

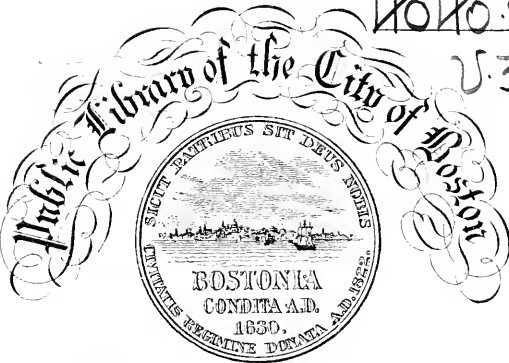


PROPERTY OF THE

Shelf No.

1040:21

U.3



*From the Pates Fund.*







Digitized by the Internet Archive  
in 2011 with funding from  
Boston Public Library

**BIOGRAPHIE**  
UNIVERSELLE  
**DES MUSICIENS.**

---

TOME TROISIÈME.

**CA-DZ.**

---

3/5

---

IMPRIMERIE DE ODE ET WODON ,  
Boulevard de Waterloo, N° 34.



BIOGRAPHIE  
UNIVERSELLE  
DES MUSICIENS  
ET  
BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE  
DE  
LA MUSIQUE.

PAR F. J. FÉTIS,

MAÎTRE DE CHAPELLE DU ROI DES BELGES ET DIRECTEUR DU CONSERVATOIRE  
DE BRUXELLES.

TOME TROISIÈME.

\* *Léon. 2*  
*73*

BRUXELLES.

LEROUX, LIBRAIRE-ÉDITEUR, RUE DE LA MADELEINE, N° 9.

MONS, MÊME MAISON, GRAND'PLACE, N° 36.

MAYENCE.

LES FILS DE B. SCHOTT, ÉDITEURS DE MUSIQUE.

MDCCCXXXVI.

Ch-2

Dec 20, 1855

1307~

# BIOGRAPHIE

UNIVERSELLE

## DES MUSICIENS.

### C

**CABALONE** (MICHEL), ou **GABELONE**, ou **GABELLONE**, fut le premier maître de contrepoint du violiniste Emmanuel Barbella. Il est mort à Naples, sa patrie, en 1775, dans un âge peu avancé. On connaît de lui : 1° *Alessandro nell'Indie*; 2° *Adriano in Siria* (1740). Il y a à la bibliothèque du Conservatoire de Paris une partition manuscrite d'un oratorio de la *Passion*, composé par Cabalone ou Gabelone.

**CABEZON** (ANTOINE), musicien de la chambre et de la chapelle du roi d'Espagne Philippe II, naquit à Madrid en 1510, et mourut dans la même ville le 26 mars 1566, à l'âge de 56 ans. Il fut inhumé dans l'église des Franciscains de Madrid, et l'on mit sur son tombeau l'épitaque suivante :

Hic situs est felix Antonius ille sepulchro,  
Organici quondam gloria prima chori.  
Cognomen Cabezon cur eloquar? inelyta quando  
Fama ejus terras, spiritus astra colit.  
Occidit heu! tota regis plangente Philippi  
Aula; tam rarum perdidit illa decus.

On a de Cabezon : *Libro de Musica para tecla, harpa, y viguela*. (Livre de musique pour jouer du clavecin, de la harpe et de la viole), Madrid, 1578, in-fol. Cet ouvrage a été publié par les soins de

son fils. C'est la seule production de Cabezon qui est venue jusqu'à nous.

**CACCIATI** (DON MAURIZIO), maître de chapelle à St-Pétrone de Bologne, compositeur dramatique vers 1660. Il a laissé en manuscrit beaucoup de musique d'église, et plusieurs opéras, parmi lesquels on remarque : 1° *Nitteti*; 2° *Orlando*.

**CACCINI** (JULES), né à Rome, fut connu et cité sous le nom de *Giulio Romano*. Les écrivains de son temps ont gardé le silence sur le commencement et la fin de sa vie; il y a même beaucoup d'incertitude sur l'époque de sa naissance. Toutefois il fournit lui-même une date approximative dans la préface de son recueil de madrigaux intitulé : *Nuove Musiche* (publié en 1615); car il y dit qu'il avait vécu trente-sept ans à Florence; or, on sait qu'il arriva dans cette ville fort jeune, mais déjà artiste, vers 1578, d'où il suit qu'il a dû naître vers 1558 ou 1560. Il fut pour maître de chant et de luth Scipion Della Palla, qui ne le rendit point savant musicien, mais qui en fit un chanteur habile et un homme de goût. On ignore s'il se détermina de lui-même à se rendre à Florence, ou s'il y fut appelé par les Médicis; mais on sait qu'en 1580 il était attaché à la cour en qualité de chanteur. Il est certain aussi qu'aux fêtes de

noces du grand duc François de Médicis avec *Bianca Capello*, célébrées en 1579, Caccini chanta le rôle de *la Nuit*, accompagné par des violes <sup>1</sup>, dans un intermède dont la musique était de Pierre Strozzi.

A cette époque, Jean de Bardi, comte de Vernio, ses amis Jacques Corsi et Pierre Strozzi, à qui s'étaient réunis Vincent Galilée, père du célèbre physicien, Mei et le poète Rinuccini, avaient formé une association artistique qui avait pour but de faire revivre l'ancienne déclamation musicale des Grecs, et de l'appliquer au drame. Les membres de cette société avaient pris en aversion le genre madrigalesque à plusieurs voix, et voulaient lui substituer des chants à voix seule, accompagnés d'un instrument. Cette idée n'était pas absolument nouvelle, car dans une fête donnée à Galéas Sforce et à son épouse, Isabelle d'Arragon, par *Borgonzo Botta*, noble de Tortone, en 1488, il y eut un intermède où les dieux et les déesses chantèrent tour à tour. Au mariage de Cosme 1<sup>er</sup> avec Éléonore de Tolède, en 1539, on entendit Apollon chanter, en s'accompagnant de la lyre, des stances poétiques à la louange des deux époux, et les muses répondirent à ce chant par une *canzone* à neuf parties réelles. Enfin, aux mêmes fêtes, l'Aurore réveillait par ses chants les bergers, les nymphes, et était accompagnée par un clavecin <sup>2</sup>.

Admis dans la société des hommes distingués qu'on vient de nommer, et instruit par leurs entretiens de la révolution qu'ils voulaient opérer dans la musique, Caccini sentit s'éveiller en lui le génie qui le rendait propre à réaliser une partie des vœux et des espérances de ses patrons. Homme d'esprit, il comprit qu'il avait tout à gagner à cette transformation de l'art, car son ignorance des règles du contrepoint était à peu près complète, et la nature lui avait accordé le don d'inven-

ter des chants que son talent d'exécution faisait valoir. Ses canzonettes et ses sonnets acquirent une vogue extraordinaire; il les chantait avec l'accompagnement du théorbe, instrument qui venait d'être inventé par un Florentin nommé *Bar-della*.

Ces heureux essais déterminèrent le comte de Vernio à écrire, en 1590, le poème d'une *monodie*, sorte de scène à voix seule, que Caccini mit en musique avec succès. Peu de temps après, Bardi quitta Florence pour aller se fixer à Rome. La maison de Corsi devint alors le centre de la société d'artistes et d'amateurs dont ce seigneur était un des fondateurs. En 1594, son ami, le poète Rinuccini, fit un second essai dans sa *Daphné*, et chargea Peri et Caccini de la composition de la musique. Plusieurs autres petits drames de ce dernier succédèrent à celui-là, et furent joués dans la maison de Corsi où ils excitèrent l'enthousiasme. Ces pastorales avaient eu pour modèles *Il Satiro*, d'Emilio del Cavaliere (V. *Cavaliere*), représenté publiquement à Florence, en 1590, *La disperazione di Fileno* (1590), et *Il Giuoco della Cieca* (1595), ouvrages du même compositeur; mais on ne peut nier qu'il y eût dans le style de Caccini quelque chose de plus dramatique que dans celui de Cavaliere. Les méditations de tant d'hommes distingués conduisirent enfin, après environ vingt ans de recherches, à la découverte d'une espèce de déclamation musicale destinée à changer la direction de l'art. Rinuccini, musicien autant que poète, paraît avoir eu la plus grande part dans cette découverte. Les fêtes célébrées en 1600, pour le mariage de Henri IV, roi de France, avec Marie de Médicis, lui fournirent une occasion favorable pour réaliser ses idées à cet égard; il écrivit pour les fêtes qui furent alors célébrées une *Tragedia per Musica*

<sup>1</sup> *Feste nelle Nozze del Serenissimo D. Francesco Medici gran Duca di Toscana, etc.* Firenze, Filip, et Jac. Giunti, 1579, 40.

<sup>2</sup> *V. Apparato e Feste nelle nozze dello Illustrissimo Sig. Duca di Firenze, etc.* Fiorenza, Bened. Giunta, 1539, in-8., p. 40.

dont le sujet et le titre étaient *Euridice*. Peri écrivit la plus grande partie de la musique de cet ouvrage; Caccini fut chargé de la composition des airs du rôle d'*Euridice* et des chœurs. Plus tard, il écrivit de nouveau tout l'opéra, et fit imprimer à Venise sa partition.

Quel que fut le mérite de Peri et l'importance de ses travaux dans sa collaboration avec Caccini, il paraît que sa gloire fut éclipsée par celle de ce dernier, car les contemporains de Caccini s'accordent à le considérer comme ayant eu la plus grande part dans la création du drame lyrique. L'abbé Angelo Grillo, ami du Tasse, lui écrivait : « Vous êtes le père d'un nouveau genre de musique, ou plutôt d'un chant qui n'est point un chant, d'un *chant récitatif*, noble et au-dessus des chants populaires, qui ne tronque pas, n'altère pas les paroles, ne leur ôte point la vie et le sentiment, et les leur augmente au contraire, en y ajoutant tant plus d'âme et de force, etc.<sup>1</sup> » Jean de Bardi, dont le témoignage est d'un grand poids pour le temps où il écrivait, s'exprime ainsi dans un discours adressé à Jules Caccini lui-même : « Selon mon sentiment et selon celui des connaisseurs, vous avez atteint le but d'une musique parfaite; non seulement elle sonne ne vous surpasse en Italie, mais il en est peu, et peut-être n'en est-il aucun qui vous égale<sup>2</sup>. » Doni, en plusieurs endroits de ses ouvrages, accorde aussi beaucoup d'éloges à Caccini. Il paraît qu'avant de s'exercer dans le genre de musique qui fit sa réputation, cet artiste avait écrit d'autres ouvrages dans l'ancien style, et qu'il n'y avait pas réussi, car Pierre Della Valle dit, en le rangeant parmi ceux qui ont le plus contribué aux progrès de la musique moderne : *Giulio Caccini egli ancora, detto Giulio Ro-*

*mano; ma dopo che si fu esercitato nelle musiche di Firenze; perche nelle altre innanzi, con buona pace di lui, non ci trovo tanto di buono*<sup>3</sup>. Ces mots de Della Valle, *con buona pace di lui*, nous font connaître que Caccini ne vivait plus au mois de janvier 1640, car le discours où ils se trouvent est daté du 16 de ce mois. Il aurait été âgé alors d'un peu plus de quatre-vingts ans.

Malgré tant d'éloges accordés à Caccini par les écrivains de Florence, les productions de ce musicien ont été l'objet de critiques amères depuis environ quarante ans. Burney, copié par quelques auteurs allemands, a reproché à ses chants d'être empreints de monotonie, et leur a trouvé de l'analogie avec le style de Lulli. En cela, il a fait preuve de cette légèreté de jugement qu'on remarque en beaucoup d'endroits de son Histoire de la musique, lorsqu'il y analyse les œuvres des anciens compositeurs. Il n'y a pas la plus légère analogie entre les mélodies de Caccini et celles de Lulli, encore moins de ressemblance dans le récitatif. Caccini est sans doute inférieur à Monteverde, sous le rapport de l'expression passionnée, et il a été surpassé dans le récitatif par Carissimi; mais les formes de ses mélodies ont de l'originalité; les périodes en sont longues, et l'examen attentif de ses ouvrages fait voir qu'il saisissait fort bien le caractère des paroles. Quant aux ornemens du chant, il a su leur donner une grâce qu'on ne trouve point dans les œuvres de ses contemporains. Ses madrigaux à voix seule offrent en ce genre des choses de très bon goût. C'est donc à tort que les auteurs du nouveau lexique universel de musique, publié sous la direction de M. Schilling, ont copié Gerber, et ont dit que cette musique n'est qu'une *psalmodie*. C'est à tort surtout qu'ils ont reproché à d'autres écrivains d'avoir

<sup>1</sup> *Lettere dell'abate Angelo Grillo, Venezia, 1608, t. 1, p. 435.*

<sup>2</sup> *Discorso mandato da Gio. de Bardi a Giulio Caccini detto Romano sopra la Musica, e'l cantar*

*bene. Dans les œuvres de J. B. Doni, t. 2, p. 233.*

<sup>3</sup> *Della Musica dell' età nostra, etc., discorso di Pietro Della Valle. Nelle opere del Doni, t. 2, p. 249.*

considéré Peri et Caccini comme des inventeurs et comme de grands artistes. Nul commencement n'est grand ni beau, disent-ils ! mais n'y a-t-il pas un immense mérite à commencer ?

Tous les écrivains sur la musique, du temps de Caccini, l'ont signalé comme le meilleur chanteur de son époque, et Prætorius en parle en ce sens ( *Syntag. Music.*, t. 3, p. 230 ). Il avait formé quelques élèves qui passaient pour des chanteurs distingués. Cependant Gerber ( *Neues Lexikon der Tonkünstler*, t. 1, col. 595 ) se moque et de Prætorius et de Caccini, et dit qu'à juger des fioritures du chant de Caccini par son trille, qui consistait en 8 ou 16 fois la même note répétée, ce dernier devait être un pauvre chanteur. Gerber, en cela comme en beaucoup d'autres choses, n'a su de quoi il parlait ; il a pris pour le trille de Caccini l'ancien ornement de chant appelé *vibrato*. Parmi les élèves de Jules Caccini, on remarquait sa fille *Francesca*, dont le talent dans l'art du chant est vanté par Doni. Elle vivait en 1640, et se faisait remarquer comme poète et comme musicienne. ( V. Opere del Doni, t. 2, p. 257. )

Les ouvrages connus de Jules Caccini sont : 1° *Combattimento d'Apolline col serpente*, monodrame, poésie de Bardi, en 1590, représenté à Florence, dans la maison du poète ; 2° *Daphne*, drame, poésie de Rinuccini, représenté chez Corsi en 1594 ; 3° *Euridice*, tragédie mise en musique par Jacques Peri et Caccini, représentée en 1600, d'abord en particulier, puis publiquement. La plus grande partie de cet ouvrage par Peri ; 4° *Il Ratto di Cefale*, représenté en 1600 en société particulière ; la poésie, par Rinuccini, la musique par Peri et Caccini, mais la plus grande partie par ce dernier ; 5° *Euridice*, musique refaite entièrement par Caccini, publiée à Venise en 1615 ; 6° *Le Nuove Musiche*, collection de madrigaux à voix seule, de canzoni et de monodies. Venise, 1615 ; ouvrage qui

peut être considéré comme un des plus importants de Caccini.

CACCINI (HORACE), fut maître de chapelle de Sainte-Marie-Majeure, à Rome, en 1577. Il eut pour successeur Nicolas Pervé, en 1581. Je possède une messe *De beata Virgine* à cinq voix, de ce maître.

CADEAC (PIERRE), compositeur français qui vivait vers le milieu du 16<sup>e</sup> siècle, a publié un recueil intitulé : *Moteta quatuor, quinque et sex vocum*, lib. 1, Paris, Adrien Le Roy, 1555, in-4<sup>o</sup> oblong. On trouve aussi une messe à 4 voix de ce musicien dans une collection de messes de divers auteurs français, recueillies par A. Cardane, et publiées sous ce titre : *XII Missæ cum 4 voc. a celeberrimis auctoribus conditæ, nunc recens in lucem editæ, atque recognitæ*, Paris, 1554. Dans la bibliothèque de M. l'abbé Santini, à Rome, il y a des motets à cinq voix de Cadeac, imprimés à Paris en 1544.

CÆSAR (JEAN-MELCHIOR), né à Saverne, en Alsace, vers le milieu du 17<sup>e</sup> siècle, fut maître de chapelle des évêques de Bamberg et de Würzburg en 1683, et passa en 1687 en la même qualité à la cathédrale d'Augsbourg. On a de lui les ouvrages dont les titres suivent : 1° *Trisagion Musicum, complectens omnia offertoria de communi Sanctorum et Sanctarum, de Maria Virgine et dedicatione Ecclesie, secundum proprium textum gradualis Romani cum 6, scilicet C. A. T. B. et 2-violinis concordantibus. Cum adjunctis ad libitum quatuor vocibus concordantibus, tribus violis et fagotto aut violone*. Op. 1. Würzburg, 1683, in-fol. ; 2° *Missæ breves VIII. 4 vocibus et 2 violinis concertantibus ac totidem vocibus et violis cum fagotto accessoriis ad bene placitum*. op. 2, Würzburg, 1687, in-4<sup>o</sup> ; 3° *Lustige Tafelmusik in VI Stücken mit 60 Balletten, bestehend in unterschiedlichen lustigen Quodlibetten und kurzweiligen*

*deutschen Konzerten*. Würtzbourg, 1684, grand in-4° (Musique agréable de table, consistant en six pièces, etc.); 5° *Psalmi vespertini dominicales et festivi per annum, cum 2 magnificat C. A. T. B. 2 violinis concert. cum 2 violis, fagotto aut violone, et 4 repienis seu vocibus concordantibus ad libitum. Quibus pro additamento adjuncti sunt psalmi alternativi duplici modo, 2, 3, 4, 5 et 6 tum vocibus, tum instrumentis, prioribus ad beneplacitum intermiscendi*; op. 4, Würtzbourg. 1690, in-4°; 5° *Hymni de Dominicis et tempore, de proprio et communi sanctorum, aliis universorum religiosorum, ordinum principationibus per totius anni decursum, in officio vespertino decantari solitis*. Würtzbourg, 1692, in-4°.

CÆSARIUS (JEAN-MARTIN), contrapuntiste du 17<sup>e</sup> siècle, a publié : *Concentus sacros 2-8 vocum*. Munich, 1622.

CAETANO (FR. LUIZ DE), moine portugais et sous-chantre d'un cloître de Lisbonne, naquit dans cette ville en 1717. On a de sa composition un ouvrage intitulé : *Corona seraphica de puras et fragantes flores pelo ardente affecto dos frades menores da provincia de Portugal para com summa melodia ser offereida emaccao de graças nos coros Franciscanos, no das mais religioens sagradas todas amantes da pureza Mariana*. Lisbonne, in officina Joaquiniana da musica. 1744.

CAFARO (PASCAL), compositeur, né en 1708, à San-Pietro, dans la province de Lecce, au royaume de Naples, fut admis comme élève au conservatoire de la Pietà, où Leo fut son maître de composition. Ses études étant achevées, il devint maître de la chapelle du Roi, et maître de l'école où il avait été élève. Il est mort à Naples en 1787. Bien qu'il ne fût pas un musicien fort remarquable sous le rapport de l'invention, Cafaro obtint néanmoins des succès à cause de la grâce naturelle de ses mélodies et de la pureté de son

style. On connaît de lui les œuvres dont les titres suivent : 1° *Oratorio per l'invenzione della croce*, Naples, 1747; 2° *Ipermnestra*, Naples, 1751; 3° *La disfatta di Dario*, 1756; 4° *Antigono*, 1754; 5° *L'Olimpiade*; 6° *L'Incendia di Troia*, Naples, 1757; 7° *Cantata à tre voci per festeggiare il giorno natalizio di Sua Maestà*, Naples, th. S. Carlo, 1764, 8° *Arianna e Teseo*, ibid., 1766; 9° *Cantata a tre voci per festeggiare il giorno natalizio di sua Maestà Catolica*, Naples, th. S. Carlo, 1766; 10° *Giustizia placata*, 1769; 11° *Cantata a più voci* pour la translation du sang de saint Janvier, Naples, 1769, 75, 81, 83; 12° *Creso*, Turin, 1777; 13° *Betulia liberata*; 14° *Il Figliuolo prodigo ravveduto*; 15° *Oratorio* pour Saint-Antoine de Padoue; 16° *Il trionfo di Davide*, oratorio. Un air de Cafaro, *Belle luci che accendete*, a eu un succès d'enthousiasme. La musique d'église de ce compositeur est simple, mais expressive. Son *Stabat* est à juste titre considéré comme une bonne production. On cite aussi avec éloge le psaume 106° (*Confitemini*) qu'il a écrit pour soprano, alto et tenor, avec chœurs et orchestre. Le tombeau de Cafaro se trouve près de celui d'Alexandre Scarlatti, dans la chapelle de sainte Cécile, à l'église des Carmes de Monte-Santo, hors de la porte Medina, à Naples. On y lit cette épitaphe :

D. O. M.

Divinaque. Cæciliæ. Tutelari. Suae.

Diù. Dicum. Altare. Sacellumque.

Musicorum. Chorus. Ædis. Regii. Pallatii.

Sibi Proprium.

Auctore. Paschale. Caffaro.

Regiarum. Majestatum. Magistro.

Et. primo. ejusdem. Ædis. Corago.

Ære. Collat. Exornarunt.

Anno. M. D. CC. LXXXVII.

Curantibus. Petro. Antonacci. Hieronymo.

De Donato. Et. Joachimo. Sabbatino.

Annis Praefectis.

CAFFARELLI. Voy. *Majorano*.

CAFFI (FRANÇOIS), littérateur italien, né à Venise, a donné une biographie du maître de chapelle de Saint-Marc Furlanetto, sous ce titre : *Della vita e del comporre di Bonaventura Furlanetto, detto Musia, Veneziano, maestro di cappella ducale di S. Marco*. Venise, Picotti, 1820, 40 pages in-8°, avec le portrait de Furlanetto. Il y a peu de critique et de connaissance de l'art dans ce morceau.

CAFFIAUX (DOM PHILIPPE-JOSEPH), bénédictin de la congrégation de St-Maur, naquit à Valenciennes en 1712, et après avoir achevé ses études, entra fort jeune dans l'ordre de St-Benoît. Il mourut à Paris, à l'abbaye St-Germain-des-Prés, le 26 décembre 1777. Ce savant religieux est connu principalement par le premier volume d'un livre qui a pour titre : *Trésor généalogique, ou extraits des titres anciens qui concernent les maisons et familles de France*. Paris, 1777, in-4°. La suite de cet ouvrage n'a point paru, mais elle se trouve en manuscrit, avec les matériaux que Dom Caffiaux avait rassemblés, à la bibliothèque royale de Paris. Plusieurs autres ont été publiés ou entrepris par lui, mais on ne le cite ici que comme auteur d'une *Histoire de la Musique*, dont le manuscrit autographe a été retrouvé à la bibliothèque royale par l'auteur de ce Dictionnaire. Cet ouvrage, dont le prospectus avait paru en 1756, fut annoncé comme étant sous presse, dans le catalogue des livres de musique qui se trouve à la fin de l'*Histoire du Théâtre de l'Académie royale de Musique*, publiée par le président Durey de Noinville; mais le nom de l'auteur y était défiguré en celui de *Caffiat*. Forkel (*Allgemeine Litteratur der Musik*, p. 21) et Lichtenthal (*Dizzion. e Bibliog. della Musica*, t. III), ont copié cette annonce sous le même nom, et ont cité l'ouvrage comme ayant été imprimé en 1757, en 2 volumes in-4°. La Borde n'en a rien dit dans le catalogue des écrivains sur la musi-

que, inséré au troisième volume de son *Essai sur cet art*, et les auteurs du *Dictionnaire historique des musiciens* (Paris 1810-1811) ont imité son silence. L'auteur anonyme de l'article pen étendu sur Dom Caffiaux, de la *Biographie universelle* publiée par MM. Michaud, dit, après avoir cité le *Trésor généalogique* : « Il (D. Caffiaux) avait précédemment « fait paraître un *Essai sur l'histoire de « la musique*, in-4°. » Cependant ayant acquis par ses recherches la certitude qu'aucun livre portant le nom de Caffiaux n'avait paru sous les titres d'*Histoire de la musique* ou d'*Essai sur l'histoire de la musique*, l'auteur de ce dictionnaire doutait de l'existence de cet ouvrage, lorsqu'un hasard heureux le lui fit découvrir, au moment où il faisait des investigations sur un autre objet, parmi les manuscrits de la bibliothèque royale.

Le manuscrit original du P. Caffiaux (coté 16, fonds de Corbie) est contenu dans un portefeuille petit in-folio. On y trouve en tête une note de la même main, sur une feuille volante, qui contient le détail des diverses parties de l'ouvrage. Cette note est ainsi conçue :

« L'histoire manuscrite de la musique « faite par Dom Caffiaux est renfermée « dans vingt cahiers, qui sont : 1. Pré- « face et table générale en 24 pages ; « 2. Dissertation I, sur l'excellence et les « avantages de la musique, en 83 pages ; « 3. Livre I, Histoire de la musique, de- « puis la naissance du monde, jusqu'à la « prise de Troie, en 52 pages ; 4. Liv. II, « Histoire depuis la prise de Troie jusqu'à « Pythagore, en 42 pages ; 5. Disserta- « tion II sur la musique des différens « peuples, en 65 pages ; 6. Dissertation « III, sur la musique des différens peu- « ples, en 65 pages ; 7. Liv. III, His- « toire de la musique, depuis Pythagore « jusqu'à la naissance du christianisme, « en 59 pages ; 8. Dissertation IV sur les « instrumens de musique anciens et mo- « dernes, en 57 pages ; 9. Dissertation



« sur le contrepoint des anciens et des modernes, en 46 pages; 10. Dissertation VI « sur la déclamation, en 41 pages; « 11. Livre IV, Histoire de la musique, « depuis la naissance du christianisme « jusqu'à Gui d'Arezzo, en 51 pages; « 12. Dissertation VII sur le chant et sur « la musique d'église, en 39 pages; « 13. Livre V. Histoire de la musique, « depuis Guy d'Arezzo jusqu'à Lulli, « en 123 pages; 14. Dissertations VIII « et IX sur l'Opéra et sur la sensibilité des « animaux pour la musique, en 24 pages; « 15. Livre VI. Histoire de la musique, « depuis Lulli jusqu'à Rameau, en « 98 pages; 16. Dissertation X. Paral- « lèle de la musique ancienne et moderne, « en 23 pages; 17. Dissertation XI. Pa- « rallèle de la musique française et ita- « lienne, en 43 pages; 18. Dissertation XII, « Parallèle des Lullistes et des antilullis- « tes, en 26 pages; 19. Livre VII. His- « toire de la musique depuis Rameau jus- « qu'aujourd'hui (1754), en 145 pages; « 20. Catalogue des musiciens, dont il « n'est point parlé dans le corps de l'ou- « vrage, en 25 pages; 21. Total des pa- « ges du manuscrit, 1171. »

Cette note, conforme à la table générale qui suit la préface et qui contient l'analyse de chaque partie de l'ouvrage, n'est cependant point d'accord avec l'état actuel du manuscrit, qui ne forme que 9 cahiers. Le premier de ces cahiers renferme la préface et la table analytique des matières; mais la deuxième, qui devait contenir la dissertation sur l'excellence de la musique, en 83 pages, manque; on ne trouve à sa place que deux feuilles, cotées pages 109-116, où se trouve le commencement du premier livre. Cette pagination est conforme à la note; car les 24 pages de la préface et de la table, et les 83 pages de la dissertation, composaient un total de 107, plus, la page du titre; venait ensuite le premier livre, commençant à la page 109. Les cahiers du premier et du deuxième livres sont complets;

mais le cinquième et le sixième, qui contenaient les deuxième et troisième dissertations, ont disparu, ainsi que ceux des dissertations 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11 et 12. Les livres troisième, quatrième, cinquième, sixième et septième, ainsi que le catalogue des musiciens, sont complets.

La perte des dissertations n'est point l'effet du hasard; car plusieurs changements de titres, corrections et raccords, tous de la main de Dom Caffiaux, démontrent que lui-même avait fait ces suppressions. C'est ainsi que les huit premières pages détachées du premier livre ont été presque entièrement changées dans le cahier qui renferme ce livre. Quant à sa volonté de faire les suppressions dont il vient d'être parlé, elle est manifeste par la pagination même du manuscrit, qui a été faite aussi par lui, et qui n'a point de lacune, depuis le commencement du premier livre jusqu'à la fin du catalogue des musiciens. Au reste, un autre fait démontre que, postérieurement à la note indicative des vingt cahiers de l'histoire de la musique, dom Caffiaux avait donné une autre forme à son ouvrage, et qu'il l'avait divisé en 19 dissertations, dont les 12 premières contenaient tout ce qui a été retranché, comme des prolégomènes du livre principal. Cela se voit évidemment par la pagination du manuscrit tel qu'il est aujourd'hui, car ce manuscrit commence au premier livre par la page 565, et se continue sans interruption jusqu'à la page 1161; de plus, on voit que le premier livre était originellement intitulé *Dissertation XIII<sup>e</sup> sur l'histoire de la musique et des musiciens*, et les livres suivants, Dissertations 14<sup>e</sup>, 15<sup>e</sup>, 16<sup>e</sup>, 17<sup>e</sup>, 18<sup>e</sup> et 19<sup>e</sup>. Ne serait-ce pas que la première partie de l'ouvrage, contenant les douze premières dissertations auraient été livrées à l'impression, et que par quelque circonstance ignorée, cette impression n'aurait pas été continuée? Ce qui pourrait le faire croire, c'est que je possède un prospectus d'une demi-feuille in-4<sup>o</sup>, im-

primé en 1756, dans lequel l'histoire de la musique, par dom Caffiaux, est annoncée comme devant être publiée en 2 volumes in-4°, à la fin de la même année.

Quelles que soient les circonstances qui nous ont privé des dissertations que Dom Caffiaux avait écrites sur quelques objets relatifs à l'histoire de la musique, on ne peut que regretter la perte de quelques-unes; par exemple, de celle où il était traité des instrumens de musique de l'antiquité, du contrepoint des anciens et des modernes, et de la musique d'église. La soigneuse érudition qui brille dans les autres parties du livre ne peut laisser de doute sur le mérite de celles-là. Il aurait mieux valu qu'elles fussent conservées, et que le savant bénédictin n'eût pas examiné sérieusement quel était l'état de la musique avant le déluge, et si Adam était musicien né par le fait même de la création. L'histoire conjecturale, l'histoire qui ne repose pas sur des monumens et sur des faits, n'est pas de l'histoire.

Bien supérieure aux compilations de Bonnet et Bourdelot, de Blainville et de La Borde (V. ces noms), l'histoire de la musique de dom Caffiaux méritait d'être publiée, et aurait fait honneur à la France, à l'époque où elle fut écrite. L'auteur dit, dans sa préface, qu'il a lu, analysé et expliqué *plus de douze cents auteurs* pour composer cet ouvrage; il n'y a rien d'exagéré dans cette assertion: les détails dans lesquels il est entré sur les points les plus importans de l'histoire de l'art prouvent qu'il possédait des connaissances étendues, et qu'il avait lu avec attention, non seulement les auteurs de l'antiquité, mais aussi les écrits de Gui d'Arezzo, de Jean de Muris, de Gaffori, de Glarean, de Salinas, de Zarlino, et de tous les grands théoriciens de la musique des seizième, dix-septième et dix-huitième siècles. Pas un de ces ouvrages qui ne soit apprécié à sa juste valeur, et qui ne soit considéré dans l'influence qu'il a exercée

sur les progrès de l'art; pas une découverte de quelque importance qui ne soit enregistrée. L'ordre chronologique est celui que dom Caffiaux a adopté. Cette disposition a l'inconvénient de morceler chaque partie de l'art musical, et de faire revenir, à plusieurs reprises, sur le même sujet; mais il a l'avantage de présenter sous un même coup d'œil, l'ensemble des progrès de chaque époque. En ce qui concerne l'antiquité, dom Caffiaux a puisé la plupart de ses matériaux dans la bibliothèque grecque de Fabricius, et surtout dans les mémoires de Burette (V. ce nom): pour tout le reste, il a été obligé de lire dans les auteurs originaires tous les passages qu'il a cités, et il s'est acquitté consciencieusement de cette tâche. A l'époque où il écrivait, les grands ouvrages de Martini, de Burney, de Hawkins, de Marpurg, de l'abbé Gerbert et de Forkel n'existaient pas; on n'avait pas encore les lexiques musicaux de Rousseau, de Koch et de Wolf; celui de Walther n'était pas connu en France; les Biographies générales de La Borde, de Gerber et de plusieurs autres auteurs n'avaient pas encore paru; il n'existait pas une seule bibliographie spéciale de la musique; enfin, l'historien de cet art était pour ainsi dire livré à ses propres forces pour porter la lumière dans des questions obscures. Le P. Caffiaux, malgré ces désavantages, a su donner de l'intérêt à sa narration, et a jugé sainement du mérite de chaque chose et de chaque artiste dont il a parlé. Son style ne manque ni d'élégance, ni de facilité; ses citations sont exactes et précises; en un mot son histoire peut être encore consultée avec fruit, surtout à l'égard de la musique française, nonobstant les travaux plus récents de plusieurs musiciens savans. Les livres 4, 5, 6 et 7 sont particulièrement dignes d'attention.

CAFFRO (JOSEPH), hautboïste célèbre et virtuose sur le cor anglais, est né dans le royaume de Naples, non en 1776, comme il est dit dans le lexique universel

de musique publié par M. Schilling, mais en 1766. Il entra d'abord dans la chapelle du roi de Naples, puis, fort jeune encore, il se rendit à Paris, et s'y fit entendre avec beaucoup de succès au concert spirituel. Lié d'amitié avec les artistes célèbres de son pays qui jouaient au théâtre de Monsieur, il ne s'éloigna de la capitale de la France qu'en 1793. La Hollande fut le point vers lequel il se dirigea d'abord ; il y resta quelque temps, y fit graver plusieurs morceaux de sa composition, et se rendit ensuite à Berlin, puis à Manheim, où il se trouvait encore en 1807. L'année suivante il quitta l'Allemagne pour retourner en Italie. Depuis lors, on n'a plus eu de renseignemens sur sa personne. Les journaux de Paris ont donné de grands éloges à Caffro lorsqu'il se fit entendre au concert spirituel, et Salentin n'a dit qu'il le considérait comme un artiste distingué ; mais il paraît que les qualités de son talent se sont altérées plus tard, car la gazette musicale de Leipsick de 1807 (n° 18), rendant compte d'un concert qu'il avait donné peu de temps auparavant à Manheim, fait une critique assez sévère de son jeu. On y donne des éloges au fini de son exécution dans les difficultés, mais on dit qu'il tirait des sons durs de l'instrument, que le goût de sa musique était suranné, et qu'il y avait dans son style une multitude d'ornemens de mauvais goût et de traits insignifiants.

Caffro a publié à Paris trois concertos pour le hautbois, en 1790. En 1794, il a fait paraître deux concertos pour le même instrument, gravés à Amsterdam, et l'année suivante, à Rotterdam, un pot-pourri pour piano et flûte ou violon : ce dernier morceau a été réimprimé à Berlin. La Bibliothèque du Conservatoire de musique de Paris possède les manuscrits originaux de plusieurs concertos de hautbois composés par cet artiste.

CAIGNET (DENIS), musicien attaché au duc de Villeroi, mit en musique, à 4 parties, les *Psaumes de David*, tra-

duits par Phi. Desportes ; Paris, Ballard, 1607.

CAILLOT (JOSEPH), acteur célèbre de la Comédie Italienne, naquit à Paris en 1732. Il n'était âgé que de cinq ans lorsque son père, qui était orfèvre, fut obligé de déclarer sa faillite, et fut arrêté pour dettes ; les créanciers firent vendre tout ce qui était dans la maison, la boutique fut fermée et le petit Caillot se trouva dans la rue. Des porteurs d'eau touchés de sa misère, le recueillirent et en prirent soin comme de leur enfant. Son père, ayant enfin recouvré sa liberté, obtint un emploi subalterne dans la maison du roi ; il suivit Louis XV dans la campagne de Flandre, et il emmena avec lui l'élève des porteurs d'eau, dont la vivacité spirituelle et les manières gracieuses excitèrent l'intérêt des grands seigneurs de l'armée. Le duc de Villeroi prit de l'amitié pour lui et le présenta au roi qui lui demanda comment il s'appelait : *Sire, je suis le protecteur du duc de Villeroi*, répondit Caillot, qui voulait dire le contraire. Louis XV rit de cette méprise, et à la prière de Villeroi, il attacha *son protecteur* aux spectacles des petits appartemens pour y jouer les amours. Il avait une jolie voix ; on lui donna un maître de musique sous lequel il fit de rapides progrès. Après que sa voix eût changé de caractère par suite de la mue, il fut obligé de quitter la Cour, à cause de la mauvaise conduite de son père, et de s'engager au théâtre de la Rochelle comme musicien d'orchestre. La maladie d'un acteur lui fournit l'occasion de remonter sur la scène, où il ne tarda pas à se faire remarquer. Après avoir joué avec succès la comédie à Lyon et dans plusieurs autres villes de province, il fut attaché pendant quelques années au spectacle de l'Infant, duc de Parme ; enfin on l'appela à Paris, et il débuta, le 26 juillet 1760, à la Comédie Italienne, par le rôle de Colas dans *Ninette à la Cour*. Sa belle voix, qui réunissait les registres de baryton et de ténor, la finesse de sa dic-

tion, l'expression de sa physionomie et de ses gestes, tous ces avantages, dis-je, lui procurèrent un triomphe complet, et dans la même année il fut reçu au nombre des comédiens sociétaires. Dès qu'il paraissait sur la scène, son extérieur prévenait le public en sa faveur, et son jeu, dit La Harpe, achevait l'entraînement. Grimm assure que le talent de Caillot était plus flexible et plus rare que celui de Lekain; mais il semblait ignorer son mérite, et ce fut Garrick qui, pendant son séjour en France, lui apprit qu'il serait pathétique quand il voudrait. Il était en effet doué d'une profonde sensibilité, et ce qui se passait dans son âme, il savait le communiquer à son organe; de là vient qu'il n'obtint pas moins de succès dans le genre pathétique que dans le bouffe. Il s'identifiait aux rôles qu'il jouait, se mettait à la place de l'auteur, et faisait toujours plus que celui-ci n'espérait. Il ne faut pas s'y tromper; Caillot, malgré la beauté de sa voix, était plus acteur que chanteur; c'était ainsi qu'il fallait être pour plaire au public de son temps. Donner au chant le caractère de vérité de la parole, était le but des efforts de tous les comédiens de l'Opéra-Comique, et lorsqu'on y parvenait, il semblait qu'il ne restait plus rien à faire. Grétry, parlant dans ses *Essais sur la musique* de la première répétition de son opéra *Le Huron*, dit : « Lorsque Cailleau<sup>1</sup> chanta l'air : « Dans quel canton est l'Huronie ? et « qu'il dit : *Messieurs, Messieurs, en « Huronie...* Les musiciens cessèrent de « jouer pour lui demander ce qu'il vou-  
« lait. — Je chante mon rôle, leur dit-il.  
« — On rit de la méprise et l'on recom-  
« mença le morceau. » Cette vérité de dé-  
clamation musicale était alors considérée  
comme le comble de l'art. Les rôles les  
plus brillans de Caillot étaient ceux du  
*Sorcier*, de *Mathurin* dans *Rose et Co-*

<sup>1</sup> Grétry a écrit partout dans son livre *Cailleau* pour *Caillot*; il était dans l'erreur sur l'orthographe du nom de cet acteur; c'est *Caillot* qu'il faut écrire, et c'est ainsi

*las*, du *Déserteur*, du *Huron*, du *Syl-  
vain*, de *Blaise* dans *Lucile*, et de *Ri-  
chard* dans *Le Roi et le Fermier*. Un  
enrouement fréquent, et qui se déclarait  
d'une manière subite, vint contrarier  
cet artiste au moment où son talent d'ac-  
teur atteignait à la plus grande perfec-  
tion; il craignit que cet accident ne lui fit  
perdre la faveur du public, et il se retira  
en 1772, ayant à peine atteint l'âge  
de quarante ans. Il quitta le théâtre au  
mois de septembre, avec une pension de  
1000 francs, et ne parut plus qu'aux  
spectacles de la cour jusqu'en 1776, épo-  
que où il cessa tout-à-fait de jouer la co-  
médie, ne conservant que l'emploi de ré-  
pétiteur. Il retourna vivre avec sa mère et  
ses trois sœurs, qui avaient repris le com-  
merce de la bijouterie. Plus tard, il se  
retira à Saint-Germain-en-Laye, dans une  
petite maison que lui avait donnée le comte  
d'Artois, dont il était le capitaine des  
chasses. La quatrième classe de l'Institut  
l'admit en 1800 au nombre de ses cor-  
respondans. En 1810, les acteurs de l'O-  
péra-Comique, informés que Caillot n'é-  
tait pas heureux, lui assurèrent une  
pension de 1200 francs. Quatre ans plus  
tard, Louis XVIII y joignit une autre  
pension de 1000 francs sur sa cassette.  
La mort de deux de ses sœurs lui avait  
donné la co-propriété d'une maison située  
sur le *Quai de Conti*; mais il ne jouit pas  
long-temps de l'aisance qu'il venait d'ac-  
quérir. Après la mort déjà ancienne de sa  
femme, il lui était resté deux enfans; son  
fils, major de cavalerie, périt en 1812,  
dans la campagne de Moscou; la douleur  
que Caillot en ressentit lui causa dans la  
même année une attaque de paralysie qui  
le força de revenir à Paris avec sa fille :  
il sembla d'abord avoir recouvré la santé,  
mais une seconde atteinte mit fin à ses  
jours le 30 septembre 1816. Il était dans  
sa quatre-vingt-quatrième année. Sa fille,

qu'on trouve ce nom dans les registres de l'ancienne Co-  
médie italienne.

qui lui a survécu, est tombée en démence.

CAIMO (JOSEPH), compositeur qui a eu de la célébrité, naquit à Milan, vers 1540, et vécut dans cette ville. Ses productions sont devenues fort rares. On trouve l'indication de quelques-uns de ses ouvrages dans l'Athlécé des Lettrés de Milan, de Piccinelli, dans l'Essai de La Borde, et dans le Lexique des Musiciens de Gerber. La Borde, qui ne cite aucun titre, parle de 8 livres de chants (probablement des madrigaux) qui auraient été publiés vers 1560. Les titres connus des productions de Caimo sont : 1° *Madrigali a cinque voci*, Venise, 1568; 2° *Madrigali a 5, 6, 7 e 8 voci*, Milan, 1571; 3° *Madrigali a quattro voci, 1° Libro*, Milan, 1581; 4° *Madrigali, libro secondo*, ibid., 1582; 5° *Canzonette a quattro voci*, lib. 1, Brescia, 1584; 6° *do. libro secondo*, ibid., 1585; 7° *Madrigali a cinque voci*, Venise, 1585. On trouve des madrigaux et des chansons de Caimo dans le recueil intitulé : *Paradiso musicale de madrigali e canzoni a cinque voci di diversi eccellentissimi autori, nuovamente raccolti da P. Phalesii et posti in luce. In Anversa, nella stamperia di Pietro Phalesio*, 1596. 4° obl.

CAIX (M. DE), professeur de viole à Paris, vers 1750, a publié de sa composition : 1° Cinq livres de pièces de viole; 2° Un livre de duos pour le pardessus de viole; 3° Trois livres de sonates à flûte seule.

CAJANI (JOSEPH), chef des chœurs et accompagnateur du Théâtre Italien de Paris, né à Milan, en 1774, s'essaya d'abord comme chanteur dramatique, mais n'ayant qu'une voix de mauvaise qualité, il ne réussit pas, et bientôt il renonça à cette carrière. Il est mort à Paris en 1821. On a de lui : *Nunvi Elementi di Musica esposti con vero ordine progressivo*. Milan, Ricordi, in-fol. obl. Il a composé et arrangé la musique de plusieurs ballets pour les théâtres de Milan, entre autres : 1° *Tavora ed Oliviera* ;

2° *Campestre*, en 1797; 3° *Demetrio*; 4° *I finti Filosofi*; 5° *Eugenia e Rodolfo*, en 1799; 6° *Il Filopemene*; 7° *Adelaide ed Alfonso*; 8° *I tre Matrimoni*, en 1805; 8° *Le Danaïdi*; 9° *Matilde e Rodegondo*, en 1816; 10° *Fomilda e Dezavedas*; 11° *I Riti di Milo*, en 1818.

CAJON (ANTOINE-FRANÇOIS), né à Macon, en 1741, fut d'abord enfant de chœur dans cette ville, puis s'engagea comme soldat, déserta, entra dans un couvent de capucins, n'y acheva pas son noviciat, et s'enfuit à Paris, où son esprit et ses talens en musique lui procurèrent la faveur d'un fermier général, qui le fit entrer comme commis dans les aides. En 1765 il se maria, eut des enfans, et la gêne qui en résulta pour ses affaires le conduisit à quelques infidélités qui lui firent perdre son emploi. Ce fut alors qu'il chercha des ressources dans la musique et qu'il en fit sa profession. Il réussit d'abord assez bien, mais ensuite il fit des dettes et fut obligé de s'éloigner de Paris pour se rendre en Russie, où il est mort en 1791. C'était, dit M<sup>me</sup> Roland, dans ses Mémoires, un petit homme vif et causeur.

Cajon a publié un livre qui a pour titre : *Les élémens de musique, avec des leçons à une et deux voix*. Paris, 1772, in-8°. La Borde dit qu'il pilla avec assez d'art les leçons de Bordier pour composer cet ouvrage. Cloron et M. Fayolle ont répété ce jugement dans leur Dictionnaire des musiciens : j'ignore s'il est fondé, car je ne connais pas le livre de Cajon.

Ce musicien eut un fils qui s'appela comme lui *Antoine-François*, et qui était né à Paris le 8 mars 1766. Élevé à la maîtrise de la cathédrale, il entra à l'Opéra comme contrebasse en 1792, en sortit en 1795, et voyagea dans les Pays-Bas comme maître de musique d'une troupe de comédiens, puis retourna à Paris en 1816, et entra à l'Opéra-Comique comme souffleur de musique. Il garda peu de temps cette place, et retourna dans les

Pays-Bas. Il est mort le 27 octobre 1819, à Mons, où il était maître de musique du théâtre. En 1805, il a donné au théâtre des *Jeunes artistes* un opéra comique en un acte, intitulé : *Une matinée de printemps*.

CALCKMANN (JEAN-JACQUES), membre du consistoire de La Haye, vers le milieu du 17<sup>m</sup>e siècle, a fait imprimer un livre intitulé : *Antidotum, tegen-gift vant gebruyck of ongebruyck vant orgel in de kerken der vereenighde Nederlanden* (Antidote contre l'usage et le non usage de l'orgue dans les églises des provinces-unies des Pays-Bas), in s'Gravenhage (La Haye), by Aert Meuris, 1641, in-8°. Cet ouvrage, écrit avec violence, est une critique d'un autre livre qui avait paru sous le voile de l'anonyme, et sous ce titre : *Gebruick of ongebruick van't orgel in de kerken der vereenighde Nederlanden* (Usage et non usage de l'orgue dans les églises des provinces unies dans les Pays-Bas), Leyde, Bonaventure et Abraham Elsevier, 1641, in-8°. L'auteur de ce dernier écrit avait voulu démontrer que l'usage de l'orgue dans les temples protestans n'est point contraire à la foi catholique, comme le croyaient alors les rigoristes des églises de Hollande et les puritains en Angleterre, et qu'il était seulement nécessaire d'en régler convenablement l'emploi. Calckmann entreprit dans sa réponse de prouver au contraire que rien n'est plus funeste à l'esprit de recueillement que l'introduction mondaine de l'orgue dans le service divin, et qu'on devait détruire cet instrument partout où il existait. Il ne se borna pas à combattre son adversaire par des armes égales, car il fit censurer son ouvrage dans une assemblée du consistoire dont lui-même était membre. L'acte de censure est daté du 20 décembre 1641. Quelques jours après, l'auteur de l'écrit censuré fit paraître, pour toute réponse, un recueil d'approbations qu'il avait reçues de toutes parts, et particulièrement des pasteurs des églises réformées de Hol-

lande, d'Angleterre et de Genève. Dans ce recueil, intitulé *Responsa prudentium ad auctorem Dissertationis de Organo in Ecclesiis confæd. Belgii* (Lugd. Batavor. ex officina Elseviriana, 1641, in-8°), on trouve des lettres intéressantes de Bochor, de Daniel Heinsius, de Gaspard Barlæus, de Louis de Dieu, de Golius, et de quelques autres savans.

CALCOTT. *Voyez* CALLCOTT.

CALDANI (LÉOPOLD), professeur de médecine théorique et d'anatomie, membre pensionné de l'Académie de Padoue, a donné dans les *Saggi scientifici e letterari* de cette académie (t. II, 1789, page 12-24), une dissertation sur l'organe de l'ouïe, intitulée : *Dissertatio de Chordæ timpani officio, et de peculiari peritonæi structura*.

CALDENBACH (CHRISTOPHE), professeur d'éloquence à Tubinge, a publié un programme de thèse sur quelques motets de Roland de Lassus ou De Lattre, et particulièrement de celui qui commence par ces mots : *In me transierunt*. Le répondant fut Élie Walther (Voyez ce nom). Suivant Forkel et Lichtenthal, ce serait Caldenbach qui aurait publié l'examen de ce sujet, sous le titre *De musicæ dissertatio*, Tubinge, 1664, mais Godefroid Walther (*Musikalische Lexik.*) ne s'y est pas trompé, et a cité cette dissertation comme l'ouvrage d'Élie Walther. Gerber a suivi l'opinion de Godefroid Walther à ce sujet. L'erreur de Forkel est d'autant plus singulière, qu'il a pris ce dernier pour guide dans sa *Littérature générale de la musique*, quand il n'avait pas vu lui-même les ouvrages dont il parlait, ou lorsqu'il n'avait pas des renseignements particuliers.

CALDARA (ANTOINE), compositeur laborieux, naquit en 1678, à Venise, où il reçut dans sa jeunesse des leçons d'accompagnement et de contrepoint de son compatriote Legrenzi. Il n'était âgé que de dix-huit ans quand il fit représenter son premier opéra. Appelé en 1714 à la cour de Mantoue, pour y remplir les fonctions

de maître de chapelle, il y resta jusqu'en 1718. Alors il se rendit à Vienne et y obtint le titre de vice-maître de chapelle de la cour impériale. L'empereur Charles VI, qui aimait beaucoup sa musique, le prit pour maître de composition, dans le style moderne de ce temps, pendant qu'il étudiait le contrepoint rigoureux sous la direction de Fux ou Fuchs. En 1725, il dirigea à Prague l'opéra que Fuchs avait écrit pour le couronnement du roi de Bohême, et qui fut exécuté en plein air. Il paraît qu'après avoir écrit son opéra de *Temistocle*, dont la représentation eut lieu à Vienne, le 4 novembre 1756, Caldara, affligé du peu de succès de cet ouvrage, renonça au théâtre. Il vécut encore deux ans dans la capitale de l'Autriche, puis, vers la fin de 1758, il retourna à Venise, et y vécut dans la retraite jusqu'en 1763, où il mourut le 28 août, à l'âge de 92 ans. C'est donc à tort que Gerber a dit que cet artiste cessa de vivre à Vienne. Les œuvres de théâtre et de musique d'église composées par Caldara sont innombrables. Sa fécondité eut plusieurs causes, car il vécut long-temps, conserva la vigueur de sa tête jusqu'à ses derniers jours, et travailla constamment dix heures chaque jour.

Caldara eut deux manières pour sa musique de théâtre. La première, faible d'invention, n'a de recommandable que la facilité naturelle des mélodies : elle a vieilli promptement parce que les formes en sont peu variées. Après son arrivée en Allemagne, il changea son style et donna plus de vigueur à son harmonie, mais il manqua toujours à sa musique le caractère vital qui ne peut être que le produit du génie. Caldara était un habile imitateur, mais il ne savait pas inventer. Le sort de toute musique dramatique est d'être plongée dans l'oubli par les transformations successives de l'art; les productions de ce compositeur ont donc dû subir la commune destinée; mais elles n'ont pas comme celles d'Alexandre Scarlatti, contemporain de leur auteur, le mérite d'offrir quelques-uns de

ces beaux élans de génie qui survivent à toutes les révolutions et qu'on peut admirer dans tous les temps. Plus heureux dans sa musique d'église, Caldara a laissé quelques ouvrages qui, sans s'élever à la hauteur des belles compositions en style concerté des écoles de Scarlatti, de Leo et de Lolli, sont cependant fort estimables.

Les principaux ouvrages de Caldara sont ceux dont les titres suivent : 1° *Argene*, à Venise, en 1689; 2° *Tirsi*, *Ib.*, 1696; (le deuxième acte de cet ouvrage est le seul qu'il ait écrit; les autres étaient de Lolli et d'Ariosti); 3° *Le Promesse serbate*, *Ibid.*, 1697; 4° *Il Trionfo della continenza*, *Ibid.*, 1697; 5° *Farnace*, *Ibid.*, 1705; 6° *Il Selvaggio eroe*, 1707; 7° *Partenope*, 1708; 8° *Sofonisbe*, à Venise, en 1708; 9° *L'Inimico generoso*, à Bologne, en 1709; 10° *Costanza in amore vince l'Inganno*, Macerata, 1710; 11° *Atenaide*, à Rome, en 1711. Cet ouvrage fut écrit pour le célèbre chanteur *Amadori*. 12° *Tito e Berenice*, à Rome, en 1714; 13° *Il Ricco Epulone*, à Venise; 14° *Il Giubilo della Salza*, à Salzbourg, 1716; 15° *Caio Mario*, Vienne, 1717; 16° *Coriolano*, 1717; 17° *La Verità nell'inganno*, Vienne, 1717; 18° *La Partenza amorosa*, Rome, 1717; 19° *Astarte*, Vienne, 1718; 20° *La Forza dell'amicizia*, 1718; 21° *Ifigenia in Aulide*, Vienne, 1718; 22° *Lucio Papirio dittatore*, *Ibid.*, 1719; 23° *Sirita*, *Ibid.*, 1719; 24° *Sisara*, *Ibid.*, 1719; 25° *Tobia*, *Ibid.*, 1719; 26° *Assalone*, *Ibid.*, 1720; 27° *Naaman*, *Ib.*, 1721; 28° *Giuseppe*, *Ibid.*, 1722; 28° *Nilocri*, *Ib.*, 1722; 29° *Ormilda*, *Ibid.*, 1722; 30° *Scipione nelle Spagne*, *Ibid.*, 1722; 31° *Euristeo*, *Ib.*, 1723; 32° *Andromacca*, *Ibid.*, 1724; 33° *David*, *Ibid.*, 1724; 34° *Gianguir*, *Ibid.*, 1724; 35° *La Griselda*, *Ibid.*, 1725; 36° *Le Profezie evangeliche*, *Ib.*, 1725; 37° *Semiramide*, *Ibid.*, 1725; 38° *I due dittatori*, 1726; 39° *Venceslao*, 1726; 40° *Gioaz*, 1726; 41° *Bat-*

tista, 1726; 42° *Don Chisciottò alla corte della Duchessa*, 1727; 43° *Imeneo*, 1727; 44° *Ornospade*, 1727; 45° *Gionata*, 1728; 46° *Mitridate*, 1728; 47° *Cajo Fabrizio*, 1729; 48° *Nabot*, 1729. Tous ces ouvrages, depuis 1718, sont sur des poèmes de Zeno. 49° *La Passione di Giesù-Christo*, 1730; 50° *Daniello*, 1731; 51° *Santa Elena al calvario*, 1731; 52° *Demetrio*, 1731; 53° *L'Asilo d'Amore*, 1732; 54° *Sedeccia*, 1732; 55° *Demofonte*, 1733; 56° *Gerusalemme convertita*, 1734; 57° *Lu Clemenza di Tito*, le 4 novembre 1734; 58° *Adriano in Siria*, 1735; 59° *Davidde umiliato*, 1735; 60° *Enone*, 1735; 61° *San Pietro in Cesarea*, 1735; 62° *Gesù presentato nel tempio*, 1735; 63° *Le Grazie vendicate*, 28 août 1735; 64° *L'Olimpiade*, 1736; 65° *Achille in Sciro*, 1736; 66° *Ciro riconosciuto*, 28 août 1736; 67° *Temistocle*, 4 novembre 1736.

