

CLAPISSON

NÉ EN 1808, MORT EN 1863.

Servi par des études bien faites et par une inspiration facile, Clapisson a obtenu au théâtre des succès dus plutôt à des effets mélodiques agréables qu'à une originalité réelle.

Né à Naples, le 15 septembre 1808, d'une famille française, alors attachée au gouvernement de Murat, il vint en France avec ses parents après la Restauration. Le 18 juin 1830, il entra au Conservatoire, où il resta cinq ans, étudiant le violon sous la direction d'Habeneck, et la composition sous celle de Reicha. Il obtint le deuxième prix de violon au concours de 1833, et, un an auparavant, il avait été admis comme violoniste à l'orchestre de l'Opéra. A sa sortie du Conservatoire, en 1835, Clapisson se fit d'abord connaître par des romances qui commencèrent à fixer l'attention sur lui. Mais les succès dramatiques étaient l'objet de toute son ambition. La vogue de ses chansonnettes ne lui suffisant plus, il écrivit la *Figurante*, opéra comique en cinq actes (24 août 1838) qui fut un heureux début. Le livret, œuvre de Scribe et Dupin, était mal conçu et encore plus mal exécuté; il présentait des trivialités choquantes. Cependant, malgré d'aussi mauvaises conditions, le compositeur trouva des mélodies charmantes, conserva, pendant toute la durée de l'ouvrage, un style élégant, et fit preuve d'une grande habileté d'instrumentation.

Clapisson fit représenter ensuite à l'Opéra-Comique (octobre 1839) la *Symphonie* ou *Maitre Albert*, opéra en un acte, dont le livret, écrit par M. de Saint-Georges, repose sur une donnée originale. La partition est élégante, et l'orchestration offre d'heureux effets. Les morceaux les plus applaudis ont été le nocturne : *Sans espérance aimer toujours*, et la grande scène chantée par Marié qui a débuté dans cette pièce.

La *Symphonie* fut suivie de plusieurs autres opéras-comiques, également en un acte : la *Perruche* (1840), le *Pendu* (1841), *Frère et mari* (1841); puis, Clapisson donna, au même théâtre, le *Code noir*, en trois actes (9 juin 1842); Scribe en avait fait les paroles. La musique renferme de charmants morceaux, entre autres, un trio de femmes; le duo qui sert de finale au premier acte; l'aubade originale donnée par les nègres, et les couplets dans lesquels le compositeur a offert le contraste d'une *bamboula* et d'un *menuet*.

Nous passons sur les *Bergers trumeaux* (un acte, 1844) pour arriver à

une des productions les plus importantes de Clapisson, *Gibby la cornemuse*, opéra-comique en trois actes, sur des paroles de MM. Brunswick et de Leuven, joué pour la première fois le 19 novembre 1846. Le roi Jacques VI, fils de Marie Stuart, se trouve entouré de courtisans qui conspirent sa perte. Un pauvre berger écossais, joueur de cornemuse, détourne le complot et sauve les jours du monarque, en même temps qu'il charme ses ennuis par des ballades nationales. Jacques, à son tour, dissipe les scrupules superstitieux de Gibby le pâtre, et lui fait épouser la gentille Marie Pattison dont il est amoureux. Cet opéra renferme des morceaux remarquables et abonde en heureuses mélodies. L'ouverture a de la couleur locale. Un air montagnard dialogué entre le hautbois, les flûtes et les violoncelles lui donne de l'unité et de l'intérêt. Les couplets : *Dans mon métier de tavernier*, le duo syllabique qui les suit, l'imitation de l'orage par l'orchestre sont les parties les plus saillantes du premier acte. Le morceau capital du second acte et même de tout l'ouvrage est le duo du déjeuner entre le roi et le pâtre. Le compositeur y a introduit un air national d'un beau caractère. Roger jouissait alors de tout l'éclat de sa voix sympathique et vibrante. Il électrisait la salle en chantant cette phrase : *L'ennemi a pâli*. Le trio qui suit : *Non, ce n'est point un rêve*, offre des harmonies suaves et distinguées. Le chœur : *Où, cet hymen-là bientôt se fera*, est en canon et d'un joli effet. Le troisième acte contient encore deux beaux morceaux : l'air pathétique de Roger : *Non, non, je n'ai pas le courage de désoler ainsi son cœur*, et son duo avec Marie Pattison.