Parmi les œuvres de musique d'église de Caldara, on remarque plusieurs messes à quatre et à cinq voix avec instrumens, un *Magnificat* à quatre voix, deux violons, deux trompettes, timbales et orgue, un *Regina cœli*, un *Te Deum*, l'hymne *Lauda Jerusalem*, un *Salve regina* pour voix de soprano avec instrumens, les psaumes *Beatus vir*, à voix seule et orchestre, et *Memento Domine* à quatre voix, des *Vêpres complètes* à cinq voix, et des motets à deux, trois et cinq voix. Un recueil de ces motets à deux et trois voix a été publié à Bologne, en 1715. On connaît aussi de la composition de Caldara, six messes qui ont pour titre : *Chorus Musarum Divino Apollini accinentium, sive Sex Missæ selectissimæ quatuor vocibus, C. A. T. B. 2 violinis et organo concert. 2 clarinis, Tympano, violoncello, pro Libet. Authore celeberrimo et prestant. Do. Antonio Caldara, chori Mus. in aula Caroli VI, gl. mem. Imp. Rom. vice Direct. in Lucem prodierunt, una in Ordine III. Joh. Nicolai Hemmer-*

lin, Bamberg, 1748, in-fol. Les catalogues de Breitkopf, publiés en 1764 et 1769 contiennent l'indication des deux ouvrages dont les titres suivent : 1° *Magnificat a canonis, 4 voc. et organo*; 2° *Kyrie cum gloria, Sanctus, Osanna et Agnus, 4 voc. 2 violinis, viola et fundamento*.

La musique de chambre de ce compositeur renferme : 1° Douze cantates avec basse continue, dont six pour soprano et six pour contralto, publiés à Venise, en 1699, par Joseph Sala; 2° Deux œuvres de sonates pour deux violons et basse continue, publiés à Amsterdam. Au titre d'un de ces ouvrages, Caldara est qualifié *Musico di violoncello*, ce qui indique qu'il jouait de cet instrument.

CALDARERA (MICHEL), naquit à Borgosesia, le 28 septembre 1702, et fut envoyé par son père à Milan, à l'âge de 14 ans, pour y apprendre le contrepoint. Devenu musicien habile, il obtint la place de maître de chapelle de St.-Evasio à Casale, et occupa ce poste jusqu'à sa mort, arrivée en 1742. Il a laissé en manuscrit une grande quantité de musique d'église.

CALLEGARI (CORNÉLIE), cantatrice distinguée, claveciniste et compositeur, était fille de Bartholomæ Calegari, de Bergame. Elle naquit dans cette ville en 1644. Elle était à peine âgée de quinze ans quand elle fit paraître son premier livre de motets, qui fut accueilli par de nombreux applaudissemens à son apparition. Néanmoins, ce brillant succès ne détourna pas Cornélie Calegari du projet qu'elle avait formé de se retirer dans un couvent : elle choisit celui de Sainte-Marguerite, à Milan, et y prononça ses vœux en 1660. Elle reçut alors les noms de *Marie-Catherine*. Par son chant, son jeu sur l'orgue et ses compositions, elle fixa sur elle l'attention de toute la population de Milan; les amateurs de musique se rendaient en foule à l'église de Sainte-Marguerite pour l'entendre. On ignore l'époque de sa mort. Ses compositions connues sont : 1° *Motetti a*



*voce sola*, 1659; 2° *Madrigali e canzonette a voce sola*; 3° *Madrigali a due voci*; 4° *Messe a sei voci con istrumenti*; 5° *Vesperal à l'usage des religieux*.

CALEGARI (FRANÇOIS-ANTOINE), cordelier, naquit à Padoue, vers la fin du 17<sup>e</sup> siècle. On voit par l'approbation qu'il a donnée au *Musico Testore* de Tevo (dont il avait été nommé censeur), qu'il était maître de chapelle de l'église du grand couvent des mineurs conventuels de Frari, à Venise, en 1702. En 1724, il était maître de chapelle à Padoue, et l'on croit qu'il occupait encore ce poste en 1740. Il eut pour successeur Vallotti. Le père Calegari jouissait d'une grande réputation de savoir, et sa musique d'église était admirée des plus habiles compositeurs, lorsqu'il lui prit fantaisie de la brûler, pour en composer dans le genre enharmonique des Grecs, dont il croyait avoir retrouvé les principes; mais sans respect pour l'antiquité, les auditeurs trouvèrent cette musique détestable, et les musiciens la déclarèrent inexécutable. On a imprimé de sa composition : 1. *IX Psalmi*; 2° *Salve sanguis*; 3° *Cantate da camera*. Il existe dans la bibliothèque de l'union philharmonique de Bergame une copie manuscrite d'un traité théorique sur la musique par le P. Calegari; cet ouvrage a pour titre : *Ampia dimostrazione degli armoniali musicali Tuoni. Trattato teorico pratico*. Il paraît que le manuscrit original est daté du 15 août 1732, mais la copie dont il s'agit a été faite par le P. Sabbatini, en 1791, comme le prouve cette note placée à la fin du manuscrit qui a 204 pages in-fol. : *Trascritta ad Litteram nell' anno 1791 dal Pre. Luigi Antonio Sabbatini, Minor conventuale maestro di cappella nella sacra Basilica del Santo in Padova*. Lichtenthal, qui a donné un aperçu du contenu de cet ouvrage (Bibliog. della Mus., t. IV, p. 462), dit que son mérite est égal à celui des meilleurs traités de musique publiés en

Italie, et qu'il est vraisemblable que Vallotti et Sabbatini lui-même en ont fait leur profit sans le citer; le P. Barca est le seul qui en ait parlé. On ignore où se trouve le manuscrit original.

CALEGARI (ANTOINE), compositeur dramatique, né à Padoue, vers le milieu du 18<sup>e</sup> siècle, fit représenter à Venise, en 1784, un opéra qui avait pour titre : *Le Sorelle rivali*. D'autres ouvrages succédèrent à celui-là jusqu'en 1789, époque où il cessa de travailler pour le théâtre. En 1800 il vivait à Padoue et s'y faisait remarquer comme violoncelliste dans des concerts publics, lorsque les troubles de la guerre l'obligèrent à s'éloigner de sa patrie et à chercher un asile en France. Il se rendit à Paris, où la fortune lui fut d'abord contraire, car il ne put réussir à se faire entendre comme instrumentiste, ni comme compositeur. Il imagina enfin un moyen de se faire connaître par une de ces singularités musicales dont on avait déjà vu quelques exemples : le succès répondit à ses espérances. L'ouvrage qu'il publia avait pour titre : *L'art de composer la musique sans en connaître les élémens*. Il fut publié à Paris, en 1802, et l'auteur le dédia à M<sup>me</sup> Bonaparte, qui prit Calegari sous sa protection et lui procura de l'emploi. Cet art prétendu, par lequel on pouvait en apparence composer, n'était qu'une opération mécanique qui permettait de combiner de 1400 manières différentes des phrases préparées et calculées par Calegari pour se prêter à ces combinaisons. L'auteur et l'éditeur du livre, essayèrent en 1803 de rappeler l'attention publique sur l'ouvrage, en faisant une deuxième édition qui ne différait de la première que par le frontispice.

Lorsque les circonstances le permirent, Calegari retourna dans sa ville natale, et y obtint la place de maître de chapelle du *Santo*; il en remplit honorablement les fonctions jusqu'à sa mort qui arriva le 28 juillet 1828.

CALEGARI (FRANÇOIS), guitariste, né

à Florence, vers la fin du 18<sup>me</sup> siècle, s'est fixé en Allemagne où il a publié presque tous ses ouvrages. On connaît de lui environ vingt œuvres pour guitare seule ou pour deux guitares, composés de valses, de rondeaux, de sonates, d'airs variés, et de mélanges d'airs d'opéras et de ballet, publiés à Florence, à Milan, à Leipsick et à Brunswick. On connaît aussi sous le nom de Calegari une introduction et des variations pour le piano sur un thème de Carafa (Milan, Riccordi); je crois que cet ouvrage est d'un autre artiste portant le même nom.

CALL (LÉONARD DE), né dans un village de l'Allemagne méridionale, en 1779, se livra dès son enfance à l'étude de la guitare, de la flûte et du violon. Il commença à se faire connaître à Vienne, en 1801, par des compositions qui obtinrent de brillans succès, à cause de leurs mélodies faciles et d'un goût agréable. Les premiers ouvrages de cet artiste furent écrits pour la guitare et la flûte. Bientôt ils devinrent populaires, et les éditeurs de musique, dont ils faisaient la fortune, excitèrent si souvent leur auteur à en produire de nouveaux, que leur nombre s'éleva jusqu'à près de 150 en moins de douze années. C'étaient des pièces pour guitare seule, des duos pour guitare et flûte, des trios, quatuors, sérénades, avec accompagnement de violon, de hautbois, de basson, et d'autres instrumens. A ces compositions légères de musique instrumentales succédèrent à divers intervalles des recueils de chansons pour trois ou quatre voix d'hommes, qui obtinrent un succès prodigieux. De Call peut être considéré comme celui qui mit en vogue ce genre de musique chez les Allemands. Les catalogues des marchands de musique indiquent environ vingt recueils de ces chants qui contiennent plus de 140 morceaux. Ainsi qu'il arrive toujours aux compositeurs populaires, l'éclat du succès et la trop grande fécondité usèrent en peu de temps la renommée de De Call. S'il n'eût cessé de vivre à l'âge de trente-six ans, il

eût eu le chagrin de voir succéder un profond oubli à la popularité dont il avait joui. Il est mort à Vienne, en 1815, laissant après lui une femme et des enfans dont il faisait le bonheur, par ses excellentes qualités sociales.

Un autre musicien du même nom se faisait remarquer à Vienne, en 1814, par un talent fort singulier : il était siffleur, et possédait une habileté extraordinaire. Non seulement les traits les plus rapides et les plus difficiles étaient exécutés par lui avec beaucoup de précision et de justesse, mais il pouvait faire des suites de trilles chromatiques dont la perfection ne laissait rien à désirer. Ce musicien d'un genre nouveau ne se faisait entendre que dans des sociétés particulières.

CALLAULT (SALVATOR), harpiste de l'Académie royale de musique à Paris, est né dans cette ville, vers 1791. Élève de Nadermann, il s'est fait connaître par quelques compositions pour son instrument. Les plus connus de ses ouvrages sont : 1<sup>o</sup> Marche de *Saül* variée pour la harpe, avec flûte ou violon, Paris, Zetter ; 2<sup>o</sup> La tyrolienne, suivie d'un rondeau, avec flûte, *Ibid.* ; 3<sup>o</sup> Nocturne concertant pour harpe, violon ou violoncelle, *Ibid.* ; 4<sup>o</sup> Collection de morceaux choisis, arrangés pour la harpe, Paris, Frey ; 5<sup>o</sup> Première fantaisie sur la romance de *Joseph*, *Ibid.* ; 6<sup>o</sup> Fantaisie et variations sur la gavotte et le menuet du ballet de Nina, Paris, Janet.

CALLCOTT (JOHN-WALL), né le 20 novembre 1766 à Kensington, dans le comté de Middlesex, entra dès l'âge de seize ans dans un collège du voisinage, où il fit d'assez bonnes études grecques et latines, que ses parens lui firent interrompre à douze ans pour lui faire embrasser l'état de chirurgien. N'ayant pu surmonter la répugnance que lui inspirait cet état, il s'appliqua à la musique en 1779, et reprit en même temps le cours de ses études. Il apprit successivement le français, l'italien, l'hébreu et les mathématiques. Ayant

été présenté aux docteurs Arnold et Cooke en 1782, il reçut de ces deux habiles musiciens des conseils qui perfectionnèrent ses connaissances. L'année suivante il devint organiste suppléant à Saint-Georges le Martyre (Hannover Square). Depuis cette époque, jusqu'en 1795, il envoya un nombre considérable de pièces aux divers concours ouverts par la société de musique intitulée *The Catch Club*, et presque tous ses ouvrages furent couronnés. Dès 1786, il avait été fait bachelier en musique à l'université d'Oxford. Vers 1795, il commença à se livrer à la lecture des écrivains didactiques sur la musique, et conçut le projet d'écrire un dictionnaire de musique, dont il publia le prospectus en 1797. Cinq ans plus tard, ses matériaux étaient rassemblés; mais il fallait les classer et rédiger l'ouvrage, et ce long travail ne s'accordait guère avec ses nombreuses occupations et avec le mauvais état de sa santé: il fut donc obligé de l'ajourner à une époque plus éloignée qu'il ne vit point arriver. Se persuadant toutefois que le public attendait de lui un livre sur la théorie de la musique, il écrivit en 1804 une grammaire musicale (*A musical Grammar*) dont la première édition parut en 1806 (Londres, un vol. in-12), et la troisième, en 1817, sous ce titre: *A Musical Grammar in four parts; 1. Notation; 2. Melody; 3. Harmony; 4. Rhythm.*

Il avait pris en 1800 ses degrés de docteur en musique à l'université d'Oxford. En 1792, il obtint la place d'organiste à l'hospice des orphelins de Londres; il la conserva jusqu'en 1802, époque où il y renonça en faveur de M. Horsley, son genre. Il succéda en 1805 au docteur Crotch dans l'emploi de lecteur de musique à l'*Institution Royale*; mais craignant que le mauvais état de sa santé ne lui permit pas de remplir les devoirs de cette place, il donna sa démission au bout de quelques années. En 1814, il prit le parti de vivre dans la retraite, et s'occupa d'un ouvrage sur la Biographie musicale,

qu'il n'eut pas le temps d'achever. Enfin, après avoir languï pendant les deux dernières années de sa vie, il expira le 15 mai 1821, dans sa cinquante-cinquième année. La grammaire musicale de Callcott est conçue sur un bon plan et bien exécutée: les notes font voir que leur auteur possédait de l'érudition musicale. A l'égard de ses compositions, dont on n'a gravé qu'une faible partie, et qui se composent d'airs, de chansons, de canons et d'antiennes, les biographes anglais leur accordent beaucoup d'éloges. Le genre de Callcott, M. Horsley, a publié une collection des œuvres choisies de son beau-père, en deux volumes in-folio, avec une notice sur la vie de l'auteur.

CALLENBERG (GEORGES-ALEXANDRE-HENRI-HERRMANN, comte de), seigneur de Muskau, dans la Haute-Lusace, membre de l'académie royale de Stokholm, et claveciniste habile, naquit à Muskau, le 8 février 1744, et mourut dans le même lieu en 1775. On a gravé de sa composition *six sonates pour le clavecin, avec accompagnement de violon*. Berlin, 1781.

CALLETOT (GUILLAUME), chantré à déchant de la chapelle de Charles V, roi de France, suivant une ordonnance de l'hôtel, datée du mois de mai 1364. Ce chantré était un de ceux qui, dans la chapelle du roi, improvisait l'espèce de contrepoint simple qu'on appelait *Chant sur le livre*. C'est ce qu'indique son titre de *Chantré à déchant*. (V. la *Revue musicale*, 6<sup>me</sup> année, p. 218). Les appointemens de Guillaume Calletot, ainsi que ceux de ses collègues, étaient de *quatre sous* par jour.

CALMET (DOM AUGUSTIN), savant bénédictin de la congrégation de Saint-Vannes, naquit le 26 février 1672, à Mesnil-la-Horgne, près de Commerci, en Lorraine. Après avoir fait ses premières études au prieuré du Breuil, et prononcé ses vœux dans l'abbaye de St-Mansui, le 23 octobre 1689, il alla faire son cours de philosophie à l'abbaye de Saint-Èvre, et celui de

Théologie à l'abbaye de Munster. En 1718, il fut nommé abbé de Saint-Léopold de Nanci, et, dix ans après, abbé de Sénones, où il passa le reste de sa vie. Il mourut dans cette abbaye le 25 octobre 1757. Dans son *Commentaire littéral sur la Bible*, Paris, 1714-20, 26 vol. in-4°, ou Paris, 1724, 9 vol. in-fol., ou enfin, Amsterdam, 1723, 25 vol. in-8°, on trouve : 1° *Dissertation sur la musique des anciens, et en particulier des Hébreux* ; 2° *Dissertation sur les instruments de musique des Hébreux* ; 3° *Dissertation sur ces deux termes Hébreux* : LAMNAZEACH et SELA. Ugolini a donné une traduction latine de ces dissertations dans son *Trésor des antiquités sacrées*, tome 32°. On trouve aussi quelques détails sur la musique des Hébreux dans le *Dictionnaire historique et critique de la Bible*, du même auteur, Paris, 1750, 4 vol. in-fol. fig. Il y a peu d'utilité à tirer de tout cela.

CALMUS (MARTIN), né en 1749 à Deux-Ponts, passa la plus grande partie de sa vie à Dresde, où il était violoncelliste et musicien de la cour. Il est mort dans cette ville, le 15 janvier 1809. Avant de se fixer à Dresde, il avait été attaché quelque temps à l'orchestre du théâtre d'Altona. Il a laissé quelques compositions pour son instrument, dont une partie est encore inédite.

CALOCASIUS, musicien romain, dont le nom est parvenu jusqu'à nous, au moyen d'une inscription rapportée par Gruter (*Corpus Inscript.*, t. 1, part. 2, p. 654), et que voici :

D. M.

CALOCASIO

VERNÆ. DVLCISS.

ET. MVSICARIO

INGENIOSISSIMO

QVI. VIX. ANN. XV

BENEMERENTI. FECIT

DAPHNVS.

Ce musicien doit avoir vécu dans le moyen-âge, car le mot *musicarius*, placé

dans cette inscription, est de la basse latinité. Ducange ne cite sur ce mot (*Glossar. ad script. med. et infim. latin.*) que l'inscription dont il est ici question.

CALORI (M<sup>me</sup>), cantatrice renommée dans son temps, naquit à Milan, en 1732. Après avoir paru avec succès sur quelques théâtres d'Italie, elle se rendit à Londres vers la fin de 1755, et s'y fit une brillante réputation qui se répandit dans toute l'Europe. Elle se faisait remarquer particulièrement par une agilité de gosier dont on n'avait pas eu d'exemple jusqu'alors, par une voix d'une étendue rare, et par un profond savoir en musique. En 1770, elle brillait à Dresde comme *prima donna*. Elle retourna dans sa patrie en 1774, continua de se faire entendre sur divers théâtres jusqu'en 1783, quoique sa voix eût perdu sa fraîcheur et une partie de son agilité. On présume qu'elle cessa de vivre vers 1790.

CALOVIVS (ABRAHAM), professeur de théologie, pasteur primaire et surintendant général à Wittemberg, naquit à Morungen en Prusse, le 16 avril 1612, et mourut à Wittemberg le 29 février 1686. Il a publié en langue latine une *Encyclopédie* (Lubeck, 1651, in-4°) dans laquelle il traite de la musique, p. 549-554.

CALVEZ (GABRIEL), musicien espagnol, vivait à Rome vers le milieu du seizième siècle, et y était attaché en qualité de chantre, à l'église de Sainte-Marie-Majeure. Il publia dans cette ville, en 1540, des motets à quatre voix. La mélodie d'un de ces motets (*Emendemus in melius que ignoranter peccavimus*) a servi de thème à Palestrina pour sa messe *Emendemus*.

CALVI (LAURENT), musicien au service de l'église cathédrale de Pavie, dans la première moitié du dix-septième siècle, s'est fait connaître par quatre recueils de motets à deux, trois et quatre voix. En 1626, il a publié à Venise un ouvrage qui a pour titre : *Rosarium litaniarum B. V. Mariæ*.

CALVI (JEAN-BAPTISTE), amateur de

musique, né à Rome, vers le milieu du 18<sup>e</sup> siècle, a donné : 1<sup>o</sup> *Ezio*, *opera seria*, à Pavie, en 1784; 2<sup>o</sup> *Castore e Pollice*, ballet, à Crémone, en 1788; 3<sup>o</sup> *Le donne mal accorte*, ballet, dans la même ville, en 1788; 4<sup>o</sup> *Il Giuseppe riconosciuto*, oratorio, à Milan, en 1788.

CALVIÈRE (GUILLAUME-ANTOINE), organiste de la chapelle du roi, naquit à Paris en 1695. Ayant été reçu organiste de la chapelle du roi en 1738, il occupa cette place jusqu'à sa mort, arrivée le 18 avril 1755. Doué des plus heureuses qualités pour la musique, mais né malheureusement dans un pays où le goût et les études étaient détestables, Calvière eut en France la réputation d'un des plus grands organistes du monde : le fait est que son exécution et sa connaissance des ressources de l'instrument étaient remarquables; mais son style, semblable à celui de tous les organistes de son temps, manque d'élévation, et son harmonie est souvent incorrecte. J'ai entre les mains un livre manuscrit de ses pièces d'orgue, qui me paraît démontrer la justesse du jugement que j'en porte. Au reste c'était un homme d'esprit; l'anecdote suivante en offre la preuve. Ayant concouru en 1730 avec Dagincourt pour une place d'organiste, François Couperin, qui avait été nommé juge du concours, ayant plus d'égard à l'âge des deux compétiteurs qu'à leur talent, prononça en faveur de Dagincourt; mais voulant consoler Calvière de cette injustice, il le loua beaucoup sur son habileté. Lui ayant demandé où il avait appris à jouer si bien de l'orgue, Calvière lui répondit : *Monsieur, c'est sous l'orgue de Saint-Gervais* (Couperin était organiste de cette église). Calvière a composé plusieurs motets à grand chœur, et beaucoup de pièces pour l'orgue et le clavecin qui n'ont point été gravées.

CALVISIUS (SETHUS), dont le nom allemand était *Kalwitz*, naquit le 21 février 1556, à Gorschleben, près de Sachsenberg, dans la Thuringe. Fils d'un sim-

ple paysan, il devint, à force de travail et de persévérance, astronome, ou plutôt astrologue, poète, musicien et savant dans l'histoire et la chronologie. Ses premières études de musique et de chant furent faites à l'école de Frankenhausen<sup>1</sup>. La pauvreté de ses parents l'obligea à quitter ce collège après un séjour de trois ans et demi; mais bientôt la beauté de sa voix le fit admettre gratuitement à l'école publique de chant de Magdebourg. Déjà il était assez habile pour donner des leçons de musique qui lui procurèrent quelques économies. Avec ces épargnes, il alla étudier les langues anciennes et les arts aux universités de Helmstadt et de Leipsick. Dans cette dernière ville, on le nomma directeur de musique de l'église Sainte-Pauline; mais il quitta Leipsick en 1582, pour aller remplir les fonctions de chantre à l'école de Pforte. Il occupa cette place pendant dix ans. Appelé à Leipsick en 1592, pour y remplir les fonctions de chantre à l'église de Saint-Thomas, il retourna avec plaisir dans cette ville qu'il avait toujours préférée à toute autre. Deux ans après, il réunit, à ses attributions de chantre et de professeur, celles de directeur de musique. Il prit possession de cette dernière place le 19 mars 1594, et fit exécuter le même jour plusieurs morceaux de musique religieuse qu'il avait composés. Rien ne peut surpasser le zèle qu'il montra dans l'administration de l'école qui lui était confiée, pour l'amélioration de l'enseignement, et particulièrement de celui de la musique. Estimé pour son savoir et son caractère honorable par les habitans de Leipsick, il conçut tant d'affection pour cette ville, qu'il ne voulut jamais s'en éloigner, bien que des offres brillantes lui fussent faites par les villes de Wittenberg et de Francfort sur le Mein. Il y mourut à l'âge de près de 60 ans, le 23 novembre 1615, suivant ce

<sup>1</sup> Matheson dit que ce fut à Francfort sur l'Oder (Voy. *Grundlage einer Ehren-Pforte*, p. 32).

que rapporte Mattheson (*Grundlage einer Ehrenpforte*, p. 53), et en 1617, d'après l'opinion de Jean Godefroi Walther, de Forkel, de Gerber, et de plusieurs autres écrivains. Il y a lieu de s'en rapporter à Mattheson qui écrivit sa notice huit ans après que Walther eut publié son lexique de musique, et qui a dû examiner le fait avec attention.

Calvisius était persuadé de l'infaillibilité de l'astrologie : un événement fâcheux vint fortifier sa confiance en cette science prétendue. Il avait lu, ou cru lire dans les astres, qu'un grand malheur devait lui arriver certain jour de l'année 1602. Pour éviter le coup dont il était menacé, il prit la résolution de ne point sortir de chez lui ce jour-là, de se livrer au travail du cabinet, et d'éviter tout ce qui pourrait faire naître quelque danger pour lui. Cependant sa plume fatiguée l'obligea de prendre un canif pour la tailler, l'instrument lui échappa des mains, et dans son empressement à serrer les genoux pour l'empêcher de tomber à terre, il enfonça la lame dans son genou droit : un nerf fut coupé, et Calvisius demeura boiteux le reste de sa vie.

On a de Calvisius les ouvrages de théorie et de didactique dont les titres suivent : *Melopoëia seu melodiæ condende ratio, quam vulgò musicam poeticam vocant, ex veris fundamentis extracta et explicata*, Erfordiæ, 1592, in-8°. Lipenius (Bibl., p. 975) indique une première édition de ce livre, sous la date de 1567 : c'est évidemment une erreur ou une faute d'impression, car l'auteur, étant né en 1556, n'aurait eu que onze ans quand son livre aurait été publié ; si cette édition première n'est pas supposée, elle doit être de 1576. Gerber cite aussi une édition antérieure à 1592, sous la date de 1582 (*Neues Lexikon der Tonkunst.*, t. 1, col. 611), d'après Wilkius, auteur d'un

livre allemand intitulé : *Bedenken vom Schulwesen* (p. 137) ; il y a lieu de croire que cette date est aussi le résultat d'une faute d'impression, et que le 8 y a été substitué à 9, par erreur. Une dernière édition du livre de Calvisius a été publiée à Leipsick, en 1630, in-8°. Le titre de cet ouvrage semble indiquer un traité de la mélodie ; cependant il est presque tout entier relatif au contrepoint et à l'harmonie. Forkel remarque avec justesse que c'est un fort bon livre pour le temps où il a été écrit ; 2° *Compendium musicæ practicæ pro incipientibus conscriptum à Setho Calvisio, Lipsiæ, ad D. Thomam cantore*. 1594, in-8°. Cette édition est indiquée par Lipenius, sous la date de 1595. Il y a une deuxième édition de l'ouvrage, datée de 1602. Walther semble croire que ces deux éditions du *Compendium* sont la même. Il y en a une troisième qui a pour titre : *Musicæ artis præcepta nova et facillima, per septem voces musicales, quibus omnis difficultas, quæ ex diversis clavibus, et ex diversis cantilenarum, generibus et ex vocum musicalium mutatione oriri potest, tollitur. Pro incipientibus conscripta*. Jenæ, 1616, in-8°. Dans ce petit ouvrage, destiné, comme on voit, à l'enseignement des enfans, dans l'art de lire la musique et de la chanter, Calvisius expose les avantages de la *Bocédisation*, c'est-à-dire de la solmisation pour les sept syllabes *Bo, ce, di, ga, lo, ma, ni*, au lieu de l'emploi de l'hexacorde *ut, re, mi, fa, sol, la*, de l'ancienne méthode. Je ne sais s'il est exact de dire, comme Walther, Mattheson et Forkel, que Calvisius donne dans son livre une approbation à la solmisation de ces sept syllabes nouvellement inventées, car je n'y ai point vu le nom de l'inventeur, Hubert Waelraut. Sans se donner précisément comme inventeur de cette solmisation, il laisse entendre

<sup>1</sup> Mattheson écrit le nom de la ville *Erfurti* (*Grundlage einer Ehrenpforte*, p. 32), mais il est certain que le livre porte *Erfordix*. Au reste, *Erfordia* et *Erfurtum*

sont également employés en latin pour désigner la ville d'Erfurt.

qu'il peut l'être, par sa manière vague et générale de s'exprimer. Forkel a inséré douze règles de l'art du chant dans le deuxième volume de son Histoire de la musique (p. 65), qu'il a extraites du livre de Calvisius. Elles sont, en leur genre, les plus méthodiques qu'on ait données sur cette matière à cette époque reculée. 3<sup>o</sup> *Exercitationes musicæ duæ, quarum prior est, de modis musicis, quos vulgò tonos vocant, rectè cognoscendis, et dijudicandis. Posterior, de initio et progressu musicæ, aliisque rebus eo spectantibus. Lipsiæ, 1600, in-8<sup>o</sup>, de 158 p.* Gerber, dans son ancien lexique des musiciens, a indiqué comme un livre particulier la seconde partie de celui-ci, sous le titre : *De initio et progressu, etc.* ; il a été copié en cela par MM. Choron et Fayolle, dans leur *Dictionnaire historique des musiciens*. Dans son nouveau lexique, Gerber a corrigé cette erreur. La première partie du livre de Calvisius est toute dogmatique ; la deuxième est un abrégé fort bien fait et fort exact de l'histoire de la musique. Une troisième partie de ces *Exercitationes* a paru sous ce titre : *Exercitatio musica tertia de præcipuis quibusdam in arte musica quæstionibus, quibus præcipua ejus theorematum continentur ; instituta ad clarissimum virum Hippolytum Hubmeierum poetam laureatum et pædagogiarum Geranum. Lipsiæ, impensis Thomæ Schureti Michael Lantzenberger excudebat. 1611, in-8<sup>o</sup> de 180 pages.* L'existence de cette troisième partie séparée a été inconnue à Walther, à Mattheson, à Forkel, à Gerber, et à leurs copistes. Ces auteurs disent que dans l'année où elle a paru, une édi-

tion des trois parties réunies a été publiée sous ce titre : *Exercitationes musicæ tres, de præcipuis quibusdam in musica arte quæstionibus institutæ. Lipsick, in-8<sup>o</sup>.* Il y a beaucoup de probabilité qu'ils se sont trompés, et que le mot *tres* a été substitué à *tertia*, car tout le reste du titre est conforme à celui du livre qui est indiqué ci-dessus. L'ouvrage dont on vient de parler est adressé à Hubmeier, maître d'école à Gera, qui, dans ses Discussions de questions importantes de philosophie, de musique, etc. (*V. HUBMEIER*) avait attaqué la solmisation par les sept syllabes, et avait entrepris de démontrer que la méthode de l'hexacorde est préférable. Parmi les diverses questions de théorie et de pratique qui sont agitées par Calvisius dans sa troisième *exercitatio*, il revient sur ce sujet, et le traite avec une puissance de raisonnement qui détruit facilement les arguments de son adversaire. Celui-ci avait cru répondre victorieusement aux partisans de la nouvelle solmisation, qui affirmaient que puisqu'il y a sept notes, et sept clefs ou lettres, il doit y avoir sept syllabes pour les nommer, en disant que ce raisonnement n'avait pas plus de force que si l'on disait que parce qu'il n'y a que cinq lignes dans la portée, il ne doit y avoir que cinq noms de notes : Calvisius prouve fort bien la futilité de cette objection, et démontre invinciblement la nécessité des sept syllabes ; mais il ne s'agit plus de *Bo, ce, di, ga, lo, ma, ni* ; c'est de l'addition de la syllabe *si* aux six autres noms (*ut, re, mi, fa, sol, la*), qu'il est question, et Calvisius en parle comme d'une chose déjà connue <sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Le passage du livre de Calvisius a tant d'intérêt, et ces sortes de livres sont si rares, que je crois qu'on verra avec plaisir la citation que j'en fais ici :

DE QUESTIONE QUINTA.

*An sex vel septem sint voces musicales?*

« Statuis sex tantum voces musicales esse debere, idque aliquot argumentis firmum facere conaris, et rejicis eos, qui in musicis pro complemento septimam vocem musicalem si adjecerant. Hoc videtur deesse tunc disputationi, quod non causas etiam affers, cur quidam putent septimanam

cum unicam tantum ejus causas afferas, datâ operâ videris sententiam de septem vocibus musicalibus deprinere voluisse. Ea est, quod dicunt, ut ait, septem esse claves, ergo etiam septem voces musicales esse debere. Hanc rationem postea ita refutas, ut dicas, eam nihil concludere, cum pari ratione argumentari liceat : quinque sunt lineæ, ergo quinque sunt voces. Quæ, quæso, Hubmeiere, te causa impulit, ut rebus diversissimis eandem affectionem tribueres? Certè quinque lineæ non sunt idem quod septem claves, quod et pueris apparet. Deinde lineæ per se nihil

On a de Calvisius les ouvrages de musique pratique dont les titres suivent :

vocem adiciendam. Id enim si fecisset, lectori liberum fuisset eligendi eam partem, quam firmiorem putasset. Jam faciunt ad voces musicales. Subiectum enim tantum sunt, in quibus elementa musica scribuntur, quem admodum papyrus subiectum est scripturæ, cui nulla efficacia per se est ad scripturam aperiendam et legendam, putasset enim idem scribi in ligno, lapide, plumbo, etc. Clavium ratio longè alia est, nam septem claves ambitum concludunt unius *Δεκάφων* vel octava, quæ periodum complet omnium sonorum, quæ absolutâ soni in orbem redeunt, et quemadmodum soni distinguuntur in repetita. Si igitur sonos per voces musicales in una octava efferre potueris, de repetitâ octavâ nihil est laborandum, eadem enim voces ibidem etiam recurrunt. Et verissimum est, quod censes, voces musicales non multiplicari quemadmodum claves non multiplicantur: quapropter necesse est, cum septem sint claves, ut septem etiam sint voces musicales, ut septem clavium numerum æquent, ne sui permutatione et substitutione inter se confundantur, et discentes turbent. Altera verò ratio, quam adjuugis, cur septem voces musicales esse non debeant, quod videlicet voces ex literis non oriuntur, tota falsa est. Nam si Musicam compendiosè docere vellemus, literæ ipsæ debebant simul esse voces musicales, ut identitate facilitate deductionis sonorum adjuvarent: sed quoniam inhabiles sunt ad subitam repetitionem et semitonium sui proprio loco certâ notâ non exhibent; additæ sunt eis voces musicales, quæ id, quod clavibus deest, præstare possint. Firmiter igitur adhuc constat septem voces musicales, quas adhuc uno adque altero argumento asseram. Primum: quia in qualibet octava septem sunt distincti soni priusquam ad eam clavem repetitam pervenias, quæ principium deductionis dedit: unde sequitur, septem etiam distinctas esse debere voces musicales. Nam quemadmodum septem illi soni in instrumentis musicis artificialibus per claves exprimuntur et distinguuntur: ita in nostra naturali et vocali musica iidem soni per voces musicales efformantur, et par est ubique ratio. Secundo: autoritas veterum etiam in hac re attendatur. Ptolemæus, omnium optimus autor inter eos, qui de musicâ scripserunt, lib. 2. de Mus., sic inquit: « Voces naturâ neque plures, neque pauciores esse possunt quam septem. » Et Demeetrius Phalæreus testatur Ægyptius et Græco septem vocalium modulatâ enunciatione laudes Deorum suorum cecinisse: unde constat septem Græcorum vocales pro vocibus musicis habitas et usurpatas esse. Assumit etiam testimonia poetarum, ut quod Virgilius lyre septem discrimina vocum tribuit, quæ discrimina Isidorus Hispaleus explicat, quod nulla chorda viciorum chordæ similem sonum ediderit. Sic Horatius:

« Tuque testudo resonare septem callida nervis. »

Sic Ovid. 5. Fastorum de Mercurio:

« Septena putaris  
« Pleiadum numero fila dedisse lyræ. »

Sic Virgilius opilio seu hubesqua:

« Est mihi disparibus septem compacta cicutis  
« Fistula. »

Idem affirmant Aristoteles, Plutarchus, et alii, à quorum autoritatibus temerè non est recedendum. Sed de hac re infra plura dabimus, accedamus jam ad fundamenta tua sententiæ.

Quodnam igitur jam statuis fundamentum tuæ assertio-

1<sup>o</sup> Harmonia cantionum ecclesiasticarum à M. Luthero et aliis viris piis Ger-

nis, quod tantum sex claves musicales esse debeant? Remittis nos id discernere cupientes 1. ad *Physica*; 2. ad *Arithmetica*; 3. ad *Geometrica*. Quid. Hi hæc eie? Estne boni disputatoris, auditus suos eò remittere, ubi ipse argumentum nullum suæ sententiæ confirmandæ invenire potuit? Si enim potuisses, certè id pro demonstratione allegasses, et alia contra futilia et falsa argumenta, ut audiemus, omisisses. Ego eò profectus quo me amadasti, rem longè aliter, ac tu ais, reperio. Ex physicis enim, arithmeticis et geometricis firmis demonstrationibus septem esse debere voces musicales. Physicus enim audit in una octava septem discrimina vocum, septem sonos distinctos. Arithmetica ut et harmonica sectio octavæ eundem septem sonos in suis veris et legitimis proportionibus exhibet. Geometræ idem in legitimâ sectione circuli demonstrant. Frustrâ igitur Hübneiere nos eo ablegas, ubi tua sententiâ penitus evertitur. Destitueris ergo, ut video, et demonstrationibus et autoritatibus, cum nemo veterum autorum de hexacordo unquam quicquam affirmavit.

Jam rationes etiam tuas excutiamus, quarum prima est, quod plures voces musicales non sint dandæ, quam in scala exprimentur. Septimam vocem autem in ea non esse expressam, ergo. Non docebo te, Hübneiere, dialecticam: attamen scire debebas ab autoritate negativâ non firma deduci argumenta. Proh Deum immortalæ, si hæc ratio vera, et nihil novi veterum inventis addendum esset, quod et quantis commoditatibus destitueretur hodiè vita humana, quas veteres ignorarunt, et quæ noviter inventæ sunt. Quod septima vox, si, in scala expressa non est, nihil mirum. Autor enim scæle, Guido Aretinus, cum statuisset tantum sex voces musicales esse, eas ita disposuit ut septima locum non relinqueret, et voces musicales mutua substitutione in scala ita turbavit, ut ea facta sit remora et impedimentum maximum musicam discentibus, cum longè rectius hæc tradi potuissent. Secundam rationem afferis, quod septima vox, si, ad nullam certam clavem determinatur cum ab aliquibus modò in C, modò in F, modò in B. ponatur. Unde hæc de posito syllabæ si habes, optime Hübneiere? Vix credo quempiam in musicis ad eò imperitum esse posse, ut ibi, ubi voci musicali legitimus locus est; ni vel si ponere. et totam musicam pervertere audeat, mi enim et fa, si rectè distinguantur, sunt tota musica, ut veteres locuti sunt, potius crediderim, te honoris gratiâ hæc finxisse, cum claves C et F omnium sint principes. Syllabæ si, locus stabilis et perpetuus est in regulari quidem sistemate in clave b quadrato, in transposito verò in clave nec unquam hæc ratio variatur, nisi b adscriptum syllabam si in fa mutet: tertia ratio, quod necesse sit syllabam si ad tria hexachorda reduci, falsa est, ut in præcedenti questione demonstravi, cum unicum tantum et solum hexachordum sit vocum sex musicalium. Sic et quarta ratio, quod si coinciderit cum aliâ voce musicali, falsa cum eâ nunquam, si ad illos sex voces musicales assumatur, in aliquam incidere possit. Ad quintam tantum adest, ut si vox musicalis discrimen inter mi et fa tollat, ut illud semitonium nullâ re firmius stabilis fiat. Sexta ratio cum tertiâ coincidit, et refutata est. Ad septimam, quæ asseris, æquè facillè quempiam posse institui in consueto canendi modo, quam si septem adhibeamus voces musicales, respondeo, te, si hinc esses, aliter censuram. Ego hisce triginta annis ferè, quibus hoc saxum volvo, experientiâ longè aliter edoctus sum, te manum ad stringam hanc vix admovisse potui. Crede igitur potius exery



*manicæ compositorum 4 voc.* Lipsiæ, 1596, in-4°. La deuxième édition fut publiée l'année suivante dans la même ville. La quatrième édition de ces cantiques est de 1612. Il y en a une dernière datée de 1612, selon Mattheson et Gerber. 2° *Teutsche Tricinia, mehrentheils aus den Psalmen Davids*, etc. (Musique à trois voix sur des textes allemands, la plupart tirés des psaumes de David, et d'autres religieux et profanes, pour le chant et les instrumens). Leipsick, chez Voigt, 1603, in-4°. 3° *Biciniorum libri duo, quorum prior 70 continet ad sententias evangeliorum anniversariorum à Setho Calvisio, musico, decantata; posterior 90 cum et sine textu, à præstantissimis musicis concinnata.* Lipsiæ, 1612, in-4°; 4° *Der 150ste Psalm für 12 stimmen auf 3 Chæren* (Le cent cinquantième psaume à douze voix en trois chœurs), Leipsick, 1615, in-fol. 5° *Der Psalter Davids gesangweis, vom Hrn. D. Cornelio Beckern, etc.* (Le Psautier de David mis en chant, composé primitivement par M. Corneille Becker, et arrangé à quatre voix par Sethus Calvisius, Leipsick, 1617, in-8°.)

Calvisius est connu des savans par de bons ouvrages sur la chronologie et la réforme du calendrier; ce n'est point ici le lieu de citer ni d'examiner ces livres, on trouvera à ce sujet d'amples renseignemens dans les biographies générales, particulièrement dans celle de M. Michaud.

CALVO (LAURENT), moine de Ticino, dans l'état de Venise, au commencement du 17<sup>e</sup> siècle, fut musicien à l'église cathédrale de Pavie. On connaît de sa composition : 1° *Symbolæ diversorum musicorum*, 2, 3, 4, 5 *vocibus cantandæ*, Venise, 1620; 2° *Canzoni sacre a 2, 3 e 4 voci. Raccolte I, II, III, IV.* Venise; 3° *Rosarium Litaniarum B. V. Mariæ.* Venise, 1626.

citato musico, quam tuis, nescio unde conceptis opinionibus. »

Qui pourrait croire que plus d'un siècle après ce plai-

CALVOER (GASPARD), théologien protestant, inspecteur des écoles de Claustal, et surintendant de la principauté de Grubenhagen, naquit à Hildesheim, en 1650, et mourut le 11 mai 1725. Il a beaucoup écrit sur la théologie. On a aussi de lui : *De musica ac sigillatim de ecclesiasticæ æque spectantibus organis.* Leipsick, 1702, in-12; petit écrit de trois feuilles d'impression, divisé en 6 chapitres, où l'auteur a traité d'une manière générale du chant religieux, des instrumens et des fonctions du directeur de musique. Dans son *Rituale ecclesiasticum* (Jena, 1705, in-4°), il a traité de la musique d'église. On trouve aussi des renseignemens intéressans sur l'état du plain-chant en France et chez les Saxons, sous le règne de Charlemagne, dans son livre intitulé : *Saxonia inferior antiqua gentillis et christiana.* Goslar, 1714, in-fol. Enfin Calvoer a écrit la préface de l'ouvrage de Christ. Alb. Sinn. intitulé : *Temperatura practica*, etc. Wernigerod, 1717, in-4°. Cette préface a été réimprimée dans le *Vorgemache der gelehrsamkeit* (Antichambre de l'érudition) de Falsius, p. 567-624. C'est un morceau rempli d'éru-

CAMBEFORT (JEAN), et non *Camefort*, comme on l'appelle dans le *Dictionnaire des Musiciens* de 1810, musicien au service de Louis XIV, épousa la fille d'Auger, surintendant de la musique de la chambre du roi, en eut 7 ou 8 enfans depuis 1652 jusqu'en 1661, et mourut le 4 mai de cette dernière année. Dans les derniers temps de sa vie, il avait été nommé intendant de la musique de la chambre, maître ordinaire et compositeur de cette musique. Il écrivit quelques divertissemens et des cantates pour le service du roi et de la cour. Il y a aussi quelques chansons de sa composition dans les recueils imprimés par Ballard.

doyer si fort de raisonnement en faveur de la gamme de sept notes, on disputait encore en Allemagne sur cette question! (Voy. *Buttstedt* et *Mattheson*).

CAMBERT (ROBERT), fils d'un fourbisseur, naquit à Paris, vers 1628. Après avoir reçu des leçons de clavecin de Chambonnières, le plus célèbre maître de son temps, il obtint la place d'organiste de l'église collégiale de Saint-Honoré, et quelque temps après fut nommé surintendant de la musique de la reine Anne d'Autriche, mère de Louis XIV. Dès 1666, il occupait cette place. Cambert est le premier musicien français qui entreprit de composer la musique d'un opéra : il y fut déterminé par les circonstances suivantes. Perrin, introducteur des ambassadeurs près de Gaston, duc d'Orléans, imagina en 1659 un nouveau genre de spectacle, à l'imitation de l'opéra d'*Orfeo ed Euridice* que le cardinal Mazarin avait fait représenter par une troupe italienne, en 1647. Il donna à sa pièce le titre de *La Pastorale, première comédie française en musique* ; Cambert fut chargé d'en composer la musique, et elle fut représentée au château d'Issy, au mois d'avril de la même année. L'ouvrage eut un succès si décidé, que Louis XIV voulut l'entendre et le fit représenter à Vincennes. Mazarin, qui aimait ce genre de spectacle et qui s'y connaissait, engage les auteurs à composer d'autres pièces du même genre; ils écrivirent l'opéra d'*Ariane ou Le mariage de Bacchus*, qui fut répété à Issy, en 1661, mais dont la mort de Mazarin empêcha la représentation. Quelques auteurs ont dit que cet ouvrage fut représenté plus tard à Londres; mais on ne trouve aucune trace de cette représentation dans les mémoires sur l'établissement de l'Opéra en Angleterre. Il paraît qu'au commencement de l'année 1662 Cambert écrivit un autre opéra intitulé *Adonis*; mais il ne fut point joué, et depuis lors, il s'est perdu. L'idée de Perrin, ajournée par divers événemens, ne reçut son exécution qu'en 1669. Le 28 juin de cette année, l'académie royale de musique fut créée par lettres patentes; le privilège en fut accordé à celui qui en avait conçu le plan; celui-ci s'associa Cambert, et de

leur union résulta le premier opéra français régulier, intitulé *Pomone*; il fut représenté à Paris, en 1671, et obtint beaucoup de succès. L'année suivante, Cambert composa la musique d'une pièce intitulée *Les peines et les plaisirs de l'amour*, pastorale en cinq actes, dont les paroles étaient de Gilbert; mais cette même année le privilège fut ôté à Perrin et à Cambert pour être donné à Lulli qui jouissait de la plus grande faveur auprès de Louis XIV, et qui en abusait à son profit et au préjudice de ses rivaux. Irrité de l'injustice qui lui était faite, Cambert quitta la France, passa en Angleterre en 1673, et devint maître de la deuxième compagnie des musiciens de Charles II; il ne jouit pas long-temps de sa nouvelle position, car le chagrin le conduisit au tombeau en 1577. Ch. Ballard a publié en partition in-folio des fragmens de l'opéra de Cambert intitulé *Pomone*. On trouve en manuscrit à la Bibliothèque royale de Paris la partition de celui qui a pour titre *Les Peines et les Plaisirs de l'amour*.

CAMBINI (JEAN-JOSEPH), né à Livourne, le 13 février 1746, s'est livré dans son enfance à l'étude du violon, sous la direction d'un maître obscur nommé Polli. Les occasions fréquentes qu'il eut ensuite d'entendre et même d'accompagner Manfredi et Nardini, perfectionnèrent son talent sur cet instrument. Bien qu'il ne soit jamais parvenu à se faire un nom célèbre comme violoniste, il posséda dans sa jeunesse l'art d'exécuter ses quatuors et toute sa musique de chambre avec pureté, goût et élégance. A l'âge de 17 ans, il se rendit à Bologne, où il eut l'avantage d'être admis au nombre des élèves du P. Martini et de recevoir de lui des leçons de contrepoint. Après avoir passé trois années près de ce maître, il partit pour Naples. Il y devint amoureux d'une jeune fille née comme lui à Livourne, et s'embarqua avec elle pour retourner dans

<sup>1</sup> C'est à tort qu'il est dit dans le nouveau Lexique universel de musique, publié par M. Schilling, que Cambini était né à Lucques.

cette ville, où il devait l'épouser. Grimm rapporte en ces termes (*Correspondance Littéraire*, août 1776) l'événement qui survint après le départ des amans : « Ce pauvre M. Cambini n'est pas né sous une étoile heureuse. Il a éprouvé, avant d'arriver dans ce pays-ci, des infortunes plus fâcheuses qu'une chute à l'Opéra. S'étant embarqué à Naples avec une jeune personne dont il était éperdument amoureux, et qu'il allait épouser, il fut pris par des corsaires et mené captif en Barbarie. Ce n'est pas encore le plus cruel de ses malheurs. Attaché au mât du vaisseau, il vit cette maîtresse, qu'il avait respectée jusqu'alors avec une timidité digne de l'amant de Sophronie, il la vit violer en sa présence par ces brigands, et fut le triste témoin etc. » Heureusement un riche négociant vénitien, nommé M. Zamboni, eut pitié de Cambini; il le racheta d'un renégat espagnol et lui rendit la liberté. Arrivé à Paris, en 1770, l'artiste obtint la protection de l'ambassadeur de Naples qui le recommanda au prince de Conti, et le prince dit deux mots en sa faveur à Gossec. Celui-ci dirigeait alors le concert des amateurs; il procura à Cambini l'occasion de se faire connaître en faisant exécuter des symphonies de sa composition<sup>1</sup>. Elles obtinrent du succès, bien que la conception en fût assez faible, parce qu'elles étaient écrites avec cette facilité qui est le caractère distinctif de la musique italienne. Cambini abusa de cette facilité à écrire à tel point qu'il produisit plus de soixante symphonies en un petit nombre d'années, ce qui ne l'empêcha pas de publier une immense quantité d'autres ouvrages de musique instrumentale, ni de faire exécuter au concert spirituel des motets et des oratorios. Il y avait dans tout cela des idées assez jolies, et la facture en était assez pure; mais l'empreinte du génie y manquait. De toutes les compositions de

Cambini, celles qui obtinrent le plus de succès furent ses quatuors de violon. Leurs mélodies étaient agréables, et il y avait de la correction dans leur harmonie. Cette musique paraîtrait aujourd'hui faible et puérile; mais on ne connaissait point alors les admirables compositions de Haydn, de Mozart, de Beethoven. On n'avait même pas les jolis quatuors de Pleyel. Au reste, Cambini était capable de s'élever plus qu'il ne fit; mais presque toujours en proie au besoin, suite inévitable de son intempérance, il était obligé de travailler avec une activité prodigieuse, et ne pouvait choisir ses idées. Sa fécondité fut d'autant plus remarquable, qu'il passait la plus grande partie des jours et des nuits au cabaret, employant d'ailleurs une partie du temps où il était à jeun à donner des leçons de chant, de violon et de composition.

Au mois de juillet 1776, il fit représenter à l'Opéra un ancien ballet héroïque de Bonneval, dont il avait refait la musique. Ce ballet avait pour titre : *Les Romains*; il tomba tout à plat, et l'on fut obligé de le retirer après la troisième représentation. Cet ouvrage fut suivi de *Rose d'amour et Carloman*, qui ne réussit pas mieux au Théâtre-Italien, en 1779, quoique la musique eut été goûtée. Appelé à la direction de la musique du théâtre des Beaujolais, en 1788<sup>2</sup>, il y fut plus heureux dans les ouvrages qu'il fit représenter sous les titres de *La Croisée*, *Cora ou la prêtresse du soleil*, *les Deux frères*, *ou la Revanche*, *Adèle et Edwin*. Il écrivit aussi pour le même spectacle la musique de quatre pantomimes. En 1791, après la ruine théâtre des Beaujolais, Cambini devint chef d'orchestre du théâtre Louvois, où il fit représenter *Nantilde et Dagoberth*, opéra en 3 actes qui fut bien accueilli par le public. Ce fut à peu près le dernier succès de cet artiste. Il avait écrit, depuis 1782 jusqu'en 1793, les opéras d'*Alcméon*,

<sup>1</sup> Ces renseignements sont tirés d'un mémoire manuscrit et autographe de Gossec.

<sup>2</sup> On dit dans la *Biographie universelle et portative*

*des contemporains*, que Cambini eut cette place en 1787; mais c'est une erreur.

d'*Alcide*, ainsi qu'une nouvelle musique pour l'*Armide* de Quinault; mais aucun de ces ouvrages n'a été représenté. On connaît aussi de lui quelques entrées de danse dans le ballet-opéra des *Fêtes Vénitienes*. En 1780, Cambini fit exécuter au concert spirituel un oratorio intitulé *Le sacrifice d'Abraham*. Précédemment il y avait donné quelques motets, entre autres un *Domine* dont la partition manuscrite est à la bibliothèque du conservatoire de musique de Paris.

Parmi ses compositions instrumentales et ses morceaux détachés de musique vocale, on compte : 1° Soixante symphonies pour orchestre; 2° Cent quarante-quatre quatuors pour deux violons, alto et basse; 3° Vingt-neuf symphonies concertantes pour divers instrumens; 4° Sept concertos dont deux pour violon, un pour hautbois, et quatre pour flûte; 5° Plus de quatre cents morceaux pour divers instrumens consistant en trios et duos pour violon, viole, violoncelle; quatuors, trios, duos pour flûte; quatuors pour hautbois, duos pour basson, etc.; 6° Différens solfèges d'une difficulté graduelle pour l'exercice du phrasé, du style et de l'expression, avec des remarques nécessaires et une basse chiffrée pour l'accompagnement, Paris, Le Duc, 1788; 7° Préludes et points d'orgue dans tous les tons, mêlés d'airs variés, et terminés par l'Art de moduler sur le violon, etc., Paris, 1796, et Offenbach, 1797; 8° Méthode pour flûte, suivie de vingt petits airs et de six duos à l'usage des commençans, Paris, Gaveaux, 1799; 9° Plusieurs airs patriotiques, avec accompagnement de deux clarinettes, deux cors et deux bassons; 10° *Le Compositeur*, scène comique du répertoire du concert des amateurs, Paris, Imbault, 1800.

Vers 1800, et dans les deux ou trois années suivantes, Pleyel employa Cambini à composer quelques quintetti et des quatuors dans le style de Boccherini. Il y réussit si bien que ces morceaux furent mêlés à

d'autres inédits de ce compositeur original, et furent publiés sous son nom, sans que les amateurs ni les artistes se doutassent de cette spéculation commerciale.

Cambini doit être compté aussi parmi les écrivains sur la musique, car dans les années 1810 et 1811 il devint le collaborateur de M. De Garaudé pour la rédaction du journal de musique que celui-ci venait de fonder, sous le nom de *Tablettes de Polymnie*. Cambini possédait des connaissances assez étendues pour juger sainement de toutes les parties de la musique; mais il avait de la causticité dans l'esprit, et quelques-uns de ses articles ont mis en émoi bien des amours-propres blessés. Il ne fut jamais connu comme le rédacteur de ces articles.

Dans les dernières années de sa vie, cet artiste, dont les talens méritaient un meilleur sort, était aux gages des éditeurs de musique, et faisait pour eux de ces *arrangemens*, ou plutôt de ces *dérangemens* des œuvres des grands maîtres, qui sont la honte de l'art. Ces travaux, mal payés, ne purent le tirer de la misère profonde où il languissait, et qu'il faisait partager à une femme beaucoup plus jeune que lui. On a écrit dans quelques recueils biographiques qu'il quitta Paris vers 1812 et qu'il se rendit en Hollande où il mourut. Il paraît que ces faits ne sont point exacts, que Cambini était encore à Paris en 1815, que depuis lors il a été reçu à Bicêtre comme *bon pauvre*, et qu'il y est mort depuis peu d'années. Tels sont les renseignemens que j'ai pu recueillir.

CAMBIO (PERISSONE), compositeur italien, vécut vers le milieu du 16<sup>m</sup>e siècle. On connaît de lui : *Canzone villanesche alla Napoletana*, Venise, 1551. Le docteur Burney a extrait de cet ouvrage une villote à quatre voix, qu'il a insérée dans le troisième volume de son histoire de la musique (p. 215). On a aussi imprimé de la composition de Cambio : *Madrigali a quattro voci, con alcuni di Cipriano Rore; Venezia, 1547.*

**CAMERARIUS (PHILIPPE)**, docteur en droit et célèbre jurisconsulte, naquit à Nuremberg, en 1537, et non à Tubingue, comme on le dit dans le *Dictionnaire historique des musiciens*. Dans un voyage qu'il fit à Rome, il fut arrêté et mis en prison par l'inquisition : mais, sur les réclamations de l'empereur et du duc Albert de Bavière, on lui rendit la liberté. De retour dans sa patrie, il fut nommé conseiller de la ville de Nuremberg, ensuite vice-chancelier à Altorf, où il mourut le 22 juin 1624, âgé de quatre-vingt-sept ans. On a de lui un livre intitulé : *Horarum subsecivorum centuriæ tres*, Francfort, 1624, 3 vol. in-4°. Dans le 18° chapitre de la première centurie, il traite : *De industriâ hominum, quibusdam veterum instrumentis musicis, et quatenus inventus in iis sit instruenda.*

**CAMERLOHER (PLACIDE DE)**, chanoine de la Basilique de St.-André à Freising, puis conseiller et maître de chapelle du prince évêque de la même ville, naquit en Bavière vers 1720. Il a mis en musique pour la cour de Munich l'opéra intitulé : *Melissa*, représenté en 1759. On a de lui des messes, des vêpres, litanies, motets, etc. Son œuvre deuxième, composé de six symphonies pour deux violons, alto, basse, deux cors et deux trompettes, fut gravé à Liège vers 1760. L'œuvre troisième, composé de six symphonies, parut à Amsterdam, en 1761. et l'œuvre quatrième, *id.*, à Liège, en 1762. Camerloher est un des premiers qui ont écrit des *quatuors concertans* pour deux violons, alto et basse, dans le style inoderne, genre qui depuis lors a eu tant de vogue. On en connaît vingt-quatre de sa composition, qui sont restés manuscrits. On a aussi du même auteur : 1° Dix-huit trios pour guitare, violon et violoncelle ; 2° Vingt-quatre sonates pour deux violons et basse ; 3° Un concerto pour guitare avec accompagnement de deux violons, alto et basse ; 4° Un *idem*, avec deux violons et basse. Tous ces ouvrages sont restés manuscrits.

**CAMIDGE (LE DOCTEUR)**, habile organiste et compositeur, né à York, et résidant dans cette ville, a tenu l'orgue au grand *Concert festival* de cette ville, en 1825. Les introductions et les préludes qu'il a exécutés en cette circonstance, pour quelques antiennes du docteur Croft, ont été fort goûtés et applaudis. Il a publié chez Clementi, à Londres, depuis 1800, deux œuvres de sonates pour le piano, avec accompagnement de violon et violoncelle ; une sonate pour piano seul, op. 3 ; un recueil de préludes pour l'orgue, et un œuvre de sonates pour le piano, avec des airs favoris, op. 5.

**CAMINER (ANTONIO)**. On connaît sous ce nom un *Indice de' teatrali spettacoli di tutto l'anno dal carnovale 1808, a tutto il carnovale 1809, ed alcuni anche precedenti, con aggiunta dell' elenco de' poeti, maestri di musica, pittori, virtuosi cantanti, ballerini, cupie stato presente delle comiche compagnie italiane, e finalmente delle note delle opere serie, buffe, e farse italiane, scritte di nuova in musica, de' rispettivi maestri, ed in quali teatri*, Venise, Gio. Ant. Curti, 1800, in-12.

**CAMPAGNOLI (BARTHOLOMÉ)**, violoniste distingué, naquit à Cento, près de Bologne, le 10 septembre 1751. Dall'Ocha, élève de Lolli, fut son premier maître de violon. Ses progrès furent rapides, et bientôt il eut besoin d'un meilleur modèle que celui qu'il avait eu jusqu'alors. Son père, qui était négociant, l'envoya à Modène, en 1763, pour y prendre des leçons de *Don Paolo Guastarobba*, violoniste de l'école de Tartini. Ce fut dans cette ville qu'il acheva aussi ses études dans l'art de la composition. En 1766, Campagnoli retourna dans le lieu de sa naissance : il y fut placé à l'orchestre du théâtre. Deux ans après cette époque il partit pour Venise où il demeura quelques mois ; puis il alla à Padoue où respira encore le vénérable Tartini, arrivé presque au terme de sa vie. Campagnoli s'arrêta

aussi dans cette ville. En 1770, il fit son premier voyage à Rome, et y recueillit des applaudissemens. De là il alla à Faenza, où le maître de chapelle Paolo Alberghi, virtuose sur le violon, le fixa pendant six mois. Enfin, il partit pour Florence, dans le dessein d'y entendre Nardini. Le haut mérite de cet artiste le décida à prendre de ses leçons, et pendant cinq années, il travailla sous la direction de ce maître. Ce fut pendant ce temps qu'il se lia d'amitié avec Cherubini. Il était alors premier des seconds violons au théâtre de la Pergola. En 1775, il retourna à Rome, y fut placé comme chef des seconds violons au théâtre Argentina, et se fit entendre avec succès dans plusieurs concerts. Vers la fin de la même année, le prince évêque de Freisinge l'appela en Bavière, et lui confia la place de maître des concerts de sa cour. Campagnoli arriva à sa destination, en 1776. Deux ans après, il fit un voyage en Pologne avec le célèbre bassoniste Reinert; ces deux artistes s'arrêtèrent trois mois à Grodno, puis autant à Varsovie. Arrivé à Dresde, Campagnoli y reçut un engagement du duc Charles de Courlande, comme directeur de sa musique. En 1783 il se rendit en Suède par Stralsund, et pendant un assez long séjour qu'il fit à Stockholm, fut reçu membre de l'Académie royale de musique de cette ville. Il retourna ensuite à Dresde par Gothenberg, Copenhague, Schleswig, Hambourg, Ludwigstad et Potsdam. En 1784, il alla revoir pour la première fois sa patrie, et prit sa route par Leipsick, Weimar, Nuremberg, Bareuth, Anspach, Ratisbonne, Munich, Salzbourg, Inspruck, Verone et Mantoue; donnant partout des concerts et recueillant des témoignages d'estime pour ses talens. En 1786, il passa quelques mois à Prague, et retourna à Dresde par Berlin, Hambourg, Hanovre, Brunswick, Cassel, Göttingue, Francfort, Mayence, Manheim et Coblenz. Après un second voyage en Italie, entrepris en 1788, il ne quitta plus Dresde, jusqu'à la mort du duc

Charles de Courlande. Il fut alors nommé maître de concerts à Leipsick; il y dirigea les orchestres des deux églises principales et du concert avec talent. Vers la fin de l'année 1801, il visita Paris, et eut le plaisir d'y revoir son ancien ami Cherubini. Kreutzer fut le seul violoniste français qu'il eut occasion d'entendre: il admirait le jeu brillant et plein de verve de ce grand artiste. De retour à Leipsick, il y est resté encore plusieurs années, puis a été appelé à Neustrelitz comme directeur de musique. Il est mort en cette résidence, le 6 novembre 1827.

Les compositions de Campagnoli qui ont été publiées sont: 1° Six sonates pour violon et basse, Florence; 2° Dix-huit duos pour flûte et violon, œuvres 1, 2 et 4, Berlin; 3° Trois concertos pour flûte et orchestre, op. 3, Berlin, 1791 et 1792; 3° Six sonates pour violon et basse, op. 6, Dresde; 4° Trois thèmes variés pour deux violons, op. 7 et 8, Leipsick, Breitkopf et Haertel; 5° Six duos concertans pour deux violons, op. 9, *Ib.*; 6° Six duos faciles, op. 14, *Ibid.*; 7° Trois duos concertans, op. 19, *Ibid.*; 8° Recueil de 101 pièces faciles et progressives pour deux violons, op. 20, liv. 1 et 2, *Ibid.*; 9° Trois thèmes de Mozart variés pour deux violons, Vienne, Artaria; 10° Six fugues pour violon seul, op. 10, liv. 1 et 2, *Ibid.*; 11° Trente préludes dans tous les tons, pour perfectionner l'intonation, op. 12, *Ibid.*; 12° Six polonaises avec un second violon ad libitum, op. 13, Leipsick, Peters; 13° *L'illusion de la viole d'amour*, sonate nocturne, œuvre 16, Leipsick, Breitkopf et Haertel; 14° *L'art d'inventer à l'improviste des Fantaisies et des cadences*, etc., op. 17, *Ibid.*; 15° Sept divertissemens composés pour l'exercice des sept positions principales, op. 18, *Ibid.*; 16° Concerto pour violon et orchestre, op. 15, *Ibid.*; 17° Quarante-un caprices pour l'alto, op. 22, *Ib.*; 18° Nouvelle méthode de la mécanique progressive du jeu du violon, divisée en cinq parties et

distribuée en 132 leçons progressives pour deux violons, et 118 études pour le violon seul, op. 21 (en français et en allemand), Hanovre, Bachmann.

Campagnoli a eu deux filles (Albertine et Giovanna) qui ont brillé comme cantatrices sur le théâtre de Hanovre.

CAMPANELLI (LOUIS), violoniste et directeur de la chapelle à la cour de Toscane, naquit à Florence, en 1771. Il eut pour maître Nardini, et passe pour l'un de ses meilleurs élèves. En 1802, il fut admis à la cour du roi d'Étrurie, Ferdinand I<sup>er</sup>, en qualité de premier violon. On connaît de sa composition des sonates de violon, des duos, des trios, des quatuors qui, bien que manuscrits, sont répandus dans toute l'Italie.

CAMPBELL (. . . .), médecin écossais, qui vivait dans la seconde moitié du 18<sup>e</sup> siècle, s'est fait connaître par la publication d'un écrit intitulé : *De Musices effectu in doloribus leniendis aut fugiendis*, Édimbourg, 1777, in-4<sup>o</sup>.

CAMPBELL (ALEXANDRE), organiste à Édimbourg, a publié un recueil d'airs écossais sous ce titre : *12 Scots songs with violin* (douze chansons écossaises avec violon, Londres, 1792). Il y a un second recueil d'airs semblables avec accompagnement de harpe, publié par le même artiste.

CAMPEGIUS (SYMPHORIANUS). Voyez CHAMPIER.

CAMPELLI (CHARLES), compositeur dramatique, qui vivait vers la fin du 17<sup>e</sup> siècle, a donné à Sienna, en 1693, un opéra qui avait pour titre : *Amor fra gli impossibili*.

CAMPESIUS (DOMINIQUE). Voy. CAMPSI.

CAMPI (ANTONIA), née en Pologne, entra en 1785, comme cantatrice dans la troupe d'opéra dirigée par Guardacori, et qui jouait alternativement à Prague et à Leipsick. Peu de temps après, elle épousa Campi, chanteur de cette troupe. En 1787, Mozart écrivit pour elle à Prague le rôle

de *Dona Anna* dans l'opéra de *Don Juan*. Ce rôle était merveilleusement adapté à sa belle voix et au caractère expressif et passionné de son chant ; il fit sa réputation. Long-temps elle fit preuve de zèle autant que de talent en faveur des affaires de Guardacori, mais ce directeur ne s'en montra point reconnaissant. Elle le quitta donc en 1801, et se rendit à Vienne, où elle eut un engagement au théâtre Schikander. Les habitans de Vienne l'accueillirent avec beaucoup d'applaudissemens. Après avoir obtenu le titre de première cantatrice du théâtre impérial en 1818, elle eut celui de cantatrice de la chambre en 1820. Il y avait alors trente-cinq ans qu'elle chantait au théâtre, et pourtant sa voix était encore belle, et les qualités dramatiques de son talent s'étaient perfectionnées. On en donne pour preuve les succès qu'elle obtint dans quelques voyages qu'elle fit dans l'automne de 1818. Des amateurs qui l'avaient entendue à Leipsick vingt ans auparavant, furent frappés d'étonnement en lui retrouvant un talent fort remarquable encore par sa jeunesse et son énergie. Bien qu'elle n'eût point fait d'études sérieuses et suivies de la vocalisation, au commencement de sa carrière, elle avait une adresse singulière à exécuter la musique moderne et particulièrement le répertoire de Rossini. Elle avait même pris en affection toutes les fioritures de cette école, et en surchargeait mal à propos la musique de Mozart. En 1819, elle se fit entendre à Dresde, Francfort, Stuttgart, Munich, et partout avec succès. En 1821, elle donna quelques représentations à Prague, à Berlin, et enfin à Varsovie, où elle joua avec un succès extraordinaire le rôle d'*Aménaïde* dans *Tancredé*. L'empereur Alexandre lui fit cadeau à cette occasion d'une bague en diamans. Au mois de septembre 1822, elle visita de nouveau Munich où elle espérait obtenir encore des succès ; mais atteinte subitement d'une fièvre inflammatoire, elle mourut dans cette ville le 30 du même

mois. L'étendue de la voix de M<sup>me</sup> Campi sortait des bornes ordinaires, car elle commençait au *sol* grave, et allait jusqu'au *fa* sur-aigu, c'est-à-dire à trois octaves environ plus haut. Son articulation était flexible, et son exécution se faisait remarquer par sa netteté et sa précision. On a comparé cette cantatrice à M<sup>me</sup> Catalani, et quelques personnes lui donnaient la palme, parce qu'elles lui trouvaient la voix mieux conservée, le trille meilleur, et des connaissances plus étendues et plus solides dans la musique. Les seuls défauts qu'on lui connaissait étaient d'enfler les sons par saccades et trop rapidement, et de surcharger les mélodies de groupes et de mordans.

CAMPIOLI (. . . .) est compté parmi les castrats les plus célèbres qui ont vécu en Allemagne. Il naquit en ce pays de parens italiens vers 1700, fit son éducation de chanteur en Italie, puis retourna en Allemagne. En 1716, sa belle voix de contralto excita l'admiration générale. En 1720, il contracta un engagement à la cour de Wolfenbüttel ; six ans après il se rendit à Hambourg, puis voyagea en Allemagne, en Hollande et en Angleterre. En 1731 il chanta de nouveau à Dresde, dans *Cleofide*, opéra de Hasse. Il paraît qu'il alla ensuite en Italie, et qu'il y passa le reste de ses jours.

CAMPION (FRANÇOIS), théorbiste, musicien de l'Opéra de Paris, entra à l'orchestre de ce théâtre en 1705. Retiré avec une pension de 500 francs, en 1719, après quinze années de service, on voit par des *Mémoires pour servir à l'histoire de l'Académie royale de musique* (Mss. de ma bibliothèque), qu'il vivait encore en 1738, et qu'il jouissait de cette pension. On a de ce musicien les ouvrages dont les titres suivent : 1<sup>o</sup> *Nouvelles découvertes sur la guitare, contenant plusieurs suites de pièces sur huit manières différentes d'accorder*, Paris, 1705. Ouvrage curieux qui enseigne l'art de tirer de la guitare des effets qu'on a présentés comme des décou-

vertes modernes. 2<sup>o</sup> *Traité d'accompagnement pour le théorbe*, Paris et Amsterdam, 1710, in-8<sup>o</sup> ; 3<sup>o</sup> *Traité de composition, selon les règles des octaves de musique*, Paris, 1716.

CAMPION (THOMAS), docteur en médecine selon Wood (*Fasti-Oxon.*, tome 1, col. 229), et selon M. Robert Watt (*Bibl. Britann.*, 1<sup>re</sup> part. 189 n) et quelques autres, docteur en musique. Si ceux-ci avaient vu la dédicace de la première édition du traité de contrepoint de Campion, ils se seraient convaincus de leur erreur, car cet écrivain, après avoir déclaré qu'il fait sa profession de la médecine, s'excuse d'avoir écrit un traité de musique, par l'exemple de Galien qui devint un très habile musicien, et qui voulut ensuite appliquer la musique à la connaissance des mouvemens irréguliers du poul. Wood assure que Campion n'était pas seulement médecin, mais qu'il était aussi admiré comme poète et comme musicien. On trouve en effet dans l'édition des airs de Ferabosco, publiés à Londres, en 1609, des vers qui sont signés par Thomas Campion docteur en médecine. La poésie des chants sur la mort du prince Henri, mise en musique par Cooper ou Coperario, est aussi du même auteur; enfin, il existait autrefois dans la bibliothèque Bodleienne un livre qui avait pour titre : *Observations on the art of english poeltry*, par Thomas Campion, imprimé en 1602, in-12. Wood parle aussi d'un Thomas Campion, de Cambridge, qui était maître-ès-arts à Oxford, en 1624; mais, selon toute apparence, celui-ci n'est pas le même que le docteur en médecine.

A l'égard du savoir de Campion en musique, il ne peut être mis en doute, car son traité du contrepoint en fait foi. Cet ouvrage a paru sans date sous ce titre : *A new way of making fowre parts in contrepoint by a most familiar and infallible rule* (Nouveau moyen pour composer à quatre parties en contrepoint, par une règle facile et sûre), Londres, in-8<sup>o</sup>. La deuxième édition de cet ouvrage a été pu-



blée, vraisemblablement après la mort de l'auteur, sous ce titre : *The art of setting or composing music in parts*, Londres, 1660, in-8°. La troisième, revue et annotée par Ch. Simpson, est intitulée : *The art of Discant, with annotations*, by Chr. Simpson, Londres, 1672, petit in-8°. C'est sous ce titre que ce petit ouvrage a été ajouté à la huitième édition de l'introduction à la connaissance de la musique de Playford, publiée à Londres, en 1674, in-8°. M. Watt a confondu tout cela, et a fait plusieurs ouvrages d'un seul.

CAMPIONI (CHARLES-ANTOINE), maître de chapelle du grand-duc de Toscane, naquit à Livourne vers 1720. Il s'y livra à l'étude du violon et de la composition, et se fit connaître par la publication de sept œuvres de trios pour le violon, et de trois œuvres de duos pour violon et violoncelle. La plupart de ces ouvrages furent bien accueillis, et furent gravés en Angleterre, en Allemagne et en Hollande. En 1764, Campioni passa à Florence, en qualité de maître de chapelle, et s'y livra à la composition pour l'église; il fit voir au docteur Burney, qui était allé le visiter dans son voyage en Italie, beaucoup d'ouvrages de ce genre qu'il avait composés, et particulièrement un *Te Deum* qui avait été exécuté en 1767 par deux cents musiciens. Campioni possédait une superbe collection de madrigaux des compositeurs des 16<sup>e</sup> et 17<sup>e</sup> siècles.

CAMPISI (DOMINIQUE), dominicain, né à Raialbuto en Sicile, vers la fin du 16<sup>m</sup>e siècle, fut nommé professeur de théologie de son ordre en 1629. Mongitore (*Bibl. Sicil.*, tom. 1, p. 166), dit que ce fut un savant compositeur, et cite de lui : 1<sup>o</sup> *Motetti a due, tre et quattro voci, con una compieta*, lib. 1, Palerme, 1615, in-4°; 2<sup>o</sup> *Motetti a due, etc.*, lib. 11, Palerme, 1618, in-4°; 3<sup>o</sup> *Floridus concertus binis, ternis, quaternis et quinis vocibus modulandus*, Rome, 1622, in-4°; 4<sup>o</sup> *Lilia campi, binis, ternis, quaternis et qui-*

*nis vocibus modulanda cum completorio et titaniis Beat. Virginis Mariae*, Rome, 1625, in-4°; 5<sup>o</sup> *Lilia campi, 1-6 vocibus modulanda*, Rome, 1627, in-4°.

CAMPIUTI (....), compositeur napolitain, élève du conservatoire de Naples, a fait représenter à Pavie, le 11 février 1830 un opéra intitulé : *Bianca e Fernando*.

CAMPOBASSO (ALEXANDRE-VINCENT), compositeur dramatique, né à Naples, vers 1760, a donné à Milan, en 1789, un opéra seria intitulé *Antigona*.

CAMPORESI (VIOLANTE), maintenant M<sup>me</sup> Giustiniani, cantatrice distinguée, née à Rome, en 1785, n'avait jamais paru sur aucun théâtre en Italie, lorsqu'elle fut engagée pour la musique particulière de Napoléon Bonaparte. Douée d'une fort belle voix de soprano et d'une vocalisation facile, elle avait déjà en arrivant en France un talent remarquable que les conseils de Crescentini perfectionnèrent encore. Après les événements de 1814, M<sup>me</sup> Camporesi passa en Angleterre, où elle débuta, en 1817, au théâtre de Haymarket dans la *Penelope* de Cimarosa. Elle parut d'abord fort embarrassée, n'ayant aucune habitude de la scène : mais elle perdit bientôt sa timidité et fut fort applaudie dans le rôle de la comtesse des *Noces de Figaro*, dans l'*Agnese*, et dans *Dona Anna de Don Juan*. La direction de l'Opéra ayant passé en d'autres mains, dans la saison de 1818, M<sup>me</sup> Corri fut substituée comme *prima dona* à M<sup>me</sup> Camporesi, qui quitta l'Angleterre; mais elle fut engagée de nouveau en 1821, par M. Ayrton, et pendant trois ans elle joua avec le plus grand succès les rôles de *Ninetta de la Gazza*, et de *Desdemona* dans l'*Otello*. A la fin de 1823, après avoir chanté dans les oratorios, elle se retira du théâtre, et parut même renoncer à chanter en public dans les concerts; mais au mois de mai 1827, elle s'est fait entendre au nouveau théâtre d'Ancône dans *Ricciardo e Zoraide*, avec le plus grand succès. Deux ans après, elle se rendit de nouveau à Londres; mais sa voix

avait vieilli, et la présence de M<sup>me</sup> Malibran et M<sup>lle</sup> de Sontag ne lui permit d'obtenir aucun succès. Elle comprit alors que le temps était venu où elle devait renoncer au théâtre. Depuis lors, elle s'est retirée à Rome, où elle a une existence honorable et paisible.

CAMPRA (ANDRÉ), compositeur, né à Aix en Provence, le 4 décembre 1660, reçut des leçons de musique de Guillaume Poitevin, prêtre et bénéficiaire de l'église métropolitaine Saint-Sauveur de la même ville. Après avoir terminé ses études musicales, Campra fut appelé à Toulon, en 1679, pour y remplir la place de maître de musique de la cathédrale, quoiqu'il n'eût pas encore atteint sa vingtième année. En 1681, on le nomma maître de chapelle à Arles; il y resta deux ans et se rendit ensuite à Toulouse, où il remplit les mêmes fonctions à la cathédrale, depuis 1683 jusqu'en 1694. Ce fut dans cette année qu'il vint à Paris (et non en 1685, comme il est dit dans le deuxième supplément du *Parnasse français*, p. 19). On lui confia d'abord les places de maître de musique de l'église du collège des Jésuites et de leur maison professe, devenues vacantes par la démission de Charpentier, qui passait à la Sainte Chapelle de Paris. Peu de temps après il fut nommé maître de la musique de Notre-Dame, ce qui l'obligea à donner ses deux premiers opéras sous le nom de son frère <sup>1</sup>. En quittant cette maîtrise, il renonça à un bénéfice qu'il possédait dans l'église métropolitaine, et ce fut alors qu'il commença à donner des opéras sous son nom. Les succès brillants qu'il obtint par ces ouvrages le firent nommer maître de la chapelle du roi en 1722, et de plus, on lui confia la direction des pages de cette chapelle. Il mourut à Versailles, le 29 juillet 1744, âgé de près de 84 ans (et non en 1740, comme le dit La Borde dans son *Essai sur la musique*). Bien su-

<sup>1</sup> Celui-ci, nommé *Joseph*, était basse de violon à l'Opéra depuis 1699. Il fut mis à la pension en 1727 et vivait encore en 1744.

périeur aux autres successeurs de Lulli, Campra entendait bien l'effet de la scène et savait donner une teinte dramatique à ses ouvrages. Sa musique n'a point le ton uniforme et languissant de celle de Colasse et de Destouches; il y règne une certaine vivacité de rythme qui est d'un bon effet, et qui manquait souvent à la musique française de son temps; néanmoins ce n'était point un homme de génie. Il manquait d'originalité, et son style était fort incorrect. Malgré ces défauts, la musique de Campra fut la seule qui put se maintenir auprès de celle de Lulli, jusqu'au moment où Rameau devint le maître de la scène française. Les ouvrages de Campra sont : 1° *L'Europe galante*, 1697, avec quelques morceaux de Destouches (sous le nom de son frère); 2° *Le carnaval de Venise*, 1699 (*idem*); 3° *Hésione*, 1700; 4° *Aréthuse*, 1701; 5° Fragmens de Lulli, septembre 1702; 6° *Tancredè*, novembre 1702; 7° *Les Muses*, 1703; 8° *Iphigénie en Tauride*, mai 1704, avec Desmarests; 9° *Télémaque*, nov. 1704; 10° *Aline*, 1705; 11° *Le triomphe de l'Amour*, opéra refait en septembre 1705; 12° *Hyppodamie*, 1708; 13° Plusieurs airs, dont la cantatille « *Régnez, belle Thétys* » pour les opéras de *Thétys et Pélée*, en 1708, et d'*Hésione*, en 1709; 14° *Les Fêtes Vénitiennes*, en 1710; de plus l'acte de *Laure et Pétrarque* pour les fragmens représentés au mois de décembre 1711; 15° *Idoménée*, 1712; 16° *Les amours de Mars et Vénus*, sept. 1712; 17° *Téléphe*, 1715; 18° *Camille*, 1717; 19° *Les âges*, ballet opéra, 1718; 20° *Achille et Déidamie*, 1735; 21° Plusieurs cantates et l'acte de *Silène et Bacchus* pour les fragmens représentés au mois d'octobre 1722. Par un brevet daté du 15 décembre 1718, le roi accorda une pension de 500 livres à Campra, en considération de ses talens pour la musique dramatique, et dans le but de l'exciter à continuer ses travaux pour l'Académie royale de musique. Quatre ans après, c'est-à-dire en

1722, le prince de Conti nomma ce compositeur directeur de sa musique. Outre les ouvrages qui viennent d'être cités, Campra a écrit pour le service du roi et de la cour : 1° *Vénus*, en 1698 ; 2° *Le destin du nouveau siècle*, divertissement pour l'année 1700 ; 3° *Les fêtes de Corinthe*, 1717 ; 4° *La fête de l'île Adam*, divertissement pour la cour, en 1722 ; 5° *Les muses rassemblées par l'amour*, 1723 ; 6° *Le génie de la Bourgogne*, divertissement pour la cour, 1732 ; 7° *Les noces de Vénus*, partition écrite en 1740, à l'âge de quatre-vingts ans. Enfin on connaît de ce compositeur, trois livres de cantates, Paris, Ballard, 1708 et années suivantes, et cinq livres de motets, Paris, Ballard, 1706, 1710, 1713, etc. L'air de *La Furstemberg*, qui fut long-temps célèbre, est de Campra.

CAMUS ( . . . ), né à Paris en 1731, fut d'abord page de la musique du roi et eut l'abbé Madin pour maître. En 1746, il fit exécuter, devant le roi, le psaume *Qui confidunt in Domino* qui fut applaudi ; il n'avait alors que quinze ans. Depuis lors il a écrit beaucoup de musique d'église. La beauté de sa voix le fit admettre comme ténor à la chapelle, où il passait pour un des plus habiles chanteurs de France ( ce qui n'était pas un grand éloge ), et il brillait aux concerts spirituels. Il est mort à Paris en 1777.

CAMUS ( PAUL-BIPPOLYTE ), première flûte du Théâtre-Italien de Paris, né dans cette ville le 6 pluviôse an IV de la république ( janvier 1796 ), fut admis au Conservatoire de musique, comme élève de Wunderlich, au mois de juillet 1806, et se distingua dans ses études. Après les avoir terminées, il entra au théâtre de la Porte-Saint-Martin en qualité de première flûte en 1819, puis il passa au Gymnase Dramatique. En 1824, lorsque le théâtre de l'Odéon fut destiné à la représentation des opéras italiens et allemands traduits, M. Camus a été appelé à faire partie du bon orchestre que dirigeait

M. Crémont ; enfin, après avoir abandonné sa place à ce théâtre, et avoir voyagé, il est entré à l'Opéra Italien, où il est encore. M. Camus s'est fait entendre avec succès dans plusieurs concerts publics. On a gravé de sa composition : 1° Duos pour deux flûtes, op. 2. Paris, Carli ; 2° Trois grands duos, livre 2<sup>me</sup>, Paris, Pacini ; 3° Fantaisie sur un air écossais pour flûte et piano, op. 5. Paris, P. Petit ; 4° Trois grands duos pour deux flûtes, op. 6, Mayence, Schott ; 5° Trois *id.*, op. 11. Paris, Pleyel ; 6° 24 sérénades composées d'airs nationaux variés, op. 1. Paris, Carli ; 7° Six airs variés, op. 4, *ibid.* ; 8° Fantaisie et variations pour piano et flûte sur la ronde de *la Neige*, op. 12, Milan, Riccordi, et plusieurs airs variés sur divers thèmes.

CANALIS ( FLORENT ), compositeur belge qui vivait dans la seconde moitié du 16<sup>me</sup> siècle, est connu par un recueil de messes, introïts et motets à quatre voix, publié à Brescia, en 1588.

CANAVASSO. Deux frères italiens de ce nom, plus connus sous celui de CANAVAS, se sont fixés à Paris vers 1755. L'aîné ( Alexandre ), bon professeur de violoncelle, a publié un livre de sonates pour cet instrument ; le plus jeune ( Joseph ), avait un talent distingué sur le violon. Il a fait graver deux livres de sonates pour violon seul, et *le Songe*, cantatille. Tous deux vivaient encore à Paris en 1753.

CANDEILLE ( PIERRE-JOSEPH ), compositeur dramatique, né à Estaire, le 8 décembre 1744, fit ses études musicales comme enfant de chœur à Lille, et vint à Paris, lorsqu'il eut atteint sa vingtième année. En 1767, il fut admis à l'Académie royale de musique pour y chanter la basse-taille dans les chœurs et les chori-phées. Il y resta dix-sept ans, et se retira à la clôture de 1784, avec une pension de 700 francs, réduite ensuite au tiers. Rentré au même théâtre comme chef du chant en 1800, réformé le 18 décembre 1802,

rappelé de nouveau en 1804, en remplacement de Guichard, qui s'était retiré, et réformé définitivement le 15 mai 1805, avec une pension de quinze cents francs, il se retira à Chantilly, où il est mort le 24 avril 1827, à l'âge de 82 ans. Les premiers ouvrages qui firent connaître Candaille comme compositeur, furent des motets qu'on exécuta au Concert spirituel; ils furent applaudis, et ce succès fit naître en lui le désir de travailler pour le théâtre. Il débuta par la musique d'un divertissement de Noverre qui fut ajouté au *Curieux indiscret*, et qu'on exécuta à la Comédie Française, le 27 août 1778. Ce divertissement fut suivi d'un autre, ajouté aux *Deux Comtesses*, et qui fut exécuté le 30 août de la même année. Au mois de novembre suivant, il refit les parties de chant de l'acte de la *Provençale*, dans les *Fêtes de Thalie*, opéra de Muret. Il a refait depuis lors toute la musique du même ouvrage. Enfin, dans le cours de cette même année, Candaille fit représenter devant le roi *Laure et Pètrarque*, opéra en trois actes, qui fut joué ensuite sans succès à Paris, en 1780. Cet ouvrage fut suivi d'un repos de cinq années, pendant lesquelles Candaille quitta le théâtre pour travailler à son opéra de *Pizarre, ou la conquête du Pérou*, en cinq actes, qui fut représenté en 1785 et qui n'eut que neuf représentations. Cette pièce, réduite en quatre actes, avec beaucoup de changemens dans la musique, fut reprise en 1791, mais ne fut pas plus heureuse. L'ouvrage qui a fait le plus d'honneur au talent de Candaille est la musique nouvelle qu'il a composée pour l'opéra de *Castor et Pollux*. De tout ce que Rameau avait écrit pour le poème de Gentil-Bernard, Candaille ne conserva que l'air *Tristes apprêts*, le chœur du second acte, et celui des démons au quatrième; tout le reste était de sa composition. Cet opéra, qui fut joué le 14 juin 1791, eut tant de succès, que dans l'espace de huit ans il obtint cent trente représentations; ayant

été repris le 28 décembre 1814, il en eut encore vingt jusqu'en 1817. On connaît aussi de Candaille *La mort de Beaupaire*, pièce de circonstance, qui fut jouée à l'Opéra, et qui n'eut que trois représentations. Enfin il a écrit plusieurs airs de danses insérés dans divers opéras, et la musique de quelques ballets pantomimes. Dans tous ces ouvrages, Candaille ne se montre pas un compositeur de génie; il n'y a pas de création véritable dans sa musique, mais on y trouve un sentiment juste de la scène, de la force dramatique et de beaux effets de masses. Ces qualités suffisent pour lui assurer un rang honorable parmi les musiciens français du 18<sup>e</sup> siècle. D'ailleurs peu favorisé de la fortune dans ses travaux, il n'a pu faire connaître que la plus petite partie de ses ouvrages, parce qu'il les a écrits sur des poèmes qui, après avoir été reçus, ont été refusés à une seconde lecture. Voici la liste des opéras de Candaille qui n'ont point été représentés à l'Opéra de Paris, et dont les partitions ont été entièrement achevées : 1<sup>o</sup> *Les saturnales, ou Tibulle et Délie*, acte d'opéra des *Fêtes Grecques et Romaines*, représenté en 1777 sur le théâtre particulier du duc d'Orléans, rue de Provence. Cet acte fut présenté au comité de l'Opéra, le 5 mars 1778, mais il ne fut pas admis. Après en avoir refait quelques scènes et ajouté un rôle, Candaille fit recevoir cet ouvrage plus tard; la musique fut copiée, les rôles furent distribués à Dérivis, Nourrit, Mesd. Albert et Granier, mais il fut définitivement rejeté par le jury le 2 mars 1816; 2<sup>o</sup> *Les fêtes Lupercales*, pastorale héroïque en trois actes; la partition était écrite dès 1777, mais l'ouvrage fut refusé à une seconde lecture en 1783; 3<sup>o</sup> *L'amour et Psyché*, opéra en trois actes, 1780; 4<sup>o</sup> *Bacchus et Érigone*, entrée pour les *Fêtes de Paphos*, 1780; 5<sup>o</sup> *Danaé*, opéra en quatre actes, refusé le 29 floréal an iv, refait et refusé de nouveau le 21 thermidor an vii; 6<sup>o</sup> Divertissement pastoral pour le concert de Lille, en 1785; 7<sup>o</sup> *Lausus et*

*Lydie*, opéra en trois actes, partition achevée en 1786, poème refusé à la seconde lecture, le 29 février 1788; 8° *Roxane et Statyra, ou les Veuves d'Alexandre*, musique écrite par ordre du gouvernement en l'an iv, pièce refusée le 28 nivôse an vii, puis admise avec des changemens, et rejetée de nouveau le 14 juillet 1813; 6° *Ladislav et Adélaïde*, opéra en trois actes. Candeille en composa la musique par ordre, en 1791; deux ans après la musique fut copiée, les décorations peintes, et l'on fit vingt-deux répétitions de l'ouvrage; néanmoins il ne fut pas représenté; 10° *Les Jeux olympiques*, ancien opéra en un acte, remis en musique, reçu au comitè de l'Opéra, le 21 mars 1788, mais non représenté; 11° *Brutus*, opéra en trois actes, composé en 1793, par ordre du gouvernement, non représenté. La partition est dans la bibliothèque de l'Opéra; 12° *Titon et l'Aurore*, ancien opéra remis en musique en l'an vi; la partition n'a pas été achevée; 13° *Ragonde*, comédie-lyrique en trois actes. La partition était finie en l'an vii; les rôles étaient copiés et distribués, mais la pièce n'a pas été représentée; 14° *Pithys*, pastorale héroïque en deux actes.

CANDEILLE (ÉMILIE). Voyez SIMONS (M<sup>me</sup>).

CANDELERO (. . .). Dans les mémoires de l'Académie royale des sciences de Turin (t. XXII, pour les années 1812-1814, p. lxii), un *Mémoire de cet auteur, sur la modulation*, est cité comme existant en manuscrit.

CANDIDO (LOUIS), compositeur et virtuose sur le violon, vivait à Venise au commencement du 18<sup>me</sup> siècle : on a de lui : *Sonate per camera, a violino solo con violoncello*, op. 1, Venise, 1712.

CANETTI (FRANÇOIS), compositeur dramatique, né à Crème, vers le milieu du 18<sup>e</sup> siècle, a écrit pour le théâtre de Brescia, en 1784, un opéra bouffe intitulé *l'Imaginario*. Il a été nommé depuis lors maître de chapelle de la cathédrale de cette

ville, et l'un des huit membres de la section musicale de l'Institut des sciences, lettres et arts du royaume d'Italie. On connaît de lui une messe à huit parties réelles, dans le style du contrepoint fugué, qui passe pour un chef-d'œuvre. Canetti vivait encore en 1812.

CANGE (CHARLES DUFRESNE, sieur DU), né à Amiens, le 18 décembre 1610, fit ses études chez les jésuites de cette ville. Après les avoir achevées, il alla faire son droit à Orléans, et fut reçu avocat au parlement de Paris, le 11 août 1631. Étant retourné à Amiens quelques années après, il y épousa la fille d'un trésorier de France, et acheta la charge de son beau-père en 1645. La peste qui, en 1668, ravageait la ville, le força d'en sortir; il vint s'établir à Paris, dont le séjour convenait aux immenses recherches que lui demandaient ses travaux. Il mourut dans cette ville, le 23 octobre 1688, âgé de 78 ans. Parmi les ouvrages de ce savant homme, qui tous annoncent une érudition prodigieuse, on remarque les suivans, dans lesquels on trouve des renseignemens précieux sur la musique du moyen âge : 1° *Glossarium ad scriptores medicæ et infimæ latininitatis*, Paris, 1678, 3 vol. in-fol., dont les bénédictins de la congrégation de Saint-Maur, ont donné une excellente édition en 6 volumes in-fol., Paris, 1733-36. P. Carpentier, l'un d'eux, a publié depuis lors un supplément sous ce titre : *Glossarium novum seu Supplementum ad auctiorem Glossarii Cangiani editionem*, Paris, 1766, 4 vol. in-fol. Les termes de musique expliqués dans ce glossaire, avec des détails très curieux, sont : *Accantare, antiphona, antistropha, apertio, asiaticum, ballo, bemollis, bicinium, cabellum, cantata, canticinium, canticum, cantilena Rolandi, cantilenosus, cantores, cantorium, cantus ecclesiasticus, capitula, clavus, cornare, corucare, decentum, discantus, docticanus, dulciana, evigilans stultum, sobarius, fausetus, firmare,*

*fiscla, fiscolus, frigidora, imponere, infantes, jubilæus, leudus, mellificare, melodi, melodima, melodus, modulizare, modus, notæ, odarium, offeritorium, paraphonistæ, paritanus, pneuma, sincinnium, superacutæ, tractim, tractus, tricinium, vocalis, usus.* Les termes de musique instrumentale sont : *Acetabulum, ætenuvium, batallum, batillus, baudosa, burda, calamella, calamazare, cascaviellus, ceromella, chrotta, citola, clangorium, clarosus, clario, classicum, claxendix, cloca, cornu, corrigiuncula, cymbalum, filosa, flauta, laudis, magadium, monochordum, musa, muta, nablizare, nacara, organum, pandurizare, pifferus, plectrum, psalterium, pulsare, rigabellum, rocta, sambuca, signum, skella, stiva, symphonia, tinniolun, tintinnabulum, tintinnum, tonabulum, turturi, tympanum, tympanistra, vitula, vociductus.*  
 II. *Glossarium ad scriptores mediæ et infimæ græcitatæ*, Paris, 1688, 2 vol. in-fol.

**CANIS** (CORNEILLE), compositeur belge, dont les compositions sont répandues dans les collections publiées à Louvain et à Anvers dans le cours du 16<sup>m</sup>e siècle. On trouve surtout des canons bien faits dans le cinquième livre de chansons de divers auteurs (Louvain 1544). Burney a donné une chanson française de Canis dans le troisième volume de son histoire de la musique (p. 309) ; elle commence par ces mots : *Ta bonne grâce et maintien gracieux*. Un recueil de motets à cinq voix, de Canis, a été publié sous ce titre : *Cantiones sacræ seu mott. quinque vocum*, Lovanii, 1544, in-4°. Ce compositeur avait cessé de vivre en 1556, à l'époque où Guichardin écrivait sa description des Pays-Bas.

**CANISIUS** (HENRI), naquit à Nimègue, vers le milieu du 16<sup>m</sup>e siècle. Après avoir fait ses études à Louvain, il fut appelé à Ingolstadt, où il enseigna le droit canon pendant vingt-un ans. Il est mort en

1610. Ses *Antiquæ Lectiones* ont été publiées à Ingolstadt, 1601 à 1608, 7 vol, in-4°. Il en a été donné une meilleure édition à Amsterdam, sous la rubrique d'Anvers, 1725, 7 tomes in-fol. On y trouve : *Canones diversos conciliorum de Cantu Romano* ; sous la date de 884, *de Cantu gregoriano*, et, t. II, P. 111, p. 198, un extrait de Notker : *Quid singulæ litteræ in superscriptione significant cantilena*, etc.

**CANNABICH** (CHRÉTIEN), maître de la chapelle de l'électeur de Bavière, naquit à Manheim en 1731. Son père, Mathias Cannabich, flûtiste de la cour, lui donna les premiers principes de la musique, et le mit ensuite sous la direction de Jean Stamitz le père. Lorsqu'il eut acquis un beau talent sur le violon, le prince Charles Théodore de Bavière l'envoya à ses frais en Italie pour y étudier la composition : il y reçut des leçons de Jomelli pendant trois ans, et en 1763 il revint à Manheim. Dix ans plus tard il fut nommé chef d'orchestre de l'Opéra-Italien, et fit preuve de beaucoup de talent dans cet emploi. En 1778 il alla remplir les mêmes fonctions à Munich, où le prince transporta sa cour. Ce fut vers ce temps qu'il écrivit un opéra intitulé *Azaccja*, qui fut gravé à Manheim en 1778, et un grand nombre de ballets qui eurent beaucoup de succès. On cite surtout avec éloge celui de *la descente d'Hercule aux Enfers*, représenté à Cassel, dans laquelle un quintetto, exécuté par Barth, les deux frères Michl, Palsa et Baunkirk, excitait l'enthousiasme. On connaît de lui les œuvres de musique instrumentale dont les titres suivent : 1° Six quatuors pour violon, flûte, alto et basse, œuvre 1<sup>er</sup>, La Haye, in fol. ; 2° Trois symphonies à grand orchestre ; 3° Six trios pour deux violons et violoncelle, œuvre 3, Manheim ; 4° Six duos pour flûte et violon, œuvre 4, Manheim 1767 ; 5° Six quatuors pour deux violons, alto et basse, œuvre 5, Manheim ; 6° Trois *Concerti* pour violon principal, deux violons, alto et basse ; 7° Six

symphonies concertantes pour deux flûtes, avec deux violons, alto et basse, œuvre 7, Paris 1769; 8° Recueil des airs de ballets pour deux violons et clavecin, Manheim 1775; quatre parties. Cannabich mourut en 1798 à Francfort sur le Mein, où il était allé voir son fils. Mozart, qui estimait les talens de cet artiste, en parle avec éloge dans ses lettres.

CANNABICH (CHARLES), fils du précédent, naquit à Manheim en 1764. A l'âge de quatre ans, il commença l'étude du violon et du clavecin; dans sa neuvième année, il prit des leçons de Eck, premier violon de la cour, et apprit l'harmonie et l'accompagnement sous la direction de Grœtz. Très jeune encore, il voyagea avec Auguste Lebrun, virtuose célèbre sur le hautbois, et joua avec succès dans les principales villes de l'Allemagne. De retour à Munich, il fut placé en 1784 à l'orchestre de la cour. L'année suivante, il partit pour l'Italie, afin d'y augmenter ses connaissances, et lorsqu'il revint à Munich, il prit encore des leçons de composition de P. Winter. En 1796 il fut appelé en qualité de directeur de musique à Francfort-sur-le-Mein, et accepta ces fonctions pour quatre ans, avec la permission de sa cour, conservant néanmoins sa place au service de Bavière. Il y épousa la cantatrice Joséphine Woraleck en 1798. Deux ans après il fut rappelé à Munich, pour succéder à son père dans la place de directeur des concerts de la cour. Il fit alors représenter deux opéras, *Orphée*, et *Palmer et Amalie*, qui eurent du succès: on en a gravé les ouvertures et les airs. Ce fut Cannabich qui composa les airs de ballets de l'opéra d'*Axur*. En 1805, il fut envoyé par son gouvernement à Paris, pour y étudier le mode d'enseignement du conservatoire de musique. De retour dans sa patrie, il y fut attaqué d'une fièvre nerveuse qui le mit au tombeau le 1<sup>er</sup> mars 1806. On a gravé les ouvrages suivans de sa composition: 1° *Gedächtnissfeyer Mozart in Klavierauszuge, mit Mozart Brustbilde,*

Hambourg 1797; 2° *VI Deutsche Lieder am klaviere*; Munich, 1798; 3° *XIV variations pour le clavecin sur l'air: A Schüsserl und a Reindl*, Munich 1798; 4° *X variations pour le clavecin N. 2*, Munich 1799; 5° *VI trios pour deux violons et violoncelle*, op. 3; 6° *VI duos pour flûte et violon*, op. 4; 7° *VI conzonette a 3 a 4 voci con cembalo*, op. 5, Munich 1801; 8° *Pot-pourri pour deux violons concertans*, op. 6, Leipzig; 9° *Ouverture à grand orchestre*, op. 7, Leipzig; 10° *Grande symphonie*, op. 8, Leipzig; 11° *Concert pour violon principal*, op. 9, 12° *VI conzonette a 3 voci*, op. 10, Munich 1805.

CANNICCIARI (D. POMPEO), compositeur de l'école romaine, devint maître de chapelle de l'église Sainte-Marie-Majeure au mois de mars 1709, et mourut au service de cette basilique, le 29 décembre 1744. Il légua sa bibliothèque musicale aux archives de la chapelle où il avait passé la plus grande partie de sa vie. On a de ce compositeur des messes et des motets à quatre chœurs qui se trouvent à Sainte-Marie-Majeure. M. l'abbé Santini, de Rome, possède diverses compositions manuscrites de Cannicciari, particulièrement: 1° Deux messes à quatre voix; 2° *Ave Regina cœli*, à quatre; 3° Des messes à cinq voix; 4° *Deus firmavit*, à trois; 5° *Salvo nos* à trois; 6° *Intonuit*, à cinq; 7° Cinq messes à huit voix; 8° Une messe pastorale à huit; 9° Une messe à neuf; 10° *Terra tremuit*; 11° *Benedictus Dominus*, à huit.

Il y a beaucoup d'apparence que ce maître est le même qui a été nommé *Cannicciari* par Gerbert. (*Neues Lex. der Tonkünstler*), et qu'il dit être auteur d'une messe à seize voix en quatre chœurs, datée de 1679 (ne serait-ce pas 1697 qu'il faut lire?)

CANOBBIO (ALEXANDRE), savant littérateur italien, né à Verone vers le milieu du 16<sup>e</sup> siècle, a donné au public une dissertation intitulée: *Breve Trattato sopra le academie in musica*. Venise 1571,

in-4°. Haym et Fontanini font mention, dans leurs Bibliothèques italiennes, d'un savant nommé *Alexandre Canovio*, auteur d'un traité de musique spéculative; dont le manuscrit serait à la bibliothèque de l'institut de Bologne. Il ne serait pas impossible que *Cannobbio* et *Canovio* fussent la même personne, et qu'il n'y eût qu'une altération de nom dans le dernier, par le changement de *b* en *v*, dont il y a de nombreux exemples en Italie, et surtout à Venise. N'oublions pas cependant que les deux auteurs cités disent que *Canovio* vécut au 15<sup>m</sup> siècle : s'ils ne se sont pas trompés sur l'époque, la conjecture tombe d'elle-même.

CANOPIO (CHARLES), violoniste italien était attaché à l'orchestre de l'Opéra à Saint-Petersbourg, en 1790. On a de sa composition : *six duos pour flûte et violon*, Paris, 1780.

CANTEMIR (DÉMÉTRIUS), prince, naquit en Moldavie le 26 octobre 1673. Il fit ses premières armes sous la direction de son père, en 1692; et à la mort de celui-ci, il fut nommé par les barons de la province pour lui succéder, mais cette nomination ne fut point confirmée par la Porte, et il alla vivre à Constantinople. Nommé depuis hospodar de Moldavie, il refusa deux fois cette dignité, et n'accepta enfin que sur la promesse qui lui fut faite qu'il serait affranchi de toute espèce de tribut, pendant qu'il gouvernerait cette province. Trompé dans son attente, il traita avec Pierre-le-Grand, et il fut convenu entre eux que la Moldavie serait érigée en principauté héréditaire, et que Démétrius joindrait ses troupes à celles de l'empereur. Ce traité ne put être exécuté à cause de la trahison des Moldaves; Démétrius fut obligé de s'enfuir, et de se réfugier dans le camp de son allié. Pierre créa Cantemir prince de l'empire russe, et lui donna de grands établissemens en Ukraine. Il mourut dans ses terres, le 21 août 1723. Cantemir parlait le turc, le persan, l'arabe, le grec, le latin, l'italien, le russe, le

moldave, et entendait fort bien le grec ancien, le slave et le français. Il était versé dans les sciences, et particulièrement dans la musique. Dans son *Histoire de l'agrandissement et de la décadence de l'empire ottoman*, traduit en français par Jonquière, d'après une version anglaise (Paris, 1743, in-4°), Démétrius dit qu'il a introduit l'art de noter la musique chez les Turcs de Constantinople. Suivant Toderini, Cantemir, à la demande de deux ministres puissans, écrivit en turc un traité de musique, et le dédia au sultan Achmed II. M. Villoteau affirme, dans ses mémoires sur la musique des Orientaux, que les signes dont parle Cantemir sont aujourd'hui absolument ignorés des Turcs. On a aussi de ce prince : *Introduction à la musique Turque*, en moldave; manuscrit in-8°, qui se trouve à Astrakan.

CANTONE (LE P. SERAPHIN) OU CANTONI, né dans le Milanais, fut moine de Mont-Cassin, au monastère de St-Simplicien, vers la fin du 16<sup>e</sup> siècle, et ensuite organiste de l'église cathédrale de Milan. Il a publié les ouvrages suivans, de sa composition, 1° *Canzonette a tre*, Milan, 1588; 2° *Canzonette a quattro voci*, id. 1599; 3° *Sacræ cantiones a 8 voci con partitura*, id., 1599; 4° *Vesperi a versetti, e falsi bordoni a cinque voci*, id., 1602; 5° *I Passi, le Lamentazioni, e altre cose per la Settimana Santa a cinque*, Milan, 1605; 6° *Motetti a cinque*, lib. 1, *con partitura*, Venise, 1596; 7° *Motetti a 5. lib. 2, con partitura*, Milan, 1605; 8° *Motetti a 2, 3, 4, 5, lib. 4, col basso continuo*, Venise, 1625; 9° *Messa, Salmi e Letanie a 5 voci*, Venise, 1621; 10° *Academie festevole concertate a sei voci col basso continuo, opera di spirituale recreazione ornata de' migliori ritratti de' più famosi musici di tutta l'Europa, con l'andante all' inferno ed al paradiso, concerti di varii instrumenti, ed un piacevole giuoco d'ucelli*, Milano, Giorgio Rolla, 1627. Ou-



vrage singulier où il y a plus de mauvais goût que d'originalité réelle. Le P. Cantone fut un des premiers compositeurs qui introduisirent dans la musique religieuse un style concerté rempli de traits de vocalisation plus convenables pour le théâtre que pour l'église. Bodenchatz a inséré dans ses *Florilegii Portensis* un motet à huit voix, de la composition de Cantone.

CANTONE (GIROLAMO), mineur conventuel, maître des novices, et vicaire au couvent des Cordeliers de Turin, vers le milieu du 17<sup>e</sup> siècle, a publié : *Armonia Gregoriana*, Turin, 1678, in-4<sup>o</sup>. C'est un traité de plain-chant.

CANTU (JEAN), chanteur qui, dès sa jeunesse, annonçait un talent remarquable, mais que la mort moissonna avant qu'il eût atteint l'âge de 24 ans, le 9 mai 1822. Fils d'un ténore médiocre (Antoine Cantu), qui chantait encore au Théâtre Carcano de Milan, en 1810, Cantu, né à Milan en 1799, eut pour maître de chant Gentili, et fit sous sa direction d'étonnans progrès. Doué d'une voix étendue, pénétrante et d'un beau timbre, d'une taille avantageuse, et d'une figure intéressante et expressive, il ne lui manquait rien pour obtenir de beaux succès ; la légèreté de la vocalisation, le goût, et une prononciation pure et correcte, étaient les caractères distinctifs de son talent. Après avoir débuté avec succès à Florence, il fut engagé pour l'Opéra-Italien de Dresde, où il excita l'enthousiasme du public ; il ne vécut point assez pour réaliser les espérances qu'il avait données.