Après ces ouvrages, le compositeur aborda, le 6 novembre 1848, notre première scène lyrique. Il apportait au théâtre de la Nation (Opéra) *Jeanne la Folle*, opéra en cinq actes, écrit sur un livret de Scribe. La couleur générale de la pièce est d'une tristesse trop profonde et trop constante pour un opéra en cinq actes. L'orchestration de Clapisson l'emporte de beaucoup sur la partie vocale de l'ouvrage, qui a paru plutôt jolie que belle et dramatique, à l'exception du duo du second acte entre le roi Ferdinand et don Fadrique et du quintette final. Le chœur : *La cloche sonne*, qui ouvre le cinquième acte, a été remarqué.

Clapisson, dans les années qui suivirent, fit encore jouer la *Statue équestre* (un acte, 1850), les *Mystères d'Udolphe* (trois actes, 1852), et la *Promise* (trois actes, 1854), mais sans retrouver le succès de *Gibby la cornemuse*. La donnée de la *Promise*, qui fut représentée le 16 mars 1854, au théâtre Lyrique, est assez amusante, quoique un peu trop naïve. La musique est jolie, mais sans beaucoup de caractère. Il y a dans le premier acte deux phrases chantées successivement, puis en duo, qui sont une vraie trouvaille musicale. Le trio : *Moi vous aimer! non pas!* est terminé par un joli ensemble syllabique. M^{me} Cabel a créé le rôle principal avec un grand succès. Elle s'est tirée avec éclat des vocalises les plus difficiles.

Ces compositions n'étaient pas d'un mérite assez éminent pour obtenir

autre chose qu'une vogue passagère. Le musicien semblait découragé, quand sa nomination à l'Institut lui rendit confiance, et ranima son inspiration. C'est alors qu'il écrivit *Fanchonnette*, opéra-comique en trois actes, dont les paroles sont de MM. de Saint-Georges et de Leuven, et qui fut représentée au théâtre Lyrique le 1^{er} mars 1856. Le dialogue est fin, semé de mots heureux ; les scènes sont bien disposées. Mais ce qui a fait surtout réussir la pièce, c'est la musique et l'interprétation merveilleuse de M^{me} Miolan-Carvalho. Nulle part mieux que dans le rôle de Fanchonnette, elle n'a montré la flexibilité et la souplesse de son talent d'actrice, aussi bien que sa vocalisation correcte et brillante. C'est aussi peut être la meilleure partition de Clapisson. Le début de l'ouverture est tout à fait heureux ; le duo des deux clarinettes est d'un effet excellent. Les morceaux les plus saillants sont : la romance de Listenai : *La plus belle fille du monde ne peut donner que ce qu'elle a*, l'air de Fanchonnette : *Belle jeunesse*, et la chanson qui sert de finale : *La Fanchonnette vous chançonnera* ; la romance avec accompagnement de violon solo, qui commence le second acte : *Chaque nuit je voyais en songe* ; la délicieuse romance du troisième acte : *Près du fauteuil où la souffrance*, et le beau duo chanté aussi par Fanchonnette déguisée en vieille et Listenai.

Le *Sylphe*, opéra-comique en deux actes dont les paroles sont de M. de Saint-Georges, fut représenté le 27 novembre de la même année (1856). L'instrumentation affecte dans cet ouvrage des coquetteries raffinées. L'emploi de la harpe, des flûtes et des violons *con sordini* est d'un heureux effet. La chanson du veneur, le petit duo d'Angèle et du chevalier, la romance du marquis, et un air chargé de vocalisations brillantes ont procuré une vogue passagère à cet ouvrage.

Margot, opéra-comique en trois actes, qui succéda au *Sylphe* (5 novembre 1857), ne réussit point, malgré d'assez jolies choses que renferme la partition. Le public trouva étrange, sous la plume d'un membre de l'Institut, une imitation par la musique des bruits d'une basse-cour.