CANUTIO (PIERRE DE) OU CANUZIO, surnommé *Potentinus*, parce qu'il était né à Potenza, dans le royaume de Naples, fut mineur conventuel au commencement du 16<sup>e</sup> siècle. Angelo de Piccitone le cite (*Fior Angelico de Musica*, lib. I, cap. 34), comme auteur d'un traité de musique intitulé : *Regulæ Florum Musicæ*. Tevo (*Musico Testore*, p. 115) en parle aussi, mais d'après Angelo de Piccitone, et n'en rapporte qu'une courte citation.

Le P. Martini dit que cet ouvrage a été imprimé à Florence en 1501 ; Forkel fixe la date de l'impression à 1510, mais il est vraisemblable qu'il y a là une faute d'impression et une transposition de chiffres. Possevin (*Biblioth. Select.*) cite le nom d'un musicien appelé *Petrus de Canucciis* ; il y a lieu de croire que c'est le même que *Canutio* ou *Canuzio*. Le P. Martini l'appelle *Cannutiis*, et il a été copié par Gerbert dans son ancien lexique. Ce nom a été défiguré par MM. Choron et Fayolle en celui de *Canutiis*.

CAPALTI (FRANÇOIS), né à Fossombrone, dans l'état de l'Église, maître de chapelle de la cathédrale de Narni, a publié un traité du contrepoint sous ce titre : *Il contrappuntista pratico, ossia dimostrazioni fatte sopra l'esperienza*, Terni, per Antonio Saluzi, 1788, in-8<sup>o</sup> de 232 pages.

CAPECE (ALEXANDRE), compositeur, né à Rome vers la fin du 16<sup>e</sup> siècle, nous est connu par une collection qui existait dans la bibliothèque du roi de Portugal, Jean IV. Elle est intitulée : *Sacri concerti d'un vago e nuovo stile a 2, 3 et 4 voci, op. 10* ; et par diverses autres productions dont voici les titres : *Motetti concertati a 2, 3, 4, 5 voci*, Venise, 1624 ; *Motetti a 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8 voci. Ibid.*, 1613 ; *Madrigali a quattro, cinque, sei e otto voci*, Venise, 1617 ; *Magnificat sopra gli tuoni dell' Ecclesia*, Venise, 1616 ; *Matutine del Natale a 2, 3, 4, 5, 6, 8 voci*, Venise, 1623.

CAPELLA (MARTIANUS-MINEUS-FELIX), né à Madaure en Afrique, selon Cassiodore ; mais lui-même se nomme *nourrisson d'Élyce*, ville de l'Afrique propre. On ignore l'époque précise où il vécut : quelques auteurs la fixent vers l'an 475 ; d'autres l'ont reculée jusqu'au milieu du 3<sup>e</sup> siècle. Capella est l'auteur d'une espèce d'Encyclopédie latine, intitulée *Satyricon*, et divisée en neuf livres, dont les deux premiers, qui servent d'introduction aux autres, contiennent une sorte de roman allé-

gorique, intitulé : *Des Noces de la philosophie et de Mercure*. Le neuvième livre traite uniquement de la musique ; ce n'est qu'un extrait de l'ouvrage d'Aristide Quintilien, écrit d'un style obscur et barbare. La première édition de cet ouvrage a paru à Vicence en 1499, in-fol. Gerbert (*Neues historisch-biograph. Lexik.*) assure qu'il y en a une édition antérieure, imprimée à Parme en 1494, in-fol. ; mais celle-ci paraît supposée. Une autre, meilleure, a été publiée par Grotius, qui n'avait que quinze ans lorsqu'elle parut. Elle est intitulée : *Martiani Minei Felicis Capellæ, Carthaginensis, viri proconsularis Satyricon in qua de Nuptiis Philologie et Mercurii libri duo, et de septem artibus liberalibus singulares omnes et emendati ac notis sive februis Hug. Grotii illustrati*, Leide, 1599, in-8°. Meibomius a inséré le neuvième livre de Satyricon dans sa collection d'auteurs grecs sur la musique, Amsterdam, 1652, 2 vol. in-4°, et l'a accompagné de notes. Une bonne édition du texte de Martianus Capella a été donnée à Berne, en 1765, in-8° (chez Wagner), par L. Wathard ; on n'y trouve point de notes. Remi d'Auxerre (*Remigius Altisiodorensis*) a donné sur le traité de musique de Capella un commentaire que l'abbé Gerbert a inséré dans sa collection des écrivains ecclésiastiques sur la musique, tom. 1, p. 65-94.

CAPELLI (L'ABBÉ JEAN-MARIE), né à Parme, chanoine de la cathédrale de cette ville, vers la fin du 17<sup>e</sup> siècle, fut compositeur de la cour de Parme et mourut en 1728. Il a beaucoup écrit pour le théâtre, et a donné à Venise : 1<sup>o</sup> *Rosalinda*, en 1692 (au théâtre S.-Agnolo) ; cet ouvrage fut joué à Rovigo, en 1717, sous le titre de *Ergonia Mascherata*. 2<sup>o</sup> *Giulio Flavio Crispo*, en 1722, et *Mitridate Re di Ponto*, en 1725. On connaît aussi de lui : *La Griselda*, et *Climène*. Un autre compositeur nommé *Capelli* s'est fait connaître vers la fin du dix-huitième siècle, par quelques opéras parmi lesquels on remarque celui d'*Achille in Sciro*. Il a écrit

aussi le 116<sup>me</sup> psaume à quatre voix, et quelques ariettes et cantates italiennes.

CAPELLO (JEAN-MARIE), compositeur, né à Venise vers la fin du 16<sup>e</sup> siècle, fut organiste de l'église *delle Grazie* à Brescia ; il a composé treize livres de messes et de psaumes ; le neuvième a paru à Venise, en 1616.

CAPILUPI (GERMINIANI), compositeur italien du 16<sup>e</sup> siècle, dont Bodenchatz a publié deux motets à huit voix, dans sa collection des *Florilegii Portensis*.

CAPOANI (JEAN-FRANÇOIS), compositeur, né à Bari, vivait en 1750. On trouve quelques-unes de ses compositions dans le premier livre de la collection des auteurs de Bari, publiée par Antiquis, à Venise, en 1585.

CAPOCINI ou CAPOCINO (ALEXANDRE), né dans la province de Spolète, vécut à Rome, vers 1624. Jacobilli cite dans sa *Bibliotheca Umbriæ* un traité de *Musica*, en cinq livres, de cet auteur peu connu.

CAPOLLINI (MICHEL-ANGE), compositeur italien, au commencement du 17<sup>e</sup> siècle, a fait exécuter à Mantoue un oratorio de sa composition, intitulé : *Lamento di Maria Vergine, accompagnato delle Lagrime di santa Maria Maddalena, e di S. Giovanni per la morte di Giesù Christo, rappresentato in Musica in stile recitativo nella chiesa de' Santi Innocenti di Mantua*, 1627.

CAPORALE (. . . .) violoncelliste, a eu de la renommée en Angleterre, vers le milieu du 18<sup>e</sup> siècle. Il était né en Italie, mais on ignore en quel lieu et en quel temps précis. Il arriva à Londres, en 1735, s'y fixa, et devint l'artiste en vogue pour son instrument. Il ne possédait pas de grandes connaissances dans la musique, et son jeu laissait désirer plus de brillant et de fermeté dans l'exécution des passages difficiles ; mais il tirait un beau son de son instrument, et il avait du goût et de l'expression. En 1740, il était attaché à l'Opéra-Italien, dirigé par Handel. Il vivait

encore en 1749. Au-delà de cette époque, on ne trouve plus de renseignemens sur lui.

CAPOSELE (LE PÈRE HORACE), frère mineur, né dans le royaume de Naples, a fait imprimer un livre intitulé : *Pratica del canto piano e canto fermo*, Naples, 1625, in-fol. Ce traité du plain-chant est fort rare.

CAPPA ( . . . ) fabricant de violons à Salluzzo. Il paraît qu'il y a eu plusieurs luthiers de ce nom, car dans le catalogue des Instrumens d'Albinoni, vendus à Milan, on trouve un violon de Cappa qui portait la date de 1661, et un autre avec celle de 1712. Il est peu vraisemblable que ces deux instrumens soient du même maître.

CAPPELLETTI ( . . . ) compositeur italien, né à Bologne, a étudié le contrepoint, sous la direction de l'abbé Mattei. Il a fait représenter au théâtre *Comunale* de sa ville natale, au mois de janvier 1830, un opéra bouffe, qui avait pour titre : *La Contessina*.

CAPPEVAL (CAUX DE). V. CAUX.

CAPPONI (GINO-ANGELO), compositeur de l'école romaine, vivait vers le milieu du 17<sup>e</sup> siècle. Il a fait imprimer en 1650, un recueil de messes et de psaumes à huit voix, avec un *miserere* à neuf. On connaît aussi de lui des psaumes et des litanies à cinq, publiés à Rome, en 1654. M. l'abbé Baini, cite dans ses *Mémoires sur la vie et les ouvrages de Palestrina* (n. 315), une messe sur les notes *ut, re, mi, fa, sol, la*, de Capponi, qui se trouve en manuscrit dans les archives de la chapelle Sixtine. Kircher, qui donne à Capponi la qualité de chevalier (*Musurg.* t. I, p. 611), a rapporté de lui un fragment d'un *Cantato Domino* à quatre voix de soprano, assez bien écrit.

Un autre compositeur, nommé *Capponi*, a vécu vers la fin du 16<sup>e</sup> siècle. Il paraît qu'il était au service du duc de Savoie, car il a écrit la musique du *Triomphe de Neptune*, sorte de cantate, pour

une fête navale que ce prince donna à *Mille-Fonti*.

CAPPUS (JEAN-BAPTISTE), né à Dijon, vers le commencement du 18<sup>e</sup> siècle, fut pensionnaire de cette ville pour la musique, et maître ordinaire de l'académie. On a de lui les ouvrages suivans : 1<sup>o</sup> *Premier livre de pièces de viole et de basse continue*, Paris, Boivin, 1730, in-4<sup>o</sup> obl.; 2<sup>o</sup> *Premier recueil d'airs sérieux et à boire*, Paris, 1732, in-4<sup>o</sup>; 3<sup>o</sup> *Second recueil, id.*, Paris, 1732, in-4<sup>o</sup>; 4<sup>o</sup> *Sémélé, ou la naissance de Bacchus, cantate à voix seule, avec symphonie*, Paris, 1732, in-fol.; 5<sup>o</sup> *Second livre de pièces de viole*, Paris, 1793, in-4<sup>o</sup>. Ce musicien a écrit aussi : *Les plaisirs de l'hiver*, divertissement en un acte, représenté devant la reine, au château de Versailles, le 15 novembre 1730. Enfin, Cappus est auteur d'une *Petite méthode de musique*, Paris, 1747, in-4<sup>o</sup> obl.

CAPRANICA (CÉSAR), professeur de musique à Rome, vers la fin du 16<sup>m</sup>e siècle, a écrit et publié un petit traité de musique sous ce titre : *Brevis et accurata totius musicæ notitia*, Rome, 1591, in-4<sup>o</sup>. Cet opuscule a été réimprimé à Palerme en 1702, par les soins de Vincenzo Navarra, prêtre bénéficié de la cathédrale, avec quelques corrections de l'éditeur. C'est un ouvrage de peu de valeur.

CAPRANICA (MATTEO), compositeur italien, né à Rome, et peut-être fils du précédent, a écrit plusieurs opéras pour le théâtre *Argentina*, vers 1746. Reichardt a cité un *Salve regina* pour voix de soprano, avec accompagnement d'instrumens à cordes, composé par ce maître.

CAPRANICA (ROSA), cantatrice italienne, élève de Mingotti, était engagée à la cour de Bavière en 1770. Suivant l'abbé Bertini (*Diztion. stor. crit. degli scrittori di musica*), elle était de la même famille que les précédens. Sa voix était fort belle, et son chant gracieux : elle eut des succès, non seulement à Munich, mais aussi en Italie et particulièrement à Rome.

Elle épousa le violoniste Lops, élève de Tartini, et musicien de la cour de Bavière, et se rendit en Italie avec lui, en 1792. On ignore si elle vit encore.

CAPRICORNUS (SAMUEL). *V.* BOKS-HORN.

CAPRON (. . .), habile violoniste et l'un des meilleurs élèves de Gaviniés, débuta au concert spirituel en 1768, publia, en 1769, six sonates pour le violon, op. 1; et l'année suivante six quatuors, op. 2. Capron avait épousé en secret la nièce de Piron, qui, devenu aveugle, feignit de n'en rien savoir; mais il disait quelquefois : *Jerirai bien après ma mort : ma bonne Nanette a le paquet.* En effet lorsqu'on fit l'ouverture du testament qu'il avait fait, on trouva ces mots : *Je laisse à Nanette, femme de Capron, musicien, etc.*

CAPSBERGER. *Voyez* KAPSBERGER.

CAPUANA (MARIO), compositeur et maître de chapelle de la cathédrale de Noto en Sicile, vers le milieu du 17<sup>e</sup> siècle, a publié un recueil de messes de sa composition, à Venise, en 1650.

CAPUTI (ANTOINE), compositeur italien qui vivait en 1754, s'était fixé en Allemagne, et y a fait représenter un opéra de *Didone abbandonata*. On y connaît aussi un concerto de flûte de sa composition, en manuscrit.

CAPUZZI (ANTOINE), maître de violon à l'institut musical de Bergame, et directeur de l'orchestre de Sainte-Marie-Majeure, naquit à Brescia en 1740, et non à Venise, comme on le dit dans le *Dictionnaire des musiciens* de 1810. Il passa pour un des meilleurs élèves de Tartini, et reçut des leçons de composition de Ferdinand Bertoni à Venise. En 1796 il fit un voyage à Londres, où il composa la musique d'un ballet intitulé : *la Villageoise enlevée, ou les Corsaires*; il vivait encore à Bergame en 1812. On a de lui : Trois œuvres de quintetti, publiés à Venise, deux œuvres de quatuors, publiés à Vienne, et deux concertos de violon. Il a composé la musique de plusieurs opéras et

farses italiennes, qui ont eu du succès.

CARACCILO (PAUL), compositeur, né à Nicocia, en Sicile, vers le milieu du 17<sup>e</sup> siècle, a publié : *Madrigalia cinque, libro 1<sup>o</sup>*, Palerme, sans date.

CARADORI-ALLAN (MADAME), connue d'abord sous le nom de mademoiselle de Munck, naquit en 1800 dans la maison palatine à Milan. Son père, le baron de Munck, était Alsacien et ancien colonel au service de France. L'éducation musicale de M<sup>lle</sup> de Munck fut entièrement l'ouvrage de sa mère, sans la participation d'aucun secours étranger. La mort du baron de Munck et la situation malheureuse de sa famille, qui en fut la suite, obligèrent sa fille à chercher une ressource dans ses talents. Après avoir parcouru la France et une partie de l'Allemagne, elle passa en Angleterre, où elle prit le nom de *Caradori*, de la famille de sa mère. Elle débuta au théâtre du roi, le 12 janvier 1822, par le rôle du page dans *Les noces de Figaro*, et successivement elle chanta dans *Elisa e Claudio*, *Corradino* et *la Clemenza di Tito*, comme *prima donna*. Sa voix pure et flexible, la justesse de son intonation, et plusieurs autres qualités assurèrent son succès. Mais c'est surtout comme cantatrice de concert qu'elle obtint la faveur publique; elle s'est fait entendre à Brighton, à Oxford, à Bath, à Bristol, à Gloucester, etc., et partout elle a reçu des applaudissements. Madame Caradori a publié plusieurs romances de sa composition à Paris et à Londres. Dans la saison du carnaval, en 1830, elle a chanté avec succès au théâtre de *la Fenice*, à Venise.

CARAFÀ (MICHEL), né à Naples le 28 novembre 1785, a commencé l'étude de la musique au couvent de *Monte-Oliveto*, à l'âge de huit ans. Son premier maître fut un musicien mantouan nommé Fazzi, habile organiste. Francesco Ruggi, élève de Fenaroli, lui fit faire ensuite des études d'harmonie et d'accompagnement, et plus tard il passa sous la direction de Fenaroli lui-même. Enfin dans un séjour

qu'il fit à Paris, il reçut de M. Cherubini des leçons de contrepoint et de fugue. Quoiqu'il eût écrit dans sa jeunesse, pour des amateurs, un opéra intitulé : *Il Fantasma*, et qu'il eût composé, vers 1802, deux cantates, *Il natale di Giove*, et *Achille e Deidamia*, dans lesquels on trouve le germe du talent, néanmoins, il ne songea d'abord à cultiver la musique que pour se délasser d'autres travaux : il embrassa la carrière des armes. Admis comme officier dans un régiment de husards de la garde de Murat, il fut ensuite nommé écuyer du roi dans l'expédition contre la Sicile, et chevalier de l'ordre des Deux-Siciles. En 1812, il remplit auprès de Joachim les fonctions d'officier d'ordonnance dans la campagne de Russie, et fut fait chevalier de la Légion-d'Honneur.

Ce ne fut qu'au printemps de l'année 1814 que M. Carafa songea à tirer parti de son talent, et qu'il fit représenter son premier opéra intitulé *Il Vascello l'Occidente*, au théâtre *Del Fondo*. Cet ouvrage qui eut beaucoup de succès a été suivi de *la Gelosia corretta*, au théâtre des Florentins, en 1815, de *Gabriele di Vergi* au théâtre *del Fondo*, le 3 juillet 1816, d'*Ifigenia in Taurida*, à Saint-Charles, en 1817, d'*Adele di Lusignano*, à Milan, dans l'automne de la même année, de *Berenice in Siria*, au théâtre de Saint-Charles, à Naples, dans l'été de 1818, et de *Elisabeth in Derbyshire*, à Venise, le 26 décembre de la même année. Au carnaval de 1819, M. Carafa a écrit dans la même ville *Il sacrificio d'Epito*, et l'année suivante il a fait représenter à Milan *gli due Figaro*. En 1821, il a débuté sur la scène française, par l'opéra de *Jeanne d'Arc*, qu'il avait composé pour le théâtre Feydeau : cet ouvrage n'a pas eu le succès qu'aurait dû lui procurer la musique, car il s'y trouvait de belles choses. Après la mise en scène de cet opéra, M. Carafa alla à Rome, où il écrivit *La Capriciosa ed il soldato*, qui eut beaucoup de succès. Il y composa

aussi la musique du *Solitaire*, pour le Théâtre Feydeau, de Paris, et celle de *Tamerlano*, qui était destiné au théâtre Saint-Charles de Naples, mais qui n'a pas été représenté. De tous les opéras de M. Carafa, celui qui a obtenu le succès le plus populaire est *le Solitaire*. Il s'y est glissé des négligences dans la partition, mais on y trouve des situations dramatiques bien senties et bien rendues. Après la représentation de cette pièce, qui eut lieu à Paris au mois d'août 1822, M. Carafa retourna à Rome pour y écrire *Eufemio di Messina*, où il y a quelques beaux morceaux, entre autres un duo dont l'effet est dramatique. Cet ouvrage eut une réussite complète. En 1825, le compositeur donna à Vienne *Abufar*, dont les journaux ont vanté le mérite. De retour à Paris, M. Carafa y fit représenter *le Valet de chambre*, dans la même année; en 1823, il donna *l'Auberge supposée*, en 1825, *La Belle au bois dormant*, grand-opéra. Dans l'automne de 1825, il avait aussi écrit *Il sonnanbulo*, à Milan, puis il fit représenter à Venise le *Paria*, au mois de février 1826.

En 1827, il vint se fixer à Paris, dont il ne s'est plus éloigné. Le 19 mai de cette année il fit représenter un opéra en un acte, intitulé *Sangarido*; cet ouvrage n'eut point de succès. Il fut suivi de *La Violette*, opéra en trois actes, dont M. Leborne avait composé quelques morceaux, de *Masaniello*, en trois actes, ouvrage rempli de belles choses et qu'on peut considérer comme le chef-d'œuvre de M. Carafa (joué en 1828), de *Jenny*, en trois actes, qui n'eut qu'un succès incertain, en 1829, de *La Fiancée de Lanmermoor*, opéra italien écrit pour M<sup>lle</sup> Sontang, d'un ballet en trois actes intitulé *l'Orgie* (à l'Opéra, en 1831), de *La Prison d'Édimbourg*, en 1833, ouvrage qui réussit peu, mais qui méritait un meilleur sort, enfin de *La Grande Duchesse*, opéra en quatre actes, représenté à l'Opéra-Comique.

On a souvent reproché à M. Carafa de remplir ses ouvrages de réminiscences et d'imitations ; il faut avouer qu'il ne choisit pas toujours ses idées comme il pourrait le faire. Il écrit vite et négligemment suivant l'usage des compositeurs italiens ; mais s'il avait voulu prendre plus de soin de ses partitions , on peut juger par les bonnes choses qui s'y trouvent que sa réputation aurait plus d'éclat.

CARAFFE (....). Il y a eu deux frères de ce nom dans la musique du roi et à l'Opéra, vers le milieu du 18<sup>me</sup> siècle. Ils étaient fils d'un musicien qui était entré à l'Opéra, en 1699, pour y jouer de la viole, et qui était mort au mois de février 1738. Caraffe, connu sous le nom de *Caraffe l'aîné*, était bon musicien. Il entra à l'Opéra en 1728. Son frère beaucoup plus jeune s'est fait connaître par divers ouvrages, entre autres, par de grandes symphonies, au concert spirituel, en 1752.

CARAMELLA (HONORIUS-DOMINIQUE), ecclésiastique à Palerme, naquit en cette ville, le 15 février 1625, et mourut le 10 février 1661. Mongitori (*Bibl. Sic.*, t. 1, p. 291) et Jæcher (*Gelehrte. Lex.*), citent de lui les deux ouvrages suivans, mais n'indiquent pas l'époque, ni le lieu de leur impression : 1<sup>o</sup> *Pictorum et musicorum elogia* ; 2<sup>o</sup> *Musica pratica-politica, nella quale s'insegna ai principi christiani il modo di cantare un sol motetto in concerto*. Il est douteux que ce dernier livre soit relatif à la musique.

CARAMUEL DE LOBKOWITZ (JEAN), évêque de Vigevano, naquit à Madrid, le 23 mai 1606. Après avoir fait de brillantes études et acquis de grandes connaissances dans les mathématiques, la littérature et la philosophie, il entra dans l'ordre de Cîteaux, et professa la théologie à Alcalá. Appelé ensuite dans les Pays-Bas, il y prit le bonnet de docteur en théologie, et fut successivement ingénieur dans les guerres qui désolaient alors ces provinces, abbé de Dissembourg dans le Palatinat, envoyé du roi d'Espagne à la cour de l'em-

pereur Ferdinand III, et capitaine de moines enrégimentés, au siège de Prague, en 1648. A la paix de Westphalie, il reprit ses travaux apostoliques et fut nommé à l'évêché de Campagna, dans le royaume de Naples, par le pape Alexandre VII, et ensuite à celui de Vigevano, dans le Milanais, où il termina sa carrière, le 8 septembre 1682. Parmi les nombreux ouvrages de Caramuel, on remarque celui-ci : *Arte nueva de Musica inventada anno de 600 por S. Gregorio, desconcertada anno da 1026 por Guidon Aretino, restituida a su primera perfeccion anno 1620 por Fr. Pedro de Urena, reducida a este breve compendio anno 1644 por J.-C.*, etc., en Roma, por Fabio de Talco, 1669, in-4<sup>o</sup>. On trouve l'analyse de ce livre dans le *Giornale de' Letterati d'Italia* (1669, p. 124). Caramuel de Lobkowitz y établit que Saint-Grégoire avait découvert la forme naturelle de la gamme, et que Gui d'Arezzo a gâté ce système naturel en réduisant la gamme à six noms de notes. Il rapporte ensuite que Pierre de Urena a rétabli les choses dans leur ordre normal, en ajoutant la septième syllabe (*ni*) aux six autres, et il fait voir que, par cette addition, la main harmonique et les nuances deviennent inutiles. Godefroi Walther dit (*Musik. Lexik.*, art. *Lobkowitz*) qu'une édition antérieure du livre de Caramuel avait été publiée à Vienne (en 1645), et imprimée par Cosmerovio. A ce renseignement, Forkel ajoute (*Algem. Letter. der musik*, p. 270) que cette édition a pour titre : *ut, re, mi, fa, sol, la, Nova musica*. Le savant auteur de l'histoire de la musique ne s'est-il pas trompé dans cette circonstance, et n'a-t-il pas confondu avec l'édition de Vienne de l'ouvrage de Caramuel, le livre de Buttstedt (*voy. ce nom*)? Cela est d'autant plus vraisemblable, que ce titre, *ut, re, mi, fa, sol, la, nova musica*, n'a point de sens, ou du moins qu'il en a un absolument contraire à l'objet du livre, car la nouvelle musique ne consistait pas dans la gamme.

des six syllabes, mais celle de *ut, re, mi, fa, sol, la, ni*; tandis que le titre de Butts-  
tedt, *ut, re, mi, fa, sol, la, tota musica*,  
dit exactement ce qu'il doit dire, puisque  
l'auteur affirme que toute la musique est  
renfermée dans la gamme des six sylla-  
bes.

On trouve différentes choses relatives à  
la musique dans le *Cursus Mathematici*  
de Caramuel, et dans son livre, *Mathesis*  
*Audax*, publié à Louvain, en 1642, in-4°.

CARAPPELLA (THOMAS), maître de cha-  
pelle, né à Naples, vers 1680, a publié des  
*Canzoni a due voci*, Naples, 1728, in-4°.  
On a aussi de sa composition des *Duetti*  
*da camera* et un *miserere* à quatre voix,  
qui sont restés en manuscrit. Le P. Mar-  
tini fait l'éloge du style de ce maître,  
dans son histoire de la musique (t. II).  
MM. Choron et Fayolle ont reculé d'un  
siècle l'époque où Carapella a vécu.

CARAUSSAUX ou CARASAUX, poète  
et musicien, naquit à Arras, vers le mi-  
lieu du 13<sup>e</sup> siècle. Il nous reste six chansons  
notées de sa composition. Les manuscrits  
de la bibliothèque du roi, n° 65 (fonds de  
Cangé), et 7222, en contiennent quatre.

CARAVACCIO (JEAN), maître de cha-  
pelle de l'église de *Sainte-Marie-Majeure*,  
à Bergame, au commencement du 17<sup>e</sup> siè-  
cle, a publié un recueil de psaumes de sa  
composition, à Venise, en 1620.

CARAVAGGIO (JEAN-JACQUES GAS-  
TOLDI DE); *V. GASTOLDI*. Gerber a fait,  
dans son nouveau Lexique des Musiciens,  
deux articles de *Caravaggio* et de *Gas-  
toldi*, n'ayant pas vu qu'il s'agissait du  
même compositeur.

CARAVOGLIA (BARBARA), célèbre can-  
tatrice, et prima donna au théâtre de  
Saint-Charles, à Naples, en 1788.

CARAVOGLIO (MARIA), cantatrice,  
née à Milan, vers 1788; elle chanta suc-  
cessivement en Italie, en Angleterre et en  
Allemagne, et fut appelée à Londres, par  
Chrétien Bach, vers 1778, pour chanter à  
ses concerts; en 1784, elle était *prima*  
*donna* au théâtre de Prague, et en 1792,

à celui de Messine. Sa voix était agréable,  
quoique d'un volume peu considérable, et  
son chant était pur.

CARBASUS (. . .). On a sous ce nom,  
qui paraît être supposé, un petit écrit in-  
titulé : *Lettre à M. de...., auteur du*  
*Temple du goût sur la mode des instru-*  
*mens de musique*, Paris, 1759, in-12. On  
ne sait sur quel fondement Blankenburg  
attribue (dans sa nouvelle édition de la  
Théorie des beaux-arts, par Sulzer) cet  
opuscule à l'abbé Goujet. La liste des écrits  
de cet abbé, donnée dans l'un des supplé-  
mens de Moreri, ne le cite pas. Barbier  
n'a point donné de renseignemens sur ce  
pseudonyme dans son dictionnaire. L'écrit  
dont il s'agit ne peut être l'ouvrage que  
d'un homme de goût qui connaissait la  
musique et qui s'en occupait, et l'abbé  
Goujet n'était certainement pas cet hom-  
me-là. On y fait voir que rien n'était plus ri-  
dicule que la passion qui s'était emparée de  
toute la France, sous le règne de Louis XV,  
pour la vielle et la muzette.

CARBONEL (JOSEPH-NOËL), né à Salon,  
en Provence, le 12 août 1751, était fils  
d'un berger. Ayant perdu ses parens en  
bas âge, il fut recueilli par un particulier  
qui le fit entrer au collège des Jésuites.  
Ses études terminées, il fut envoyé à Paris  
pour y étudier la chirurgie; mais son goût  
pour la musique lui ayant fait cultiver dès  
sa plus tendre jeunesse le galoubet, instru-  
ment de son pays, il conçut le projet de le  
perfectionner, et d'en faire son unique  
ressource. Ayant fait un voyage à Vienne,  
il y connut Noverre, qui y était alors maî-  
tre de ballets, et qui depuis le fit entrer à  
l'Opéra, pour y jouer du galoubet. Floquet,  
son compatriote, composa pour lui son  
ouverture du *Seigneur bienfaisant*, qu'il  
exécutait derrière le rideau. Par un tra-  
vail assidu, il parvint à donner à l'instru-  
ment qu'il avait adopté tout le développe-  
ment dont il était susceptible, et à jouer  
dans tous les tons sans changer de corps.  
Il a publié une *Méthode pour apprendre à*  
*jouer du tambourin ou du galoubet, sans*

*aucun changement de corps, dans tous les tons*, Paris, 1766. Car bonel est aussi l'auteur de l'article *Galoubet* qu'on trouve dans l'Encyclopédie. Il est mort pensionnaire de l'Opéra, en 1804.

CARBONEL (JOSEPH - FRANÇOIS - NARCISSE), fils du précédent, né à Vienne, en Autriche, le 10 mai 1773, n'avait que cinq ans lorsque ses parens vinrent se fixer à Paris; son père lui enseigna les élémens de la musique, et le fit ensuite admettre au nombre des élèves de l'Opéra, vers 1782. Il joua en cette qualité, dans *Tarare*, le rôle de l'Enfant des Angures. Lors de l'établissement de l'École Royale de chant, en 1783, on l'y admit avec 400 liv. de pension. Il reçut à cette école des leçons de Gobert pour le piano, de Rodolphe et de Gossec pour l'harmonie et la composition; de Piccini, de Langlé et de Guichard pour le chant. Devenu lui-même professeur de chant, il a formé quelques bons élèves, parmi lesquels on remarque Madame Scio, célèbre actrice du théâtre Feydeau. Comme compositeur, M. Carbonel est connu par les ouvrages dont voici les titres : 1° *Six sonates pour le clavecin avec acc. de violon ad libit. liv., 1 et 2*, Paris, Le Duc, 1798; 2° *Pot-pourri sur les airs d'Éliska pour clav. et viol.*; 3° *3 sonates, id.*, Paris, Imbault, 1799; 4° Quelques sonates et morceaux séparés; 5° Cinq recueils de romances.

CARBONELLI (ÉTIENNE), habile violoniste, fut élève de Corelli, à Rome. En 1720, il se rendit en Angleterre sur l'invitation du duc de Rutland, qui le logea dans sa maison. Peu de temps après son arrivée à Londres, il y publia douze solos pour le violon avec basse continue, et les joua souvent en public avec succès. Lors de l'organisation de l'Opéra, il fut placé à la tête de l'orchestre, et devint célèbre par sa brillante exécution. En 1725, il quitta ce théâtre pour passer à celui de Drury-Lane, mais peu de temps après, il s'engagea avec Handel pour les Oratorios. Dans la dernière partie de sa vie, il négligea la

musique et se fit marchand de vin. Il est mort en 1772.

CARCANI (JOSEPH), maître de chapelle aux incurables, à Venise, naquit à Crème, en 1705. Lorsque Hasse quitta Venise pour se rendre à Dresde, il proposa Carcani pour lui succéder à l'hôpital des incurables. On conserve encore dans la bibliothèque de cet établissement, les compositions manuscrites de ce musicien. En 1742, on représenta à Venise l'opéra d'*Hamlet*, dont il avait fait la musique. Deux ans auparavant, il avait donné au même théâtre *La concordia del tempo colla fame*.

CARCASSI (MATTEO), né en Italie, vers 1792, s'est livré dès sa jeunesse à l'étude de la guitare, et par des travaux assidus, a acquis sur cet instrument un degré d'habileté fort remarquable. Venu à Paris plusieurs années après Carulli, il a porté plus loin que lui les ressources de son instrument, et s'est fait une réputation brillante qui a été de quelque préjudice à celle du fondateur de l'école moderne de la guitare. De nouveaux effets ont été imaginés par lui, et le mécanisme du doigté lui doit plusieurs perfectionnemens. En 1822, il s'est rendu à Londres, s'y est fait entendre avec succès, et y est retourné dans les années 1825 et 1826. En 1824, il fit un voyage en Allemagne, et donna des concerts dans plusieurs grandes villes. Il retourna dans le même pays en 1827, et n'y fut pas moins bien accueilli que la première fois. Il est en ce moment en Italie. Cet artiste a publié environ 40 œuvres de différens genres pour la guitare; ces ouvrages ont été gravés à Paris, chez Meissonnier, et à Mayence, chez Schott fils. On y distingue un assez bon style, et des traits qui ne sont pas communs. Ils consistent en sonatines, rondeaux détachés, pièces d'études, divertissemens, caprices, fantaisies et airs variés.

CARDAN (JÉROME), médecin, géomètre et astrologue, naquit à Pavie, en 1501. Il fut élevé dans la maison de son père, qui



demeurait à Milan, mais à l'âge de vingt ans, il se rendit à Pavie pour y terminer ses études; deux ans après il y expliqua Euclide. A trente-trois ans, il professa les mathématiques, puis la médecine à Milan; ensuite il enseigna quelque temps à Bologne, et enfin il alla terminer sa carrière à Rome, vers 1576, à l'âge de soixante-quinze ans. On a dit qu'il se laissa mourir de faim, pour ne pas survivre à la honte de fausses prédictions qu'il avait faites sur quelques hommes célèbres de son temps. C'était un homme superstitieux et plein de confiance dans les rêves de l'astrologie judiciaire. Les vices de Cardan lui firent de nombreux ennemis pendant sa vie, et lui-même n'a pas peu contribué à la mauvaise réputation qu'il a laissée après lui, par le portrait affreux qu'il a fait de ses mœurs et de son caractère dans son ouvrage intitulé : *De vitâ propriâ*, Paris, 1643, in-8°. On a de cet auteur un livre intitulé : *Opus novum de proportionibus numerorum, motuum, ponderum, sonorum*, Bâle, 1570, in-fol., réimprimé dans la collection de ses œuvres, publiée par Ch. Spon, sous le titre de *Hieronimi Cardani opera*, Lyon, 1663, 10 vol. in-fol. On trouve aussi dans cette collection un traité de *musica* en 9 chapitres (t. X, p. 105-116), et un petit ouvrage intitulé : *Præcepta canendi*.

CARDENA (PIERRE-LÉON), compositeur dramatique, né à Palerme, dans les premières années du 18<sup>e</sup> siècle, a fait représenter au théâtre de Saint-Samuel, à Venise, un opéra sous le titre de *Creusa*, en 1739.

CARDON (LOUIS), habile harpiste, d'origine italienne, était petit-fils de Jean-Baptiste Cardoni, pensionnaire de la musique du roi, et neveu de F. Cardon, violoncelliste de l'Opéra. Il naquit à Paris, en 1747, et se livra de bonne heure à l'étude de la musique. Son *Art de jouer de la harpe*, l'un des plus anciens ouvrages méthodiques de ce genre, fut publié à Paris, en 1785. A l'aurore de la révolu-

tion française, cet artiste quitta Paris et se rendit en Russie, où il est mort en 1805. Ses principaux ouvrages sont : 1<sup>o</sup> Quatre sonates pour la harpe, œuv. 1, Paris; 2<sup>o</sup> Pièces pour la harpe, etc., œuvre 2<sup>e</sup>; 3<sup>o</sup> Trois duos pour deux harpes, op. 3; 4<sup>o</sup> Recueil d'airs choisis, op. 4; 5<sup>o</sup> Trois ariettes d'opéras, arr. pour deux harpes, op. 5; 6<sup>o</sup> Quatre sonates pour harpe et violon, Paris, 1780, op. 6; 7<sup>o</sup> Quatre *id.*, op. 7; 8<sup>o</sup> Quatre *id.*, op. 9; 9<sup>o</sup> Deux concerts pour harpe, deux violons, deux hautbois, deux cors, alto et basse, op. 10; 11<sup>o</sup> Quatre sonates pour harpe et violon, op. 12; 12<sup>o</sup> *L'art de jouer de la harpe démontré dans ses principes, suivi de deux sonates*, op. 13; 13<sup>o</sup> Quatre sonates pour harpe et violon, op. 14; 14<sup>o</sup> Deux sinfonies concertantes pour harpe, violon et basse, op. 15; 15<sup>o</sup> Quatre sonates pour harpe et violon, op. 16; 16<sup>o</sup> Quatre *id.*, op. 17; 17<sup>o</sup> Deux sinfonies concertantes pour harpe, deux violons et basse, op. 18; 18<sup>o</sup> Recueil d'airs variés, op. 19; 19<sup>o</sup> Quatuors pour harpe, violon, alto et basse, op. 20; 20<sup>o</sup> concerto pour harpe, deux violons, alto et basse, op. 21; 21<sup>o</sup> Quatre sonates pour harpe et violon, op. 22.

CARDON (PIERRE), frère du précédent, né à Paris, en 1751, fut élève de Richer pour le chant, et de son oncle pour le violoncelle. En 1788, il était chanteur de la chapelle du roi, à Versailles; il vivait encore en 1811, et donnait des leçons de chant et de violoncelle. Il a publié à Paris : *Rudimens de la musique, ou principes de cet art mis à la portée de tout le monde, par demandes et par réponses*, in-fol. Un troisième frère de Cardon fut un violoniste distingué.

CARDONNE (PHILIBERT), né à Versailles, en 1731, entra fort jeune dans les Pages de la musique du roi, et eut pour maître, Colin de Blamont. A l'âge de quatorze ans, et lorsqu'il était encore page, il fit exécuter à la cour, le 4 et le 7 février 1745, un motet à grand chœur de sa composition. En 1748, il fit entendre aussi,

dans la chapelle du roi, le psaume *Super flumina Babylonis*. C'était le cinquième motet qu'il avait composé, quoiqu'il n'eût pas encore dix-huit ans. Depuis lors, il entra comme musicien ordinaire dans la chapelle du roi, et eut les titres d'officier de la chambre de Madame, et de maître de violon de Monsieur (depuis lors Louis XVIII). En 1777 il obtint la survivance de Berton, comme maître de la musique du roi, mais la révolution française ne lui permit pas de jouir par la suite des avantages de cette survivance. En 1752, Cardonne écrivit la musique de la pastorale d'*Amarillis*, qui fut exécutée au concert de la reine, pendant le voyage de Compiègne, le 17 juillet 1752. Son opéra d'*Omphale*, représenté à l'Académie Royale de musique, le 2 mai 1769, n'eut point de succès. En 1773, il a remis en musique l'entrée des *Amours déguisés*, sous le titre d'*Ovide et Julie*, pour les fragmens qui furent représentés au mois de juillet.

CARDOSO (MANUEL), chapelain du roi Jean III, né à Lisbonne, vers le milieu du 16<sup>e</sup> siècle, a fait imprimer un ouvrage de sa composition, sous ce titre : *Passionarium juxta Capellæ Regiæ Lusitanæ consuetudinem accentus rationum integre observans*, Leira, 1575, in-fol.

CARDOSO (FRANÇOIS - EMMANUEL), carme portugais, naquit à Beja, dans la province d'Alentejo, vers la fin du 16<sup>e</sup> siècle. Il a publié : 1<sup>o</sup> *Missæ*, 5 *vocibus concert.*, Lisbonne, 1613 ; 2<sup>o</sup> *Missæ*, 6 *vocibus concert.*, Lisbonne, 1625 ; 3<sup>o</sup> *Magnificat*, 6 *vocibus concert.*, Lisbonne, 1626, in-fol. ; 4<sup>o</sup> *Missæ de B. Vierge*, *quaternis et sex vocibus*, Lib. 3, ibid., 1646, in-fol. ; 5<sup>o</sup> *Livro que comprehende tudo quante se canta na Semana santa*, ibid., in-fol. Plusieurs autres ouvrages de ce musicien se trouvent en manuscrit dans la bibliothèque du roi de Portugal.

CARDUCCI (JEAN-JACQUES), compositeur, né à Bari, dans le royaume de Naples, vers le milieu du 16<sup>e</sup> siècle. On trouve quelques pièces de sa composition, dans la

collection intitulée : *Il primo Libro a due voci di diversi autori di Bari*, Venise ; 1585.

CARELIO (ANTOINE), violoniste, né à Messine, en Sicile, a publié des sonates en trois parties, de sa composition, Amsterdam, 1710, in-fol.

CARESANA (CHRISTOPHE), organiste de la chapelle royale de Naples, naquit à Tarente, en 1669. Il s'est fait une réputation de compositeur habile par ses solfèges en duos, divisés en deux livres, et publiés à Naples, en 1680, sous le titre de *Solfeggi a più voci sul canto fermo*. Ils sont suivis d'exercices à trois voix sur les intervalles de l'échelle, qui sont incontestablement ce qu'on a fait de mieux en ce genre. M. Choron a publié à Paris, en 1808, une deuxième édition de ces excellents exercices.

CARESTINI (JEAN), surnommé *Cusanino*, parce que la famille des Cusani de Milan l'avait pris sous sa protection dès l'âge de douze ans, naquit à Monte-Filatrano, dans la marche d'Ancône, et brilla, pendant près de quarante ans, sur la scène, comme un des meilleurs chanteurs qui fussent connus de son temps. Sa première apparition en public eut lieu à Rome, en 1721, dans la *Griselda*, de Buononcini ; en 1725 il chanta à Prague, au couronnement de l'empereur Charles VI ; l'année suivante il était à Mantoue, et en 1725 il chanta pour la première fois à Venise dans le *Seleuco* de Zuccari. En 1728 il retourna à Rome et y resta jusqu'en 1730. Les principaux ouvrages dans lesquels il chanta furent l'*Alessandro nell' Indie* de Vinci et l'*Artaserse* du même auteur. Senesino ayant quitté l'Angleterre en 1733, Carestini fut appelé pour lui succéder. De là il alla à Parme ; en 1754 il était à Berlin, l'année suivante il fut engagé pour Saint-Pétersbourg, et il y resta jusqu'en 1758 ; ce fut alors qu'il quitta le théâtre pour goûter le repos dans sa patrie, mais il mourut peu de temps après. Hasse, Handel et d'autres grands maîtres avaient la

plus haute estime pour ce célèbre chanteur. Quantz, en parlant de lui, s'exprime ainsi : « Il avait une des plus belles et des plus fortes voix de contralto , et montait du « *re* (à la clef de *fa*) jusqu'au *sol* (au-dessus de la portée, à la clef de *sol*). Il « était en outre extrêmement exercé dans « les passages, qu'il exécutait de poitrine « conformément aux principes de l'école « de Bernacchi et à la manière de Farinelli, « il était très hardi, et souvent très heureux dans les traits. » Carestini joignait à ces avantages celui d'être fort bon acteur et d'avoir un extérieur agréable.

CAREY (HENRI), fils naturel de Georges Saville, marquis d'Halifax, fut à la fois poète et musicien, mais ne s'éleva pas au-dessus du médiocre dans ces deux genres. Ses maîtres de musique furent Linnant, Roseingrave, et Geminiani; mais toute l'habileté de ces maîtres ne put développer en lui beaucoup de talent, quoiqu'il fût doué de la faculté d'imaginer des chants heureux. Ce qu'il a fait de mieux est le chant national *God save the King* qu'on a, sans aucun fondement, attribué à Handel, et qui selon quelques écrivains modernes, mal informés, serait de Lulli. On lui doit aussi la charmante ballade *Sally in our Alley*, devenue populaire. On a cru long-temps que le premier de ces chants avait été composé par Handel, mais une lettre du docteur Harrington de Bath, insérée dans le *Monthly Magazine*, vol. XI, page 386, a prouvé qu'il est l'ouvrage de Carey. En 1782, il publia six cantates dont il avait fait les paroles et la musique. Il a composé aussi les airs de plusieurs comédies de son temps, entre autres ceux du *Mari provoqué* (Provoked husband), de *The Contrivances*, et de quelques farces représentées au théâtre de *Goodman fields*. En 1740, Carey réunit en collection toutes les ballades et les chansons qu'il avait composées, et les publia sous ce titre : *The musical century, in one hundred english ballads on various subjects and occasions*, Londres,

in-4°. Carey était homme de plaisir, dissipateur, et les secours de ses amis furent toujours insuffisants pour le préserver des embarras pécuniaires dans lesquels il se jetait sans cesse. Ses folies finirent par le mettre dans une position si déplorable qu'il se tua de désespoir, le 4 octobre 1745.

CARIBALDI (JOACHIM), né à Rome en 1745, fut le meilleur bouffe chantant de son temps. Lorsque Devismes fit revenir les bouffons à Paris, en 1778, Caribaldi fut compris dans la composition de la troupe. Voici ce qu'en dit La Borde (*Essai sur la musique*, tom. 3, pag. 319). « Il « met dans ses rôles toute l'expression « qu'une musique parfaitement rendue « peut leur procurer; une voix naturelle, « douce, extrêmement souple; une exécution variée et pleine d'agrémens, l'art « de déclamer parfaitement et de prononcer supérieurement : voilà ce qui distingue particulièrement Caribaldi, et l'a fait « accueillir avec transport sur le théâtre « de Paris, quoique les Français ne soient « pas encore au point de connaître tout « son mérite. »

CARIO (JEAN-HENRI), musicien du conseil et veilleur de la tour de l'église Sainte-Catherine, à Hambourg, naquit en 1736 à Eckernforde, dans le Holstein. A l'âge de quatre ans il fut conduit à Hambourg, où il passa successivement sous la direction de trois maîtres célèbres, Telemann, Charles-Philippe-Emmanuel Bach, et Schwenke. Le dernier lui enseigna à jouer de la trompette, et Cario acquit sur cet instrument une habileté si grande, qu'on peut le considérer comme un des artistes les plus extraordinaires qu'il y ait eu pour cet instrument. Tous les sons qu'il en tirait étaient égaux en pureté, en force ou en douceur. Son agilité, sa précision dans les traits étaient incomparables. Il avait inventé une sorte de trompette à clefs avec laquelle il jouait dans tous les tons. Il se créait lui-même des difficultés inouïes sur la trompette, pour avoir le plaisir de les vaincre.

Ainsi, Gerber rapporte (*Neues Lexik. der Tonk.*) qu'on l'entendit un jour exécuter un grand prélude en *mi* bémol mineur. Sans doute il se servait de la main pour former quelques demi-tons, mais son mérite n'en est pas moins grand s'il a pu donner aux notes presque bouchées une force qui approchait des sons ouverts. Cario vivait encore en 1800, et quoiqu'il fût âgé de soixante-quatre ans, il n'avait rien perdu de son talent.

Son fils, Jean-Pierre-Henri, organiste de l'église Anglicane, à Hambourg, s'est fait connaître par une marche pour le piano, publiée chez Cranz, dans la même ville, par des variations sur une chanson de l'*Egmont*, de Goëthe, composée par Reichardt (chez Boehme, à Hambourg), et par quelques autres petites pièces.

CARISSIMI (JACQUES), compositeur célèbre, naquit à Padoue vers 1582. On ignore le nom du maître qui le dirigea dans ses études : quel qu'il soit, il est vraisemblable que Carissimi ne dut guère qu'à lui seul le talent qu'il acquit dans son art, car on remarque dans ses ouvrages plus d'invention que de savoir dans l'ancien style des écoles d'Italie. Il n'a été recueilli que peu de renseignemens sur la vie de ce grand artiste : peut-être en trouverait-on davantage dans les notices sur les maîtres de l'école romaine, par Octave Pitoni ; mais ces notices, restées en manuscrit dans la bibliothèque du Vatican, sont cachées à tous les yeux. M. l'abbé Bainsi seul en a eu communication, mais il n'a dit sur Carissimi que quelques mots, à propos d'une messe à douze voix. Le silence que gardent tous les écrivains sur les événemens de la carrière de cet homme célèbre, ne permet pas de vérifier l'assertion de Le Cerf de la Vieville de Fresneuse, qui prétend (*Comparaison de la musique italienne et de la musique française*, 3<sup>me</sup> partie, p. 202,

Bruxelles, 1706, in-12) que Carissimi s'était long-temps formé en faisant chanter ses pièces aux Théatins de Paris. Il est difficile d'ajouter foi à ces paroles, car on ne voit point à quelle époque le compositeur aurait pu venir en France, y devenir maître de musique des Théatins de Paris, et y faire chanter *long-temps* ses ouvrages. Avant Mazarin, on ne connaît guère de musicien italien qui soit venu en France, si ce n'est Baltazarini ; or, Kircher, qui a fait imprimer sa *Musurgie*, à Rome en 1649, et qui était l'ami de Carissimi, dit que celui-ci était depuis long-temps maître de chapelle de l'église Saint-Apollinaire du collège allemand à Rome<sup>1</sup>. On ne comprend pas d'ailleurs comment Carissimi se serait formé le goût à Paris, où il était fort mauvais au dix-septième siècle. Il est donc vraisemblable que de Fresneuse n'a avancé ce fait singulier que dans l'intérêt de la mauvaise cause qu'il défendait de la suprématie des musiciens français sur les italiens.

Gerber (*Historisch-Biographisches Lexik. der Tonkünstler*), et d'après lui les auteurs du Dictionnaire des Musiciens (Paris, 1810), ont dit que Carissimi fut maître de la chapelle pontificale ; c'est une erreur que j'ai copiée dans la *Revue musicale* (t. IV, p. 419). Le fait n'a aucun fondement, et l'on ne voit pas que cet artiste ait rempli d'autres fonctions que celles de maître de chapelle de l'église Saint-Apollinaire. D'après les renseignemens recueillis par Mattheson, il vivait encore en 1672, et était alors âgé d'environ 90 ans.

Parmi les compositeurs italiens du dix-septième siècle, Carissimi est un de ceux qui ont le plus contribué au perfectionnement du récitatif, mis en vogue depuis peu de temps par Jules Caccini, Peri et Monteverde. Il avait de l'affection pour cette partie de la musique ; c'est à lui que

<sup>1</sup> Jacobus Carissimus excellentissimus, et celebris famæ symphoneta, ecclesiæ Sancti Apollinaris collegii Germanici

multorum annorum spatio musicæ præfectus dignissimus, etc. (*Musurg.*, t. I, p. 603).

Kircher dut les renseignemens dont il avait besoin pour traiter du récitatif dans sa Musurgie. S'il ne fut pas l'inventeur de la cantate proprement dite, on peut du moins le considérer comme un des maîtres qui contribuèrent le plus efficacement à en perfectionner les formes, et qui, par la beauté de leurs ouvrages en ce genre, les firent substituer aux madrigaux, dont le système ne se trouvait plus en harmonie avec le style pathétique et dramatique que l'invention de l'Opéra avait mis à la mode. Le chant de Carissimi a de la grâce; on y remarque surtout une expression vraie et spirituelle, soutenue par une harmonie qui, sans être aussi savante que celle des maîtres de l'ancienne école romaine, est cependant très pure. Sa musique est, de toute évidence, le type de la musique moderne. Perfectionnée par ses élèves Bassani, Cesti, Bononcini, et surtout par Alexandre Scarlatti, sa manière a conduit par degrés au style de la musique du dix-huitième siècle. Aussi fécond qu'original, Carissimi a écrit un nombre considérable de messes, de motets, de cantates et d'oratorios; mais on n'a imprimé qu'une faible partie de ses ouvrages; de là leur excessive rareté. J'ai recueilli sur ces productions les renseignemens qu'on va lire :

1° La bibliothèque de M. l'abbé Santini, de Rome, renferme deux recueils de motets à deux, trois et quatre voix composés par Carissimi, et publiés à Rome, en 1664 et 1667; 2° *Missæ 5 et 9 vocum cum selectis quibusdam cantionibus*, Cologne, 1665 et 1666, in fol. 3° Sous le numéro 233 du catalogue de la musique du docteur Burney, on trouve un volume manuscrit qui contenait des messes de Carissimi en partition; 4° *Lauda Sion*, à huit voix, en manuscrit (bibliothèque de M. l'abbé Santini); 5° *Nisi dominus*, à huit voix, (*Idem*); 6° Messe à douze voix sur la chanson de *l'homme armé*. Cette messe, qui est vraisemblablement la dernière qu'on a écrite sur cette mélodie, existe en Mss.

dans les archives de la chapelle pontificale à Rome (*Voyez* les Mém. sur la vie et les ouvrages de Pierluigi de Palestrina, par M. l'abbé Baini, t. I, n° 431). La bibliothèque royale de Paris possède en manuscrit plusieurs oratorios de Carissimi, dont les titres suivent : 7° *Histoire de Job*, à trois voix et basse continue; 8° *La plainte des Damnés*, à trois voix, deux violons et orgue; cette pièce a eu une grande célébrité; 9° *Ézéchias*, à quatre voix, deux violons et orgue; 10° *Balthazar*, à cinq voix, deux violons et orgue; 11° *David et Jonathas*, à cinq voix, deux violons et orgue; 12° *Abraham et Isaac*, à cinq voix et orgue; 13° *Jephté*, à six et sept voix. Cet ouvrage passe pour le chef-d'œuvre de Carissimi. Kircher a publié un fragment du chœur *Plorate filii Israël*, de cet oratorio, comme un modèle d'expression douloureuse (V. *Musurg*, t. I, p. 604 et seq.); ce morceau est en effet fort beau; 14° *Le Jugement dernier*, à trois chœurs, deux violons et orgue; 15° *Le mauvais riche*, à deux chœurs, deux violons et basse; 16° *Jonas*, à deux chœurs, deux violons, et basse. Je ne cite point ici l'oratorio de *Salomon*, que Le Cerf de la Vieville de Fresneuse et quelques autres auteurs ont attribué à Carissimi, et qui est de Cesti. La bibliothèque du conservatoire royal de musique de Paris possède en deux volumes in-folio manuscrits beaucoup de motets et de cantates de Carissimi. On trouve aussi dans ces volumes quelques pièces comiques où ce compositeur a mis beaucoup d'esprit. Ces pièces sont : 17° *Les Cyclopes*, à trois voix; 18° *Testament d'un âne*, plaisanterie à deux voix; 19° *Plaisanterie sur l'Introït de la messe des morts*, canon à deux voix; 20° *Plaisanterie sur la barbe*, à trois voix. Parmi ces pièces, on trouve la déclinaison du pronom latin *hic, hæc, hoc*, à quatre voix; M. Choron l'a fait graver sous le nom de Carissimi, mais il est de Dominique Mazzocchi, et c'est sous le nom de ce dernier qu'il a été imprimé en

1643 ; 21<sup>o</sup> Vingt-deux cantates de Carissimi, pour voix seule avec basse continue, ont été gravées à Londres au commencement du dix-huitième siècle, d'après un manuscrit original qui a passé ensuite entre les mains de Burney, et qui n'a été vendu après sa mort que pour la modique somme de 1 livre 2 schellings (environ 27 francs 50 centimes), tandis que d'autres objets de peu de valeur ont été portés à des prix excessifs. Il paraît que Burney n'avait fait l'acquisition de ce manuscrit qu'après la publication du quatrième volume de son Histoire de la musique, car les fragmens des cantates qu'il y a publiés ont été tirés d'un manuscrit de l'église du Christ à Oxford. On trouve ces fragmens avec une analyse de leurs beautés, pag. 143-150 du même volume. Hawkins a aussi publié dans son Histoire générale de la musique (tom. IV, pag. 489) un petit duo de Carissimi. Quelques motets de ce compositeur ont été insérés dans la collection publiée à Bamberg, en 1665, par le P. Spiridione, sous le titre de *Musica Romana*. Dans la collection des *Airs sérieux et à boire*, imprimée par Ballard, on trouve quelques morceaux de Carissimi sur lesquels on a parodié des paroles françaises. Stevens a aussi placé quelques motets du même auteur dans son recueil intitulé *Sacred music*, et en dernier lieu, le docteur Crotch a placé des morceaux de ce maître dans ses *Selections of music*. Le docteur Aldrich avait rassemblé une collection presque complète des œuvres de Carissimi ; elle est maintenant dans la bibliothèque du collège du Christ, à Oxford. Plusieurs volumes, qui contiennent un grand nombre de pièces de ce compositeur se trouvent au Musée Britannique, sous les numéros 1265, 1272 et 1501.