L'auteur fut plus heureux avec les *Trois Nicolas*, opéra-comique en trois actes, joué le 16 novembre 1858 à l'Opéra-Comique. Dans la pièce, œuvre de Bernard Lopès et d'un anonyme, il s'agit d'une aventure de la jeunesse de Dalayrac, aventure singulièrement amplifiée, puisqu'on lui fait épouser au dénouement une chanoinesse, Hélène de Villepreux. L'acteur Trial est aussi mis en scène. Cette pièce, dite *de galerie*, a peu d'intérêt. Trois personnages se rencontrant à un rendez-vous, travestis et masqués, et prenant tous trois le nom de Nicolas, tel est le motif déterminant du titre de la pièce ; ce n'est pas assez. C'est dans cet opéra-comique qu'a débuté le ténor Mautaubry. Il s'est concilié les suffrages du public dans le rôle de Dalayrac. La partition, écrite avec beaucoup de souplesse et d'habileté, renferme entre autres morceaux intéressants de jolis couplets chantés au premier acte par Hélène, le duo de Dalayrac et du vi-

comte, celui de la leçon de chant dans le second, et dans le troisième le gracieux air d'*Azémia* : *Aussitôt que je t'aperçois*, intercalé dans l'ouvrage. Le caractère tendre et sentimental de la musique de Dalayrac a été reproduit avec assez de fidélité dans tout son rôle par le compositeur.

Terminons ce que nous avons à dire de l'œuvre lyrique de Clapisson en mentionnant *Madame Grégoire*, opéra-comique en trois actes représenté au théâtre Lyrique, le 8 février 1861. La pièce est une des plus embarrassées et des plus chargées d'intrigue du théâtre de Scribe.

Le compositeur, ne trouvant pas de situations musicales dans ce poème, a fait de grands frais de musique et d'orchestration. C'est sa partition la plus riche en morceaux longs et développés, sinon la plus heureuse. Je citerai l'air : *O mon bon ange, inspire-moi*, et le trio : *Mais voici le soir, bonsoir*.

Outre son talent de compositeur, Clapisson possédait une certaine érudition spéciale à son art. Il avait réuni une remarquable collection d'instruments de musique du moyen âge et de la renaissance, dont il fit don à la bibliothèque du Conservatoire, et dont il demeura le conservateur jusqu'à sa mort qui arriva en 1866.

GRISAR

(ALBERT)

NÉ EN 1808, MORT EN 1869.

Des mélodies gracieuses et spirituelles, un sentiment dramatique plein de finesse et de bon goût, une orchestration qui abonde en détails piquants, recommandent à l'attention du public et des connaisseurs les partitions d'Albert Grisar.

Ce musicien, né à Anvers, la métropole du commerce belge, le 26 décembre 1808, n'apprit d'abord la musique que comme l'apprennent beaucoup de jeunes gens, dont cet art doit faire le délassement et non la profession. Ses parents auraient voulu en faire un négociant et dans ce but, après lui avoir donné la première teinture des affaires commerciales, ils l'envoyèrent achever son apprentissage à Liverpool. Mais le futur compositeur ne s'y tint pas longtemps, et, poussé par la conscience de sa vocation artistique, il abandonna son comptoir pour venir prendre à Paris des leçons d'harmonie sous la direction de Reicha. Ceci se passait au mois de

juillet 1830, quelques jours avant le bouleversement politique qui changea encore une fois les destinées de l'Europe. La Belgique n'ayant pas tardé à subir, elle aussi, le contre-coup de notre révolution, Grisar fut rappelé dans sa patrie par les circonstances du moment, et il dut continuer ses études au milieu des préoccupations causées par le siège d'Anvers, que les Hollandais persistaient à défendre. La romance de *la Folle* commença sa réputation ; elle ne manquait, en effet, ni d'expression ni même de passion. Ajoutons que Nourrit, en la chantant, contribua à son succès. Ce fut un succès délirant, et bien des personnes en ont retenu au moins le commencement :

Tra la la la, tra la la la
 Quel est donc cet air ?
 Ah ! oui, je me souviens
 L'orchestre harmonieux,
 Etc.