Forkel (*Allgem. Litter. der Musik*) et Gerber (*Neues Hist. Biog. Lexik. der Tonkünstler*) indiquent une traduction allemande d'un petit traité de l'art du chant composé par Carissimi. Cette traduction a pour titre : *Ars cantandi, dass*

*ist richtiger und Ausführlicher Weg, die Jugend aus dem rechten Grund in der Singkunst zu unterrichten. Aus den italienischen ins deutsch übersetzt von einem musikfreund.* Augsbourg, 1696, in-4<sup>o</sup>. Cette édition est la troisième : on ignore les dates des deux premières. Il y en a une de 1708 : la sixième est de 1731, et la dernière de 1753. Elles sont toutes imprimées à Augsbourg. Il ne paraît pas que l'original italien d'après lequel cette traduction a été faite, a été imprimé. Vraisemblablement quelque copie fournie par un élève de Carissimi a servi de texte.

CARL (BERTHE), née à Berlin en 1802, fut élevée au couvent de Sainte-Louise, institution de charité pour les enfans pauvres et les orphelins. Quelques amateurs de musique qui avaient remarqué sa bonne qualité de voix, la recommandèrent à l'attention du comte de Bruhl, qui lui fit faire des études de chant sous la direction de la cantatrice madame Schmalz. Cependant mademoiselle Carl resta plusieurs années au théâtre royal de Berlin, sans faire de remarquables progrès. Renvoyée de ce théâtre, elle alla chercher un engagement à Francfort-sur-le-Mein ; là, un riche négociant devint son protecteur et lui fournit les moyens d'aller en Italie achever son éducation. Elle se rendit à Milan, y prit des leçons de chant de Banderali et de quelques autres maîtres. Depuis ce temps, elle a chanté avec succès sur plusieurs théâtres italiens, s'est rendue ensuite en Espagne, s'est fait entendre avec succès à Cadix, à Madrid, puis à Londres, Paris, Bruxelles, etc. En 1833, elle est retournée à Berlin, précédée d'une grande renommée qui exagérerait un peu son mérite. Elle y a donné avec succès quelques représentations où elle a chanté les rôles de *Desdemona*, *Sémiramis*, *Donna Anna*, etc.; elle n'a point eu depuis lors d'engagement fixe.

CARLANI (CHARLES), né à Bologne en 1738, fut élève d'Antoine Bernacchi, et

devint l'un des plus célèbres ténors de l'Italie. Il brillait encore en 1780.

CARLETON (RICHARD), bachelier en musique de l'université d'Oxford, né dans la seconde moitié du seizième siècle, a publié à Londres, en 1602, un œuvre de madrigaux à cinq voix. On trouve aussi quelques-unes de ses pièces dans la collection intitulée *Le triomphe d'Oriane*.

CARLETTI (MATHIEU CÉSAR), compositeur du seizième siècle dont on trouve des chansons à huit voix dans les collections publiées à Anvers par P. Phalèse, particulièrement dans le recueil qui a pour titre : *Canzonette a la romana da diversi eccellentissimi musici a sei e otto voci*, Anvers, 1606, in-4° oblong.

CARLI RUBBI (JEAN-RENAUD), comte, naquit à Capo-d'Istria, au mois d'avril 1720. Ses études se tournèrent vers la physique et les sciences exactes; à l'âge de vingt-quatre ans il obtint une chaire d'astronomie qui venait d'être créée par le sénat de Venise. Après avoir passé sa vie dans des travaux scientifiques et des alternatives de bonne et de mauvaise fortune, il mourut à Milan, président émérite du conseil de commerce et d'économie publique, le 22 février 1795. Le comte Carli s'est rendu célèbre par son *Traité des monnaies*, qui a eu de nombreuses éditions. Dans la collection de ses œuvres, publiée à Milan, 1784 à 1790, 15 vol. in-8°, on trouve : *Osservazioni sulla musica antica e moderna*, tome XIV, pag. 329-450. Il y agit la question *Si les anciens ont connu le contrepoint*.

CARLIER ou CHARLIER (ÉCIDE), en latin *Carlerius*, docteur en théologie, doyen de l'église cathédrale de Cambrai, dans la deuxième moitié du quinzième siècle, fut envoyé comme assesseur au concile de Bâle. Il mourut à Paris en 1472. On trouve parmi les manuscrits de la bibliothèque royale de Paris (n° 7212 A in-fol.) un ouvrage dont il est auteur, et qui a pour titre : *Tractatus de laude et utilitate musicæ*. C'est un livre de peu de

valeur. Il est dédié au pape Clément V. On en trouve une copie manuscrite dans la bibliothèque de l'université de Gand.

CARLO (JÉRÔME), musicien né à Reggio, dans la première moitié du seizième siècle, s'est fait connaître par la publication d'une collection de motets à cinq voix, de divers auteurs célèbres, tels que Thomas Crequillon, Clément *non papa*, Jachet de Mantoue et Hippolyte Ciera. Cette collection qui a pour titre : *Motetti del Labirinto*, est divisée en deux parties. La première qui contient trente-et-un motets, a paru à Venise, chez Jérôme Scoto, en 1554, in-4° obl. La seconde, renfermant trente-cinq pièces, a été publiée l'année suivante.

CARLOS (JEAN), médecin espagnol, vivait à Lerida au commencement du dix-septième siècle, et y a fait imprimer en 1626 : *La guitarra española de cinque ordenes* (la guitare espagnole accordée de cinq manières).

CARLSTADT (JEAN), né à Vanern, village de la Thuringe, vers la fin du seizième siècle, s'est fait connaître comme compositeur par la publication d'un ouvrage intitulé : *Gestliche und weltliche Lieder mit 3, 4 und 5 Stimmen* (chansons spirituelles et mondaines, à 3, 4 et 5 voix). Erfurt, 1609, in-4°.

CARNEIRO (FR. MANUEL), carme, excellent organiste; naquit à Lisbonne, vers le milieu du dix-septième siècle, et mourut en 1695. Machado (*Bibl. Lusit.* tom. III, pag. 214) cite de lui les ouvrages suivants, qui sont restés en manuscrit : 1° *Responsorios e liçoens das matinas de Sabbado Santo, a 2 coros*; 2° *Responsorios das matinas de Paschoa, a 2 coros*; 3° *Missa de defuntos, etc.*; a 2 coros; 4° *Psalms, motetes e vilhancicos a diversas vozes*.

CARNICER (RAIMOND), compositeur espagnol, directeur de musique actuel de l'Opéra de Madrid, est né, dit-on, dans l'Estramadure, et après avoir appris les premiers principes de la musique dans un

couvent, a reçu des leçons de composition de Doyagué, chanoine de l'église cathédrale de Salamanque, et maître de chapelle de cette cathédrale. Doué d'un génie original et de beaucoup de facilité, Carnicer a appliqué ses facultés à la musique de théâtre, ce qui était presque sans exemple chez les musiciens espagnols. Son style est vigoureux, plein de traits saillans, mais inégal et un peu trop fortement empreint du caractère rythmique de la musique espagnole. Au reste, je ne prétends pas donner à ce jugement plus de poids qu'il n'en mérite, car je ne connais de Carnicer que cinq ou six morceaux de son opéra *Elena y Constantino*, et des airs détachés. Cet opéra a obtenu un brillant succès à Madrid. *Adèle de Lusinedno* n'a pas été moins bien accueilli par le public. Quelques autres ouvrages dramatiques du même compositeur ont précédé ceux-là, ou les ont suivis; j'en ignore les titres. En 1828, l'administration de l'Opéra de Madrid ayant été changée, les nouveaux entrepreneurs donnèrent à M. Carnicer l'emploi de directeur de musique, précédemment occupé par Mercadante; depuis lors, il est resté en possession de cette place.

CARNOLI (ÉLISABETH), cantatrice, naquit en 1772 à Manheim, où elle prit des leçons de la célèbre madame Wendeling. A l'âge de 12 ans, en 1784, elle commença à voyager dans toute l'Allemagne, et excita partout l'admiration par la beauté de sa voix et la pureté de son chant. La princesse Palatine, qui en fut charmée, l'attacha à son service en qualité de femme de chambre. Elle touchait encore les émolumens de cet emploi en 1811. En 1807 elle épousa à Manheim Eisemmenger, musicien de la cour du grand-duc de Bade.

CAROLI (ANGELO), compositeur né à Bologne vers le commencement du dix-huitième siècle, a donné en 1728 un opéra intitulé *Amor nato tra l'Ombre*, et quelques années après une sérénade qui a été vantée. On connaît aussi de lui *Messa a*

*4 voci con stromenti*, Bologne, 1766, et un *Credo* à quatre voix avec orchestre, en manuscrit.

CARON (FIRMIN), célèbre compositeur et contrapuntiste du quinzième siècle, est au nombre des artistes qui ont le plus contribué aux progrès de la musique à cette époque. Sa patrie n'est pas exactement connue; Tinctor, qui en parle en plusieurs endroits de son *Proportionale* et en d'autres ouvrages, ne fournit aucun renseignement à cet égard; Hermann Finck se borne à le nommer, dans sa *Practica musica*. Cependant, on croit qu'il était né en France, où il y a plusieurs familles de son nom, mais on est réduit à des conjectures sur ce sujet. D'ailleurs, il y a eu aussi une famille du nom de Caron dans les Pays-Bas; car dans le registre n° 4 des chartes du Brabant, on trouve (fol. 106) une commission de garde et concierge de l'hôtel du duc de Brabant, accordée à Jean Caron, sous la date de 1470. Peut-être ce Jean Caron était-il parent du célèbre musicien. Quoi qu'il en soit, il est certain que celui-ci fut contemporain de Domart ou Domarto, de Busnois, de Fauques, de Regis, d'Ockeghem, d'Obrecht, de Cousin, de Courbet, de Pnylois et de beaucoup d'autres artistes distingués qui brillèrent dans le milieu du quinzième siècle. Par un passage du *Proportionale* de Tinctoris, on voit aussi qu'il eut pour maître de musique Égide Binchois ou Guillaume Dufay, et conséquemment qu'il a dû naître au plus tard vers 1420. On avait cru qu'il ne restait plus rien des œuvres de ce vieux maître, mais M. l'abbé Baini nous a appris, dans ses mémoires sur la vie et les ouvrages de Pierluigi de Palestrina, que plusieurs messes de Firmin Caron se trouvent dans un volume manuscrit des archives de la chapelle Pontificale, sous le n° 14. Parmi ces messes, il y en a une sur la chanson de *l'Homme armé*. Un manuscrit qui est en la possession de M. Guilbert de Pixérécourt, littérateur français (*Voyez* l'article *Busnois*) renferme aussi plusieurs chan-



sons et motets de Caron, que l'auteur de cette Biographie a traduits en notation moderne et mis en partition. On trouve dans ces morceaux des traces d'élégance dans le mouvement des parties : sous ce rapport, Caron est supérieur à Ockeghem et à Busnois.

CAROSO (MARC FABRICE), né à Sarmonea en Italie, vers le milieu du seizième siècle, est auteur d'un livre intitulé : *Il Ballerino, diviso in due Trattati con intavolatura di Liuto, e il soprano della musica nella soneta di ciascun Ballo*, Venise, 1581. Cet ouvrage est intéressant pour l'histoire de la musique, parce qu'il contient les airs de danse du seizième siècle.

CARPANI (JEAN-ANTOINE), compositeur Vénitien, vécut vers le milieu du dix-septième siècle. Il s'est fait connaître par une collection de motets fort bien faits, qu'il a publiés sous ce titre : *Motetti a quattro voci, canto, alto, tenore, basso, col rivolto alla duodecima del basso in canto*. Rome, 1664.

CARPANI (GAETANO), maître de chapelle de l'église *del Gesù* et des autres églises des Jésuites, à Rome, vécut vers le milieu du dix-huitième siècle, et fut renommé comme professeur de composition. Il fut le maître de Jannaconi, compositeur romain d'un grand mérite. Carpani a laissé en manuscrit beaucoup de compositions pour l'église, parmi lesquelles on remarque : 1° Trois messes à trois voix ; 2° Neuf messes à quatre ; 3° Quatre messes à cinq ; 4° Deux messes à huit ; 5° Le psaume *Dixit Dominus*, à huit voix, avec orchestre ; 6° Le même psaume à huit voix, sans instrumens ; 7° Sept offertoires à trois et à quatre voix ; 8° Plusieurs motets à 2 voix ; 9° Le psaume *Credidi*, à quatre voix, avec orchestre ; 10° *Dixit*, à quatre voix ; 11° *Beatus vir*, à quatre voix ; 12° *Confitebor* pour soprano et contralto avec chœur ; 13° Litanies à quatre voix.

Il y a eu aussi un maître de chapelle à

Bologne, nommé Carpani (Jean-Luc), ou *Carpioni*, qui a fait représenter dans cette ville, en 1673, un opéra intitulé *Antioco*.

CARPANI (JOSEPH), né dans un village de la Briansa, en Lombardie, fit ses études à Milan, sous les jésuites auxquels il resta toujours attaché. Destiné par son père à être avocat, il ne se sentait point de goût pour cette profession, et son penchant pour les arts et les lettres l'emporta sur la volonté de sa famille. Il publia d'abord quelques essais de poésie, et fit jouer une comédie qui avait pour titre *I conti d'Agliato*. Cette pièce qu'on attribua au P. Molina, auteur de quelques pièces dans le dialecte milanais, fut bien accueillie et procura à Carpani l'occasion d'écrire les drames destinés à être représentés à la cour de l'archiduc, sur le théâtre impérial de Monza. *La Camilla*, mise en musique par Paër, *l'Uniforme*, *l'Amor alla persiana*, *Il Miglior dono*, *Il giudizio di Febo*, *l'Incontro*, parurent successivement. Il écrivit aussi l'oratorio de *La passione di N. S. Gesù Christo*, qui fut mis en musique par Weigl, Pavesi et quelques autres compositeurs. La révolution française détourna pendant quelque temps Carpani du théâtre ; il se fit journaliste et donna, dans la gazette de Milan, des articles où il attaquait la France avec violence. Lors de la conquête de l'Italie par le général Bonaparte, il suivit l'archiduc à Vienne, y fut attaché comme poète au théâtre impérial, et y obtint du gouvernement une pension qu'il conserva jusqu'à sa mort, arrivée le 22 janvier 1825. Carpani a traduit en Italien plusieurs opéras français et allemands ; il est aussi l'auteur de la version italienne de *la Création*, de Haydn. Ses liaisons avec ce grand musicien le déterminèrent à rendre hommage à sa mémoire, par un volume de lettres biographiques et critiques qu'il publia sous ce titre : *Le Haydine, ovvero lettere su la vita e le opere del celebre maestro Giuseppe Haydn* (Les Haydines, ou lettres sur la vie et

les ouvrages du célèbre compositeur Joseph Haydn), Milan, 1812, in-8° avec le portrait de Haydn. Ces lettres intéressantes sont écrites d'un style élégant et pittoresque. Une nouvelle édition, augmentée et revue par l'auteur, a paru à Padoue en 1823, in-8° de 307 pages, à la typographie de la Minerve. Les notes ajoutées à cette édition sont presque toutes relatives à Rossini. Un plagiaire impudent a traduit ces lettres en français et les a données comme un ouvrage original (Voy. *Bombet*) ; mais Carpani réclama hautement dans les journaux, et le plagiaire en fut pour la honte.

Carpani est aussi l'auteur de plusieurs lettres sur Rossini qui furent d'abord insérées dans les journaux italiens et allemands, et qu'il a réunies depuis sous le titre de *Le Rossiniane, ossia lettere musico-teatrali*, Padoue, de la typographie de la Minerve, 1824, 130 pages in-8°, avec le portrait de Rossini. Un enthousiasme qui ne connaît point de bornes, et l'absence de notions positives sur l'art musical se font remarquer dans cette production. Dans cet ouvrage, comme dans son livre sur *l'Imitation de la peinture*, Carpani montre un esprit étroit et rempli de préventions, dont il avait déjà donné des preuves dans ses articles contre la révolution française insérés dans la Gazette de Milan. Ses préjugés en faveur de la musique de Rossini sont aussi peu raisonnables que ceux d'un autre écrivain italien (M. Majer de Venise) contre ce célèbre musicien. On a publié un opuscule intitulé : *Lettera del professore Giuseppe Carpani sulla musica di Gioacchino Rossini*, Roma, nella tipografia di Crispino Puccinelli, 1826, 63 pages in-8° ; cette lettre prétendue de Carpani n'est qu'un extrait fait par un anonyme de quelques articles des *Rossiniennes*.

CARPENTIER (JOSEPH), musicien à Paris, dans la seconde moitié du 18<sup>e</sup> siècle, est auteur d'un ouvrage qui a pour titre : *Instructions pour le cysteme ou la guitare allemande*, Paris, 1770. Cet ar-

tiste avait vraisemblablement cessé de vivre, en 1788, car il ne figure pas dans la liste des professeurs de musique, publiée dans le *Calendrier musical universel*, rédigé par Framery, cette même année.

CARPENTIER (LE), professeur de violon à Paris, mort en cette ville, en 1827 ou 1828, a publié une *Méthode de violon*, Paris, Frey. M. Lichtenthal a confondu mal à propos ce musicien avec le précédent.

CARPENTRAS. Voy. GENET (ÉLÉAZAR).

CARRARA (MICHEL), compositeur italien du 16<sup>e</sup> siècle, est connu par quelques madrigaux insérés dans la collection qui a pour titre : *De' Floridi Virtuosi d'Italia il terzo libro de' Madrigali a cinque voci nuovamente composti e dati in luce*, Venise, 1586. On a aussi de ce musicien, qui paraît avoir vécu à Rome (au moins jusqu'en 1608, car il dédia dans cette année, au comte de Sarno), une instruction sur l'art de jouer du luth, en une grande feuille qui fut publiée dans cette ville.

Il ne faut pas confondre cet artiste avec *Jean-Michel Carrara*, de Bergame, écrivain du 15<sup>e</sup> siècle, auteur d'un livre intitulé : *De Choreis Musarum, sive de Scientiarum origine*, qui se trouve en manuscrit dans la bibliothèque de Saint-Marc de Venise. Il est traité de la musique dans cet ouvrage. Peut-être ces deux Carrara étaient-ils de la même famille.

CARRÉ (LOUIS), géomètre français, de l'Académie des Sciences, naquit en 1663, à Cloufontaine, village de la Brie. Simple laboureur, son père n'eût pu fournir aux dépenses qu'exigeaient ses études, si le P. Malebranche, qui avait deviné les dispositions du jeune homme, ne l'eût pris pour secrétaire, et ne lui eût donné des leçons de mathématiques et de philosophie. Carré fut admis à l'Académie des Sciences, en 1697, et mourut le 11 avril 1711. Il a donné dans les Mémoires de l'Académie des Sciences : 1<sup>o</sup> *Théorie générale du*

son, sur les différens accords de la musique, et sur le monocorde (Histoire de l'Académie royale des sciences, an 1704, p. 88); 2° *Traité mathématique des cordes par rapport aux instrumens de musique*, id., an 1706, p. 124; 3° *De la proportion que doivent avoir les cylindres, pour former par leurs sons les accords de musique*, Mém. de l'Acad., 1709, p. 47. Carré avait été chargé par l'abbé Bignon de faire la description de tous les instrumens de musique en usage en France, mais sa mort prématurée l'empêcha de terminer ce travail; il ne donna que la description du clavecin, dans l'histoire de l'académie, an. 1702, p. 137.

CARRÉ (REMI), moine bénédictin de l'ancienne observance, naquit à Saint-Fal, diocèse de Troyes, le 20 février 1706. Il fit ses vœux dans l'abbaye de St.-Amand de Boixe, et devint chantre titulaire de celle de Saint-Lignaire. Dans la suite, il obtint le prieuré de Berceux, diocèse de la Rochelle, et la place de sacristain du couvent de la Celle, diocèse de Meaux. On a de ce moine : 1° *Le maistre des novices dans l'art de chanter, ou règles générales, courtes, faciles et certaines pour apprendre parfaitement le plein-chant* (sic). Paris, 1744, in-4°. La seconde édition, revue et augmentée de la clef des psaumes, par Foynard, a été publiée à Paris, en 1755, in-12. On lit dans la *Biographie universelle* de MM. Michaud, que ce livre est curieux; c'est en effet un assez bon ouvrage; il y a de l'érudition dans les chapitres où il est traité de quelques usages dans la manière de chanter les offices. On y trouve aussi des choses utiles sur la conservation de la voix et la guérison de ses maladies. Les chapitres 12 à 18 renferment beaucoup de pièces de plain-chant. 2° *Recueil curieux et édifiant sur les cloches de l'église*, Cologne (Paris), 1757, in-8° (V. Barbier, *Examen critique et complément des dictionnaires historiques*, etc., t. 1, p. 172.)

CARREIRA (ANTOINE), maître de cha-

pelle des rois de Portugal, Sébastien et Henri, mourut à Lisbonne en 1599. La bibliothèque du roi de Portugal renferme des lamentations et des motets de sa composition, en manuscrit.

CARTARI (LE P. JULIEN), moine franciscain, fut maître de chapelle du couvent de St.-François, à Bologne, en 1588. Il a publié à Venise : 1° *Missarum quinque vocum*, lib. 1; 2° *Missæ et Motecta*, 8, 9 *vocum*.

CARTAUD DE LA VILLATE (FRANÇOIS), chanoine d'Aubusson, né dans cette ville, renonça à son bénéfice pour se retirer à Paris, où il est mort en 1737. Il a publié des *Pensées critiques sur les mathématiques* (Paris, 1733, in-12), dans lesquelles il essayait de démontrer que cette science n'est point exempte d'erreur, et qu'elle a peu contribué à l'avancement des beaux-arts et particulièrement de la musique. On a aussi de cet écrivain, un livre qui a pour titre : *Essai historique et philosophique sur le goût*, Paris, 1736, in-12, et Londres (Paris), 1751, in-12. La seconde partie de cet ouvrage contient des réflexions sur la musique en général, sur la musique italienne et française, et sur les changemens introduits dans celle-ci.

CARTELLIERI (JOSEPH), né en Toscane, vers le milieu du 18<sup>e</sup> siècle, fut un chanteur distingué. Sa voix était un ténor pur et sonore : on le comparait à Raff, pour l'expression et la facilité. En 1783, il était au service du duc de Mecklembourg Strelitz : on le retrouve à Königsberg, en 1792; mais on ignore ce qu'il est devenu depuis lors.

CARTELLIERI (MADAME). V. BOEHM (ÉLISABETH).

CARTELLIERI (A.), fils des précédens, maître de chapelle du prince de Lobkowitz, a fait son éducation musicale à Berlin. Son premier ouvrage fut un petit opéra, qu'il fit jouer en 1793, dans cette ville, sous le titre de *Geeslerbeschwörung*. Cette composition obtint du succès et fut

exécutée sur plusieurs théâtres. Il s'y trouve une romance qui était toujours demandée. Cartellieri se rendit ensuite à Vienne, et y fit exécuter au Théâtre-National, le 19 mars 1795, l'oratorio de *Gioas, re di Giuda*, en deux parties. Les autres ouvrages de ce compositeur sont : 1° Une cantate intitulée *Contimar et Zora*, écrite à Berlin, en 1792; 2° *Antoine*, operette, en 1796; 3° Deux symphonies à grand orchestre, à Darmstadt, en 1793; 4° Concerto pour flûte, *ibid.*, 1795; 5° Concerto pour flûte, Berlin, Hummel, 1796, op. 7; 6° Nocturne pour 2 violons, alto, basse, flûte, hautbois, clarinette, basson, 2 cors, 2 trombones et timbales, en manuscrit chez Traeg, à Vienne.

CARTER (THOMAS), chanteur, pianiste et compositeur, naquit en Irlande, en 1768. Ayant manifesté d'heureuses dispositions pour la musique dans son enfance, le comte de Inchiquin le prit sous sa protection, et lui fit faire de bonnes études musicales. A l'âge de dix-huit ans il publia son premier ouvrage, qui consistait en six sonates pour le clavecin. Il quitta l'Angleterre dans sa jeunesse, et se rendit à Naples, où il perfectionna son goût et son savoir. La passion des voyages lui fit prendre ensuite la résolution de se transporter dans l'Inde : il y fut chargé de la direction de la musique au Bengale; mais sa santé s'altérant par la chaleur du climat, il fut obligé de retourner en Angleterre. Le directeur du théâtre de *Drury-Lane* l'engagea alors à écrire la musique de plusieurs opéras : ceux qui eurent le plus de succès furent : *The rival Candidates* (Le Rival) et *The Milesian* (Le Milésien). Mais c'est surtout comme compositeur de ballades que Carter brilla à Londres : on vante particulièrement celle qui commence par ces mots : *O Nanny, wilt thou gang with me*, et la description d'un combat naval : *Stand to your guns my hearts of oak*, devenue célèbre. Toutefois l'auteur ne fut pas toujours aussi heureux qu'il méritait de l'être par son talent. Il n'était pas éco-

nome et se trouvait souvent dans de fâcheuses positions. Dans un de ces momens d'embaras, il rassembla quelques morceaux qu'il avait composés, et chercha à les vendre; mais il ne put en trouver une seule guinée; dans son dépit, et pour se venger, il écrivit sur une feuille de vieux papier de musique un morceau à la manière et dans le style de Handel, en imitant son écriture. Il l'offrit ensuite, comme un manuscrit de ce grand maître, à un marchand de musique, qui n'hésita pas à en donner vingt livres sterling. Carter est mort d'une maladie de foie, au mois de novembre 1804. Ses principaux ouvrages sont : 1° *Auld Robin Gray*, varié pour le piano, Londres; 2° *Fair American*, petit opéra; 3° Leçons et duos pour la guitare; 4° Deux concertos pour le piano, avec accompagnement d'orchestre, Londres, chez Bland; 5° Leçons favorites pour le piano, *Ibid.*; 6° *Just in Time*, opéra, gravé chez Broderip, à Londres; 7° *The Birth Day*, pastorale, 1787; 8° *The Constant Maid*, représenté en 1788.

CARTHEUSERIN (MARGUERITE), religieuse du couvent de Sainte-Catherine, à Nuremberg, vers le milieu du 15<sup>e</sup> siècle, a écrit huit livres de musique chorale, qui se trouvent parmi les manuscrits de la bibliothèque de cette ville. Au titre du premier, on trouve cette note : « *Nach Christi Geburt CIO CCCC. in dem LVIII. Jahr hat geschreiben diss Buch, Schwester Margaretha Cartheuserin, zu Nutz ihrem Kloster zu S. Katharina in Nurnberg, predigter ordens, bitt Gott vor sie.* » (L'an 1458 après la naissance du Christ, sœur Marguerite Cartheuserin a écrit ce livre, dans son couvent de Sainte-Catherine, de l'ordre des carmélites, à Nuremberg, etc.) Le second livre est daté de 1459; le troisième, de 1460; le quatrième, de 1461; le cinquième, de 1465; lesixième, de 1467; le septième, de 1468; et le huitième, de 1470. (V. *Sauberti Oration. 2 de Biblioth. Norimb.*, p. 94, et *Hallerverdi Biblioth. Curios.*)

**CARTIER** (JEAN-BAPTISTE), fils d'un maître de danse d'Avignon, est né dans cette ville, le 28 mai 1765<sup>\*</sup>. Il y reçut les premières leçons de musique de l'abbé Walraef, chanoine hebdomadier de l'église paroissiale de Saint-Pierre, vint à Paris, en 1783, fut présenté à Viotti, et devint élève de ce grand violoniste. Peu de temps après, la reine, Marie-Antoinette, ayant demandé un accompagnateur au violon, Viotti indiqua M. Cartier; celui-ci fut accepté, et conserva cet emploi jusqu'au commencement des troubles révolutionnaires. Entré à l'Opéra, en 1791, il y devint adjoint du premier violon, joua souvent les solos, et obtint sa pension de retraite après trente années de service. Paisiello l'avait fait entrer dans la chapelle de Napoléon, en 1804. A la restauration, il fut compris dans la composition de la chapelle du roi, et en fit partie jusqu'à la révolution du mois de juillet 1830, époque où cette chapelle cessa d'exister. Le goût des bonnes études pour son instrument, et une connaissance étendue des ouvrages des violonistes les plus habiles des écoles italienne et française, ont fait de M. Cartier un très bon professeur. Bien qu'il n'ait point été attaché en cette qualité au Conservatoire de musique de Paris, il n'en a pas moins contribué à la formation des élèves de cette école célèbre, par les publications qu'il a faites d'ouvrages classiques pour le violon. C'est à lui qu'on doit les éditions françaises des chefs-d'œuvre de Corelli, de Pugnani, de Nardini et de Tartini. La tradition des belles écoles italiennes de violon était presque inconnue en France, avant ces publications. L'ouvrage où M. Cartier a rassemblé les documents les plus précieux sur cette matière a pour titre : *L'art du violon, ou collection choisie dans les sonates des trois écoles italienne, française et allemande*, etc., Paris, Decombe, 1798, in-fol. La deuxième

édition est intitulée : *L'art du violon, ou division des écoles servant de complément à la méthode de violon du conservatoire*, Paris, 1801, in-fol. Parmi les compositions de M. Cartier, on remarque : 1<sup>o</sup> Airs de *Richard*, du *Droit du Seigneur*, et de *Figaro*, variés pour le violon, Paris, 1792, 2<sup>o</sup> Air de *Calpigi*, idem; 3<sup>o</sup> *Escouto Jannetta*, idem; 4<sup>o</sup> *Hymne des Marseillais*, idem; 5<sup>o</sup> Sonate pour le violon, dans le style de Lolly, œuvre 7<sup>e</sup>, Paris, 1797; 6<sup>o</sup> Caprices ou études pour le violon, ib., 1800; 7<sup>o</sup> Six duos méthodiques pour deux violons, œuvre 11<sup>e</sup>, Paris, 1801; 8<sup>o</sup> Trois grands duos dialogués et concertans pour deux violons, op. 14, *Ibid.* Depuis longtemps M. Cartier s'occupe de recherches pour une histoire du violon, qu'il a rédigée et qui contient des choses fort curieuses et fort intéressantes; malheureusement il n'a pu trouver jusqu'ici d'éditeur qui ait osé se charger de la publication d'un ouvrage si considérable et d'un intérêt spécial. M. Cartier a détaché de son livre une *Dissertation sur le violon*, qui a été insérée dans la *Revue Musicale* (tom. III, p. 105-108). Cet artiste a écrit la musique de deux opéras, dont les livrets avaient été faits pour lui par *Fabre d'Olivet*. Le premier a pour titre : *Les fêtes de Mytilène*; l'autre, destiné à l'Opéra-Comique, était intitulé : *L'Héritier supposé*. Ces ouvrages n'ont pas été représentés. M. Cartier a aussi en manuscrit des symphonies et des concertos pour le violon. Il possède une collection curieuse, de violons et d'autres instruments anciens.

**CARULLI** (FERDINAND), guitariste, est né à Naples, le 10 février 1770. Le violoncelle fut l'instrument qu'il apprit d'abord; mais il l'abandonna bientôt pour se livrer à l'étude de la guitare. Il n'y avait point de maître à Naples qui pût lui enseigner cet instrument, et il manquait de musique : ce fut peut-être un bonheur pour lui, car, privé de ressources, il dut s'en créer, et faire des recherches qui lui firent découvrir des procédés d'exécution

<sup>\*</sup> C'est par erreur qu'on a fixé, dans quelques biographies de contemporains, la date de sa naissance au 16 octobre 1767.

inconnus jusqu'à lui. Il faut connaître la musique de guitare et avoir entendu les guitaristes de l'époque qui précéda M. Carulli, pour comprendre les progrès qu'il fit faire à l'art de jouer de cet instrument. Cet artiste arriva à Paris au mois d'avril 1818; il s'y fit entendre dans quelques concerts, et obtint de brillans succès. Bientôt il fut l'homme à la mode, comme virtuose et comme professeur. Ses compositions, remplies de formes nouvelles alors, ajoutèrent à sa réputation, et furent la seule musique de guitare qu'on joua. Il en publia une immense quantité dans l'espace d'environ douze ans, car le nombre de ses œuvres gravées dépasse trois cents. Ces ouvrages consistent en solos, duos, trios, quatuors, concertos, fantaisies, airs variés, etc. On doit aussi à M. Carulli une méthode de guitare, divisée en deux parties (Paris, Launer); elle a été considérée comme la meilleure qui existât : son succès fut si brillant, qu'en peu d'années on fut obligé d'en faire quatre éditions. M. Carulli a fait aussi paraître un ouvrage original intitulé : *L'Harmonie appliquée à la guitare* (Paris, Petit, 1825). C'est un traité d'accompagnement basé sur une théorie régulière de l'harmonie. Aucun ouvrage de ce genre n'existait auparavant. Depuis quelques années, M. Carulli a peu composé pour la guitare : l'art de jouer de cet instrument s'est perfectionné; d'autres artistes, plus jeunes, ont obtenu la vogue, autant que des guitaristes peuvent en avoir.

M. Gustave Carulli, fils de l'artiste dont il vient d'être parlé, est un professeur de chant qui jouit à Paris de quelque renommée. Il a passé plusieurs années en Italie, et a publié quelques morceaux pour le piano et le chant, en France, en Italie et en Allemagne : ils ont eu du succès. Il y a du goût et de la nouveauté dans ses trios à trois voix récemment publiés.

CARUS (JOSEPH-MARIE), théologien et antiquaire, né à Rome, vers le milieu du 17<sup>e</sup> siècle, a publié un livre qui a pour

titre : *Antiqui libri Missarum Romanæ ecclesiæ*, Rome, 1691, in-4<sup>o</sup>. On y trouve une dissertation sur le chant des antiennes, des litanies, du *Kyrie Eleyson*, des hymnes, etc., des premiers chrétiens.

CARUSO (LOUIS), compositeur, né à Naples, le 25 septembre 1754, reçut les premiers principes de la musique de son père, maître de chapelle d'une église de Naples, et passa ensuite sous la direction de Nicolas Sala. Après avoir fini ses études, il fut nommé maître de la cathédrale de Pérouse, et directeur de l'école publique de musique de cette ville. Poussé par un penchant irrésistible vers la musique de théâtre, il composa un grand nombre d'opéras, et écrivit dans toutes les villes d'Italie de quelque importance, particulièrement à Naples, à Rome, à Bologne, à Venise et à Milan. S'il ne fut pas un des meilleurs compositeurs de l'école italienne, il fut au moins un des plus féconds, comme on en pourra juger par la notice de ses ouvrages. 1<sup>o</sup> Opéras. *Il Barone di Trocchia*, Naples, 1773, dans le carnaval; *Artaserse*, Londres, 1774, dans l'été; *Il Marchese villano*, Livourne, 1775, dans le carnaval; *La Mirandolina*, Trieste, 1776, dans le carnaval; *La Caffetiera di Spirito*, Brescia, 1777; *La virtuosa alla moda*, Florence, 1777, au printemps; *Il Cavaliere magnifico*, ibid., 1777, à l'automne; *La Creduta pastorella*, Rome, 1778, dans le carnaval; *Il Tutore burlato*, Bologne, 1778, à l'automne; *La fiera*, Rome, 1779; *L'Amor volubile*, Bologne, 1779, au printemps; *La Barca di Padova*, Venise, 1779; *Scipione in Cartagena*, Rome, 1781; *Il fanatico per la Musica*, Rome, 1781; *L'albergatrice vivace*, Milan, 1781; *Il Marito geloso*, Venise, 1781; *Il Matrimonio in comedia*, Milan, 1782; *L'inganno*, Naples, 1782, au printemps; *La Gelosia*, Rome, 1783, dans le carnaval; *Il vecchio burlato*, Venise, 1783; *Gli Amanti alla prova*, Venise, 1784; *Gli scherzi della fortuna*, Rome, 1784; *Le quattro stagioni*, Naples, 1784; *I*

*puntigli e gelosie fra marito e moglie*, Naples, 1784; *Giunio Bruto*, Rome, 1785, dans le carnaval; *La Parentela riconosciuta*, Florence, 1785; *Le spose ricuperate*, Venise, 1785; *Le rivali in puntiglio*, Venise, 1786, dans le carnaval; *Il Poeta melodramatico*, Verone, 1786; *Il Poeta di Villa*, Rome, 1786, au printemps; *Lo studente di Bologna*, Rome, 1786, dans l'été; *L'impresario fallito*, Palerme, 1786, à l'automne; *Alessandro nelle Indie*, Rome, 1787, dans le carnaval; *Il Maledico confuso*, Rome, 1787, dans l'automne; *Gli amanti disperati*, Naples, 1787, dans l'automne; *I Campi Elisi*, Milan, 1788; *L'Antigono*, *l'Imprudente*, Rome, 1788, dans le carnaval et dans l'automne; *La sposa volubile, la Disfatta di Duntalmo, le due Spose in contrasto*, Rome, 1789; *L'Amleto*, Florence, 1790; *L'Attalo*, Rome, 1790; *Gli Amanti alla prova*, Milan, 1790; *Alessandro nell' Indie*, *Il Demetrio*, Venise, 1791; *La Locandiera astuta*, Rome, 1792; *Gli Amanti ridicoli*, Rome, 1793; *L'Antigono*, *L'Oro non compra amore*, Venise, 1794; *Il Giuocator del Lotto*, Rome, 1795; *La Lodoiska*, Rome, 1798; *La Tempesta*, Naples, 1799; *La Donna bizzarra, le Spose disperate*, Rome, 1800; *Azemiro e Cimene*, Rome, 1803; *La Ballerina raggiratrice*, Rome, 1805; *La Fuga*, Rome, 1809; *L'Avviso ai Maritati*, Rome, 1810. 2<sup>o</sup> Musique d'église. 8 Messes solennelles; 4 Id. brèves; Une messe solennelle des morts; 4 Messes a cappella; 3 Dixit; 5 autres psaumes; 3 Magnificat; 4 Litanies; Tous les psaumes des vêpres a cappella; Deux Miserere; 1 Via crucis; Plusieurs offertoires; Les lamentations de Jérémie; Beaucoup de motets; 1 Tantum ergo. 3<sup>o</sup> Oratorios. *Jesù*, en 1779; *Giuditta*, Urbino, 1781; *La Sconfitta degli Assiri*, 1793; *Il Trionfo di David*, Assise, 1794. 4<sup>o</sup> Cantates. *Cantate pastorale pour la fête de Noël*; *Mi-nerva al Trasimeno*; *Il Tempo scuopre*

*la verità*; *Cantate funèbre pour la mort de M<sup>o</sup> N. N.* Plusieurs hymnes, beaucoup de morceaux détachés de musique vocale et instrumentale.

CARUTIUS (GASPARD-ERNEST), échan-son de l'électeur de Brandebourg, et organiste à Custrin, vers la fin du 17<sup>e</sup> siècle, a publié un traité de la manière d'examiner et de recevoir légalement un orgue, sous ce titre : *Examen Organi Pneumatici, oder Orgelprobe*, Custrin, 1683.

CASA (GIROLAMO DELLA), né à Udine, est auteur d'un traité de musique intitulé : *Il vero modo di diminuire con tutte le sorte di stromenti* (La véritable manière de faire des variations sur tous les instrumens). Cet ouvrage, excessivement rare, n'est cité que par Arteaga, dans ses Révolutions du théâtre musical italien (t. I, p. 200, 2<sup>e</sup> édit.). Il paraît que Della Casa vivait au commencement du 16<sup>e</sup> siècle.

CASALI (LOUIS), prêtre et compositeur, né à Modène, en 1594, est connu principalement pour un ouvrage intitulé : *Generale Invito alle grandezza e meraviglie della musica, ove per ogni raggion tanto divina, come naturale e positiva si mostra la sua antichità e valore*, etc., opera quarta, Modène, 1629, in-4<sup>o</sup>. Ce livre contient vingt chapitres, tous remplis de louanges sur la musique et sur ses effets. On y trouve des remarques historiques assez curieuses.

CASALI (JEAN-BAPTISTE), maître de chapelle de Saint-Jean-de-Latran, à Rome, fut nommé à cette place, au mois de septembre 1759, et la conserva jusqu'à sa mort, qui eut lieu au commencement de juillet 1792. Il a composé un grand nombre de messes, d'oratorios, et même quelques opéras, parmi lesquels on remarque *Campaspe*, représentée à Venise, en 1740. Il avait peu d'invention, mais son style était très pur. Grétry, à son arrivée à Rome, choisit Casali pour son maître de composition, et reçut de lui des leçons pendant près de deux ans; mais, par une de ces singularités dont il y a quelques exem-

ples, cet homme, doué de la faculté d'imaginer des chants si heureux, et d'exprimer si bien les situations dramatiques, n'avait reçu de la nature qu'un faible sentiment de l'harmonie; aussi Casali, bien plus frappé de ce défaut que des qualités précieuses de son élève, en faisait-il fort peu de cas. Lorsque Grétry partit pour Genève, Casali lui donna une lettre pour un de ses amis, qui résidait dans cette ville. Cette lettre (qui se trouve maintenant dans les mains de M. Lampurdi, à Turin) commence par ces mots : *Caro amico, vi mando un mio scolaro, vero asino in musica, che non sa niente, ma giovane gentil' assai e di buon costume*, etc. « Mon cher ami, je vous adresse « un de mes élèves, véritable âne en « musique, et qui ne sait rien; mais « jeune homme aimable et de bonnes « mœurs, etc. » On trouve dans la bibliothèque de M. Santini les ouvrages de Casali, dont les titres suivent : 1° Quatre messes à quatre parties; 2° Motets à quatre, dont : *Christum regem, Adjuva nos, Comædetis, Justus ut palma, Assumpta est*, etc.; 3° Trois *Dixit* à huit; 4° Un *Dixit* à neuf; 5° Trois *Dixit* à quatre; 6° *Beatus vir* pour basse solo avec chœur; 7° Deux *Confitebor* pour soprano et contralto avec chœur; 8° *Beatus vir* à quatre; 9° *Laudate* pour soprano et chœur; 10° *Beatus vir* à deux chœurs; 11° *Laudate* à huit, 12° *Ave Maria* à huit; 13° *Lauda Sion* à quatre; 14° *Matines de Noël* à quatre; 15° *Magnificat* à quatre et à huit; 16° Litanies à quatre avec orchestre et orgue. On connaît de Casali un opéra (*Campaspe*) représenté au théâtre Saint-Angelo, à Venise, en 1740, et un oratorio (*Abigail*), exécuté à Rome, en 1770.

CASATI (GIROLAMO), compositeur distingué et maître de chapelle à Mantoue, vers la fin du 16<sup>e</sup> siècle, a publié plusieurs œuvres de musique d'église. Walther (Lexikon, oder Musikal. Bibliot.) indique ceux dont les titres suivent, mais sans

faire connaître le lieu ni la date de leur publication : 1° *Harmonicæ Cantiones a 1, 2, 3, 4 et 5 vocibus, cum Missa, Magnificat, Litanis*, op. 3; 2° Un recueil contenant des messes, des psaumes et des vêpres à 2, 3 et 4 voix.

CASATI (FRANÇOIS), né à Milan vers la fin du 16<sup>e</sup> siècle, fut d'abord organiste de Sainte-Marie-de-la-Passion, de cette ville, et ensuite de celle de Saint-Marc. Pierre-François Lucino a inséré quelques motets de sa composition dans sa collection intitulée : *Concerti diversi*, etc., Milan, 1616. On trouve aussi quelques pièces de lui dans le *Parnassus Musicus* de Pergameni, Venise, 1615.

CASATI (GASPARD), compositeur, né à Venise, au commencement du dix-septième siècle, a publié les ouvrages suivans : 1° *Sacri Opus missarum et psalmodium, 4 et 5 vocibus concert.*, Venise, 16..; 2° *Concento a voce sola*, Venise 16..; 3° Plusieurs recueils de motets à 2, 3 et 4 voix, avec accompagnement de deux violons; l'un d'eux porte la date de Venise, 1645; 5° *Sacri concertus, a 2, 3 et 4 voci*; 5° Dans la collection de Boddecker, intitulée *Partitura sacra* (Strasbourg, 1651, in-fol.), on trouve quatre motets de Casati, à voix seule et basse continue.

CASATI (THÉODORE), né à Milan vers 1630, fut d'abord maître de chapelle de l'église de Saint-Fedele, ensuite du Saint-Sépulcre, et enfin devint organiste de la cathédrale de Milan, en 1667. Il obtint aussi plus tard la survivance de la place de maître de chapelle de la reine Marie-Anne d'Espagne. Piccinelli (*Aten. dei Letter. Milan*, p. 122 et 501) dit que Casati a fait imprimer quatre œuvres de messes et de motets; mais il n'indique ni le lieu, ni la date de ces publications.

CASCIATINI (CLAUDE), compositeur de l'école romaine, a laissé en manuscrit pour l'église : 2° *Laude sacra per la Passione di G. C.*, a 4; 2° *Missa di Requiem a 3*; 3° *Missa a quattro senza organo*;



4° *Beatus vir*, à 8; 5° *Descendit angelus* à 8; 6° *Viam mandatorum*, à 4.

CASE (JEAN), né à Woodstock, dans le comté d'Oxford, se rendit fameux dans l'université de cette ville, par son talent pour la dialectique, et fut considéré comme un des plus subtils argumentateurs du 16<sup>e</sup> siècle. Il fut reçu docteur en philosophie, en 1589, et mourut le 25 janvier 1600. On a de lui : 1° *The praise of Music* (Éloge de la musique), Oxford, 1586. in-8°; 2° *Apologia musices, tam vocalis quam instrumentalis et mixtæ*, Oxford, 1588, in-8°. Ce dernier ouvrage est peut-être une traduction latine du premier.

CASELLA (. . .), musicien Florentin du 15<sup>e</sup> siècle, a été rendu célèbre par un passage du poème immortel du Dante. Casella fut le maître de musique de ce grand poète. Tout porte à croire qu'il fut un des auteurs de ces *Laudi spirituali*, dont les mélodies ont tant de charme et qui n'ont point vieilli, bien que quelques-uns de ces cantiques remontent à plus de cinq cent cinquante ans. Casella a dû enseigner la musique au Dante, environ vers 1275; il fut donc le contemporain d'Adam de Le Hale; mais il avait cessé de vivre quand l'illustre poète de Florence écrivit son ouvrage, car celui-ci a placé son ombre dans les avenues du Purgatoire. Cette ombre s'avance vers lui pour l'embrasser, avec tant d'affection, qu'il fait vers elle un mouvement pareil, mais en vain. « Trois fois il étend les bras, et trois fois, sans rien saisir, ils reviennent sur sa poitrine. L'ombre sourit, et se montre si bien à lui, qu'il reconnaît Casella, son maître de musique et son ami. Ils s'entretiennent quelque temps avec toute la tendresse de l'amitié; ensuite le poète, fidèle à son goût pour la musique, prie Casella, s'il n'a point perdu la mémoire et l'usage de ce bel art, de le consoler dans ses peines par la douceur de son chant; le musicien ne se fait pas

prier; il chante une *canzone* de Dante lui-même (*Amor che nella mente mi ragiona*), avec une voix si douce et si touchante, que Dante et Virgile, et toutes les âmes venues avec Casella, restent enchantées de plaisir <sup>1</sup>. » Dante nous apprend qu'il commença son *Purgatoire*, vers l'année 1500; il suit de là que Casella mourut à cette époque.

Burney dit qu'il existe dans la bibliothèque du Vatican (n° 5214, p. 149), une *Ballatella* ou *Madrigal* de Lemmo de Pestotoie, au-dessus duquel sont écrits ces mots : *Lemmo da Pistoja; e Casella diede il suono*. Gerber, MM. Choron et Fayolle, l'abbé Bertini, et d'autres encore, ont dit d'après cela, que Casella est le premier compositeur de madrigaux qu'on connaisse. Il y a dans cette assertion une erreur qu'il est bon de faire remarquer. Le madrigal en musique est une pièce en contrepoint dont on ne trouve point de traces avant le milieu du 15<sup>e</sup> siècle, et dont le nom ne paraît pas davantage avant ce temps. Dans les manuscrits antérieurs à cette époque, tous les morceaux qui n'appartiennent pas à la musique d'église sont des *canzones* ou des *ballate*, en Italie, des *chansons* ou des *ballades* en France. Il n'y a pas une pièce portant d'autre titre dans le manuscrit de la bibliothèque du roi de Paris (n° 555 in-4° du supplément), qui contient une grande quantité de morceaux composés par des musiciens italiens du 14<sup>e</sup> siècle. Burney s'est donc trompé lorsqu'il a donné comme synonyme de *Ballatella* le nom de *Madrigal* <sup>2</sup>, et Gerber, Choron et Fayolle, l'abbé Bertini et d'autres, ont eu tort de dire, d'après le passage de Burney, que Casella fut le plus ancien compositeur de *Madrigaux*; car s'ils ont entendu par ce mot, une composition à plusieurs voix sur de la poésie mondaine en langue vulgaire, il s'en faut de beaucoup que Casella soit le plus ancien auteur italien qui en ait écrit : je prouverai cela

<sup>1</sup> Ginguéné, *Hist. Littér. de l'Italie*, t. 2, p. 132.

<sup>2</sup> *General History of music*, t. 2, p. 322.

par des documens authentiques dans mon histoire générale de la musique.

CASELLI (MICHEL), excellent ténor, débuta à Milan, en 1753, il était encore admiré en 1771, au théâtre de San-Benedetto, à Venise. Peu de chanteurs ont fourni une si longue carrière.

CASELLI (JOSEPH), violoniste, né à Bologne, en 1727, passa en 1758 au service du czar, à Pétersbourg. Il a publié un œuvre de six solos pour violon.

Il y a eu un autre Caselli (Pierre), qui vivait à Rome vers 1800, et qui a écrit un *De Profundis* pour voix de soprano, avec chœur et orchestre, ainsi qu'une espèce de cantate sur la mort de Cimarosa.

CASENTINI (MARSILIO), compositeur né à Lucques, était maître de chapelle à Gemona, en 1607, comme on le voit par le titre d'un œuvre de Madrigaux à 5 voix, imprimés à Venise, dans la même année. On connaît aussi du même auteur : *Cantica Salomis*, à 6, Venise, 1615. Le catalogue de la Bibliothèque du roi de Portugal indique aussi les ouvrages suivans de sa composition : *Tirsi e Chlorigi, madrigali a cinque*, lib. 3; et *Madrigali a 5*, lib. 5.

CASINI (D. JEAN-MARIE), prêtre florentin, né vers 1675, étudia d'abord les premiers élémens de la musique dans sa ville natale, et se rendit ensuite à Rome, où il se mit sous la direction de Matteo Simonelli, pour continuer ses études. Dans la suite, il entra dans l'école de Bernard Pasquini, où il perfectionna son talent dans l'art de jouer de l'orgue. Son éducation musicale terminée, il obtint la place d'organiste de l'église principale de Florence. Son premier ouvrage fut un livre de motets à quatre voix sans orgue, dans l'ancien style de l'école romaine, appelé *Stile osservato*; il le fit imprimer sous ce titre : *Joannis Mariæ Casini organi majoris ecclesie Florentiæ modulatoris, et sacerdotio præditi Moduli quatuor vocibus. Opus primum. Romæ ap. Mascardum 1706*. Ses autres compositions consistent en fan-

taisies et fugues pour l'orgue. Ils sont intitulés : 1<sup>o</sup> *Fantasia e toccate d'intavolatura*, op. 2<sup>e</sup>; 2<sup>o</sup> *Pensieri per l'organo in partitura*, Florence, 1714, in-fol. Dans la suite, Casini se livra à des travaux de théorie, pour réaliser les rêves de Vicentino, de Colonna et de Doni, sur le rétablissement des anciens genres de musique diatonique, chromatique, et enharmonique, au moyen d'une division exacte des intervalles des instrumens à clavier. On pense bien que ses recherches n'aboutirent à rien.

CASONI (GUIDO), littérateur italien du 16<sup>e</sup> siècle, né à Serravalle, est auteur d'un livre bizarre qui a pour titre : *Della magia d'Amore, nella quale si tratta come Amore sia Metafisico, Fisico, Astrologo, Musico*, etc., in Venezia, appresso Agostino Zoppini, 1696, 56 feuilles in-4<sup>o</sup>. Le troisième livre de cet ouvrage singulier traite de la musique, laquelle, suivant l'auteur, tire son origine de l'amour.