Le jeune musicien donna ensuite à Bruxelles, au printemps de 1833, le *Mariage impossible*, opéra-comique qui, bien que médiocre, attira à l'auteur la sympathie du public et les encouragements de l'État. Une subvention accordée à Grisar par le gouvernement belge, l'aida à continuer ses études, et, à son retour à Paris, il fit paraître un recueil de romances parmi lesquelles on a surtout remarqué : *Adieu, beau rivage de France*, et *les Laveuses du couvent*. Le premier ouvrage dramatique qu'il risqua sur notre scène fut *Sarah la Folle*, opéra-comique en deux actes, représenté le 26 avril 1836. M^{lle} Jenny Colon a débuté dans cette pièce. Il fallait s'attendre à rencontrer une certaine inexpérience sous la plume d'un homme dont l'éducation musicale avait été tardive et incomplète. On peut faire la même remarque à propos de *l'An mil* (un acte) qui fut joué au mois de juin 1837.

Un progrès sensible s'accuse dans *l'Eau merveilleuse*, opéra bouffe en deux actes, représenté sur le théâtre de la Renaissance, le 30 janvier 1839. Plusieurs morceaux de cette agréable partition ont eu un très-grand succès, notamment le duo : *Ah ! quel martyr !*

Le 16 novembre de la même année, l'Opéra-Comique donna les *Travestissements*, ouvrage qui fut jugé faible. Grisar comprit alors que ses essais étaient prématurés, et, pour se donner ce qui lui manquait, il alla à Naples en 1840, et resta durant plusieurs années éloigné de la France, travaillant sous la direction de Mercadante, et se livrant à de sérieuses études de contre-point. Il s'enferma à Rome pendant sept mois qu'il passa à étudier la musique ancienne d'église et sa correspondance atteste l'impression produite sur son esprit par la connaissance de tant de chefs-d'œuvre. Il rapporta de son séjour en Italie *Gilles ravisseur*, charmante fantaisie en un acte qui a été représentée à l'Opéra-Comique le 21 février 1848. Les personnages de la pièce sont ceux qu'affectionnait l'ancienne comédie italienne : ce sont Léandre, Gilles, Cassandre, Crispin, Colombine. Ces

marionnettes de la *commedia dell' arte* ont repris une nouvelle vie à l'aide de la musique fine et gracieuse de Grisar. Après l'ouverture, qui est une fort jolie pièce instrumentale, on distingue le trio : *Voici l'heure où ma belle*, le duo bouffe entre Gilles et Crispin : *Pour cette affaire*, les couplets de Colombine : *Le gros Mondor*, et l'air bouffe de Gilles : *Joli Gilles, joli Jean*. Cet ouvrage est resté longtemps au répertoire comme lever de rideau et n'a pas eu moins de cent dix représentations

Deux ans après (12 janvier 1850), le compositeur fit jouer les *Porche-rons*, opéra-comique en trois actes, qui est un de ses meilleurs ouvrages. Le sujet de la pièce est emprunté à ces mœurs du temps de Louis XV, où les imbroglios galants étaient si à la mode. Le livret est assez amusant, quoique l'in vraisemblance n'y manque pas. Quant à la partition, Grisar y a répandu à pleines mains sa mélodie la plus gracieuse, son harmonie la plus variée, son instrumentation la plus spirituelle. Entre autres morceaux, le public a beaucoup goûté, au premier acte, la romance chantée par madame de Bryane : *Pendant la nuit obscure* : le trio *A cheval*, et le thème délicieux de la scène d'évanouissement ; au second acte, la romance de la lettre : *L'amant qui vous implore*, qui est devenue célèbre ; au troisième acte, le trio bouffe final.

A cette production d'une valeur sérieuse, succéda, en 1851, une farce en un acte : *Bonsoir, monsieur Pantalon*, écrite d'un style gai et facile ; les paroles sont de MM. Lockroy et de Morvan. C'est une bouffonnerie fort amusante, et la musique de Grisar a été parfaitement appropriée aux péripiéties grotesques de l'action. Le quatuor : *Bonsoir, monsieur Pantalon*, est très-bien traité.