CASPARINI (EUGÈNE), dont le nom allemand était *Caspar*, était fils d'un facteur d'orgues. Il exerça la même profession, et fut considéré comme le plus habile artiste de son temps pour la fabrication de ces instrumens. Il naquit en 1624, à Sorau, dans la basse Lusace. Le désir d'augmenter les connaissances qu'il avait acquises dans les ateliers de son père le détermina à voyager, lorsqu'il eut atteint sa dix-septième année. Après un séjour de trois ans en Bavière, il partit pour l'Italie, et se fixa à Padoue, où il vécut longtemps. Appelé à Vienne avec le titre de facteur d'orgues de la cour impériale, il remit en bon état tous les instrumens de cette ville, et avant de s'éloigner, construisit pour l'empereur un petit orgue de six jeux, dont tous les tuyaux étaient en papier verni. L'empereur lui témoigna sa satisfaction par le don d'une somme de mille ducats et d'une tabatière d'or ornée de son portrait. De retour en Italie, Casparini y reprit ses travaux habituels. En 1697, il fut appelé à Gœrlitz pour y construire le grand orgue de la nouvelle église de Saint-

Pierre et Saint-Paul; il acheva cet instrument dans l'espace de six ans, en société avec son fils. On croit qu'il cessa de vivre peu de temps après, mais l'époque de sa mort n'est pas exactement connue. Les principaux ouvrages de Casparini sont : 1° L'excellent orgue de Sainte-Marie-Majeure à Trente, composé de trente-deux registres, et qui fut ensuite augmenté de dix jeux nouveaux; 2° L'orgue de Sainte-Justine, à Padoue, seize pieds ouverts, avec quarante-deux registres; 3° Le grand orgue de Saint-Georges-le-Majeur, à Venise, de trente-deux pieds; 4° Le grand orgue de Saint-Paul, à Epan, dans le Tyrol; 5° Un orgue au couvent de Brixen, dans le Tyrol; 6° Le grand orgue de Gœrlitz, de trente-deux pieds.

CASPARINI (ADAM-HORACE), fils du précédent, et non moins célèbre constructeur d'orgues, naquit en Italie. Il aida son père dans la construction du grand orgue de Gœrlitz. Quant à ses travaux particuliers, ils consistent : 1° Dans l'orgue de Saint-Bernard, à Breslau, composé de trente-un jeux avec quatre soufflets, construit de 1708 à 1711; 2° Dans celui de l'église des Onze-mille-vierges, de la même ville, composé de vingt-trois jeux et de quatre soufflets, en 1705; 3° Dans celui de Saint-Adalbert, de vingt-deux jeux et trois soufflets, en 1737.

Le fils de cet artiste, nommé *Jean-Gottlob*, aida son père dans la construction de l'orgue de Saint-Adalbert, de Breslau, et fit lui-même l'orgue des Dominicains de Glogau, composé de vingt jeux.

CASSAGNE (L'ABBÉ JOSEPH LA), naquit au diocèse d'Oléron, vers 1720. Il apprit la musique à la maîtrise de la cathédrale de Marseille, et publia : 1° *Recueil de fables mises en musique*, Paris, 1754, in-4°. 2° *Alphabet musical*, Paris, 1765, in-8°. 3° *Traité général des élémens du chant*. Cet ouvrage, imprimé dès 1742, ne fut publié qu'en 1766 (Paris, grand in-8°). L'auteur y propose de réduire toutes les clefs à une seule, c'est-à-dire à la clef de

*sol* sur la seconde ligne; idée fautive que Salmon avait déjà tenté de faire adopter dans son *Essay to the advancement of Musik* (Londres, 1678, in-8°). Pascal Boyer, maître de musique de la cathédrale de Nîmes, fit voir le ridicule de cette idée dans une *Lettre à Diderot*, publiée en 1767. La Cassagne répondit à cette lettre par *L'unicléfier musical, pour servir de supplément au Traité général des élémens du chant* (Paris, 1768, grand in-8°), mais ne détruisit pas la force des objections qui avaient été faites contre son système.

CASSEBOEHM (JEAN-FRÉDÉRIC), médecin et habile anatomiste, fit ses études à Halle, sa patrie, et à Francfort-sur-l'Oder. De retour à Halle, il y enseigna l'anatomie, et fut ensuite appelé à Berlin (en 1741), pour y occuper une chaire de la même faculté; il y mourut le 7 février 1745. Ce médecin s'est spécialement occupé de l'anatomie de l'oreille, et a donné sur cette matière : 1° *Disputatio de aure internâ*, Francfort, 1750, in-4°; 2° *Tractatus tres de aure humanâ*, ibid., 1750, in-4°, augmenté d'un 4° traité en 1754, d'un 5° et d'un 6° en 1755, in-4°.

CASSEL (GUILLAUME), professeur de chant au Conservatoire de musique de Bruxelles, est né à Lyon le 12 octobre 1794. Entré à l'âge de onze ans, comme pensionnaire, au Lycée de cette ville, il y fit de bonnes études. Ses parens désiraient lui voir suivre la carrière du barreau; mais la nécessité de se soustraire à la conscription militaire, lui fit chercher un refuge dans celle des arts. Dès son enfance il avait montré d'heureuses dispositions pour la musique; elles avaient été cultivées par de bons maîtres, et particulièrement par M. Georges Jadin; il dut à cette première éducation musicale l'avantage d'être admis au pensionnat du Conservatoire de Paris, comme élève interne pour le chant. Dans cette école célèbre, Garat, Talma et Baptiste aîné, furent ses maîtres de chant et de déclamation. La

réforme du pensionnat en 1814, après la restauration, obligea M. Cassel à chercher au théâtre l'emploi des connaissances qu'il avait acquises dans son art : ce fut au théâtre d'Amiens qu'il débuta. Ses premiers pas dans la carrière dramatique furent heureux ; une voix fraîche et d'un timbre agréable, une très bonne méthode de chant, et une profonde connaissance de la musique assurèrent ses succès. Les théâtres de Nantes, de Metz, de Lyon, de Rouen et de Bordeaux, possédèrent ensuite M. Cassel, et partout il fut applaudi. Enfin il entra à l'Opéra-Comique de Paris, y débuta avec succès et y demeura pendant trois ans. Il y serait vraisemblablement resté plus long-temps si des discussions assez vives ne s'étaient élevées entre lui et M. Guilbert de Pixérécourt, alors directeur de ce théâtre; elles l'obligèrent à rompre ses engagements et à se rendre en Belgique. Il se fit d'abord entendre à Gand, puis fut appelé au grand théâtre de Bruxelles, où il joua avec succès pendant cinq ans. Retiré en 1832, il a cessé de se faire entendre en public et s'est livré à l'enseignement. Déjà il s'était fait connaître avantageusement par les bons élèves qu'il avait formés; parmi ceux-ci, on remarque M<sup>lle</sup> Dorus (aujourd'hui M<sup>me</sup> Gras), M<sup>lle</sup> Florigny (connue ensuite sous le nom de M<sup>me</sup> Valère), et M<sup>lle</sup> Dorgebray, qui a obtenu des succès à l'Odéon de Paris. Nommé professeur de chant au Conservatoire de Bruxelles, en 1833, M. Cassel y a formé des élèves qui paraissent destinés à briller au théâtre. Sa méthode est une très bonne tradition de celle de Garat.

Comme compositeur, M. Cassel s'est fait connaître par beaucoup de romances et de nocturnes qui ont été publiés à Bruxelles et à Paris. A Rouen, il a écrit une cantate pour l'anniversaire de la naissance de Pierre Corneille; à Bruxelles : 1° Une messe solennelle qui a été exécutée plusieurs fois à l'église de Sainte-Gudule; 2° Un *Laudate* pour soprano avec chœurs; 3° Deux airs italiens, dont un pour soprano

avec chœur; 4° Un duo italien pour soprano et bariton. A Metz, un *Domine salvum fac regem*, pour deux tenors et basse; Un *O salutaris*, pour deux soprano, mezzo soprano et contralto.

CASSERIO (JULES), célèbre anatomiste, né à Plaisance, d'une famille obscure, fut instruit dans la médecine par Fabrice d'Aquapendente, dont il avait été le domestique, et qui le fit recevoir docteur en médecine et en chirurgie, dans l'université de Padoue. En 1609, il fut nommé professeur de chirurgie, par le sénat de Venise. Casserio mourut à Padoue, en 1616, âgé de soixante ans. On lui doit un excellent livre intitulé : *De vocis auditusque organis historia anatomica*, Venise, 1600, in-fol., avec 33 pl., réimprimé à Ferrare, en 1601, in-fol.

CASSINIDETHURY (CÉSAR-FRANÇOIS), de l'Académie des sciences, maître des comptes, directeur de l'observatoire, célèbre par la pensée et l'exécution de la belle carte topographique de la France, connue sous le nom de *Carte de Cassini*, naquit le 14 juin 1714, et mourut de la petite vérole, le 4 septembre 1784. Il a fait avec Maraldi et l'abbé de La Caille des expériences sur la propagation du son, dont il a consigné le résultat dans un mémoire inséré parmi ceux de l'Académie des sciences, année 1758, p. 24. Dans ceux de l'année 1759, p. 126, il a aussi donné : *Nouvelles expériences faites en Languedoc sur la propagation du son, qui confirment celles qui ont été faites aux environs de Paris*.

CASSIODORE (AURÉLIEN), historien latin, et ministre de Théodoric, roi des Goths, naquit à Squillace, vers 470. Dès l'âge de dix-huit ans, il avait déjà acquis une grande réputation par son savoir et sa prudence. Odoacre, roi des Hérules, lui confia le soin de ses domaines et de ses finances. Après la mort de ce prince, vaincu par Théodoric, il se retira dans sa patrie, mais bientôt rappelé par le vainqueur, il devint son secrétaire, son ministre et le

bienfaiteur de l'Italie. Sa faveur s'accrut avec ses services ; il était déjà patrice et maître des offices, lorsqu'il fut fait consul en 514. Éloigné de la cour en 524, il y fut rappelé par la fille de Théodoric, après la mort de ce prince ; mais accablé par les revers et la ruine des Goths qu'il n'avait pu prévenir, il se retira enfin dans sa patrie à l'âge de soixante-dix ans, et fonda le monastère de Viviers (en Calabre). On croit que sa carrière se prolongea jusqu'à près de cent ans ; au moins sait-on qu'il vivait encore en 562. Parmi les ouvrages de Cassiodore on trouve un traité de musique, qui fait partie de celui qui a pour titre : *De artibus ac disciplinis liberalium litterarum*. L'abbé Gerbert l'a inséré dans sa collection des écrivains ecclésiastiques sur la musique, tom. I, pag. 15. On le trouve aussi dans ses œuvres complètes publiées par les Bénédictins, Rouen, 1679, 2 vol. in fol., réimprimées à Venise en 1729, tom. II.

CASTAGNEDA Y PARÉS (D. ISIDORE), professeur de clavecin à Cadix, dans la seconde moitié du 18<sup>e</sup> siècle, a fait paraître un ouvrage intitulé : *Traité théorique sur les premiers élémens de la musique*, Cadix, Hondillo et Iglesias, 1785. Ce titre est celui qui est cité dans le Journal Encyclopédique du mois de juin 1785, p. 560 ; mais il est vraisemblable que ce n'est qu'une traduction, et que l'ouvrage de Castagneda est écrit en espagnol.

CASTAGNERY (JEAN-PAUL), luthier français, vivait à Paris, vers le milieu du 17<sup>e</sup> siècle. On a de lui des instrumens qui portent la date de 1639, et d'autres, 1662. Ses violons sont estimés, à cause de leur timbre argentin ; mais le volume de leur son est peu considérable.

CASTEL (LOUIS-BERTRAND), né à Montpellier le 11 novembre 1688, entra chez les jésuites le 16 octobre 1703. Il cultiva principalement les mathématiques et les enseigna à Toulouse et à Paris, où il arriva vers 1720. Frappé de cette proposition avancée par Newton (dans son Opti-

que, liv. I, pag. 2, prop. 3), que les largeurs des sept couleurs primitives, résultant de la réfraction de la lumière à travers le prisme, sont proportionnelles aux longueurs des cordes d'une échelle musicale disposée dans cet ordre : *re, mi, fa, sol, la, si, ut*, le père Castel prétendit former des gammes de couleurs, comme il y a des gammes de sons, et crut à la possibilité d'une machine, qu'il appela *Clavecin oculaire*, au moyen de quoi, en variant les couleurs, il prétendit affecter l'organe de la vue, comme le clavecin ordinaire affecte celui de l'ouïe par la variété des sons. Il en annonça le projet dans le Mercure de novembre 1725, et en développa la théorie dans les journaux de Trévoux de 1755. Il dépensa des sommes considérables pour faire construire sa machine, qui fut recommencée à plusieurs reprises ; mais c'était une idée bizarre qui ne pouvait avoir de résultat satisfaisant, et qu'il finit par abandonner. Le père Castel travailla au journal de Trévoux pendant trente ans, et fournit aussi beaucoup d'articles au Mercure. Quoique géomètre, il manquait de méthode et se jetait souvent dans des écarts d'imagination. Il est mort le 11 janvier 1757, à soixante-neuf ans. On a de lui : 1<sup>o</sup> L'exposition de son système du clavecin oculaire sous ce titre : *Nouvelles expériences d'optique et d'acoustique* (Mémoires de Trévoux, t. 69 et 70, année 1755). G. Ph. Teleman a donné une traduction allemande de cette exposition sous ce titre : *Beschreibung der Augenorgel, oder Augenclavier*, etc. Hambourg, 1759, in-4<sup>o</sup>. On trouve une analyse de cette traduction dans la Bibliothèque musicale de Mitzler, tom. 2, pag. 269-276. On a publié aussi à Londres : *Explanation of the ocular Harpsichord*, Londres, 1757, in-8<sup>o</sup> 22 pages. 2<sup>o</sup> *Lettres d'un académicien de Bordeaux sur le fond de la musique*, Paris, 1754, in-12. Ces lettres ont été écrites à l'occasion de celle de J.-J. Rousseau sur la musique française : le style en est lourd et

diffus. Une réponse anonyme a été publiée sous ce titre : *Réponse critique d'un académicien de Rouen à l'académicien de Bordeaux*, Paris, 1754, in-12. Cette réponse est du père Castel lui-même; 3<sup>o</sup> *Remarques sur la lettre de M. Rameau*, dans les Mémoires de Trévoux, an 1756, tom. 71, pag. 1999-2026 (V. Rameau). On attribue aussi au père Castel la rédaction des ouvrages de théorie de Rameau; mais ce fait n'est pas prouvé. Le journal des travaux de ce jésuite pour son clavecin oculaire ayant été vendu avec la bibliothèque de la maison professe de son ordre, passa dans celle de Meermann; il a été remis en vente à La Haye en 1824, et acheté par un Anglais. Le père Castel est auteur d'une *Dissertation philosophique et littéraire, où, par les vrais principes de la géométrie, on recherche si les règles des arts sont fixes ou arbitraires* (Paris, 1758, in-12). Pour se faire mieux entendre à cet égard, le père Castel applique ses principes à la musique, et en prend occasion de rapporter à ce sujet les conversations qu'il a eues avec Rameau. Ces conversations ne conduisent à aucun résultat de quelque importance.

CASTELAN (ANDRÉ), violon de la chambre de Henri II, roi de France, fut nommé à cette place en 1555, suivant un compte manuscrit de l'année 1559, qui se trouve à la bibliothèque du roi, à Paris. (V. *la Revue musicale*, 6<sup>me</sup> année, pag. 257.)

CASTELLACCI (LOUIS), guitariste, est né à Pise en 1797. Après avoir appris les premiers principes de la musique, il se livra à l'étude de la mandoline, et acquit sur cet instrument beaucoup d'habileté. Mais il y a si peu de ressources pour l'existence d'un artiste dont le talent consiste à jouer de la mandoline, que M. Castellacci se vit forcé d'y renoncer pour se faire guitariste. C'est par la guitare surtout qu'il s'est fait connaître. Ainsi que Carulli et Carcassi, il vint chercher une réputation et de l'aisance à Paris : il y trouva

ces deux choses. Comme professeur de guitare, il s'est placé au rang de ceux qui obtiennent le plus de succès dans cette ville, dont il ne s'est point éloigné depuis douze ans, si ce n'est pour faire un voyage en Allemagne dans l'année 1825. M. Castellacci a publié près de deux cents œuvres de musique pour son instrument, entre autres, une méthode divisée en deux parties. Toute cette musique, qui est fort légère, et qui consiste en fantaisies, airs variés, duos, rondeaux, valse, etc., a été gravée à Paris, à Lyon et à Milan. On connaît aussi de M. Castellacci un grand nombre de romances.

CASTELLI (JEAN-FRÉDÉRIC), poète dramatique et littérateur, né à Vienne le 6 mars 1781, doit être rangé parmi les écrivains sur la musique, parce qu'il rédige depuis le mois de janvier 1828 un petit journal sur cet art, sous le titre de *Allgemeine musikalischer Anzeiger*, dont il paraît, à Vienne, un numéro chaque semaine, composé d'un quart de feuille in-8<sup>o</sup>. Le peu d'étendue de ce journal ne permet d'y traiter la matière que d'une manière superficielle.

CASTELLO (DARIO), vénitien, chef de l'orchestre de Saint-Marc, au commencement du 17<sup>e</sup> siècle, est désigné sur le titre d'un de ses ouvrages : *Capodi Compagnia di musichi istrumenti da fiato*. On connaît de lui les productions dont voici les titres : 1<sup>o</sup> *Sonate concertate a quattro stromenti, parte prima*, Venise, 1626; 2<sup>o</sup> *Idem, parte secunda*, Venise, 1627; 3<sup>o</sup> *Sonate concertate in stil moderno per sonar nel organo, overo Spinetta con diversi istromenti a due e tre, lib. 1<sup>o</sup>*, Venise, 1629. La deuxième édition est de 1658, in-fol.; 4<sup>o</sup> *Idem, lib. 2<sup>o</sup>*; Venise, 1644. C'est une réimpression.

CASTELLO (PAUL DA), compositeur vénitien attachée à l'église de Saint-Marc, en 1670, a donné à Vienne, en 1683, un oratorio intitulé : *Il trionfo di Davide*, dont il avait fait les paroles et la musique.

CASTELLO (JEAN), claveciniste italien,

fixé à Vienne au commencement du 17<sup>e</sup> siècle, a publié une collection de pièces de clavecin sous ce titre : *Neue Clavieruebung, bestehend in einer sonata, Capriccio, Allemanda, Corrente, Sarabanda, Giga, Aria con XII variazioni d'Intavolatura di cembalo*, Vienne, 1722.

CASTENDORFER (ÉTIENNE), constructeur d'orgues à Breslau, est un des plus anciens artistes de ce genre dont l'histoire ait conservé les noms, car on sait qu'il construisit un bon orgue à Nordlingue, en 1466. Il est aussi l'un des premiers qui ait introduit l'usage des pédales, s'il est vrai, comme le rapporte Prætorius (*Syntagmus*, t. II, p. 111), qu'il en avait mis à l'orgue de la cathédrale d'Erfurt, qu'il construisit en 1483. Il fut aidé dans ses travaux par ses deux fils, Melchior et Michel (V. *Bernhard*).

CASTIL-BLAZE. Voy. BLAZE.

CASTILHON (JEAN-LOUIS), membre de l'académie des Jeux-Floraux et avocat à Toulouse, naquit dans cette ville, en 1720, et mourut vers la fin de 1799. Écrivain laborieux, il a publié beaucoup de livres, et a coopéré à la rédaction de quelques grands ouvrages, tels que le *Dictionnaire universel des sciences morales, économiques, politiques et diplomatiques*, et le *Supplément de l'Encyclopédie* de Diderot et de d'Alembert. Il a fait insérer dans celui-ci un certain nombre d'articles sur la partie historique de la musique qui ont été conservés dans la première partie du Dictionnaire de Musique de l'Encyclopédie méthodique, et qu'il aurait fallu en bannir, car ils renferment, la plupart, des notions fausses et ont plutôt l'apparence que la réalité de l'érudition.

CASTILLO (ALPHONSE DE), docteur à l'université de Salamanque, né vers la fin du 15<sup>e</sup> siècle, a publié un traité de plainchant intitulé : *Arte de canto Llano*, Salamanque, 1504, in-4<sup>o</sup>.

CASTILLON (FRÉDÉRIC-ADOLPHE-MAXIMILIEN-GUSTAVE DE), littérateur, membre de l'académie de Berlin, est né vers 1778,

à Utrecht, où son père professait les mathématiques et la philosophie. Le nom de sa famille est *Salvemini* ; son père le quitta pour celui de Castillon, qu'il prit de la ville de Castiglione où il était né. On a de Castillon fils, des *Recherches sur le Beau et sur son application à la musique dans la mélodie, l'harmonie et le rythme*. Voyez à ce sujet les mémoires de l'académie de Berlin, année 1804, p. 3-19.

CASTOLDI (JEAN-JACQUES). V. GAS-TOLDI.

CASTRITIUS (MATTHIAS), ou CASTRITZ, contrapuntiste allemand du 16<sup>e</sup> siècle, a publié les ouvrages suivants : 1<sup>o</sup> *Nova Harmonia quinque vocum*, Nuremberg, 1569, in-4<sup>o</sup> ; 2<sup>o</sup> *Carmina quat. vocibus concert.*, Nuremberg, 1571 ; 3<sup>o</sup> *Symbola principum, 4 et 5 vocum*, id., 1571 (*Vid.* Draudii *Biblioth. class.*, p. 1625).

CASTRO (JEAN DE), luthiste et maître de chapelle de Jean-Guillaume, prince souverain de Juliers, de Clèves et de Berg, vers 1580, naquit à Liège. Il a publié les ouvrages dont les titres suivent : 1<sup>o</sup> *Madrigalia et Cantiones*, Anvers, 1569, réimprimés à Louvain, en 1570 ; 2<sup>o</sup> *Sept livres de chansons*, Paris et Louvain, 1570, in-4<sup>o</sup>, 1576, in-4<sup>o</sup>, Anvers, 1582 et 1597, in-4<sup>o</sup> ; 3<sup>o</sup> *Flores cantionum 3 vocum*, Louvain, 1574 et 1575 ; 4<sup>o</sup> *Livre de mélanges contenant un recueil de chansons à quatre parties*, Anvers, 1575, in-4<sup>o</sup> ; 5<sup>o</sup> *La fleur des chansons à trois parties, contenant un recueil produit de la divine musique*, Louvain, 1575, Anvers, 1582 et 1591 ; 6<sup>o</sup> *Chansons, odes et sonnets de P. de Ronsard, à quatre et sept parties*, Louvain, 1577, in-4<sup>o</sup> ; 7<sup>o</sup> *Livre de chansons composé à trois parties*, Paris, 1580 ; 8<sup>o</sup> *Livre de chansons à cinq parties, convenable tant à la voix, comme à toute sorte d'instrumens, avec une pastorelle en forme de dialogue*, Anvers, 1586 ; 9<sup>o</sup> *Cantiones sacre*, à cinq, six et huit voix, Douai, 1588, in-4<sup>o</sup> ; 10<sup>o</sup> *Rose fresche, Madrigali a 3 voci*,

Venise, 1591, in-4° ; 11° *Recueil de chansons à trois parties*, Anvers, 1591, in-4° ; 12° *Sonetti*, Anvers, 1592, in-4° ; 13° *Cantiones sacræ, quos Muletas nominant, quinque vocum*, Francfort, 1591, in-4° ; 14° *Sonnets avec une chanson à neuf parties*, Anvers, 1592, in-4° ; 15° *Odes III, contenant chacune d'elles douze parties, l'une suivant l'autre, le tout mis en musique à quatre voix*, Douai, 1592, in-4° ; 16° *Sonetti*, Douai, 1593, in-4° ; 17° *Bicinia sacra*, Cologne, 1593, in-4° ; 18° *Quintines, Sextines, sonnets à cinq parties*, Cologne, 1594, in-4° ; 19° *Harmonie délectable, contenant aucunes stanzas et chansons à quatre parties*, Anvers, 1594, in-4° ; 20° *Chant musical, mis en musique à cinq parties*, Cologne, 1597, in-4° ; 21° *Sonnets du Seigneur de la Mechinère, mis en musique à trois parties*, Douai, 1600, in-4°.

CASTRO (JEAN), maître de musique à Lyon, vers 1570. On a de lui des *Chansons à trois parties*, Paris, Adrien le Roy, 1580. Depuis 1570 jusqu'en 1592, il a publié une grande quantité de *Chansons, de Sonnets et de Madrigaux*, à quatre, cinq, six, sept et huit parties, à Lyon, chez de Tournes, et à Paris, chez le Roy. Il y a beaucoup d'apparence que ce compositeur est le même que celui qui est l'objet de l'article précédent, malgré l'opinion contraire émise par M. de Boisgelou, dans une note du catalogue manuscrit de sa bibliothèque.

CASTRO (RODRIGUEZ), juif portugais, fit ses études à Salamanque, et enseigna la philosophie et la médecine à Hambourg, où il s'établit, en 1596. Il mourut dans cette ville, le 20 janvier 1627, âgé de plus de 80 ans. On a de lui : *De officiis medico-politicis, seu medicus politicus*, Hambourg, 1614, in-4°. Le chapitre 14° du livre 4°, est intitulé : *Ut demonstretur, non minus utiliter quam honeste atque prudenter in morbis musicam adhiberi : ipsius encomia præmittuntur*. Le chapitre 15° : *Notantur, ac rejiciuntur mu-*

*sicæ abusus*. Le chapitre 16° : *Musicæ excellentia, atque præstantia, rationibus, auctorum suffragiis et experimentis comprobatur*.

CASTROVILLARI (LE P. DANIEL), cordelier au grand couvent de Venise, vers le milieu du 17° siècle, a fait la musique des opéras *Gli Avvenimenti di Orinda*, en 1659 ; *La Pasifæ*, 1661 ; et *La Cleopatra*, 1662. Tous ont été représentés à Venise.

CASTRUCCI (PIERRE), habile violoniste, né à Rome, vers 1690, fut élève de Corelli. En 1715, il s'attacha au service du comte Richard Burlington, et passa en Angleterre. Quoiqu'il enthousiasme de Castrucci pour son art, et surtout pour son instrument, fût porté à un tel degré qu'il passait pour être fou, néanmoins on lui confia la direction de l'orchestre de l'Opéra, à la retraite de Corbet. Quantz l'entendit en 1727 ; il jouait alors les solos au théâtre de Handel avec beaucoup de succès. En 1737 il donna un concert à son bénéfice, et publia un avertissement où il disait « qu'ayant eu l'honneur de servir la noblesse anglaise pendant plusieurs années, il espérait qu'elle voudrait bien l'honorer de sa présence à ce concert. » Il annonçait aussi qu'il devait retourner à Rome l'été suivant ; mais soit qu'il n'ait point exécuté ce projet ou qu'il soit revenu à Londres il y est mort en 1769, à l'âge de près de quatre-vingts ans, dans un état voisin de la misère. Castrucci a servi de modèle à Hogarth, pour sa caricature du musicien enragé (*The enraged Musician*). Les compositions qu'il a publiées sont les suivantes : 1° *Sonate a violino e violone o cembalo, op. 1*, Londres et Amsterdam ; 2° *Sonate a violino e violone o cembalo, op. 2*, ibid. ; 3° *XII concertos for violino*, Londres, 1738.

CASTRUCCI (PROSPER), frère du précédent, et violoniste comme lui, fut attaché à l'orchestre de l'Opéra de Londres, et dirigea pendant quelques années le concert de *Castletavern*. Il a publié : *Six solos*



for a violin and a bass, Londres, in-fol.

CASULANA (MADELEINE), née à Brescia, vers 1540, s'est livrée à l'étude de la composition avec succès, et a publié : 1° *Madrigali a quattro voci*, Venise, 1568 ; 2° *Il seconda libro de Madrigali a quattro voci*, Brescia, 1583.

CATALANI (ANGÉLIQUE), cantatrice célèbre, née à Sinigaglia, dans l'État romain, en 1783, est fille d'un orfèvre de cette ville. Vers l'âge de douze ans, elle fut envoyée au couvent de Sainte-Lucie, à Gubbio, près de Rome, où sa belle voix attirait aux offices un grand nombre d'amateurs. Cette voix, que j'ai entendue dans sa plus grande fraîcheur, et lorsqu'elle avait atteint tout son développement, avait une étendue rare, surtout à l'aigu, car, dans les traits rapides, M<sup>me</sup> Catalani s'élevait quelquefois jusqu'au *contre-sol*, avec un son pur et moelleux. Ce phénomène, joint à beaucoup de facilité naturelle pour l'exécution de certains traits, particulièrement pour les gammes chromatiques, ascendantes et descendantes, que personne n'a faites avec autant de netteté ni avec autant de rapidité. A l'âge de quinze ans, M<sup>me</sup> Catalani sortit du couvent, et se vit obligée de chercher une existence au théâtre, par suite de la ruine de son père : son éducation de cantatrice et de musicienne avait été mal faite dans le monastère dont elle sortait : son bel organe faisait tous les frais de son chant ; elle avait même contracté des défauts de vocalisation et d'articulation dont elle n'est jamais parvenue à se corriger, même après qu'elle eut entendu de grands chanteurs tels que Marchesi et Crescentini. Par exemple, elle n'a jamais pu rendre certains traits sans imprimer à sa mâchoire inférieure un mouvement d'oscillation très prononcé ; de là vient que sa vocalisation n'était pas liée, et que les traits exécutés par elle ressemblaient toujours à une sorte de staccato de violon.

Malgré ce défaut qui n'était appréciable que par les gens du métier, il y avait tant de charme dans l'émission des sons de l'étonnante voix de la jeune cantatrice, tant de puissance et de facilité dans les tours de force qu'elle exécutait par instinct, une intonation si pure et si juste dans les plus grandes difficultés, que ses premiers pas dans la carrière du théâtre furent marqués par des succès dont il y a peu d'exemples. La nature l'avait destinée au chant de bravoure ; mais elle ne fut éclairée sur sa vocation qu'après plusieurs années de pratique, et dans les premiers temps elle s'essaya dans le chant d'expression, qui était alors celui qu'on préférait, et pour lequel elle n'était point organisée. C'est ainsi qu'elle chanta à Paris, d'une manière peu satisfaisante, l'air avec récitatif de *L'Alessandro nelle Indie*, de Piccini, *se' l ciel mi divide dal caro mio ben*. Bientôt après elle commença à chanter ses variations arrangées pour la voix, d'après un air varié de Rode, ses concertos, l'air, *son Regina*, et toutes ces choses de bravoure dans lesquelles elle ne pouvait trouver de rivale ; ses succès portèrent le fanatisme du public jusqu'au délire.

Ce fut en 1801, que M<sup>me</sup> Catalani se fit entendre pour la première fois, au théâtre de *La Scala*, de Milan, dans la *Cléopâtre* de Zingarelli, et dans les *Baccanali di Roma*, de Niccolini. Elle y produisit peu d'effet sous le rapport de l'art du chant, mais sa voix fut admirée et considérée comme un prodige. De Milan, elle passa aux théâtres de Florence, de Trieste, de Rome et de Naples ; partout, elle excita l'enthousiasme, et sa réputation devint bientôt universelle. Cette renommée la fit appeler à Lisbonne pour y chanter à l'Opéra-Italien, avec M<sup>me</sup> Gafforini et Crescentini ; elle y arriva vers la fin de 1804<sup>1</sup>. Il n'est pas vrai, comme on l'a écrit dans quelques recueils biographiques, qu'elle

<sup>1</sup> Dans l'article *Catalani* du nouveau *Lexique universel de musique* publié par M. Schilling, on a confondu toutes les dates, et on l'a fait arriver à Lisbonne en 1801, d'où

que de son début à Milan, puis on l'a fait aller à Londres passer cinq ans, avant de venir à Paris en 1806.

ait beaucoup travaillé l'art du chant avec Crescentini, car ce grand chanteur m'a dit qu'il avait essayé en vain de lui donner quelques conseils, et qu'elle n'avait pas paru le comprendre. A Lisbonne, M<sup>me</sup> Catalani épousa M. Valabrègue, officier français attaché à l'ambassade de Portugal; mais elle conserva toujours son nom de *Catalani* lorsqu'elle parut en public. M. Valabrègue comprit tout le parti qu'on pouvait tirer d'une voix aussi belle que celle de sa femme, et de l'enthousiasme des populations pour cet organe extraordinaire; dès ce moment commença la spéculation basée sur un don si rare, spéculation qui produisit d'immenses résultats. M<sup>me</sup> Catalani se rendit d'abord à Madrid, puis à Paris, où elle ne chanta que dans des concerts. Son séjour en cette ville, et l'effet qu'elle y fit donna pourtant à sa renommée plus d'éclat qu'elle n'en avait eu jusqu'à cette époque; car c'est toujours à Paris que les réputations d'artistes se consolident. Beaucoup de réclamations furent faites par les habiles contre l'engouement du public pour le chant de M<sup>me</sup> Catalani; mais il n'y eut pas moins de prévention d'une part que de l'autre. Si le talent de la cantatrice n'était pas à l'abri de tout reproche, il faut avouer que ce talent était composé de rares qualités et de dons naturels qu'il était peu raisonnable de ne point reconnaître. Au beau temps de sa carrière, M<sup>me</sup> Catalani fit naître dans toute l'Europe une admiration sans bornes; or, quand le succès est universel, on ne peut nier qu'il ne soit mérité. Qu'il y ait des défauts dans le talent que le monde applaudit avec ivresse, défauts dont les connaisseurs seuls sont juges, à la bonne heure; mais celui qui ne pourrait approuver que la perfection serait fort à plaindre, car cette perfection n'existe pas.

Au printemps de 1807, M<sup>me</sup> Catalani se rendit à Londres; c'était là que l'attendait une fortune qui n'avait point eu d'exemples jusqu'alors, bien qu'elle eût déjà donné à Madrid et à Paris des concerts d'un pro-

duit immense. Elle avait tout ce qu'il fallait pour séduire des Anglais; d'abord la beauté extraordinaire de sa voix, qualité qu'aucune autre ne saurait remplacer auprès de ce peuple mal organisé pour la musique; puis son maintien noble et décent, son port de reine, qui ne pouvait manquer de plaire à la haute société; enfin, son dédain pour la cour nouvelle de Napoléon, et le choix qu'elle avait fait de l'Angleterre, pour le théâtre de sa gloire; tout concourait à la faire non seulement admirer, mais aimer par les habitans de la Grande-Bretagne. Dans une seule saison théâtrale qui ne durait que quatre mois, elle gagnait environ cent quatre-vingt mille francs, y compris la représentation à son bénéfice. Outre cela, elle gagnait dans le même temps environ soixante mille francs dans les soirées et concerts particuliers. On lui a donné jusqu'à deux cents guinées pour chanter à Drury Lane ou à Covent-Garden *God save the King* et *Rule Britannia*, et deux mille livres sterling lui furent payées pour une seule fête musicale. Lorsque les théâtres de Londres étaient fermés, elle voyageait dans les divers comtés, en Irlande ou en Écosse, et en rapportait des sommes énormes. Ses richesses seraient aujourd'hui égales aux plus grandes fortunes, si elle n'eût eu, pendant son séjour en Angleterre, un train presque royal. Un seul fait pourra faire juger de la dépense de sa maison: dans une seule année, le compte de la bière fournie à ses domestiques, s'éleva, dit-on, à *six cents livres sterling*. On assure d'ailleurs que d'autres causes, indépendantes de ses dépenses personnelles, dissipèrent une grande partie de ce qu'elle gagnait.

Après un séjour de sept ans à Londres, M<sup>me</sup> Catalani retourna à Paris, au moment de la restauration. Le roi (Louis XVIII), qui l'avait entendue et admirée en Angleterre, lui accorda la direction du théâtre Italien, avec une subvention de 160,000 francs; mais elle ne jouit pas long-temps des avantages de cette entre-

prise, car elle se crut obligée de s'éloigner de Paris, au retour de Napoléon, en 1815. Pendant les cent jours, et dans les premiers mois de la seconde restauration, elle voyagea en Allemagne, se rendit à Hambourg, et de là passa en Danemark et en Suède. Partout elle excita la même admiration, le même enthousiasme. Son retour en France eut lieu par la Hollande et la Belgique. Amsterdam et Bruxelles furent les villes où elle s'arrêta le plus long-temps; elle y donna beaucoup de concerts.

De retour à Paris, elle y reprit, en 1816, la direction du théâtre Italien. Alors commença pour ce spectacle un temps de décadence qui se termina par sa ruine et par la clôture du théâtre. Le public, engoué de M<sup>me</sup> Catalani, n'allait à l'Opéra Bouffe que pour l'entendre. M. Valabrègue profita de cette disposition pour en écarter tous les chanteurs de quelque renommée ou de quelque talent. C'est ainsi que Crivelli, Madame Fodor et Madame Pasta, qui étaient venus s'essayer à Paris, furent contraints de s'en éloigner. Quelques nullités et le bouffe Barilli furent tout ce qu'on garda. L'orchestre et le chœur furent aussi soumis à des réformes économiques, au moyen de quoi la subvention royale tout entière était le bénéfice de l'entreprise. Ce n'est pas tout encore. La plupart des opéras qu'on représentait étaient des espèces de pastiches où il y avait de la musique de tout le monde, excepté des auteurs dont l'affiche indiquait les noms. Les morceaux d'ensemble étaient coupés ou supprimés, et des variations de Rode, des concertos de voix ou le fameux *son Regina* en prenaient la place. Tout alla bien cependant pour l'entreprise, tant que l'idole du public conserva le bel instrument qu'elle avait reçu de la nature, mais vers la fin de 1817, une altération sensible se manifesta dans l'organe vocal de M<sup>me</sup> Catalani. Le mal agit avec rapidité, car lorsque j'entendis la cantatrice au printemps de 1818, elle ne me parut plus que l'ombre d'elle-même. Bientôt, elle cessa d'attirer

le public, et la salle du théâtre Italien fut déserte, parce qu'il n'y avait plus de chanteurs, de choristes, d'orchestre, ni de répertoire. M<sup>me</sup> Catalani prit alors la résolution d'abandonner la direction de ce spectacle, et de voyager dans toute l'Allemagne. Un arrangement fut fait entre elle et M<sup>me</sup> Gail, pour que celle-ci l'accompagnât dans son voyage, lui préparât ses morceaux et ses accompagnemens d'orchestre, comme avait fait autrefois Pucitta, à Londres et à Paris. Au mois de mai, elles partirent pour Vienne, mais à peine arrivées dans cette capitale, elles cessèrent de s'entendre, des nuages survinrent; M<sup>me</sup> Gail revint à Paris, et M<sup>me</sup> Catalani continua son voyage. Il dura près de dix ans. Le prestige de la grande renommée de la cantatrice n'était point encore dissipé : beaucoup de gens allaient l'entendre par curiosité; ceux qui ne l'avaient point entendue dans sa jeunesse se persuadaient qu'elle était encore ce qu'elle avait été : le plus grand nombre l'applaudissait sur la foi de sa réputation. M<sup>me</sup> Catalani visita tour à tour toutes les cours de l'Allemagne, parcourut l'Italie; revint à Paris, où elle chanta sans succès, visita la Pologne, la Russie, et retourna dans le nord de l'Allemagne, en 1827. Ce fut à cette époque qu'elle se fit entendre à Berlin, pour la dernière fois, et qu'elle prit la résolution de cesser de chanter en public. Elle avait acheté une jolie maison de campagne dans les environs de Florence; elle s'y retira, après avoir vécu quelque temps à Paris, dans un petit cercle d'amis, avec le chagrin de voir qu'il restait à peine, dans la population de cette ville, un souvenir de ce qu'elle avait été autrefois.

Comme actrice, M<sup>me</sup> Catalani a toujours quelque chose d'étrange à la scène; je ne sais quoi de convulsif dans les gestes et d'égaré dans les yeux. Ses amis les plus intimes assurent qu'il lui était aussi pénible de chanter dans l'Opéra qu'il lui était agréable de se faire entendre dans un con-

cert, car elle avait naturellement beaucoup de timidité. De là vient qu'elle s'efforçait, et que, dans l'action dramatique, elle dépassait presque toujours le but, de crainte de rester en deçà. Élevée dans un couvent, elle est restée pieuse. De mœurs pures et modestes, elle a été bonne épouse et bonne mère. Généreuse, bienfaisante, elle a fait beaucoup d'aumônes, et l'on estime que le produit des concerts qu'elle a donnés au profit des pauvres s'élève à plus de deux millions. On assure qu'elle a fondé dans sa terre une école de musique où elle enseigna le chant à un certain nombre de jeunes filles.

CATALANO (OCTAVE), né au bourg d'Enna, dans le *Val di Noto* en Sicile, vers la fin du 16<sup>e</sup> siècle, fut d'abord musicien de la chapelle du pape Paul V, et ensuite maître de chapelle de la cathédrale de Messine. Précédemment, il avait été abbé et chanoine à Catane. On a publié de sa composition une collection de motets sous ce titre : *Ad SS. D. N. Paulum V, P. M. Sacrarum cantionum quæ binis, ternis, quaternis, quinis, senis, septenis, octonis vocibus concinnuntur cum basso ad organum ab Octavio Catalano Siculo Ennese*, etc., lib. 1, Romæ ap. Zanetum, 1616, in-4<sup>o</sup>. Un autre recueil de motets pour trois voix de soprano, trois altos et trois ténors, avait été publié par Catalano en 1609, à Rome. Dans la bibliothèque de M. l'abbé Santini, à Rome, il y a un *Beatus vir* à huit voix, du même auteur. Bodenchatz a inséré un motet à huit voix, de Catalano, dans ses *Florilegii Portensis*. Ce compositeur fut un des premiers qui firent usage de la basse continue chiffrée pour l'orgue.

CATALISANO (LE P. JANVIER), minime, né à Palerme, vers la fin de l'année 1728, était fils d'un maître de musique, contrapuntiste instruit, mais homme de peu de génie dans ses compositions. Catalisano apprit les premiers principes de la musique sous la direction de son père; puis il entra dans l'ordre des frères mineurs,

comme novice, et y fit son cours d'études. Quand il l'eut terminé, il se livra entièrement à des travaux sur la musique, Parvenu à un certain degré d'habileté dans cet art, il fut envoyé à Rome par ses supérieurs, et y devint maître de chapelle de l'église Saint-André *delle Frutte*, qui appartenait à son ordre. Le dérangement de sa santé l'obligea à retourner à Palerme pour y respirer l'air natal. Il est mort dans cette ville en 1793, à l'âge de près de soixante ans. Ce maître est moins connu par ses compositions que par un livre sur la théorie de la musique qu'il a publié sous ce titre : *Grammatica-Armonica fisico mattematica ragionata su i veri principi fondamentali teorico-pratici, per uso della gioventù studiosa, e di qualunque musicale radunanza*. Rome, 1781, grand in-4<sup>o</sup>. Lorsque Catalisano publia ce livre, la manie des calculs pour soutenir de vains systèmes d'harmonie était encore dans toute sa force : Tartini et Rameau avaient mis en vogue cet étalage de chiffres inutiles à l'égard de la pratique de l'art. L'auteur de la *Grammaire-harmonique* ne manqua pas d'imiter ces écrivains, et surchargea son ouvrage de leurs pédantesques et infructueux calculs. Il suppose ses lecteurs instruits dans les mathématiques, ou du moins initiés au cinquième livre des éléments d'Euclide; partant de ce point, il explique la génération des consonnances et des dissonances par les proportions harmonique, arithmétique et géométrique, ainsi que par les phénomènes physiques qui servent de base aux systèmes de Rameau et de Tartini; puis, par une sorte de scrupule sur l'ignorance où pourraient être ses lecteurs concernant ces choses, il explique à la fin en quoi consistent ces proportions, qu'il aurait fallu faire connaître d'abord, pour rendre l'ouvrage intelligible. Les deuxième et troisième chapitres sont les plus utiles du livre, quoiqu'on n'y trouve rien qui ne soit partout. Il y traite de l'harmonie, de l'art d'écrire à plusieurs parties, et des artifi-

ces de l'imitation, du canon et de la fugue, suivant les règles de la pratique. Dans le quatrième chapitre, l'auteur s'occupe de la recherche d'un moyen terme entre les proportions géométrique, harmonique et arithmétique. Le cinquième et dernier chapitre est un dédale de calculs puérils sur ces proportions. Tout cela n'est bon à rien. Catalisano se borne souvent à copier Mersenne et Rameau, mêle ensemble des choses qu'il aurait fallu séparer, confond ce qu'il aurait fallu distinguer, et loin de pouvoir instruire *la Jeunesse studieuse*, à qui son livre était destiné, paraît ne pas s'être toujours entendu lui-même. On pourrait s'étonner d'après cela qu'un maître si instruit dans la pratique de l'art que l'était Sabbatini ait pu donner à l'ouvrage de Catalisano l'approbation qui est imprimée en tête de ce livre, si l'on ne connaissait l'incapacité des compositeurs et des maîtres d'harmonie pour tout ce qui est relatif à la théorie de leur art.

CATEL (CHARLES-SIMON), né à l'Aigle, au mois de juin 1773, se rendit fort jeune à Paris, et se livra sans réserve à son penchant pour la musique. Sacchini, qui s'intéressait à lui, le fit entrer à l'école royale de chant et de déclamation, fondée en 1783, par Papillon de la Ferté, intendant des menus-plaisirs. Catel y étudia le piano, sous la direction de Gobert, et Gossec, qui le prit en affection, lui donna des leçons d'harmonie et de composition. En peu de temps, il devint habile dans l'harmonie et dans toutes les parties de l'art d'écrire la musique; vers le milieu de l'année 1787 il fut nommé accompagnateur et professeur adjoint de la même école. En 1790, l'administration de l'Opéra le choisit pour être accompagnateur de ce théâtre; il conserva cet emploi jusqu'en 1802, époque où des fonctions plus importantes l'obligèrent à renoncer à sa place. Ce fut dans cette même année (1790), que le corps de musique de la garde nationale fut formé par les soins de M. Sarrette, qui depuis lors, fonda le con-

servatoire de musique et en devint le directeur. L'étroite amitié qui l'unissait déjà à Catel le détermina à lui fournir les moyens de faire connaître son talent, en l'attachant à ce corps de musique, en qualité de chef de musique adjoint de son maître Gossec. Catel s'acquitta des obligations de cet emploi en écrivant un grand nombre de marches et de pas redoublés qui furent généralement adoptés par les régimens français pendant les guerres de la révolution. La première production qui signala le talent de Catel pour les grands ouvrages, fut un *De Profundis* avec chœurs et orchestre, exécuté en 1792, à l'occasion des honneurs funèbres que la garde nationale rendit à son major général Gouviou.

La nécessité de faire entendre la musique dans les fêtes nationales, l'insuffisance et l'inconvénient des instrumens à cordes pour ce genre d'exécution, déterminèrent Catel à composer des symphonies pour des instrumens à vent seuls, et des chœurs à grand orchestre, dont l'exécution n'exigeait aucun instrument à cordes. Le premier essai d'une composition de cette espèce se fit aux Tuileries, le 11 messidor an 11, dans l'hymne à la victoire sur la bataille de Fleurus, dont le poète Lebrun avait fait les vers.

En l'an 111 de la République, époque de l'organisation du Conservatoire de musique, Catel y fut nommé professeur d'harmonie. A peine cet établissement fut-il consolidé, que les vues des professeurs distingués qu'on y avait réunis se tournèrent vers la nécessité de poser les bases d'un système d'enseignement, et de rédiger des ouvrages élémentaires pour toutes les parties de l'art. Chacun eut sa part de travaux, en raison de ses études spéciales, et d'après cette distribution, Catel fut chargé de la rédaction d'un traité d'harmonie. Il en proposa le système dans une assemblée des professeurs; il fut adopté, et l'ouvrage parut en l'an x (1802). Ce livre a été pendant plus de vingt ans le

seul guide des professeurs d'harmonie en France.

Depuis l'origine du Conservatoire de Paris, Gossec, Méhul et M. Chérubini en étaient inspecteurs ; une quatrième place de ce genre fut fondée en 1810, et ce fut Catel qu'on choisit pour en remplir les fonctions. Il ne jouit pas long-temps des avantages de cette nouvelle position, car les événemens de 1814 ayant ôté à M. Sarrette l'administration du Conservatoire, son ami voulut le suivre dans sa retraite, et donna sa démission. Depuis lors, il a refusé tous les emplois qui lui ont été offerts, et sa nomination de membre de l'Institut de France (en 1815) est la seule chose qu'il ait acceptée. En 1824, il fut fait chevalier de la légion-d'honneur, sans avoir fait aucune démarche pour obtenir cette faveur.

Dès l'époque de son établissement, le Conservatoire de musique devint le centre d'un parti dans l'art, ou, si l'on veut, d'une coterie, parce qu'il fut obligé de se défendre des attaques dont il était l'objet. Il fondait un nouvel ordre d'idées ; substituait un enseignement normal aux routines vicieuses qui régnaient auparavant en France ; créait de nouvelles existences, et portait préjudice à d'autres plus anciennes. Ce fut encore pis quand, séparant des éléments hétérogènes qu'il avait admis dans son sein, il fit des réformes parmi les professeurs dont les habitudes ne coïncidaient pas avec ses nouvelles doctrines. De là des haines, des pamphlets, et des attaques au dehors, qui consolèrent les adversaires de la nouvelle école de ses succès naissans. Plus qu'un autre, Catel devait être l'objet de ces attaques, car on connaissait ses étroites liaisons avec le directeur du Conservatoire, et l'on n'ignorait pas qu'il exerçait une active influence sur les résolutions de celui-ci. C'est peut-être à ces causes qu'il faut attribuer les difficultés qui entourèrent Catel à son début comme compositeur dramatique, et la disproportion de l'éclat de sa renommée avec la réalité

de son talent ; car s'il avait des amis dévoués parmi les artistes du théâtre et de l'orchestre, ses ennemis étaient en foule au parterre. De là vint sans doute l'opposition qui se manifesta contre lui lorsqu'il fit représenter *Sémiramis* en 1802. Le moment n'était pas favorable au succès de cet ouvrage, car c'était celui des haines les plus violentes contre le Conservatoire : aussi ne réussit-il que médiocrement, ou plutôt, ne réussit-il pas, quoique la partition renfermât de grandes beautés. Il faut le dire, elle ne brillait pas par ces traits de création qui marquent tout d'abord la place d'un artiste ; mais, le chant y était si noble et si gracieux, la déclamation si juste, l'harmonie si pure, qu'en examinant aujourd'hui cette partition, on s'étonne que le public de l'an x ait montré si peu de sympathie pour cette œuvre. Quelques airs seuls ont survécu dans les concerts, parce qu'ils sont favorables aux chanteurs français. De nos jours, grâce à l'influence des journaux, des applaudisseurs à gages et de la camaraderie, une chute se transforme en un demi succès, un demi succès en un triomphe complet ; mais à l'époque où Catel fit représenter *Sémiramis*, un demi succès était une chute, une chute la mort d'un ouvrage dramatique.

Malheur à l'auteur tombé ! Catel en fit la triste expérience. Plusieurs années se passèrent avant qu'il eût surmonté son découragement et avant qu'il eût trouvé un livret pour une nouvelle composition. Le coup était porté ; il était décrié près des gens de lettres de ce temps comme *un musicien savant*, ce qui était la pire chose qu'on pût dire alors d'un musicien. Enfin en 1807, il fit représenter *L'Auberge de Bagnères*, à l'Opéra-Comique. Cette partition était trop forte, trop pleine de musique pour les habitués de ce théâtre, à l'époque où elle parut. Les mélodies y sont charmantes, les intentions comiques bien saisies, la facture excellente ; mais il s'y trouvait des morceaux d'ensemble d'un grand style, dont les combinaisons étaient

trop riches pour un auditoire français de 1807. Le succès fut d'abord incertain, et le mérite du bel ouvrage de Catel ne fut compris que long-temps après, et sa reprise fut en quelque sorte une résurrection.

Dans l'année 1807, ce compositeur fit représenter un opéra-comique sous le titre de *Les artistes par occasion*. La pièce n'était pas bonne : la musique ne put la soutenir ; mais il s'y trouvait un trio excellent qui a été souvent chanté aux concerts du Conservatoire, et qu'on a toujours applaudi. Cet ouvrage fut suivi du ballet d'*Alexandre chez Apelle*, en 1808, des *Bayadères*, grand-opéra en trois actes, en 1810, des *Aubergistes de qualité*, opéra-comique en trois actes, en 1812, composition un peu froide, mais dont les mélodies sont d'un goût exquis, du *Premier en date*, opéra-comique en un acte, faible production représentée en 1814, du *Siège de Mézières*, pièce de circonstance, en société avec Nicolo Isouard, Boieldieu et Cherubini, de *Wallace ou le Ménéstrel écossais*, drame en trois actes, qu'on peut considérer comme le chef-d'œuvre de Catel, ou du moins comme l'œuvre sortie de ses mains où le sentiment dramatique est le plus énergique, et dans laquelle le coloris musical est le mieux assorti au sujet. Cet ouvrage fut représenté en 1817. Il fut suivi, en 1818, de *Zirphile et fleur de Myrte*, opéra en deux actes, représenté à l'Académie royale de musique, et, en 1819, de *L'Officier enlevé*, faible production remplie de négligences, et qui laissait apercevoir le dégoût de l'auteur pour la carrière du théâtre, où jamais ses succès n'avaient été populaires ni productifs. Ce fut son dernier ouvrage. Cherchant dès ce moment ses plaisirs dans les encouragemens qu'il donnait à de jeunes artistes, et dans les douceurs d'une vie tranquille, il se condamna au silence, et passa la plus grande partie de chaque année dans une maison de campagne qu'il avait acquise à quelques lieues de Paris.

La collection des pièces de musique à l'usage des fêtes nationales contient beaucoup de morceaux composés par Catel, entre autres : 1<sup>o</sup> Ouverture pour des instrumens à vent, exécutée dans le temple de la Raison, an 11 de la République; 2<sup>o</sup> Marches militaires et pas de manœuvre; 3<sup>o</sup> Stances chantées à la fête des élèves pour la fabrication des canons, poudres et salpêtres; 4<sup>o</sup> Marche militaire; 5<sup>o</sup> Symphonie militaire, marche et hymne à la victoire sur la bataille de Fleurus, 6<sup>o</sup> *Le chant du départ*, hymne de guerre; 7<sup>o</sup> *La bataille de Fleurus*, chœur; 8<sup>o</sup> Chœur du banquet de la fête de la victoire; 9<sup>o</sup> *Hymne à l'égalité*, paroles de Chénier; 10<sup>o</sup> Ouverture en *ut*, à l'usage militaire; 11<sup>o</sup> Symphonie en *fa*, *Idem.*; 12<sup>o</sup> Ouverture en *fa*, *Idem.* Catel s'est aussi essayé dans la musique de chambre et a publié : Trois quintettes pour deux violons, deux altos et basse, œuvre 1<sup>er</sup>, Paris 1797; Trois *idem*; œuvre 2<sup>me</sup>, *Id.*; Trois quatuors pour flûte, clarinette, cor et basson, Paris 1796; et six sonates faciles pour le piano, Paris 1799. Le recueil de chansons et romances civiques publié à Paris, en 1796, contient plusieurs morceaux de la composition de cet artiste; enfin il a eu une grande part à la rédaction des *Solfèges du conservatoire*, dont il a publié une deuxième édition, en 1815, avec une exposition méthodique des principes de la musique.