Grisar montra son talent sous une face nouvelle dans le *Carillonneur de Bruges*, opéra-comique en trois actes dont M. de Saint-Georges écrivit le poème ; il fut représenté à l'Opéra-Comique, le 20 février 1852. On n'a pas assez loué l'aisance avec laquelle l'auteur de *Gilles ravisseur* a su passer du genre bouffe, qui semblait son élément naturel, à une expression dramatique soutenue, forte, énergique, telle que la comportaient les situations l'un sombre mélodrame. L'air du carillonneur : *Sonnez, mes cloches gentilles*, est un des meilleurs airs de basse du répertoire.

Avec le *Chien du jardinier*, nous retrouvons le compositeur dans la voie qui l'avait conduit à ses premiers succès. Ce marivaudage musical où il est passé maître n'est nulle part plus agréable que dans la partition de ce petit opéra-comique, représenté le 16 janvier 1855. Après une ouverture vive et sémillante, où un emploi sobre des instruments à percussion amène des effets très-heureux, quoi de plus frais, de plus naturel que de trio d'introduction : *Le coq a chanté trois fois*, le duo du *petit pied*, la chanson du chien du jardinier, les couplets de Justin et le duo de la querelle des deux cousines ? Tout cela est une mélodie perpétuelle et charmante.

Une longue maladie obligea ensuite Albert Grisar à suspendre ses travaux dramatiques. Après s'être tenu éloigné du théâtre pendant plusieurs années, il y revint le 17 février 1862, date de la représentation à l'Opéra-Comique du *Joillier de Saint-James* (trois actes). A vrai dire, cette production n'était pas précisément nouvelle, puisque musicien et librettiste s'étaient bornés en grande partie à remanier la partition et les paroles d'un des plus anciens opéras de Grisar, *Lady Melvil*, joué au théâtre de la Renaissance le 15 novembre 1838.

La dernière production de Grisar qui ait obtenu un grand succès, est la *Chatte merveilleuse*, opéra-comique en trois actes, représenté le 18 mars 1862, au théâtre Lyrique. La vogue de cet ouvrage est bien moins due, il faut le reconnaître, au mérite de la pièce qui n'est qu'un amalgame d'un conte de Perrault et d'une fable de La Fontaine, qu'aux morceaux agréables dont le compositeur a semé sa partition, et parmi lesquels je mentionnerai : le chœur des fées : *Chantons, mes sœurs*, orchestré avec une charmante délicatesse ; le chœur excellent des moissonneurs : *Travaille, moissonneur, travaille* ; la ronde à deux voix, accompagnée par le chœur : *Jeune fille qui viens des champs*, auxquels il faut encore ajouter le chœur du printemps :

Le printemps
N'a qu'un temps
Et l'amour
N'a qu'un jour.
Jouissons
Et dansons
Aux doux sons
Des chansons.

Les Amours du diable, opéra en quatre actes, livret de M. de Saint-Georges, furent données à l'Opéra-Comique en 1863. La scène de la mort de l'ange déchu y est fort bien traitée. *Les Bégaïements d'amour* joués au théâtre Lyrique en 1864 ne réussirent point. Toutefois c'est une bluette de bon goût, un badinage musical charmant. Je n'en dirai pas autant des *Douze Innocentes*, représentées aux Bouffes-Parisiens en 1865. La muse de Grisar n'aurait pas dû s'égarer dans ce mauvais lieu.

Je crois devoir ajouter à cette énumération rapide des œuvres d'Albert Grisar, une ouverture qu'il écrivit en 1840, à l'occasion des fêtes célébrées à Anvers, pour l'inauguration de la statue de Rubens.