L'ouvrage qui a le plus contribué à la réputation de Catel est incontestablement son *Traité d'harmonie*. A l'époque où il l'écrivit, le système de Rameau était le seul qu'on connût en France; la plupart des professeurs du Conservatoire n'enseignaient même pas autre chose pendant les premières années de l'existence de cette école. Catel était trop habile dans la pratique de l'art d'écrire l'harmonie pour ne pas apercevoir les vices de ce système, et pour ne pas comprendre que la génération harmonique imaginée par l'ancien chef de l'école française n'était pas conforme aux

lois de succession des accords. Il vit bien que l'accord de double emploi de Rameau et ceux de septième mineure du second degré, de neuvième, de onzième, etc., étaient des produits de prolongations d'accords précédens sur des accords consonnans et dissonans ; il aperçut l'origine de certains accords dissonans dans des altérations d'autres accords naturels, et fondant sa théorie sur ces considérations, il débarrassa le système de l'échafaudage d'accords fondamentaux imaginés par Rameau, et produits, suivant cet harmoniste, par des sous-positions ou par des superpositions de notes, ajoutées de tierce en tierce. La théorie de Catel avait déjà été présentée, au moins dans ses considérations les plus importantes, par Kirnberger (*Grundsätze des Generalbass als erste linien der composition*, Berlin, 1781, in-4°), et par Turk (*Anweisung zum Generalbassspielen*, Halle, 1800); mais à l'époque où ce système fut proposé, il était inconnu en France, en sorte que le mérite de l'invention lui reste. Il est certain que ce système, beaucoup plus simple, et plus conforme aux faits qui se produisent dans l'emploi et dans la succession des accords, était un grand pas vers une théorie complète et rationnelle de l'harmonie ; mais il est si difficile de s'affranchir tout à coup des habitudes de l'éducation dans la recherche de la vérité, que Catel se crut obligé de prendre la base de son système d'harmonie dans les divisions du monocorde, imitant en cela ses prédécesseurs qui avaient fondé le leur sur des phénomènes physiques plus ou moins incertains, plus ou moins mal observés. Il ne vit pas qu'il prêtait ainsi des armes à ceux qui voudraient attaquer sa théorie. Voici quel est le point de départ qu'il a choisi.

« Il n'existe en harmonie qu'un seul accord qui contient tous les autres. Cet accord est formé des premiers produits du corps sonore, ou des premières divisions du monocorde.

« Une corde tendue donne dans sa tota-

« lité un son que je nommerai *sol*. Sa moitié donne un *sol* à l'octave du 1<sup>er</sup> ; son tiers donne un *ré* à la 12<sup>me</sup>, son quart donne un *sol* la double à octave, son cinquième donne un *si* à la 17<sup>me</sup> ; son sixième donne un *ré* octave du tiers, son septième donne un *fa* à la 21<sup>me</sup> ; son huitième donne un *sol* à la triple octave, son neuvième donne un *la* à la 25<sup>me</sup>.

« Ainsi, en partant du quart de la corde, ou de la double octave du premier son, on trouve en progression de tierces l'accord *sol, si, ré, fa, la*.

Il est facile de comprendre les conséquences que Catel tire de ce résultat des divisions du monocorde ; car, dans *sol, si, ré, fa, la*, on trouve l'accord parfait majeur *sol, si, ré* ; l'accord parfait mineur, *ré, fa, la* ; l'accord de quinte mineure *si, ré, fa* ; l'accord de septième naturelle de la dominante, *sol, si, ré, fa* ; l'accord de septième de sensible *si, ré, fa, la*, enfin l'accord de neuvième majeure de la dominante *sol, si, ré, fa, la*. De là, il concluait que tous ces accords sont naturels, et que les autres sont obtenus par des modifications artificielles de ceux-ci.

Mais ainsi que l'a fort bien vu Boely (*Voyez ce nom*), ces divisions du monocorde sont arbitraires si l'on s'arrête au point que Catel a pris pour terme, car rien n'empêche d'aller au-delà, et de pousser la division jusqu'à *ut, mi*, et d'autres sons encore, en sorte qu'au lieu de l'accord *sol, si, ré, fa, la*, on aura *sol, si, ré, fa, la, ut, mi*, etc. On comprend, d'après cela, quelles objections se présentent contre la distinction établie par Catel entre les accords qu'il appelle *naturels* et ceux qu'il nomme *artificiels* ; car dans l'accord *sol, si, ré, fa, la, ut, mi*, on trouve l'accord de septième mineure du second degré, *ré, fa, la, ut*, et l'accord de septième majeure *fa, la, ut, mi* ; donc, plus de nécessité de prolongation pour la formation de ces accords. En faisant d'autres proportions dans la division



du monocorde, on arrive à d'autres sons qui rendent également inutiles les altérations des intervalles naturels des accords; dès lors, toute la théorie s'écroule. Tels sont les inconvéniens de ces systèmes basés sur des considérations prises en-dehors de l'art: aucun d'eux ne soutient un examen sérieux. Heureusement la théorie de Catel n'avait pas besoin du faible soutien de ces divisions du monocorde qui ne prouvent rien; la distinction des accords naturels et des accords artificiels subsiste, parce que les premiers sont des faits acceptés par l'oreille comme ayant une existence indépendante de toute harmonie précédente, tandis que les autres ne se conçoivent que comme de produits de succession à des faits antérieurs. L'instinct du musicien avait guidé Catel dans cette distinction avec plus de sûreté qu'une mauvaise physique d'écolier: de là vient que malgré les attaques des partisans de l'ancien système de la basse fondamentale, le traité d'harmonie de Catel a été pendant près de vingt ans le seul ouvrage qu'on a étudié en France pour apprendre l'harmonie: succès justifié par l'amélioration qui s'est manifestée dans la connaissance pratique de l'art chez les Français.

Le Traité d'harmonie de Catel n'est en quelque sorte que le programme d'un cours de cette science; il en a écrit les développemens pour ses élèves et a donné des exemples nombreux pour tous les cas qu'il avait indiqués. Son manuscrit autographe, d'un grand intérêt pour la pratique de l'art, avait passé dans la bibliothèque de Perne; il est aujourd'hui dans la mienne.

Quels qu'aient été les talens de Catel, ils ne furent qu'une partie de ses titres à l'estime, je pourrais dire, à la vénération de ceux qui le connurent. A l'esprit le plus juste et le plus fin, au don d'observation le plus pénétrant, il joignait la probité la plus sévère, et toutes les qualités de l'ame la plus pure. Pendant quarante ans, son amitié, sa reconnaissance

pour M. Sarrette, qui l'avait secondé de tout son pouvoir dès son début dans sa carrière, ne se démentit pas un instant; sa bienveillance pour les jeunes musiciens, qui réclamèrent ses conseils et sa protection, ne connut pas de bornes.

CATENACCI (LE P. GIAN-DOMENICO), moine de l'ordre des observans, né à Milan, dans la première moitié du 18<sup>e</sup> siècle, fut un très habile contrapuntiste et un grand organiste. Il a publié à Milan, en 1791, un livre de sonates fuguées pour l'orgue, qui sont d'un excellent style. Le P. Catenacci a fait de nombreux élèves. Il est mort vers 1800.

CATHALA (JEAN), maître de musique de l'église cathédrale d'Auxerre, vers le milieu du 17<sup>e</sup> siècle, est auteur de plusieurs messes, dont voici les titres: 1<sup>o</sup> *Missa quinque vocum ad imitationem moduli*, Lætare Jerusalem, Paris, Robert Ballard, 1666, in-fol.; 2<sup>o</sup> *Missa quinque vocum, ad imit. mod.* in Luce Stellarum, *ibid.*, in-fol.; 3<sup>o</sup> *Missa quatuor vocibus, ad imit. mod.* Inclina cor meum Deum, Paris, Christ. Ballard, 1678, in-fol. C'est une deuxième édition; j'ignore la date de la première; 4<sup>o</sup> *Missa quinque vocibus ad imit. mod.* Nigra sum sed formosa, *ibid.*, 1678, in-fol. Il n'y a pas une seule note blanche dans cette messe, à cause de son titre; 5<sup>o</sup> *Missa quatuor vocibus ad imit. moduli*, Non recuso laborem, Paris, Ballard, 1680, in-fol.; 6<sup>o</sup> Messe syllabique en plain-chant, à quatre voix, *Ibid.*, 1683, in-fol.

CATLEY (ANNE), cantatrice à l'Opéra de Londres, de 1767 à 1781, possédait une voix charmante, un goût exquis et une déclamation parfaite. Elle naquit dans cette ville en 1737, et y fit son éducation musicale. Elle épousa le général Lasalle, et mourut à Londres, le 15 octobre 1789. Son portrait a été gravé par Jones, dans le rôle d'*Euphrosine* de l'opéra de *Dunkarton* (Londres, 1777).

CATRUFO (JOSEPH), compositeur dramatique, est né à Naples, en 1771. A l'âge

de douze ans , c'est-à-dire en 1783 , il fut admis au conservatoire de *La Pietà de' Turchini*, et il y commença l'étude de la musique. Ses maîtres furent dans cette école *Tarentino* pour l'étude de la basse-chiffrée ou des partimenti , *Sala* pour le contrepoint , *Tritto* pour la coupe dramatique des morceaux et la facture de la partition , enfin *La Barbiera* pour le chant. Vers la fin de 1791 , ses études étant terminées , il partit pour Malte , où il écrivit l'année suivante , deux opéras bouffes , *Il Corriere* , en deux actes , et *Cajacciello disertore* , en un acte. Mais bientôt les travaux de M. Catrufo furent interrompus par les événemens militaires qui occupèrent l'Italie. Fils d'un ancien officier espagnol , il était destiné par ses parens à la profession des armes ; il entra au service , et lors de la révolution de Naples , il prit parti dans l'armée française , fit les campagnes d'Italie , et partagea la gloire des drapeaux français. Adjudant de place à Diana-Marina , il se mit à la tête des habitans de cette ville , et donna des preuves de courage en la défendant contre les attaques d'une escadre anglaise. Au milieu de ses faits d'armes , il revenait quelquefois à l'objet de ses goûts , à la musique qui avait fait les délices de sa jeunesse. C'est ainsi qu'au carnaval de 1799 , il donna sur le théâtre d'Arezzo *Il Furbo contro il Furbo* , opéra bouffe en deux actes , et qu'il écrivit pour la cathédrale de cette ville une messe et un *Dixit* à quatre voix , avec chœur et orchestre. Dans la même année , il composa aussi pour le théâtre de *La Pergola* , à Florence , quelques morceaux qui furent introduits dans les opéras de divers auteurs. Retiré du service militaire en 1804 , M. Catrufo se fixa à Genève , et écrivit dans la même année pour l'église de l'Auditoire un *Christus factus est pro nobis* , à voix seule avec orchestre. Il fit aussi représenter au théâtre de cette ville , depuis 1805 jusqu'en 1810 , quatre opéras-comiques français , savoir : *Clarisse* , en deux actes ; *La Fée Urgèle* , en trois

actes ; *L'Amant alchimiste* , en trois actes ; et *Les Aveugles de Franconville* , en un acte. Pendant son séjour à Genève , M. Catrufo fit le premier essai de l'enseignement mutuel appliqué à la musique , et cet essai lui réussit. Ce fut pour ce cours qu'il écrivit les *Solfèges progressifs* qu'il a publiés à Paris , en 1820 , chez Pacini. Arrivé à Paris , vers le milieu de 1810 , il se livra à l'enseignement du chant , et publia , l'année suivante , un recueil de *Vocalises* qui fut adopté pour l'usage du conservatoire de Milan. Au mois de novembre 1815 il fit représenter au Théâtre Feydeau *L'Aventurier* , opéra-comique en trois actes , qui n'obtint qu'un succès médiocre ; cet ouvrage fut suivi de *Félicie ou la jeune fille romanesque* , en trois actes , qui fut bien accueilli du public et qui resta au théâtre ; d'*Une matinée de Frontin* , en un acte ; de *La Bataille de Denain* , en trois actes ; de *La Boucle de cheveux* , en un acte ; de *Zadig* , en un acte ; de *L'Intrigue au château* , en trois actes ; du *Voyage à la cour* , en deux actes ; et *Des Rencontres* , en trois actes. Outre ces ouvrages dramatiques , M. Catrufo a publié : 1<sup>o</sup> Fantaisie pour le piano sur les airs de *Félicie* ; 2<sup>o</sup> Fantaisie pour le piano sur des airs de Rossini ; 3<sup>o</sup> Variations sur une marche tirée d'*Une matinée de Frontin* ; 4<sup>o</sup> Trois walses caractéristiques pour le piano ; 5<sup>o</sup> Six duos caractéristiques pour le chant avec acc. de piano ; 6<sup>o</sup> Six recueils de nocturnes contenant vingt-sept morceaux ; 7<sup>o</sup> Deux recueils d'ariettes contenant neuf morceaux ; 8<sup>o</sup> *Sei quartettini da Camera a quattro voci* ; 9<sup>o</sup> *Sei Terzettini da Camera a tre voci* ; 10<sup>o</sup> *Les animaux chantans* , recueil de canons à plusieurs voix , 11<sup>o</sup> *Barème musical, ou l'art de composer de la musique sans en connaître les principes* , Paris , 1811 , in-8<sup>o</sup> ; 12<sup>o</sup> Beaucoup de romances françaises avec accompagnement de piano , parmi lesquelles on remarque : *L'Infidélité d'Annette* , *La Déclaration* , *Le Gondolier* , *L'Exilé* , etc. ; 13<sup>o</sup> Un recueil de vocalises sur les airs de

Rossini, Paris, 1826; 14<sup>o</sup> *Méthode de vocalisation*, ibid., 1830; et plusieurs autres productions légères. On connaît aussi de ce compositeur : 1<sup>o</sup> Un hymne républicain pour voix de ténor, avec chœur et orchestre, exécuté en 1799 sur le théâtre de la Pergola, à Florence; 2<sup>o</sup> Un hymne du même genre avec orchestre, au théâtre d'Alexandrie, en Piémont; 3<sup>o</sup> Une cantate avec chœur à grand orchestre, exécuté à Empoli (Toscane), pour la cérémonie funèbre à l'occasion de l'assassinat des plénipotentiaires français de Rastadt; 4<sup>o</sup> Une cantate à voix seule avec chœur et orchestre, au théâtre de Pavie, en 1800, pour célébrer la bataille de Marengo. Parmi les productions inédites de M. Catrufo, on remarque : *Blanche et Olivier*, opéra en deux actes, reçu à l'Opéra-Comique; *Don Raphaël*, en trois actes, *Idem*; *Clotaire*, en trois actes, *Idem*; *Le Mécanisme de la voix*, ouvrage élémentaire; *L'Art de varier un chant donné*, et un recueil de vocalises pour contralto et basse. En dernier lieu, il a fait paraître, à Paris, un traité des voix et des instrumens, à l'usage des compositeurs.

CATTANEO (JACQUES), né à Lodi, vers 1666, fut maître de psaltérion et de violoncelle au collège des nobles de Brescia, dirigé par les jésuites. Il est auteur d'un ouvrage intitulé : *Trattenimenti Armonici da Camera a tre stromenti, due violini et violoncello o cembalo, con due brevi cantate a soprano solo ed una sonata per violoncello, opera prima*, Modène, 1700, in-4<sup>o</sup>.

CATTANEO (FRANÇOIS-MARIE), frère du précédent, né à Lodi, était, en 1739, violiniste de la cour de Dresde, et succéda à Pisendel, en 1756, comme maître de concerts de cette cour. On a de sa composition trois concertos pour violon, et quelques airs en manuscrit.

Un autre musicien du nom de *Cattaneo* a publié à Milan, chez Riccordi, *Deux symphonies* pour guitare seule.

CAUCHY (AUGUSTIN-LOUIS), membre de

l'Académie des sciences, de l'Institut de France, est né à Paris, en 1781. Une rare aptitude pour les mathématiques s'est manifestée en lui dès sa jeunesse : il est aujourd'hui un des géomètres les plus distingués de France. Il a fait insérer dans les mémoires de l'Institut (années 1817 et suivantes), plusieurs mémoires sur des sujets d'acoustique.

CAUCIELLO (PROSPER), musicien de la chapelle royale de Naples, en 1780, a fait graver à Lyon, vers la même époque : 1<sup>o</sup> Deux œuvres de six duos pour le violon; 2<sup>o</sup> Cinq quintettes pour violon ou flûte; 3<sup>o</sup> Trois symphonies détachées à grand orchestre.

CAULERY (JEAN), maître de chapelle de Catherine de Médicis, vivait à Bruxelles, en 1556. Il a fait imprimer à Anvers, dans la même année, un ouvrage de sa composition intitulé : *Jardin musical, contenant plusieurs belles fleurs de chansons spirituelles à trois et à quatre parties*, in-4<sup>o</sup>.

CAURROY (FRANÇOIS-EUSTACHE DU), sieur de Saint-Frémin, naquit à Gerberoy, près de Beauvais, en 1549. Il eut en France la réputation d'un compositeur habile, et même il fut appelé *Prince des professeurs de musique*, ce qui ne prouve pas d'ailleurs qu'il fût le meilleur musicien de son temps, car ce titre fut aussi donné à *Palestrina* et à *Roland de Lassus*, qui vivaient à la même époque, et qui le méritaient bien mieux que lui. Son père le destinait à entrer dans l'ordre de Malte, dont son fils aîné était commandeur; mais après avoir achevé ses études, Du Caurroy s'adonna à la musique, et y acquit bientôt tant de réputation, que ses parens renoncèrent à leur premier dessein. Il entra dans les ordres, devint chanoine de la Sainte-Chapelle et prieur de Saint-Aïoul de Provins. Il dit dans l'épître dédicatoire de ses *Preces ecclesiasticae*, publiées en 1609, qu'il était depuis quarante ans maître de musique de la chapelle des rois de France; d'où il suit qu'il fut reçu dans

cette charge, en 1568, ou au plus tard au commencement de 1569, et conséquemment qu'il fut successivement au service de François II, de Charles IX, de Henri III, et de Henri IV. Il annonçait aussi qu'il allait publier plusieurs autres ouvrages, mais la mort le surprit avant qu'il eût exécuté son dessein, le 7 août 1609, à l'âge de 60 ans. La place de surintendant de la musique du roi avait été créée pour lui, en 1599. Il fut inhumé dans l'église des Grands-Angustins. Son tombeau, élevé aux frais de Nicolas Formé, son successeur, a été détruit à la révolution de 1789; Millin l'a fait graver dans son *Recueil des antiquités nationales*. L'épithaphe de Du Caurroy, composée par le cardinal Duperron, son protecteur, se trouve dans l'*Essai sur la musique de La Borde* (tom. III). Il nous reste de ce compositeur : 1° *Missa pro defunctis 5 vocum*. Cette messe, qui n'a jamais été publiée, et dont le manuscrit se trouve à la bibliothèque du roi, à Paris, fut, jusqu'au commencement du 18<sup>e</sup> siècle, la seule qu'on chantait aux obsèques des rois de France, à Saint-Denis; 2° *Preces ecclesiasticæ ad numeros musicæ redactæ*, lib. 1, à cinq voix, Paris, 1609; 3° *Precum ecclesiasticarum*, lib. 2, Paris, 1609, in-4°; 4° *Mélanges de Musique, contenant des chansons, des psaumes, des noëls*, Paris, 1610, in-4°. Burney a extrait de cet ouvrage un noël à quatre voix, qu'il a publié dans le troisième volume de son histoire générale de la musique (p. 285); 5° *Fantaisies à trois, quatre, cinq et six parties*, etc., Paris, P. Ballard, 1610, in-4°. Ces deux derniers ouvrages ont été publiés par les soins d'André Pitart, petit-neveu de l'auteur. Du Verdier (Bibl. Française) dit que Du Caurroy avait déjà publié quelques œuvres chez Adrien Leroy, en 1584; mais il n'en indique pas les titres. Il dit aussi que cet auteur avait écrit plusieurs ouvrages théoriques sur la musique, qui n'étaient point encore publiés à cette époque : il ne paraît pas qu'ils l'aient été depuis lors.

CAUS (SALOMON DE), ingénieur et architecte, naquit dans la Normandie, vers la fin du 16<sup>e</sup> siècle. Ses études dans les mathématiques étant terminées, il passa en Angleterre, où il fut attaché au prince de Galles. Il se rendit ensuite en Allemagne, et devint ingénieur de l'électeur de Bavière, qui lui donna la direction de ses bâtimens et de ses jardins. Après avoir passé la plus grande partie de sa vie auprès de ce prince, il revint en France, et y mourut vers 1630. On a de cet auteur : 1° *Institution harmonique, divisée en deux parties; en la première sont montrées les proportions des intervalles harmoniques, et en la deuxième les compositions d'icelles*, Francfort, 1615, in-fol. Jean Gaspard Trost indique une première édition de cet ouvrage, Heidelberg, 1614, in-fol. (voyez *Ausführliche Beschreibung des neuen Orgelwerks auf der Augustusburg zu Weissenfels*, c'est-à-dire, *Description de l'intérieur de l'orgue du château d'Auguste à Weissenfels*, p. 72). Je crois qu'il est dans l'erreur; cependant l'épître dédicatoire à la reine Anne d'Angleterre est datée de Heidelberg, le 15 septembre 1614. Ce même J. G. Trost avait fait une traduction allemande du livre de De Caus, mais cette traduction est restée manuscrite. La première partie du livre de De Caus est de peu d'intérêt pour l'art, n'étant remplie que de calculs sur les proportions des intervalles; la deuxième, qui est relative à la constitution des tons et au contrepoint, est plus utile, quoique les exemples soient en général mal écrits; 2° *Les raisons des forces mouvantes avec diverses machines et plusieurs dessins de grottes et fontaines*, Francfort, 1615, in-fol., réimprimé à Paris, en 1624, in-fol. Le troisième livre, qui traite de la construction des orgues, est très remarquable pour le temps où il fut écrit. On a une traduction allemande de tout l'ouvrage, sous ce titre : *Von gewallsamen Bewegungen, Beschreibungetlicher Maschinen*, Francfort, 1616, in-fol. et 1620, in-fol.

CAUSSÉ (JOSEPH), fils de J.-J. Caussé, maître de musique de la collégiale de Saint-Pons (département de l'Hérault), naquit dans cette ville, en 1774. Après avoir fait ses études musicales sous la direction de son père, il vint à Paris où il donna des leçons de piano. On a de lui : 1° *Sonate pour le piano avec flûte obligée, œuvre 1<sup>er</sup>*, Paris, Vignerie, 1801 ; 2° *Caprice pour le piano, œuvre 2<sup>e</sup>, Ibid.*, 1802 ; 3° *Sonates faciles pour le piano, op. 3<sup>e</sup>, Ibid.* ; 4° *Sérénade pour piano, violon et violoncelle*, Paris, Pacini ; 5° *Plusieurs pots-pourris, rondeaux, valse, etc.*, pour piano seul.

CAUX DE CAPPEVAL (GILLES MONT-LEBERT), né aux environs de Rouen, au commencement du 18<sup>e</sup> siècle, entra au service de l'électeur Palatin, et fit imprimer quelques-uns de ses ouvrages à Mannheim. On croit qu'il est mort à Paris. On a de lui : *Apologie du goût français relativement à l'Opéra, avec les discours apologétiques, et les adieux aux Bouffons, poème*, Paris, 1754, in-8°. C'est une rapsodie dirigée contre J.-J. Rousseau, à l'occasion de sa *Lettre sur la musique française*. On n'y trouve aucune espèce de mérite : l'auteur se croyait cependant supérieur à Voltaire.

CAVACCIO (JEAN), né à Bergame, vers 1556, fut d'abord chanteur au service de la cour de Bavière ; il alla ensuite à Rome et à Venise, et revint enfin dans sa patrie, où il fut nommé maître de chapelle de la cathédrale. Après avoir occupé ce poste pendant vingt-trois ans, il fut appelé à Sainte-Marie-Majenne, comme maître de chapelle, et y resta jusqu'à sa mort, arrivée le 11 août 1626. On trouve son épitaphe dans le *Lexikon* de Walther. On a imprimé de la composition de Cavaccio les ouvrages dont voici les titres : 1° *Magnificat omnitonum*, Venise, 1581. La seconde partie parut en 1582 ; 2° *Madrigali a 5*, lib. 1, Venise, 1583 ; 3° *Musica a 5 da sonare*, id., 1585 ; 4° *Diologo a 7 nel lib. 1 de Madrigali di Claudio da Cor-*

*reggio*, Milan, 1588 ; 5° *Madrigali a 5 ; lib. 2*, Venise, 1589 ; 6° *Salmi di compieta con le antifone della Vergine, et 8 falsi bordonni a 5*, Venise, 1591 ; 7° *Salmi a cinque per tutti i vespri dell' anno, con alcuni Hinni, Motetti, e falsi bordonni accomodati ancora a voci di donne*, Venise, 1595 ; 8° *Madrigali a 5 ; lib. 4*, Venise, 1594 ; 9° *Salmi a 5*, Venise, 1594 ; 10° *Madrigali a 5*, lib. 5, Venise, 1595 ; 11° *Canzoni francesi a quattro*, Venise, 1597 ; 12° *Canzonette a tre*, Venise, 1598 ; 13° *Madrigali a 5*, lib. 6, Venise, 1599 ; 14° *Messe per i defonti a quattro e cinque, con Motetti*, Milan, 1611. Bergameno a inséré quelques pièces de Cavaccio dans son *Parnassus musicus Ferdinandæus 2-5 vocum*, Venise, 1615. Cavaccio fut un des compositeurs qui contribuèrent à la formation d'une collection de psaumes, imprimée en 1592, et qui fut dédiée à Jean-Pierluigi de Palestrina.

CAVALARY (ÉTIENNE), flûtiste à Paris, vers le milieu du 18<sup>e</sup> siècle, a fait gravier un livre de *Sonates à flûte seule*, Paris, 1746, in-4°, obl.

CAVALIERE ou CAVALIERI (EMILIO DEL), gentilhomme romain, né vers 1550, vécut long-temps à Rome, et fut ensuite appelé à la cour de Toscane, où le grand-duc Ferdinand de Médicis lui confia la place d'inspecteur-général des arts et des artistes. Doué par la nature d'un génie élevé pour la musique, il se livra dès son enfance à l'étude de cet art, et y acquit bientôt des connaissances profondes, non seulement dans le contrepoint, mais aussi dans le chant, et dans la musique instrumentale. Jusqu'à l'époque où il commença à écrire, la musique n'était point sortie des règles rigoureuses du style ecclésiastique appelé *stile osservato* ; les madrigaux qu'on chantait à table et dans les salons, étaient écrits en contrepoint fugué. Emilio del Cavaliere, persuadé qu'il était possible de trouver une musique plus légère, plus expressive et plus analogue au

sens de la poésie, tourna toutes ses facultés vers la recherche de ce genre nouveau qu'il se sentait la force de créer. Ses travaux eurent d'abord pour objet de perfectionner l'art du chant. S'il n'est pas l'inventeur de quelques agrémens dont on a fait usage dans cet art, et dont il reste encore quelque chose dans nos écoles, il est du moins le premier qui en ait laissé des traces dans ses ouvrages; ces agrémens étaient le *groppolo* (gruppetto), le *trille*, la *monachine* et le *zimbalo*. Alexandre Guidotti, de Bologne, qui, après la mort de Cavaliere, a publié, en 1600, le drame musical de ce compositeur intitulé : *La Rappresentazione di anima e di corpo*, a donné dans l'avertissement de cet ouvrage une indication de ces ornemens dont les signes ont été employés par Cavaliere, avec leur traduction notée; cette indication des ornemens du chant est la plus ancienne qu'on connaisse. Emilio del Cavaliere fut aussi un des premiers musiciens qui imaginèrent de joindre l'accompagnement des instrumens aux voix, non pour jouer exactement les mêmes choses qu'elles chantaient, comme cela s'était pratiqué jusqu'à lui, mais pour faire un accompagnement de fantaisie improvisé, de la même manière que les chanteurs de la chapelle pontificale exécutaient le plain-chant à plusieurs parties; ce qu'on appelait *contrappunto alla mente*. On trouve aussi dans le drame dont il vient d'être parlé, la preuve que Cavaliere fut un des premiers musiciens, s'il ne fut le premier de tous, qui imaginèrent d'écrire une basse instrumentale différente de la basse vocale, lui donnèrent le nom de *basse continue*, et l'accompagnèrent de chiffres et de signes destinés à guider les instrumentistes dans les accompagnemens improvisés qu'ils exécutaient. La démonstration de ce fait existe dans les instructions que Alexandre Guidotti a mises dans l'édition du drame *La Rappresentazione di anima e di corpo*, sur la signification des signes dont il est question. *I numeri piccoli posti sopra*

*le note del basso continuo per suonare*, dit-il, *significano la consonanza e la dissonanza di tal numero, come il 3 terza, il 4 quarta, e così di mano in mano*, etc. Les idées de Cavaliere sur l'application de la musique à l'expression de la poésie, et sur le drame musical, se développèrent à Florence dans ses conversations avec Jules Caccini son compatriote, Jean Bardi, comte de Vernio, Vincent Galilée, Jacques Peri, Jacques Corsi et Octave Rinuccini, qui étaient ses amis et qui faisaient l'ornement de la cour de Ferdinand de Médicis. Enfin il fit représenter en 1590, *Il Satiro* (Le Satyre), devant le grand-duc et sa cour. C'était le premier essai de ce genre de composition; le succès en fut complet. Dans la même année il donna *La Disperazione de Filene* (Le désespoir de Philène), devant une assemblée particulière; déjà cet ouvrage montrait un progrès sensible dans la forme du récitatif mesuré qui en était la partie principale. En 1595, Cavaliere fit exécuter devant les cardinaux de Monte et Mont'alto, et devant l'archiduc Ferdinand, *Il Giuoco della cieca*, autre drame musical qui fut reçu avec les plus vifs applaudissemens. Enfin le dernier ouvrage de Cavaliere, intitulé *La Rappresentazione di anima e di corpo*, fut exécuté solennellement à Rome, dans l'oratoire de Sainte-Marie in Valicella, au mois de février 1600; mais à cette époque l'auteur de tant de choses ingénieuses n'existait plus. La poésie de ces quatre drames avait été composée par Laure Guidiccioni, de la maison de Lucchesini, dame noble et spirituelle de la ville de Lucques. Ce dernier ouvrage est le seul de Cavaliere qu'on a imprimé. C'est une composition originale et qui prouve que son auteur possédait une grande force de conception.

CAVALIERI (GIROLAMO), prêtre de la congrégation arménienne, au monastère de St-Damien, à Monforte, naquit vers la fin du 16<sup>e</sup> siècle. Il fut compositeur estimable et organiste habile. On a imprimé

de sa composition : 1° *Nova metamorfose*, lib. 1, Milan, 1600; 2° *Nova metamorfose a 5*, lib. 2, *con partitura*, Milan, 1605; 3° *Nova metamorfose a 6*, lib. 3, *co'lbasso principale per l'organo*, Milan, 1610; 4° *Madrigali di diversi accomodati per concerti spirituali con partitura*, Louvain, 1616.

CAVALIERI (BONAVENTURE), né à Milan, en 1598, entra fort jeune chez les jésuites. Il étudia les mathématiques sous la direction de Galilée, et devint professeur de cette science à l'université de Bologne, en 1629. Il mourut de la goutte, en 1647. Au nombre des ouvrages qu'il a publiés, il s'en trouve un qui a pour titre : *Centuria di vari problemi per dimostrare l'uso e la facilità de' logaritmi nella gnomonica, astronomia, geografia, etc.; toccandosi anche qualche cosa della meccanica, arte militare e musica*, Bologne, 1659, in-12.

CAVALLI (FRANÇOIS), organiste célèbre et l'un des premiers compositeurs dont on joua les opéras à Venise, naquit dans cette ville, vers 1610. Son nom véritable était *Caletto*, car on voit au registre des maîtres de chapelle de Saint-Marc, dans les archives de cette église : *Francesco Caletto detto Cavalli*. Il succéda à Jean Rovetta, en qualité de maître de chapelle de Saint-Marc, le 20 novembre 1668 (Voy. *Elogio di Giuseppe Zarlino dell' abate Ravagnan*, Annot., pag. 71). Cavalli commença à écrire pour le théâtre, vers 1637, époque où l'Opéra s'établit à Venise. Plus tard il fut appelé en France par le cardinal Mazarin, et son opéra de *Xercès* fut représenté à Paris, le 22 novembre 1660, dans la haute galerie du Louvre, à l'occasion du mariage de Louis XIV; mais cet ouvrage n'eut point de succès, soit que la langue italienne ne fût connue que de peu de personnes, soit que la cour fût trop ignorante en musique pour goûter les beautés de cette composition. Avant de venir en France, Cavalli avait été quelque temps au service de l'é-

lecteur de Bavière. Vers 1669, il cessa d'écrire pour le théâtre, mais on sait qu'il vivait encore en 1672, époque où Jean-Philippe Krieger le rencontra à Venise, et prit de lui des leçons de composition. Il y a lieu de croire qu'il mourut au mois d'avril 1676, car on voit, par le registre cité précédemment, qu'il eut pour successeur Nadal Monferrato, le 30 du même mois. Planelli (*dell' Opera in musica*, sect. III, c. 3) dit que Cavalli fut le premier qui introduisit des *airs* dans les opéras, que ce fut dans celui de *Jason* qu'il en fit l'essai, et qu'avant lui la musique théâtrale consistait seulement en un récitatif grave, soutenu ou interrompu par les instrumens. Je ferai voir à l'article *Monteverde* que cette assertion n'est pas exacte. Voici la liste des opéras de Cavalli : *Le Nozze di Teti e di Peleo*, en 1639; *Gli amori d'Apollo e di Dafne*, 1640; *La Didone*, en 1641; *Amore innamorato*, 1642; *La virtù de' strali d'Amore*, ib.; *Narciso ed Eco immortalati*, ib.; *L'Egisto*, en 1643; *La Deidamia*, 1644; *L'Ormindo*, ib.; *La Doriclea*, 1645; *Il Titone*, ib.; *Il Romolo ed il Remo*, ib.; *La prosperità infelice di Giulio Cesare dittatore*, 1646; *La Torilda*, 1648; *Giasone*, en 1649; *L'Euripo*, ib.; *La Bradamante*, en 1650; *L'Orimonte*, ib.; *L'Oristeo*, 1651; *Alessandro vincitor di se stesso*, ib.; *L'Artemidoro*, ib.; *La Rosinda*, ib.; *La Calisto*, ib.; *L'Eritrea*, en 1652; *Veremonda*, ib.; *L'Amazone d'Aragona*, ib.; *L'Elena rapita da Teseo*, en 1653; *Xerse*, en 1654; cet ouvrage fut imprimé chez Ballard, en 1660, in-4°; *La Statira, principessa di Persia*, en 1655; *L'Erismena*, ib.; *Artemisia*, en 1656; *Antioco*, en 1658; *Elena*, en 1659; *Scipione Africano*, en 1664; *Mutio Scevola*, en 1665; *Ciro*, id.; *Pompeo Magno*, en 1666; *Egisto*, en 1667; *Coriolano*, en 1660, à Parme. La musique de Cavalli est énergique, dramatique, et se fait surtout remarquer par une puissance de rythme qui n'existait point avant lui.

dans la musique de théâtre. Sous ce rapport il peut être considéré comme un des musiciens qui ont le plus contribué aux progrès de l'opéra.

CAVALLO (TIBERIO), savant italien, fixé à Londres, dans la seconde moitié du 18<sup>e</sup> siècle, a publié une dissertation sur les instrumens à sons fixes, dans les Transactions philosophiques (t. LXXVIII, an 1788, 2<sup>e</sup> part.), sous ce titre : *Of those musical instruments, in which the tones, keys and frets are fixed, as in the harpsichord, organ, guittare, etc.*

CAVALLO (FORTUNÉ), né dans l'évêché d'Augsbourg, en 1758, fit ses premières études musicales au séminaire de cette ville. Julini, maître de chapelle de la cathédrale, lui enseigna les premiers principes de la composition ; il passa ensuite sous la direction de Riepel, compositeur à Ratisbonne. En 1770, après la mort d'Ildephonse Michl, il fut nommé maître de chapelle de la cathédrale de cette dernière ville. Il est mort dans ce poste, en 1801. Cavallo a composé plus de vingt messes solennelles, des concertos de clavecin, des symphonies, des cantates, etc. ; mais, à l'exception de deux messes et de quelques offertoires, toutes ses compositions ont été la proie des flammes, dans le grand incendie qui détruisit une partie de la ville de Ratisbonne, en 1809. Cavallo fut un habile organiste et jouait fort bien du violon.

CAVALLO (WENCESLAS), fils du précédent, naquit en 1781, à Ratisbonne, où il reçut des leçons de violon et de composition d'Antoine-Joseph Libert, premier violon et compositeur du prince de La Tour et Taxis. Après la mort de son père, il devint maître de chapelle de la cathédrale. Il avait composé trois messes solennelles et plusieurs autres morceaux de musique d'église, qui ont été anéantis par l'incendie qui éclata à Ratisbonne, en 1809.

CAVAZZA (DON MANUEL), premier hautboïste de la chapelle du roi d'Espagne, vers 1770, a publié six trios pour deux violons et basse, Madrid, 1772.

CAVEIRAC (JEAN NOVI DE), abbé, né à Nîmes, le 16 mars 1713, vécut à Paris, vers le milieu du 18<sup>e</sup> siècle. Il fut un des antagonistes de J.-J. Rousseau, dans la querelle sur la musique française, et publia dans cette dispute : *Lettre d'un Visigoth à M. Fréron, sur la dispute harmonique avec M. Rousseau*, Paris, 1754, in-12 ; et *Nouvelle lettre à M. Rousseau de Genève, par M. de C.*, ibid., 1754, in-12. L'abbé de Caveirac est mort à Paris, en 1782.

CAVENDISH (MICHEL), musicien anglais, vécut vers la fin du 16<sup>e</sup> siècle. On a inséré quelques-unes de ses compositions dans le recueil de chansons à cinq et à six voix, qui parut à Londres, en 1601, sous ce titre : *Le Triomphe d'Orianne*.

CAVERON (QUENTIN), chanoine de Saint-Quentin, fut maître des enfans de la chapelle de Louis, duc de Guyenne et dauphin, fils de Charles VI (mort en 1415). Ces enfans s'appelaient *Jehan Beaugendre, Jehan Maresse et Normanorum*. Ils chantaient le dessus ou *superius* du déchant. (V. la Revue Musicale, 6<sup>e</sup> année, p. 219.)

CAVI (JEAN), maître de chapelle de l'église Saint-Jacques des Espagnols, dans la seconde moitié du 18<sup>e</sup> siècle, a beaucoup écrit pour l'église. M. l'abbé Santini, de Rome, possède de ce maître les compositions dont les titres suivent : 1<sup>o</sup> Deux messes à quatre voix, avec instrumens ; 2<sup>o</sup> Le psaume *Beatus vir* et un *Laudate*, à quatre parties, avec orchestre ; 3<sup>o</sup> Un autre *Beatus vir* à trois voix, chœur et orchestre. Cavi a aussi écrit pour le théâtre, mais j'ignore les titres de ses ouvrages dramatiques.

CAYLUS (ANNE-CLAUDE-PHILIPPE DE TUBIÈRES, DE GRIMOARD, DE PESTELS, DE LÉVI, COMTE DE), marquis d'Esternay, baron de Bronsac, conseiller d'honneur du parlement de Toulouse, de l'académie des Inscriptions et de celle de peinture, naquit à Paris, le 51 octobre 1692, et mourut le 5 septembre 1765. Il a traité de la musique des anciens en plusieurs endroits



de son *Recueil d'Antiquités égyptiennes, étrusques, grecques, romaines et gauloises*, Paris, 1752 et ann. suiv., 7 vol. in-4°. On peut voir aussi sur le même sujet sa dissertation intitulée : *De l'amour des beaux-arts, et de l'extrême considération que les Grecs avaient pour ceux qui les cultivaient* (Mém. de l'acad. des Insc., t. 21, p. 174). Tout cela est faible de pensée, de savoir et de style.

CAZA (FRANÇOIS), auteur inconnu dont Forkel (*Allgem. Litter. der Musik*, pag. 305) cite, d'après Maittaire, un livre sous ce titre : *Tractato vulgare del canto figurato, opera Magistri Jo. Petri Lomacio*, Milan, 1492, in-4°.

CAZOT (FRANÇOIS-FÉLIX), né à Orléans, le 6 avril 1790, fut admis au conservatoire de musique, comme élève, en 1804, et reçut des leçons de M. Pradher, et d'harmonie de Catel. Il eut ensuite pour maîtres de composition Gossec, et l'auteur de cette biographie. En 1809, il obtint aux concours du Conservatoire le premier prix de fugue et de contrepoint; deux ans après, le premier prix de piano lui fut décerné. Admis au concours de l'Institut de France, il mérita le 2° grand prix de composition musicale, et en 1812, il partagea le premier grand prix avec M. Hérold, pour la composition de la cantate intitulée : *Madame de Lavallière*. Peu de temps après, il se maria et suivit à Bruxelles sa femme (Mademoiselle Armand jeune) qui était engagée au théâtre de cette ville comme première chanteuse. Là il donna des leçons de piano jusqu'en 1821, où il retourna à Paris. Arrivé dans cette capitale, il y a repris ses fonctions de professeur. Il a fait graver à Bruxelles des variations pour le piano sur l'air : *Au clair de la lune*.

CAZOTTE (JACQUES), commissaire de la marine, naquit en 1720, à Dijon, où son père était greffier des états de Bourgogne. Après avoir été quelques années à la Martinique, en qualité de contrôleur des îles du Vent, il revint à Paris, où il passa le reste de sa vie dans la culture des

lettres. Il est mort sur l'échafaud, victime des troubles révolutionnaires, le 25 septembre 1792. On a de lui : 1° *La guerre de l'Opéra, Lettre à une dame de province, par quelqu'un qui n'est ni d'un coin, ni de l'autre*, Paris, 1753, in-8°, 24 pages; 2° *Observations sur la lettre de J.-J. Rousseau*, Paris, 1754, in-12, sans nom d'auteur. Ces deux opuscules valent mieux que la plupart des pamphlets dirigés contre le philosophe de Genève dans cette querelle ridicule.

CAZZATI (. . .) est cité par Orlandi (*Notizie degli Scrittori Bolognesi*, p. 175) comme auteur d'un ouvrage intitulé : *Opposizioni all' Artusi*. Orlandi ne fait connaître ni le lieu ni la date de l'impression de cet ouvrage.

CAZZATI (MAURICE), compositeur de mérite, né à Mantoue, vers 1635, fut maître de chapelle de l'église de Saint-Petrone, à Bologne, vers 1660. On connaît de lui : 1° *Motetti e Inni a voce sola, con 2 violini e fagotti*, Anvers, 1658, in-4°, op. 1; 2° *Cantata*, Bologne, 1659; 3° *Messa e salmi a 5 voci et 2 violini*; 4° *Messa, salmi e letania a tre voci*; 5° *Motetti a voce sola*; 6° *Motetti a due voci*; 7° *Motetti a 2, 3 et 4 voci, con violini*; 8° *Correnti e balletti a 3 et 4 stromenti*; 8° (bis) *Letanie a quattro voci con violini*; 9° *Salmi per tutto l'anno*, op. 21, Bologne, 1681, in-4°; 10° *Tributo di sacri concerti*, op. 23, Anvers, 1663, in-4°; 11° *Messe due breve a 8 con una concertata a 4*, op. 28, Bologne, 1685. C'est une seconde édition; 12° *Motetti a voce sola con 2 violini*, op. 51, Anvers, 1682; 13° *Motetti a voce sola*, lib. 8, op. 65; Venise, 1685, in-4°. On trouve dans la collection des motets de Ballard, pour l'année 1712, le motet *Sunt breves mundi Rosae*, de Cazzati; enfin Profe a inséré dans sa collection intitulée *Geistlicher Concerten und Harmonien*, etc. (Leipzig, 1641), quelques pièces de cet auteur.

CECCARELLI (ÉDOUARD), né à Meva-

nia, dans l'État de l'Église, fut reçu à la chapelle pontificale comme ténor, le 21 janvier 1628. Aussi instruit dans les lettres que dans la musique, il écrivit de belles paroles latines pour des motets, et fit des travaux considérables pour fixer les règles de la prosodie, de l'accentuation et de la ponctuation des textes sacrés mis en musique. Lui-même en donna des exemples dans quelques-unes de ses compositions pour l'église. Ce savant musicien fut chargé par le pape Urbain VIII, de préparer, conjointement avec Sante Naldini, Étienne Landi et Grégoire Allegri, une édition de tous les hymnes de l'église, tant avec l'ancien chant grégorien, qu'avec la musique à plusieurs parties, composés par Jean Pierluigi de Palestrina. Il s'acquitta avec beaucoup de zèle de cette tâche, et le beau travail de ces hommes distingués parut à Anvers sous ce titre : *Hymni sacri in Breviario Romano S. N. D. Urbain VIII, auctoritate recogniti, et cantu musico pro præcipuis anni festivitibus expressi. Antverpiæ, ex officina Plantiniana Balthassaris Moretti, 1544*, in-fol. Ceccarelli fut nommé maître de la chapelle pontificale, en 1652, et mourut peu d'années après. Il avait fait un abrégé des constitutions, des décrets et des usages relatifs à cette chapelle; ce travail n'a point été publié.

CECCARELLI (FRANÇOIS), né en 1752, à Foligno, dans l'État de l'Église, fut un chanteur habile. Après s'être fait entendre avec succès sur les principaux théâtres d'Italie, il fut engagé à Dresde comme chanteur de la cour; il est mort en cette ville, le 21 septembre 1814.

CECCHIELLI (CHARLES), succéda à Benevoli comme maître de chapelle de Sainte-Marie-Majeure, à Rome, en 1646, et donna sa démission de cette place le 10 septembre 1649. En 1651, il a publié un livre de messes à quatre parties, sans instrumens. C'est ce musicien que Gerber appelle *Dominique Cecchielli*, d'après une indication inexacte de Kircher (*Musurg.*, lib. VII, t. I, p. 614).

CECCHI (DOMINIQUE), chanteur célèbre de la fin du 17<sup>e</sup> siècle, naquit à Cortone, vers 1660. Après avoir brillé sur les principaux théâtres de l'Italie, il fut engagé à Vienne, où Algarotti le connut. Cet écrivain accorde beaucoup d'éloges à Cecchi, dont le talent était particulièrement remarquable dans le style pathétique. Possesseur de grandes richesses, Cecchi retourna en Italie, vers 1702; il y chantait encore en 1706; l'année suivante il se retira dans le lieu de sa naissance, et y vécut dans le repos jusqu'en 1717, époque de sa mort.

CECCHINI (ANGELO), musicien du duc de Braccinno, a mis en musique à Rome, en 1641 : *La sincerità trionfante o sia l'Ercole ardire*, pastorale d'Ottaviano Castelli.

CECCHINO (THOMAS), compositeur, né à Vérone, vivait vers 1620. On trouve dans le catalogue de la Bibliothèque du roi de Portugal l'indication des œuvres suivans de sa composition : 1<sup>o</sup> *Missarum 3 et 4 vocum, cum motetta 4 et 5 voc.*, lib. 2, op. 17; 2<sup>o</sup> *Madrigali a cinque*, lib. 1, op. 15; 3<sup>o</sup> *Missæ 3, 4, 5 et 8 voc.*, op. 19; 4<sup>o</sup> *Psalmi vespertini 4, 5 et 8 voc.*, lib. 4, op. 22.

CELESTINO (ELIGIO), violoniste, né à Rome, en 1739, fit ses études musicales dans cette ville, et y demeura jusqu'en 1775. Burney, qui le connut à Rome en 1770, le cite comme le meilleur artiste sur le violon qui s'y trouvât à cette époque. En 1776, Celestino fit un voyage en France et en Allemagne; quatre ans après, il se rendit à Ludwigslust, où il fut nommé, en 1781, maître des concerts du duc de Mecklembourg-Schwerin. Wolf, qui l'entendit, en parle avec éloge, dans son *Voyage musical*. Il vanta son talent comme violoniste et comme chef d'orchestre. A l'âge de soixante ans, Celestino se rendit à Londres, pour s'y faire entendre; malgré son âge, il fut considéré comme un des artistes les plus distingués de son temps. De retour en Allemagne en 1800, il con-

tinua l'exercice de ses fonctions, et mourut à Ludwigslust, le 14 janvier 1812. On a publié à Londres et à Berlin quelques ouvrages de Celestino, entre autres : Trois duos pour violon et violoncelle, Berlin, 1786, et six sonates pour violon et violoncelle, œuvre 9<sup>e</sup>, Londres, Clementi, 1798.

CELLA (LOUIS-SÉBASTIEN), violoniste et compositeur, né à Bareuth, vers 1750, entra dans un régiment autrichien, en qualité de maître de musique, après avoir terminé ses études. Il résida plusieurs années à Klattau, en Bohême, s'y maria et y fit profession de la religion catholique, en 1777. Après avoir voyagé pour donner des concerts, il s'établit à Vienne, puis se rendit à Erlang, où il se fixa vers 1795. Il y vivait encore en 1799. On connaît sous son nom : 1<sup>o</sup> Douze petites pièces pour le piano, livre 1<sup>er</sup>, Posen, Simon; 2<sup>o</sup> Marche pour le piano, Munich, Falter; 3<sup>o</sup> Dix-sept variations pour le piano sur le menuet de *Don Juan*, Erlang, Walther, 1797.

CELLI (PHILIPPE), compositeur, né à Rome, dans la seconde moitié du 18<sup>e</sup> siècle, s'est fait connaître par la composition de plusieurs opéras, entre autres : 1<sup>o</sup> *Analia e Palmer*; 2<sup>o</sup> *Dritto e Rovescio*, opéra bouffe, au théâtre *Re* de Milan, en 1815; 3<sup>o</sup> *Amore aguzza l'ingegno, o sia Don Timonella di Piacenza*, au même théâtre et dans la même année. Il a écrit aussi plusieurs autres ouvrages, mais tout cela est de peu de valeur.

CENSORIN, grammairien et philosophe, vécut sous les règnes d'Alexandre Sévère, de Maximien et de Gordien. Il écrivit vers l'an 238 un petit ouvrage qu'il intitula *De die Natali*, parce qu'il le composa à l'occasion du jour anniversaire de la naissance de son ami Quintus Cerellius. Il y traite de l'histoire, des rites religieux, de l'astronomie et de la musique suivant les principes de Pythagore. Au chapitre dixième de ce livre, Censorin expose les règles de la musique; au douzième, il

donne les opinions de Pythagore concernant la musique des sphères célestes, et rapporte qu'un certain Dorilas croyait que le monde était un instrument dont jouait le créateur. Putschius a attribué à tort à Censorin, dans sa collection des grammairiens de l'antiquité, quelques fragmens d'un livre intitulé : *De naturali institutione*, où il est traité de l'astronomie, de la géométrie, de la musique, et de la versification. Ces fragmens ont été placés à la suite de l'ouvrage de Censorin, dans quelques anciennes éditions. Les chapitres 9 à 13 de ces fragmens sont relatifs à la musique, au rythme, à la modulation, et au mètre poétique. La plus ancienne édition de l'ouvrage de Censorin a paru à Bologne, en 1497. De bonnes éditions, accompagnées de notes, ont été publiées par Havercamp, à Leyde, en 1745 et 1767, et par Gruber à Nuremberg, en 1805 et 1810.

CENTO (LE P. JEAN-ANTOINE), moine franciscain, fut d'abord maître de chapelle à Padone, puis passa en la même qualité à l'église de St.-François, à Bologne, dans l'année 1660. Il a laissé beaucoup de musique d'église en manuscrit.

CENTORIO (MARC-ANTOINE), né à Verceil, à la fin du 16<sup>e</sup> siècle, apprit la musique à l'école appelée *il Collegio degli Innocenti*, et se fit d'abord remarquer par la beauté de sa voix. Il se rendit ensuite à Milan pour y apprendre le contrepoint. Ses études terminées, il fut ordonné prêtre, et revint dans sa ville natale, où il obtint un canonicat à Sainte-Marie-Majeure; peu de temps après, il fut nommé maître de chapelle de la même église. Il a composé beaucoup de messes, de vêpres, et de motets qui se conservent encore dans les archives du chapitre. En 1637, la cour de Savoie ayant fait un long séjour à Verceil, Centorio fut chargé de la direction des concerts qui eurent lieu dans cette circonstance, et y fit exécuter plusieurs symphonies de sa composition.

CÉPÈDE (BERNARD-GERMAIN-ÉTIENNE

DE LA VILLE, COMTE DE). V. LACÉPÈDE.

CÉPION, cytharède grec, fut élève de Terpandre, et vécut conséquemment entre la 34<sup>e</sup> et la 40<sup>e</sup> olympiade. Plutarque (*De musica*) dit qu'il donna une forme nouvelle à la Cythare, et qu'il composa un *Nome* auquel il donna son nom.

CERACHINI (FRANCESCO), né à *Asina Lunga*, en 1748, fut nommé maître de chapelle de la cathédrale de Sienne, en 1796. Il a beaucoup écrit pour l'église, et a formé de nombreux élèves pour le contrepoint.

CERBELLON (D. EUSTACHE), savant espagnol, vivait au commencement du 18<sup>e</sup> siècle. Il a fait imprimer un ouvrage qui a pour titre : *Dialogo harmonico en defensa de la musica de los templos*. Alcalá, 1726, in-4<sup>o</sup>. C'est une réfutation de l'écrit de Feyoo contre l'introduction de la musique profane dans l'église. (V. FEYOO.)

CERCEAU (LE P. JEAN-ANTOINE DU) ; Voyez DUCERCEAU.

CERESINI (JEAN), compositeur italien, né à Césène vers la fin du 16<sup>e</sup> siècle, est connu par les ouvrages suivans : 1<sup>o</sup> *Missa et salmi a 5 voci*, op. 3, Venise, 1618; 2<sup>o</sup> *Motetti e letanie de B. V. a 2, 3 et 4 voci*, Venise, 1638.

CERONE (DOMINIQUE-PIERRE), prêtre, né à Bergame en 1566, fit ses études en cette ville, et y apprit la musique. Il dit dans le *Préambule* de son grand ouvrage intitulé *El Melopeo*, qu'il entra d'abord au service de l'église cathédrale d'Oristano en Sardaigne, en qualité de chantre. Déjà il avait formé le projet de se rendre en Espagne; il le réalisa en 1592. Il paraît qu'il ne trouva pas dans les premiers temps à se placer dans une position convenable, car on voit (*Melop.*, p. 1), qu'il parcourait diverses provinces de l'Espagne et (*Ibid.*, lib. 1) que ses voyages n'étaient pas terminés en 1593. Enfin, il entra au service de Philippe II comme chapelain, c'est-à-dire comme membre de la chapelle royale. Après la mort de ce prince, il

exerça les mêmes fonctions sous son successeur, Philippe III; puis, par des motifs qu'il ne fait pas connaître, il abandonna sa place pour prendre celle de musicien de la chapelle royale à Naples. Son retour en Italie dut s'effectuer au plus tard vers la fin de 1608, car l'année d'après il publia à Naples un traité de plain-chant. Au reste, il n'avait point quitté le service du roi d'Espagne en se rendant à Naples, car les deux royaumes étaient alors réunis sous la domination du même monarque, et la chapelle royale de Naples était aussi celle de Philippe III. On ignore l'époque de la mort de Cerone; on sait seulement qu'il vivait encore en 1613, car il publia dans cette année son livre intitulé *El Melopeo*. Suivant l'inscription de son portrait, qui se trouve dans cet ouvrage, il était alors âgé de quarante-sept ans.