Gilles ravisseur, les *Porcherons* et le *Chien du jardinier*, sont des opéras-comiques où règnent l'esprit, l'invention et l'habileté. Ce sont les meilleurs titres de Grisar à une renommée durable au théâtre. Le succès de ses opéras-comiques de demi-caractère empêcha ce compositeur d'aborder les sujets sérieux, et lorsqu'il sortit du genre dans lequel le public l'avait prématurément et systématiquement confiné, pour écrire par exemple le *Carillonneur de Bruges*, les journalistes et les amateurs qui

ont le parler haut dans les foyers et les coulisses déclarèrent qu'il faisait fausse route et l'obligèrent à revenir aux arlequins et aux colombines. Il avait cependant l'ambition d'agrandir son domaine ; les obstacles le rebutèrent et agirent d'une manière fâcheuse sur son caractère. Ses habitudes, sa conversation devinrent si étranges qu'on le crut fou. Il n'en était rien. Des embarras de toute nature qu'il aurait pu s'épargner compliquèrent et assombrirent les dernières années de sa vie.

Il mourut presque subitement à Asnières, près Paris, dans le mois de juin 1869. Il avait 61 ans. Ses obsèques eurent lieu à Saint-André d'Antin.

Je regrette qu'il n'ait pu achever la partition qu'il avait ébauchée sur le *Mariage forcé* de Molière. Son style fin, toujours spirituel, son goût exquis dans les détails, nous auraient valu une œuvre charmante auprès de laquelle la musique écrite sur le *Médecin malgré lui* par le célèbre auteur de Faust eût paru bien lourde et bien embarrassée.

S'il eût vécu dans un autre milieu et à une époque où les auteurs mettaient dans leurs pièces de l'esprit et du sentiment, Grisar serait devenu à l'Opéra-Comique l'émule de Grétry et de Boïeldieu.

NICOLAÏ

(OTTO)

NÉ EN 1809, MORT EN 1849.

Je dirai peu de chose de Nicolaï. Le passer sous silence, ce serait traiter un peu cavalièrement ceux de nos contemporains qui l'ont applaudi ; s'étendre sur ses ouvrages, ce serait risquer d'accorder trop d'importance à des productions surfaites. J'essayerai d'atteindre à ce milieu, entre la complaisance que je ne saurais avoir, et le dédain dont je ne veux pas qu'on m'accuse.

Otto Nicolaï, né à Königsberg en 1809, fit de bonnes études sous la direction de Bernard Klein. En 1834, il se rendit en Italie et séjourna quelque temps à Rome, où il étudia les vieux maîtres et notamment Palestrina. En 1839, il est à Vienne, chargé de l'emploi de chef d'orchestre à l'Opéra de la Cour. De là, il va à Trieste, où il donne son *Enrico Secondo*. L'année suivante, il fait jouer à Turin *Il Templario*, ouvrage qui fut ensuite représenté sur la plupart des scènes de l'Italie. A cet opéra succédèrent.

en 1841, *Odoardo e Gildippa* et *Il Proscritto*, ce dernier donné à la Scala de Milan. En 1842, Nicolai revint à Vienne et reprit le bâton de mesure au théâtre de la Cour. Six ans après (1848), il fut appelé à exercer les mêmes fonctions au théâtre de Berlin. Ce fut là que l'artiste fit entendre sa meilleure partition : *Les Joyeuses Commères de Windsor* (*Die lustigen Weiber von Windsor*). Le succès fut immense ; mais le malheureux compositeur put à peine en jouir, car il mourut quelques jours après la première représentation, le 11 mai 1849, à l'âge de quarante ans. Virtuose habile sur le piano, Nicolai a écrit, pour cet instrument, plusieurs compositions qui sont assez estimées.

Les Joyeuses Commères de Windsor sont le seul ouvrage qu'on connaisse de lui en France. Adapté à notre scène par M. Jules Barbier, cet opéra a été représenté au théâtre Lyrique le 25 mai 1866. Du sujet, je n'ai rien à dire : c'est celui que Shakespeare a traité dans son amusante comédie : *The merry Wives of Windsor*.

Il est inutile de rappeler aux lecteurs du poète anglais, c'est-à-dire, à tout le monde, comment le libertin Falstaff expie sa bouffonne jactance et ses galanteries surannées. Le dénouement qui le montre déguisé en cerf dans le parc de Windsor, où, à la place de la double bonne fortune qu'il espérait, il n'essuie que des sarcasmes, ce dénouement, dis-je, est des mieux imaginés, et Beaumarchais s'en est peut-être inspiré à la fin de son *Mariage de Figaro*. Quant à la partition, elle n'a point justifié, aux yeux du public français, l'enthousiasme germanique. A part quelques dessins de violon assez élégants, l'ouverture est fort médiocre. On remarque, dans le premier acte, un duo d'une certaine gaieté entre les deux commères, et un duo entre le ténor et le juge de paix. Le troisième acte est le meilleur ; il s'y rencontre deux morceaux bien traités. L'un est le *Rule britannia*, repris par le chœur dans le finale ; l'autre est le trio, d'une harmonie distinguée, chanté dans la forêt. Lorsqu'on exécuta l'ouverture des *Joyeuses Commères de Windsor*, aux concerts populaires de musique classique, les admirateurs de Mendelssohn, de Schumann et de Wagner lui firent un accueil enthousiaste, d'abord en l'honneur du nom allemand, en second lieu, en faveur de son obscurité en France, en troisième lieu, parce qu'ils s'imaginèrent qu'Otto Nicolai était un des pionniers de cet art nouveau qui défraye la conversation du dilettantisme parisien. Or, rien n'est plus éloigné de la nouvelle école allemande que le style de Nicolai. On fut bientôt détrompé, à la représentation de l'opéra, lorsqu'on fut obligé de reconnaître que c'était presque de la petite musique. Somme toute, il n'y avait pas urgence à transporter sur notre scène un pareil ouvrage, et on pouvait, sans inconvénient, le laisser aux Allemands. Un critique fort sensé, M. Gustave Bertrand, en a jugé de même ; je me rallie tout à fait à son avis formulé dans les termes suivants : « Les chefs-d'œuvre seuls ont droit au bénéfice de ce libre échange de l'admiration internationale ; le génie seul a

droit de voyager et de se survivre. Quant au talent, il doit se contenter de réussir (et la plupart du temps il réussit mieux que le génie même) dans le pays et dans la génération où il s'est produit. Il en est des œuvres d'art comme des bons vins : il n'y a que les grands crus qui méritent les honneurs de l'exportation. »

MENDELSSOHN-BARTHOLDY

NÉ EN 1809, MORT EN 1847.

Mendelssohn (Félix), petit-fils d'un philosophe israélite, Moses Mendelssohn, et fils d'un riche banquier de Hambourg, naquit dans cette ville le 3 février 1809. Son père, Abraham Mendelssohn, était un homme instruit et passionné pour les beaux-arts. Il avait abjuré le judaïsme et s'était fait luthérien. Une des sœurs d'Abraham avait épousé Frédéric Schlegel, le poète distingué qu'on surnomma le Tyrtée de l'Allemagne, et s'était convertie en même temps que lui au catholicisme. Les oncles de Félix furent aussi des écrivains de mérite. Ajoutons qu'il eut pour mère la fille du banquier Bartholdy, femme gracieuse et spirituelle, et on jugera combien un tel milieu était favorable au développement des facultés natives du jeune compositeur. Sa famille s'établissait à Berlin trois ans après la naissance de Félix, et, s'empressant de développer chez l'enfant des aptitudes musicales extraordinaires, lui donnait Berger pour professeur de piano et Zelter pour professeur d'harmonie et de contre-point. A huit ans, Mendelssohn déchiffrait à première vue toute espèce de musique et écrivait correctement un morceau d'harmonie sur une basse donnée. Il en était de même de ses études littéraires et scientifiques qu'il avait achevées à seize ans ; il était en état de lire les écrivains grecs et latins dans l'original et il publia l'année suivante à Berlin, sous les initiales F. M. B., une traduction en vers allemands de l'*Andrienne* de Térence. Il parlait couramment le français, l'anglais et l'italien, faisait avec assez de grâce du dessin et de la peinture, était bon cavalier, fort amateur d'escrime et rude nageur. Malgré le temps qu'il avait dû consacrer à tous ces exercices intellectuels et gymnastiques, il n'en était pas moins devenu un pianiste fort habile, exécutant avec expression et finesse les compositions les plus savantes, jusqu'aux fugues de Sébastien Bach.