On a de ce musicien : 1<sup>o</sup> *Regole per il canto fermo*, Naples, 1609, in-4<sup>o</sup>; 2<sup>o</sup> *El Melopeo y Maestro, tractado de musica theorica y pratica : en que se pone por extenso, lo que uno para hazerdu perfecto musico ha menestrer saber : y por mayor facilidad, comodidad, y claridad del lector, esta repartido en XXII libros. Compuesto por el R. D. Pedro Cerone de Bergamo : Musico en la Real Capilla de Napoles. En Napoles, por Juan-Bautista Gargano, y Lucrecio Nucci, impressores. Anno de nuestra Saluacion de MDCXIII*, in fol. de 1160 pages. Au frontispice, on trouve cette inscription peu modeste : *quid ultra quæris? Le Melopeo* est un des ouvrages les plus considérables et les plus importans qu'on a publiés sur la musique. On y trouve d'excellentes choses, surtout dans les livres 3<sup>e</sup>, 4<sup>e</sup> et 5<sup>e</sup>, qui traitent du chant de l'église, 11<sup>e</sup>, 12<sup>e</sup>, 14 et 15<sup>e</sup>, relatifs au contrepoint, à la fugue et aux canons, et enfin dans le 17<sup>e</sup>, qui explique les temps, les modes et les prolations. Tout ce qui concerne les intervalles y est clair et beaucoup plus satisfaisant que ce qu'on avait écrit auparavant. Il est vrai que pour

découvrir ce qui est estimable dans ce livre, il faut le chercher dans un fatras d'inutilités, écrites d'un style prolix et fastidieux. Il semble que deux hommes ont travaillé au même ouvrage : l'un, doué de jugement et de savoir, l'autre, un de ces érudits qui, faisant à tout propos un vain étalage du fruit de leurs lectures, ne mettent rien à leur place, et délaient en vingt pages ce qui se peut dire en quelques lignes. Par exemple, quoi de plus ridicule que le premier livre du *Melopeo*, malgré l'instruction étendue dont l'auteur y fait preuve ? Et que peut-on penser de l'esprit d'un écrivain qui, dans un livre sur la musique emploie plus de cent pages in-folio à traiter des questions telles que celles-ci : *De l'oisiveté ; de ceux qui se découragent et de ceux qui persévèrent dans leurs études ; des maux causés par le vin ; des avantages du vin ; du respect qu'on doit au maître ; du vice de l'ingratitude ; de l'amitié et du véritable ami*, etc., etc. ? Malgré ces défauts, si l'on a le courage de lire l'ouvrage de Cerone, d'écarter les inutilités, et de choisir les bonnes choses qui s'y trouvent, on en sera récompensé par l'instruction solide qu'on y puisera sur des matières utiles ou curieuses. Au mérite réel qui le distingue, il joint malheureusement celui de la rareté ; il est si difficile de s'en procurer des exemplaires, que le P. Martini n'avait pu en trouver un qu'au prix de *cent ducats*, à Naples, où ce livre a été imprimé, et que Burney, après l'avoir cherché en vain dans ses voyages en Italie, en France, en Allemagne et dans le Pays-Bas, ne put le faire entrer dans sa riche bibliothèque. Je n'ai pas trouvé l'indication d'un seul exemplaire de cet ouvrage dans le nombre immense de catalogues de bibliothèques particulières que j'ai consultés. Celui que je possède a été apporté de Naples à Paris par M. Selvaggi qui l'a cédé à M. Fayolle. Ce littérateur l'a vendu à Perne, et je l'ai acquis avec toute la collection de livres et de manuscrits provenant de la succession de ce dernier, Drau-

dus indique (*Biblioth. Exot.*, pag. 279) une édition du *Melopeo* qui aurait été imprimée à Anvers, en 1619 ; je ne crois point à cette édition qui, si elle existait, serait encore plus rare que la première. Il ne serait point impossible, toutefois, que des exemplaires eussent porté cette date, et qu'on eût changé à Anvers le frontispice de l'édition de Naples, comme on a fait en 1680 pour les *Primi Albori musicali*, de Laurent Penna, en changeant le titre de l'édition donnée à Bologne, en 1674.

Il n'est peut-être pas inutile de considérer ici quelques remarques qui pourraient faire douter que Cerone fût le véritable auteur du *Melopeo*, ou du moins que le mérite de cet ouvrage lui appartint tout entier. Il nous apprend, dans son préambule, qu'il avait conçu le dessein d'écrire sur la musique, avant qu'il songeât à s'éloigner de Bergame, et qu'il avait même déjà mis la main à l'œuvre quand il fut appelé à Oristano ; mais que ce changement de position avait interrompu ce travail, et qu'il n'avait pensé à le reprendre qu'après qu'il eût remarqué l'ignorance où étaient plongés les musiciens espagnols ; ignorance qui lui paraissait n'exister que par la rareté des livres sur la musique. Cependant, on possédait alors en Espagne les ouvrages de Vyzcargui, de Blas Roseto, d'Étienne Roseto, de Balthazar Ruyz, du bachelier Tapia, de Ciruelo, de Christoval de Reyna, de François de Montanos, de François Cervera, de Salinas, de Gonzales Martinez, de Jean Bermudo, de Jean Espinosa, de Jean Martinez, de Melchior de Torrez, de Guevara, de Silva, de Taraçona, et de plusieurs autres bons écrivains ; les moyens d'instruction ne manquaient donc pas aux Espagnols, et le livre de Cerone était trop volumineux pour qu'il pût rendre le savoir populaire. Quoi qu'il en soit, il est exactement possible qu'il ait considéré cet ouvrage comme étant nécessaire, et qu'il en ait entrepris la rédaction dans le but qu'il indique. Mais

ses lumières ont-elles été suffisantes pour exécuter un plan si vaste? On peut en douter, si l'on considère la faiblesse du traité de plain-chant qu'il a publié à Naples en 1609. Que l'on compare ce traité avec l'excellent travail sur la même matière renfermé dans les livres 3<sup>e</sup>, 4<sup>e</sup> et 5<sup>e</sup> du *Melopeo*: on aura peine à comprendre que deux choses si différentes aient pu sortir de la même main. Ces trois livres, si remarquables d'ailleurs par leur concision riche de faits, sont très différens du premier, qui est évidemment l'ouvrage de Cerone, et dans lequel il a traité d'une manière si prolix de questions oiseuses sous le titre de *consonnances morales*. Les autres parties du *Melopeo* que j'ai signalées plus haut renferment aussi l'exposé d'une excellente doctrine fait avec beaucoup de méthode. Or, il est un fait qui pourrait peut-être servir à expliquer ces singulières anomalies: le voici. Zarlino nous apprend qu'il avait composé un grand ouvrage intitulé *De Re musica*, en vingt-cinq livres, et un autre qui avait pour titre: *Il Melopeo, o musico perfetto*. Voici ce qu'il en dit à la fin de ses *Sopplimenti musicali* (p. 330): « Ayant parlé  
« maintenant assez de la dernière partie  
« des choses qui concernent la musique  
« et la mélodie, tant en particulier qu'en  
« général, une autre fois je considérerai  
« ce qui appartient au *Mélodéiste ou mu-*  
« *sicien parfait*. Il ne me reste plus qu'à  
« rendre des actions de grâces à celui qui  
« habite dans le royaume céleste avec son  
« fils, notre rédempteur et le Saint-Esprit,  
« pour m'avoir permis de mettre au jour le  
« fruit de mes travaux, avec les autres  
« dons que j'ai reçus de lui. J'espère qu'il  
« m'accordera de nouveau de satisfaire à  
« l'engagement que j'ai pris depuis long-

1 *Avendo parlato ora a sufficienza dell' ultima parte della cosa che considera in universale e in particolare della musica e della melodia, un' altra fiata vederemo quelle cose che appartengono al Melopeo, o Musico perfetto. Laonde rendendo grazie immortali a quello che habita col suo Figliuolo nostro redentore et con lo Spirito Santo nel celeste Regno, di havermi concesso tanta grazia*

« temps envers les hommes studieux, de  
« publier les vingt-cinq livres que j'ai  
« promis du traité *De Re Musica*, faits  
« en langue latine, avec celui que je  
« nomme *Melopeo o Musico perfetto* ». Or, ce grand travail de Zarlino n'a point été publié pendant sa vie, et les manuscrits ne se sont pas retrouvés depuis sa mort. N'y a-t-il pas quelque vraisemblance qu'ils ont passé entre les mains de Cerone, qui en aura tiré les meilleures parties de son livre?

Il est juste d'avouer pourtant qu'on ne peut considérer le *Melopeo* comme une simple traduction en espagnol de l'ouvrage de Zarlino; tout annonce que Cerone a au moins le mérite de la rédaction, et que plusieurs parties lui appartiennent en propre de toute évidence, quoique dans quelques parties du second livre, et dans presque tous les 11<sup>e</sup>, 12<sup>e</sup> et 17<sup>e</sup>, on reconnaisse la méthode de Zarlino. En plusieurs endroits, et notamment pag. 209, 270, 356 et 932, il cite l'autorité de cet auteur avec éloge, ce que n'aurait pas fait Zarlino. Ailleurs, il parle de quelques auteurs, tels que Valerio Bona, Zacconi, Henri Van de Pute, qui n'ont publié leurs ouvrages qu'après la mort de ce théoricien. Il est assez remarquable qu'ayant écrit son livre pour l'Espagne, et ayant donné (lib. XII) des règles pour les différens genres de compositions, et même des *canzoni*, des chansons à la Napolitaine, des frottes, estrambotes, etc., Cerone n'ait pas dit un mot des *boleros*, *tirannas*, *seguediles*, *vilhancicos*, et autres pièces espagnoles. Enfin dans le nombre considérable de compositeurs italiens, français et flamands, dont il a indiqué les noms, ou qui lui ont fourni des exemples, on ne trouve que trois espa-

ch'io habbia posto in luce queste mie fatiche, oltre gli altri doni ricevuti da sua Maestà, spero che di nuovo misarà da lei concesso ch'io potrò soddisfare al debito, che già molto tempo ho contratto con ciascheduno studioso, ponendo in luce hormai i promessi venticinque libri *De Re Musica*, fatti in lingua latina, con quello ch'io nomino *Melopeo, o Musico perfetto*.

gnols, Christophe Morales, François Guerrero et Thomas de Vittoria, qui ont écrit en Italie, et dont le style est calqué sur celui des maîtres italiens du 16<sup>e</sup> siècle, tandis qu'ayant vécu environ seize ans en Espagne, il aurait pu nous faire connaître la manière originale d'une multitude d'artistes espagnols, dont les noms sont à peine parvenus jusqu'à nous. Il n'est pas moins singulier qu'il ait gardé un silence absolu sur le chant mozarabique, dont les formes sont si remarquables, et qui était en usage de son temps dans beaucoup d'églises de l'Espagne et particulièrement de l'Andalousie. Toutes ces considérations me semblent donner du poids à ma conjecture, et peuvent faire douter que Cerone ait écrit son livre en Espagne, comme il le dit.

CERRETTO (SCIPION), théoricien, compositeur et luthiste, naquit à Naples en 1546. On lui doit un livre estimable intitulé : *Della pratica musica vocale e stromentale*, Naples, 1601, in 4. On y trouve des règles assez intéressantes pour le contrepoint improvisé que les Italiens appellent *Contrappunto da mente*, et des exemples bien écrits, que Zacconi a copiés dans la seconde partie de sa *Pratica di musica*. C'est aussi dans l'ouvrage de Cerretto qu'on trouve pour la première fois les règles et les exemples du contrepoint singulier appelé *Inverse contraire*. Le portrait de ce musicien se trouve en tête de son livre, et a été reproduit par Hawkins, dans le troisième volume de son histoire de la musique, pag. 235.

CERRO (LOUIS), maître de chapelle né à Gênes en 1752, a fait graver à Florence, en 1785, trois trios pour clavecin avec violon obligé.

CERTON (PIERRE), maître des enfans de chœur de la sainte Chapelle, tient une place distinguée parmi les compositeurs français de la première moitié du 16<sup>e</sup> siècle. Rabelais l'a placé dans la liste des musiciens célèbres de son temps (Nouveau prologue du deuxième livre de Pantagruel). On trouve un motet à quatre voix, de sa

composition, sur ces paroles : *O Adonai*, dans le huitième livre du Recueil des motets de divers auteurs, publié par Pierre Attaignant, Paris 1555, in-4<sup>o</sup>, gothique. Un recueil de trente-un psaumes à quatre voix, dont il a composé la musique, a paru à Paris, en 1546. Un autre recueil de chansons françaises de ce musicien a été publié par Nicolas Du Chemin, Paris 1552. Burney cite du même auteur le motet *Diligebat autem*, qui est inséré parmi ceux de *Cipriani*, lib. 1, Venise, 1544 : il en fait beaucoup d'éloges, et le dit égal, si ce n'est même supérieur, à tout ce qu'on a fait de mieux en France à cette époque.

CERUTTI (HYACINTHE), abbé, né à Viterbe, en 1757, est connu par une deuxième édition du *Gabinetto armonico* de Bonanni, sous ce titre : *Descrizione degli stromenti armonici*, Rome, 1776, in-4<sup>o</sup>. Il y a joint une traduction française libre, qui est fort mal écrite, et qui a le défaut d'être remplie d'inexactitudes. On s'est servi des cuivres de la première édition pour les 140 planches qui ornent ce livre.

CERVERA (FRANÇOIS), musicien espagnol, né à Valence, dans la deuxième moitié du 16<sup>e</sup> siècle, a publié plusieurs livres sur la musique. L'un d'eux est intitulé : *Declaracion de lo canto llano*. Alcala, 1595, in-4<sup>o</sup>. J'ignore les titres des autres ouvrages.

CERVETTO (JACQUES BASSEVI, dit), excellent violoncelliste, naquit en Italie en 1682. En 1728, il se rendit à Londres, et y entra à l'orchestre du théâtre de Drury-Lane. On rapporte sur lui l'anecdote suivante : Un soir que le célèbre acteur Garrick jouait admirablement le rôle d'un homme ivre, et venait de se laisser tomber assoupi sur une chaise, Cervetto interrompit le silence que gardait l'auditoire en bâillant d'une manière bruyante et prolongée. Garrick, se levant tout à coup de sa chaise, réprimanda vivement le musicien, qui l'apaisa en lui disant : *Je vous demande*

*pardon ; je bâille toujours quand j'ai trop de plaisir.* Cervetto est mort le 14 janvier 1783, à l'âge de cent et un ans, laissant à son fils une fortune de vingt mille livres sterling, fruit de ses économies.

CERVETTO (JACQUES), fils du précédent, né à Londres, fut, après Mara, le meilleur violoncelliste de son temps. En 1783, il était attaché aux concerts de lord Abington, et à ceux de la reine, mais la fortune considérable qu'il recueillit à la mort de son père le détermina à abandonner l'exercice de son art. On a de lui : 1° Solos pour le violoncelle ; 2° Six duos pour violon et violoncelle ; 3° Six solos pour la flûte ; 4° Six trios pour deux violons et violoncelle, tous gravés à Londres.

CÉSAR (PIERRE-ANTOINE), professeur de clavecin, et marchand de musique à Paris, dans la seconde moitié du 18<sup>e</sup> siècle, y a publié : 1° Pièces de clavecin, œuvre premier, 1770 ; 2° Sonates pour le clavecin ; 3° Symphonies de divers auteurs, arrangées pour le clavecin, 1787 ; 4° *Les variétés à la mode*, vingt-cinq suites d'airs, ariettes d'opéra et opéra-comique, ariettes italiennes, romances, vaudevilles et duos, arrangés pour le piano-forté, Paris, 1794. Tout cela est au-dessous du médiocre.

CESARINI (CHARLES-FRANÇOIS), surnommé *Del violino*, à cause de son talent comme violoniste, naquit à Rome en 1664. En 1700, il était attaché comme musicien à l'église de la Pietà de la même ville ; puis il devint maître de chapelle de l'église des jésuites. On a de lui : *Le fils prodigue*, oratorio ; 2° *Tobie*, oratorio en deux parties ; 3° *Il Trionfo della divina provvidenza ne successi de S. Geneviefa*, oratorio ; 4° Le psaume *Credidi*, à huit voix ; 5° Une messe à quatre parties : tous ces ouvrages sont en manuscrit.

CESATI (BARTHOLOMÉ), compositeur italien, vivait dans la seconde moitié du 16<sup>e</sup> siècle. J. B. Pergameno a inséré plu-

sieurs motets de ce musicien dans son *Par-nassus musicus Ferdinandæus*, Venise 1615.

CESI (PIERRE), prêtre, né à Rome, fut maître de chapelle en cette ville, dans la seconde moitié du 17<sup>e</sup> siècle. On trouve à la bibliothèque royale de Paris (sous le n<sup>o</sup> Vm. 26) un ouvrage de ce maître intitulé : *Messa a quattro con altre sacri canzoni a una, due, tre o cinque voci di D. Pietro Cesi romano. Libro secundo, opera terza* : in Roma, 1660, in-4<sup>o</sup>.

CESTI (MARC-ANTOINE), récollet d'Arezzo, qu'Adami fait naître à Florence, fut un des meilleurs compositeurs dramatiques du 17<sup>e</sup> siècle. Il naquit vers 1620, et, après avoir étudié les élémens de la musique, entra dans l'école de Carissimi. Ayant été nommé maître de chapelle à Florence vers 1646, il commença vers ce temps à écrire des cantates où il fit remarquer son génie pour la musique expressive et dramatique. Cavalli se distinguait alors par les opéras qu'il faisait représenter à Venise, et par le caractère nouveau qu'il donnait au récitatif. Cesti marcha sur ses traces, et peut-être alla-t-il plus loin que son modèle dans le sentiment de la scène, dès son premier ouvrage représenté en 1649. Il entra dans la chapelle du pape Alexandre VII le 1<sup>er</sup> janvier 1660, en qualité de ténor, fut ensuite maître de chapelle de l'empereur Léopold I<sup>er</sup>, et mourut à Rome en 1681.

Cesti coupa les scènes de ses opéras dans la manière des cantates de Carissimi. Presque tous ses ouvrages furent composés pour les théâtres de Venise. Ceux dont on connaît les titres sont : *Oronthea*, en 1649 ; *Cesare Amante*, 1651 ; *La Dori, o lo schiavo regio*, en 1663 ; celui-ci eut un très grand succès, non seulement à Venise, mais dans toute l'Italie. *Tito*, en 1666 ; *La schiava fortunata*, en société avec Ziani, à Vienne en 1667, et à Venise en 1674 ; *Argene*, en 1668 ; *Genserico*, en 1659 ; et dans la même année, *Argia*. Gerber croit aussi que cet artiste



a mis en musique le *Pastor Fido*, de Guarini ; mais cela ne paraît pas prouvé. Dans la bibliothèque impériale de Vienne, on trouve la partition d'un opéra de Cesti intitulé *La pomme d'or*, qui a été représenté avec beaucoup de luxe à la cour de Léopold I<sup>er</sup>. Ce compositeur paraît avoir peu écrit pour l'église : je ne connais de lui en ce genre de musique que le motet *Non plus me ligate*, qui est en manuscrit à la bibliothèque royale de Paris, dans un recueil sous le numéro Vm 276. Burney a rapporté une scène d'*Orontea*, dans le 4<sup>e</sup> volume de son Histoire générale de la musique (pag. 67), et Hawkins a publié dans le 4<sup>m</sup>e volume de son Histoire de cet art (p. 94) un petit duo pour soprano et basse, dont les premiers mots sont : *Cara e dolce libertà*. Cesti mérite d'être placé parmi les musiciens inventeurs qui ont le plus contribué aux progrès de la musique de théâtre. Il a composé aussi quelques cantates et un petit nombre des madrigaux.

CEVENINI (CAMILLE), surnommé *l'Operoso* parmi les académiciens *Filomusi*, naquit à Bologne au commencement du 17<sup>e</sup> siècle. On a de lui : 1<sup>o</sup> *Concerti notturni espressi in musica*, Bologne, 1656, in-4<sup>o</sup> ; 2<sup>o</sup> *Epitalamiche serenate nelle nozze d'Annibale Marescotti, e di Barbara Rangoni, applausi musicali*, Bologne, 1638, in-4<sup>o</sup>.

CHABANON (MICHEL-PAUL-GUI DE), de l'académie française et de celle des inscriptions, naquit à l'île St.-Domingue en 1730. Dans sa jeunesse les jésuites avaient voulu l'attirer dans leur société, et peu s'en fallut que leur dessein ne s'accomplît ; mais, éclairé sur leurs menées, il renonça à son projet, et de dévot qu'il était, il se fit athée. Il avait reçu une éducation brillante, aimait beaucoup la musique, et jouait fort bien du violon ; il fut long-temps chef des seconds violons au concert des amateurs que dirigeait St.-Georges. Après avoir consacré huit ans à la culture de cet art, il l'abandonna

pour la carrière des lettres, et se retira entièrement de la société. Il fut reçu à l'académie des Inscriptions en 1760, et le 20 juin 1780, il remplaça Foncemagne à l'Académie Française. Il est mort le 10 juillet 1792. Fontanes a dit de lui : « Chabanon eut plus d'esprit que de talent, « une érudition égale à son esprit, et un « caractère encore préférable à tous ses « titres littéraires. Il cultiva les arts pour « eux-mêmes, il s'y dévoua tout entier, « sans recueillir le prix de ce dévouement. « La faveur publique s'éloigna presque « toujours de ses travaux, et ses confrères accordaient plus d'éloges à ses mœurs « qu'à ses écrits. » Les ouvrages de Chabanon relatifs à la musique sont les suivans : 1<sup>o</sup> *Éloge de Rameau*, Paris, 1764, in-12. Il se montre dans cet écrit admirateur passionné de l'inventeur de la basse fondamentale ; 2<sup>o</sup> *Observations sur la musique, et principalement sur la métaphysique de l'art*, Paris, 1779, in-8<sup>o</sup>. Hiller a traduit cet ouvrage en allemand, avec des remarques sous ce titre : *Ueber die Musik und deren Wirkungen*. Leipzig, 1781, in-8<sup>o</sup> ; 3<sup>o</sup> *De la musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec la parole, les langues, la poésie et le théâtre*, Paris, 1785, in-8<sup>o</sup>, ouvrage qui n'est que le premier refondu, et considérablement augmenté ; 4<sup>o</sup> *Conjectures sur l'introduction des accords dans la musique des anciens*, dans les Mémoires de l'académie des Inscriptions, t. 34, p. 360, année 1770. C'est dans cet écrit que Chabanon a reproché le premier à Burette de n'avoir point assez distingué les temps en parlant de la musique des anciens. Il croyait que l'harmonie, inconnue aux Grecs du temps d'Aristoxène, ne le fut pas aux Romains d'une époque postérieure ; il se fondait sur les deux vers d'Horace qui avaient déjà donné lieu à la discussion de Du Cerceau et de Burette ; 5<sup>o</sup> *Sur la musique de Castor*, dans le Mercure, avril 1772, pag. 159 ; 6<sup>o</sup> *Lettre sur les propriétés de la langue française*, dans

le *Mercur*e de janvier 1763, p. 171. C'est une critique de l'*Iphigénie en Aulide* de Gluck. On lui répondit dans le même journal, février 1773, p. 192, sous ce titre : *Lettre à M. de Chabanon, pour servir de réponse à celle qu'il a écrite sur les propriétés musicales de la langue française, par M. le C. de S. A.* Dans ses ouvrages, pleins d'idées vagues et de déclamations oisives, Chabanon n'a rendu aucun service réel à l'art. Il était fort peu versé dans la théorie, et toutes ses vues se sont tournées vers une espèce de métaphysique obscure, qui n'est d'aucune utilité. Ce que ce littérateur-musicien a donné de meilleur consiste en trois mémoires, où les problèmes d'Aristote concernant la musique sont traduits et commentés. Ces mémoires ont été insérés parmi ceux de l'académie royale des Inscriptions, tom. 46. Chabanon a écrit les paroles et la musique d'un opéra intitulé *Sémélé*; cet ouvrage a été lu et reçu à l'Académie royale de musique, mais n'a jamais été représenté. Deux ouvrages posthumes de cet écrivain ont été publiés par Saint-Ange; ils ont pour titres : *Tableau de quelques circonstances de ma vie*, et *Précis de ma liaison avec mon frère Maugris*. Paris, 1793, 1 vol. in-8°. On trouve dans ces écrits un intérêt presque romanesque.

CHABANON DE MAUGRIS, frère du précédent, naquit à Saint-Domingue en 1756. Il servit quelque temps dans les jeunes cadets de la marine, et commanda même une batterie dans l'île d'Oléron; mais le soin de sa santé l'ayant obligé à quitter l'état militaire, il s'adonna aux lettres et aux arts. Il est mort le 17 novembre 1780. Musicien et poète, comme son frère; il a donné à l'Opéra *Alexis et Daphné*; pastorale, et *Philémon et Baucis*, ballet héroïque. On a aussi de lui quelques pièces de clavecin et de harpe avec accompagnement de violon.

CHABRAN (FRANÇOIS), ou plutôt CHABRAN, neveu et élève du célèbre violiniste Somis, naquit dans le Piémont en 1723.

En 1747, il fut admis dans la musique du roi de Sardaigne, et en 1751, il se rendit à Paris, où il fit admirer son talent sur le violon. Voici en quels termes s'exprimait le *Mercur*e de France (Mai, 1751, pag. 188) qui rendait compte de l'effet produit par cet artiste au concert spirituel : « Les applaudissemens qu'il reçut la première et la seconde fois qu'il parut, ont été poussés dans la suite jusqu'à une espèce d'enthousiasme. L'exécution la plus aisée et la plus brillante, une légèreté, une justesse, une précision étonnante, un jeu neuf et unique, plein de traits vifs et saillans, caractérisent ce talent aussi grand que singulier. L'agrément de la musique qu'il joue, et dont il est l'auteur, ajoute aux charmes de son exécution. » On a gravé à Paris, trois œuvres de sonates pour le violon et un œuvre de concertos pour le même instrument, de la composition de Chabanon.

CHALLES (CLAUDE-FRANÇOIS MILLIET DE), mathématicien, né à Cambrai en 1621, entra chez les jésuites à l'âge de quatorze ans, et enseigna pendant toute sa vie les humanités, la rhétorique et les mathématiques. Le duc de Savoie, Charles Emmanuel II, le fit nommer recteur du collège de Chambéry. Il fut ensuite appelé à Turin, où il mourut le 28 mars 1678. On a de lui un traité général de toutes les parties des mathématiques intitulé : *Cursus seu mundus mathematicus*, Lyon, 1674, dont il y a eu une seconde édition en 4 vol. in fol., Lyon 1690. Le 22<sup>e</sup> traité, en 47 propositions, est intitulé *de Musica*. C'est un morceau de peu de valeur. Les propositions les plus intéressantes sont les 36<sup>e</sup>, 38<sup>e</sup>, et 39<sup>e</sup>, qui traitent de l'archivolte, du clavecin et de la cornemuse.

CHALLONER (NEVILLE BUTLER), né à Londres en 1784, eut pour maître de violon Cl. Jos. Duboeck, de Bruxelles, et entra comme violoniste à l'orchestre de Covent-Garden, à l'âge de trente-deux ans. Deux ans après il fut engagé pour diriger

l'orchestre de Richemond, et l'année suivante il remplit les mêmes fonctions au théâtre de Birmingham. En 1805, il s'est livré à l'étude de la harpe, et il est entré comme harpiste au théâtre de l'Opéra de Londres, en 1809; il occupe encore cette place aujourd'hui. Challoner a publié en 1805 quatre méthodes, l'une pour le violon, la seconde pour le piano, la troisième pour la harpe, et la quatrième pour la flûte. Il s'est vendu plus de 9000 exemplaires de la méthode de piano; et celles de violon et de harpe ont été tirées à plus de 4000 chacune.

CHALON (FRÉDÉRIC), fils d'un violoniste de l'Opéra, fut flûtiste et hauboïste au théâtre de l'Opéra-Comique, et se retira avec la pension en 1821, après trente ans de service. Il a publié : 1° *Airs nouveaux pour la flûte*, 1<sup>er</sup> et 2<sup>e</sup> recueils; 2° *Six duos faciles pour deux flûtes*, œuvre 2<sup>e</sup>, Paris, Sieber; 3° *Six idem*, œuvre 3<sup>e</sup>, *ibid.*; 4° *Airs en duos*, 1<sup>re</sup> et 2<sup>e</sup> suites, *ibid.*; 5° *Walses et anglaises pour deux flûtes*; 6° *Méthode pour le flageolet*, Paris, Decombe; 7° *Méthode pour le cor anglais*, avec des airs et des duos, Paris, Janet; 8° *Méthode pour le hautbois à neuf clefs*, Paris, Frère, 1826.

CHALONS (CHARLES), claveciniste et violiniste à Amsterdam, vers le milieu du 18<sup>e</sup> siècle, a publié dans cette ville : 1° *Six symphonies à huit parties*; 1760; 2° *Six sonates pour le clavecin*, 1762.

CHAMATERO (HIPPOLYTE). On trouve sous ce nom à la bibliothèque de Munich des *Madrigali a quattro voci*, Venise, 1561.

CHAMBONNIÈRES (ANDRÉ CHAMPION DE), fils de Jacques Champion, et petit-fils de Thomas Champion, tous deux célèbres organistes sous le règne de Louis XIII. André Champion prit le nom sous lequel il est plus connu de la terre de *Chambonnières*, en Brie, dont il avait épousé l'héritière. Il jouait fort bien du clavecin, et passait pour l'un des plus habiles de son temps. Louis XIV lui donna la charge de

premier claveciniste de sa chambre. Le Gallois, contemporain de Chambonnières, lui accorde les plus grands éloges en plusieurs endroits de sa *Lettre à mademoiselle Regnault de Solier, touchant la musique* (Paris 1680, in-12). Il assure que sa manière d'attaquer les touches du clavecin était telle qu'il tirait de cet instrument des sons d'une qualité si moelleuse, qu'aucun autre artiste ne pouvait l'atteindre dans cet art. Nous apprenons aussi de Le Gallois que Hardelle fut, de tous les élèves de Chambonnières, celui qui l'imita le mieux. Ses autres élèves furent Buret, Gautier, les premiers Couperins, d'Anglebert et Le Bègue. On peut donc considérer ce maître comme le chef d'une école de clavecin qui s'est propagée jusqu'à Rameau, car le caractère de la plupart des ornemens de ses pièces se retrouve jusque dans celles de celui-ci. Chambonnières est mort en 1670. Ce fut lui qui produisit à Paris et à la cour le premier des Couperins (Louis). On a de ce claveciniste six livres de pièces de clavecin, publiés à Paris, sans date, in-4<sup>o</sup> obl.

CHAMELET (PIERRE DE), ménestrel de la musique de Charles V, roi de France, suivant une ordonnance de l'hôtel, datée de 1364 (Mss. de la bibliothèque royale de Paris). On voit par cette ordonnance, que ce musicien jouait d'un instrument appelé *fluste de Behaigne* (Guillaume de Machault écrit *flauste Brehaigne*). La forme de cet instrument n'est pas exactement connue. *Brehaigne* est un vieux mot français qui signifie une femelle stérile. *Flûte Brehaigne* était peut-être une flûte à sons aigus, une petite flûte.

CHAMPEIN (STANISLAS), compositeur dramatique, naquit à Marseille, le 19 novembre 1753. Il apprit la musique sous la direction de deux maîtres peu connus, nommés Peccico et Chauvet. A l'âge de treize ans, il devint maître de musique de la collégiale de Pignon, en Provence, pour laquelle il composa une messe, un *Magnificat* et des psaumes. Au mois de juin

1770, il se rendit à Paris, et quelques mois après son arrivée, il fut assez heureux pour faire entendre à la chapelle du roi, à Versailles, un motet à grand chœur de sa composition. A la fête de Sainte-Cécile de la même année, il donna, dans l'église des Mathurins, une messe et le motet de Versailles. Son premier essai dans la musique dramatique fut un opéra-comique en deux actes, représenté par les comédiens du Bois-de-Boulogne, sous le titre du *Soldat français*. Depuis 1780, Champein a donné au Théâtre-Italien : 1° *Mina*, en trois actes (1780) ; 2° *La Mélomanie*, en un acte (1781). Cet ouvrage est le meilleur de l'auteur. Il a été repris plusieurs fois, et toujours avec succès. Au milieu des défauts qu'on y trouve, des phrases mal faites, des mauvaises cadences fréquentes et d'une harmonie incorrecte, on y remarque de jolies mélodies, une heureuse imitation des formes italiennes de l'époque, et même une sorte d'élégance dans l'instrumentation ; 3° *Le Poète supposé*, en trois actes (1783) ; 4° *Le Baiser*, en trois actes (1784) ; 5° *Les Fausses nouvelles*, en deux actes (1786) ; 6° *Les Espiègeries de garnison*, en trois actes ; 7° *Bayard dans Bresse*, en quatre actes (1786) ; 8° *Isabelle et Fernand*, en trois actes ; 9° *Colombine douairière, ou Cassandre* ; 10° *Léonore, ou l'Heureuse épreuve*, en deux actes ; 11° *Les Dettes*, en deux actes, 1787 ; 12° *Les Épreuves du Républicain*, en trois actes ; 13° *Les Trois Hussards*, en deux actes (1804) ; 14° *Menzikoff*, en trois actes (1808) ; 15° *La Ferme du Mont-Cenis*, en trois actes (1809) ; 15° (bis) *Les Rivaux d'un moment*, en un acte (1812). Au théâtre de l'Opéra : 16° *Le Portrait, ou la divinité du Sauvage* (1791) ; au théâtre de Monsieur : 17° *Le nouveau Don Quichotte*, en deux actes (1789), un des meilleurs ouvrages de Champein. Le privilège du théâtre de Monsieur ne permettait de jouer que des pièces d'origine italienne ; cette circonstance fut cause que *Le nou-*

*veau Don Quichotte* fut joué comme une pièce traduite, sous le nom imaginaire d'un *Signor Zuccharelli*. Framery assure que les Italiens mêmes furent dupes de ce subterfuge ; 18° *Les Ruses de Frontin*, en deux actes, au théâtre de Beaujolais ; 19° *Florette et Colin*, en un acte ; 20° *Les Déguisemens amoureux*, en deux actes ; 21° *Le Manteau ou les nièces rivales*, en un acte.

On remarque une interruption assez longue dans les travaux de Champein pour le théâtre, car depuis 1792 jusqu'en 1804, il n'a fait représenter aucun ouvrage. Des fonctions administratives auxquelles il avait été appelé en 1793, furent cause de cette lacune dans sa carrière d'artiste. Il ne faut pas croire, toutefois, qu'il soit resté étranger à la musique dans cet intervalle, car il a écrit pour l'Académie royale de musique et pour l'Opéra-Comique, divers ouvrages qui ont été reçus à ces théâtres, mais qui n'ont pas été représentés. Ces opéras sont : 1° *Le Barbier de Bagdad*, en trois actes ; 2° *Diane et Eudymion*, en trois actes ; 3° *Le triomphe de Camille*, en deux actes ; 4° *Wisnou*, en deux actes ; 5° *L'Éducation de l'Amour*, en trois actes, pour l'Opéra-Comique ; 6° *L'Inconnu*, en un acte ; 7° *Les Métamorphoses, ou les parfaits amans*, en quatre actes ; 8° *L'Amourgoutteux*, en un acte, paroles de Sedaïne ; 9° *Le père adolescent*, en un acte ; 10° *Beniowsky*, en trois actes ; 11° *Bianca Capello*, en trois actes ; 12° *La Paternité recouvrée*, en trois actes ; 13° *Les Bohémiens ou le pouvoir de l'amour*, en deux actes ; 14° *Le Noyer*, en 1 acte ; 15° *Le Trésor*, en 1 acte. Dans le temps où le prince de Condé s'amusait à jouer la comédie, à Chantilly, avec quelques seigneurs de la cour, Champein fut invité à écrire un opéra-comique en deux actes, qui avait pour titre : *La Chaise à porteurs*. Le prince y jouait le rôle de *Fesse-Mathieu*, et Mademoiselle de Condé, morte au Temple, il y a peu d'années, y chantait. La partition de cet

cuvrage s'est perdue. Champein avait essayé de mettre en musique un opéra écrit en prose, et il avait choisi *l'Électre* de Sophocle, traduit littéralement. Le premier acte de cet ouvrage fut répété à l'Académie royale de Musique, et obtint beaucoup d'applaudissemens; mais l'autorité a toujours refusé l'autorisation de représenter cette production, sans faire connaître les motifs de son refus.

Si Champein ne fut pas au premier rang parmi les compositeurs français, il ne mérita pourtant point l'abandon où il fut laissé dans les vingt-quatre dernières années de sa vie, car il y a de la facilité et de l'esprit scénique dans la *Mélanie*, dans *Les Dettes*, et dans *Le Nouveau Don Quichotte*. Malheureusement, après un silence assez long, il rentra dans la carrière par *Meuzikoff*, ouvrage faible qui nuisit au reste de sa vie artistique. Dans sa vieillesse, il ne fut point heureux. A l'époque de ses succès, les droits d'auteur au théâtre rapportaient si peu de chose, qu'il n'avait pu faire d'économies; toute sa fortune consistait en pensions qui avaient été supprimées à la révolution de 1789. Napoléon lui en avait accordé une de 6000 francs; il la perdit encore à la restauration. Plus tard les sociétaires de l'Opéra Comique achetèrent son répertoire, moyennant une rente viagère; mais lorsque ce théâtre eut changé d'administration, le nouvel entrepreneur refusa de reconnaître l'engagement contracté envers l'auteur de la *Mélanie*. Celui-ci connut bientôt toutes les horreurs du besoin. Sur la proposition de celui qui écrit cette notice, la commission des auteurs, dont il était membre, vota pour Champein un secours annuel de douze cents francs; cette commission, où figuraient Dupaty, Moreau, Scribe, Catel et Boieldieu, obtint pour lui du ministre, M. de Martignac, une pension, et M. le vicomte de Larochefoucault en accorda une autre sur les fonds de la liste civile. Le vieillard ne jouit pas long-temps des douceurs de sa nouvelle po-

sition, car il cessa de vivre moins de dix-huit mois après, le 19 septembre 1830.

CHAMPIER (SYMPHORIEN), en latin *Campegius*, habile médecin, naquit à Saint-Symphorien-le-Château, dans le Lyonnais, en 1470. Il fut successivement premier médecin du prince Antoine de Lorraine, et échevin de la ville de Lyon. Il mourut dans cette ville, en 1539. Parmi ses ouvrages, on remarque celui-ci : *De Dialectica, rhetorica, geometria, arithmetica, astronomia, musica, philosophia naturali, medecina, theologia, de Legibus, politica et ethica*, Bâle, 1537, in-8°.

CHAMPION (ANTOINE), organiste célèbre, sous le règne de Henri IV. On trouve parmi les manuscrits de la bibliothèque royale de Munich une messe à cinq voix de sa composition. Son fils, Jacques Champion, père de Chambonnières, fut aussi un habile organiste, sous le règne de Louis XIII. Je possède en manuscrit un livre de pièces d'orgue d'Antoine Champion; elles sont d'un fort bon style.

CHANCOURTOIS (LOUIS), né le 6 mai 1785, fut admis comme élève au Conservatoire de musique, le 25 frimaire an IX, et obtint successivement au concours les premiers prix de piano et d'harmonie. Il se destinait à la carrière d'artiste, et particulièrement à celle de la composition pour le théâtre; mais les difficultés qui ont toujours entouré en France les premiers pas des compositeurs, lui inspirèrent des dégoûts qui lui firent accepter un emploi dans l'administration des finances. Il ne renonça pas pourtant à la musique; mais ce fut en amateur qu'il continua de s'en occuper. En 1818, il fit représenter au théâtre Feydeau, un opéra-comique en un acte, intitulé : *La Ceinture magique*; cet ouvrage ne réussit pas. L'année suivante, il donna au même théâtre *Charles XII*, opéra en trois actes, qui ne fut pas plus heureux. Un nouvel essai fut tenté par lui, en 1823, dans un ouvrage en un acte, qui avait pour titre : *Le Mariage difficile*; la

faiblesse du livret nuisit à la musique, où il y avait des choses agréables. Enfin, le 13 mai 1824, M. Chancourtois fit représenter à l'Opéra-Comique, *La Duchesse d'Alençon*, en un acte : la mauvaise fortune qu'il avait rencontrée jusqu'alors au théâtre, lui fit sentir encore cette fois sa funeste influence. Dégoûté par tant d'essais infructueux, M. Chancourtois a cessé d'écrire.

CHANCY (M. DE), musicien français qui vivait à Paris, au commencement du 17<sup>e</sup> siècle, a publié un livre de tablature pour la mandore, Paris, 1629.

CHANDOSCHKIN ( . . . ), violoniste, né en Russie, vers 1765, a publié de sa composition : 1<sup>o</sup> *Six chansons Russes, variées pour deux violons*, op. 1, Pétersbourg, 1795 ; 2<sup>o</sup> *Six chansons*, *Idem.*, etc., op. 1, *ibid.*, 1796.

CHANOINE DE SAINT-QUENTIN (LE) ; on trouve sous ce nom, dans les manuscrits de la bibliothèque du roi, cotés 65 (fonds de Cangé) et 7222, trois chansons notées, du 13<sup>e</sup> siècle.

CHANOT (FRANÇOIS), né à Mirecourt, en 1787, était fils d'un fabricant d'instrumens de musique. Doué de dispositions particulières pour les mathématiques, il y fit de rapides progrès, fut admis à l'école polytechnique, et entra ensuite dans le corps des ingénieurs de la marine. Élevé dans les idées de gloire de l'empire, il vit, comme presque tous les jeunes gens de cette époque qui suivaient la carrière des armes et de la marine, la restauration avec de vifs regrets, et fit sur cet événement des couplets satiriques qui furent chantés publiquement, et dont une copie parvint jusqu'au ministère. Chanot était alors employé à Toulon ; une décision du gouvernement le mit à la demi-solde et sous la surveillance de la police. Il se retira alors à Mirecourt, et dans l'oisiveté forcée à laquelle il était condamné, il se mit à réfléchir sur les principes de la construction des instrumens qu'il voyait fabriquer dans l'atelier de son père. Il se persuada que le

meilleur moyen pour faire entrer en vibration les diverses parties d'un violon, était de conserver, autant qu'il était possible, les fibres du bois dans toute leur longueur. Partant de ce principe, il considérait la forme des échancrures de l'instrument ordinaire, avec ses angles et ses tasseaux, comme de grands obstacles à la bonne et puissante qualité des sons ; enfin, il crut que le creusement de la table, pour en former les voûtes, était contraire aux principes de cette théorie, et conséquemment une erreur de la routine. Il se persuada aussi que les fibres courtes favorisaient la production des sons aigus, et les fibres longues, celles des sons graves. D'après ces considérations, il fit un violon dont la table n'était que légèrement bombée ; ses ouïes furent presque droites, et au lieu d'échancrer l'instrument, suivant la forme ordinaire, il en déprima les côtés par un mouvement doux ; à peu près semblable à celui du corps d'une guitare. Dans le dessein de favoriser autant qu'il le pouvait la mise en vibration de la table d'harmonie, il attacha les cordes à la partie inférieure de cette table, au lieu de les fixer au cordier ordinaire. Chanot ayant terminé son violon, le seul qu'il ait jamais fait, le soumit au jugement des académies des sciences et des beaux-arts de l'Institut. Des expériences furent faites en présence de plusieurs savans et artistes ; on compara l'effet du nouvel instrument avec celui de quelques bons violons de Stradivari et de Guarneri, et les examinateurs décidèrent qu'il ne leur était pas inférieur en qualité (on peut voir le rapport de l'Institut dans le *Moniteur Universel* du 22 août 1817).

L'expérience a démenti le jugement des savans dont il vient d'être parlé, et tous les violons qui ont été construits d'après le modèle fait par Chanot sont considérés aujourd'hui comme des instrumens de médiocre qualité. Il n'en faut pas conclure cependant que les juges se sont trompés sur leurs impressions ; mais il est un fait auquel on n'a point songé : c'est que beau-

coup d'instrumens à archet sont bons au moment où on les monte de cordes, et qu'ils ne deviennent durs ou sourds qu'après que toutes les parties ont acquis leur aplomb. Dans l'espace de six mois, on voit presque toujours s'opérer ces fâcheuses métamorphoses, et tel qui a cru faire l'acquisition d'un excellent instrument, n'en possède au bout de quelque temps qu'un médiocre ou mauvais.

Quelques luthiers qui n'aiment pas les innovations dans la fabrication des instrumens à archet, et qui ne croient pas qu'on puisse faire mieux que les anciens artistes italiens, ont traité assez cavalièrement les idées de Chanut sur la nécessité de laisser aux fibres du bois leur longueur, pour favoriser la vibration. Ils objectent que dans certains violons anciens, l'inclinaison des ouïes a trois ou quatre lignes de plus que dans d'autres, sans qu'il en résulte aucune infériorité dans la qualité des sons. A l'égard de la coïncidence des fibres courtes avec les sons aigus, ou longues avec les sons graves, et de l'opinion de Chanut concernant l'ame du violon, qu'il considérait comme interceptant dans le haut la continuité des fibres ligneuses, M. Savart a fort bien remarqué (*Mémoire sur la construction des instrumens à archet*, p. 38) que cette hypothèse est contraire à ce qu'enseigne l'expérience. En effet, si elle était fondée, les sons graves se renforceraient quand on ôte l'ame d'un violon; or, c'est précisément le contraire qui arrive. D'ailleurs, les expériences faites sur des tables harmoniques de violon saupoudrées de sable fin, prouvent, par la régularité des figures, l'uniformité des mouvemens vibratoires entre les deux côtés de l'instrument.

L'attention publique fixée sur Chanut par le rapport de l'Institut fut favorable à sa situation : remis en activité de service par le gouvernement, il fut envoyé à Brest, et reprit ses travaux comme ingénieur de la marine. Dès lors il cessa de s'occuper de ses recherches sur la construction des in-

strumens à archet. Il est mort à Brest, dans l'été de 1823, à l'âge de trente-sept ans.

CHAPELAIN (JEHAN), premier chantre de la musique de la chambre de Henri II, roi de France, succéda le 1<sup>er</sup> mai 1558, en cette qualité à Jehan Fernel, mort le 26 avril de la même année, suivant un compte manuscrit de l'année 1539, qui existe à la Bibliothèque royale de Paris (voy. *la Revue Musicale*, 6<sup>e</sup> année, p. 243). Il y a une chanson française à quatre parties, de ce musicien, dans le recueil publié par P. Attaignant, en 1530.

CHAPELLE (PIERRE-DAVID-AUGUSTIN), né à Rouen, en 1756, vint à Paris dans sa jeunesse, et fit entendre au concert spirituel des concertos de violon de sa composition. Peu de temps après, il se livra à la carrière dramatique, et fit jouer au théâtre de Beaujolais : 1<sup>o</sup> *La Rose*, opéra en un acte, 1772; 2<sup>o</sup> *Le Mannequin*, en un acte, dans la même année; 3<sup>o</sup> *Le Bailli Bienfaisant*, en un acte, 1779; à la Comédie-Italienne; 4<sup>o</sup> *L'Heureux dépit*, en un acte, 1785; 5<sup>o</sup> *Le Double Mariage*, en un acte, 1786; 6<sup>o</sup> *Les deux Jardiniers*, 1787; 7<sup>o</sup> *La vieille d'Annette et Lubin*, en un acte, 1789; 8<sup>o</sup> *La Famille réunie*, en un acte 1790; 9<sup>o</sup> *La nouvelle Zélandaise*, à l'Ambigu-Comique, 1793; 10<sup>o</sup> *La Huche*, en un acte, au théâtre de la Cité, 1794. La musique de tous ces ouvrages est faible et décolorée : celle de *La vieille d'Annette et Lubin* a seule obtenu quelque succès. La musique instrumentale du même auteur se compose de Six concertos pour le violon, gravés successivement à Paris; Duos pour deux violons, œuvres 2, 5, 6, 13, 15 et 16; Rondo pour violon seul; Sonates, op. 14, et quelques airs variés. Chapellet fut pendant vingt ans violoniste à la Comédie-Italienne, et passa ensuite à l'orchestre du Vaudeville. Il est mort à Paris, en 1821.

CHAPELLE (JACQUES-ALEXANDRE DE LA), musicien qui vivait à Paris, vers le milieu du 18<sup>e</sup> siècle, s'est fait connaître

par la publication d'un ouvrage intitulé : *Les vrais principes de la musique, exposés par une gradation de leçons ; distribués d'une manière facile et sûre pour arriver à une connaissance parfaite et pratique de cet art*, livre premier, Paris, 1736, in-fol. La seconde partie de cet ouvrage a paru en 1737, in-fol.; la troisième, en 1739; la quatrième, terminée par un abrégé des règles de la composition, a été publiée à Paris, sans date. Forkel cite une édition de cet ouvrage, sous la date de 1756. Elle n'existe pas. La Chapelle a aussi publié *Les plaisirs de la campagne*, cantatille, et un livre d'airs à chanter, Paris, Ballard, 1735. A l'égard d'un ouvrage cité par Lichtenthal, sous ce titre : *Capitulation harmonique de Muldène, continuée jusqu'au temps présent*, 1750, in-4°, et qu'il attribue à La Chapelle, je ne sais ce que c'est. Je n'ai trouvé ce livre nulle part, et le titre même paraît inintelligible.

CHAPPLE (SAMUEL), né à Creditton, dans le Devonshire, en 1775, devint aveugle, à l'âge de seize mois, par suite de la petite vérole. Aussitôt qu'il put saisir les intervalles sur le violon, il commença l'étude de cet instrument. A quinze ans, il apprit à jouer du piano, sous la direction de Eames de Creditton, élève de Thomas, qui l'était lui-même de Stanley, aveugle comme eux. En 1795, Chapple a été nommé organiste de Ashburton, où il est encore. Il a publié : 1° Trois sonates pour le piano, avec accompagnement de violon, Londres; 2° Six chansons, *Ibid.*; 3° Cinq chansons et un *glee*, *ibid.*; 4° Six antiennes en partition, *ibid.*; 5° Six antiennes et douze plain-chants. Il a composé aussi une antienne pour le couronnement de Georges IV, qui a été chantée à Ashburton.

CHAPUIS (CLAUDE), chantre de la musique de la chambre de François I<sup>er</sup>, roi de France, était copiste et bibliothécaire de cette musique, suivant un compte de dépense (Mss. de Bibliothèque royale de

Paris; V. la *Revue Musicale*, 6<sup>e</sup> année, p. 243) pour les funérailles du roi, dressé en 1547, par Nicolas Le Jai, notaire et secrétaire à ce commis.

CHARDAVOINE (JEAN), musicien, naquit à Beaufort, en Anjou, vers le milieu du 16<sup>e</sup> siècle. On a de lui : 1° *Recueil de chansons, en mode de vaudevilles, tirées de divers auteurs, avec la musique de leur chant commun*, Paris, Claude Micart, 1575, in-16; 2° *Recueil des plus belles chansons modernes, mises en musique*, Paris, 1576.

CHARDE (JEAN), musicien anglais, était professeur à l'université d'Oxford, en 1518. Wood (*in Hist. Univ. Oxon.*, lib. 1, p. 5) cite une messe à cinq voix et une antienne de sa composition, qu'on conserve en manuscrit dans cette université. Charde avait fait aussi une messe sur le chant de l'antienne : *Kyrie Rex Splendens*, etc.

CHARDINY (LOUIS-ARMAND), dont le nom véritable était *Chardin*, naquit à Rouen, en 1755. Il débuta à l'Opéra, en 1780, dans l'emploi des baritons, et fut reçu définitivement l'année suivante. Il se fit remarquer par la beauté de sa voix et la pureté de son chant; mais malheureusement il jouait froidement et ne sut jamais animer la scène. Le rôle qui lui fit le plus d'honneur, fut celui de *Thésée* dans *OEdipe à Colonne*. Chardiny était compositeur, et l'on connaît de lui plusieurs petits opéras qu'il écrivit pour le théâtre de Beaujolais, tels que : 1° *Le pouvoir de la Nature*, en un acte, 1786; 2° *La Ruse d'amour*, en un acte, 1786; 3° *Le Clavecin*, 1787; 4° *Clitandre et Céphise*, 1788. Il a fait aussi représenter à la Comédie-Italienne : *L'Anneau perdu et retrouvé*, en un acte, 1787. On connaît aussi de lui la musique d'un mélodrame intitulé : *Annette et Basile*. Il fut un des premiers qui mirent en musique les romances d'*Estelle* et de *Galatée*, de Florian. Son oratorio du *Retour de Tobie* fut exécuté au concert Spirituel, dans la même année.



Chardiny avait embrassé avec chaleur le parti de la révolution, et avait été nommé capitaine d'une compagnie armée de la section de Marat. Il est mort à Paris, le 1<sup>er</sup> octobre 1795, à l'âge de trente-sept ans.

**CHARGER** ( . . . ), musicien attaché au prince de Conti, en 1745, a publié de sa composition : *Le pouvoir de l'Amour*, cantatille, et un livre de sonates en trois pour le violon, Paris, 1749, in-4<sup>o</sup> obl.

**CHARGEY** ( . . . ), amateur de musique, né à Dijon, membre de l'académie de cette ville, a publié une brochure sous ce titre : *Entretiens d'un musicien français avec un gentilhomme russe, sur les effets de la musique moderne, ou tableau des concerts de province, avec des lettres à l'académie de Dijon, à d'Alembert, Marmontel, J.-J. Rousseau*, Dijon, 1775, in-8<sup>o</sup>. V. DU CHARGER.

**CHARLES DE FRANCE**, duc d'Anjou, frère de Saint-Louis, naquit en 1220. Gendre et héritier de Bérenger, comte de Provence, il fit valoir ses droits sur le royaume de Naples, le conquit, et fut couronné roi des Deux-Siciles, en 1266. Il mourut à Naples, le 7 janvier 1285. Ce prince cultivait la poésie et la musique. Il nous reste deux chansons notées de sa composition : l'une se trouve dans le manuscrit de la Bibliothèque du roi, coté 7222 ; la seconde est dans deux autres Mss. de la même bibliothèque (nos 65 et 66, fonds de Cangé).

**CHARLES** ( . . . ). On a sous ce nom cinq livres d'airs à chanter, imprimés chez Ballard, depuis 1717 jusqu'en 1734.

**CHARLIER** (PIERRE-JACQUES-HIPPOLYTE), prêtre du diocèse de Paris, naquit dans cette ville, en 1757, et y fit ses études avec distinction. L'archevêque de Paris, M. de Beaumont, ayant remarqué ses qualités, le prit sous sa protection et le fit entrer au séminaire de Saint-Magloire, pour y étudier les sciences ecclésiastiques. En 1785, il fut ordonné prêtre, et M. de Juigné, archevêque de Paris,

le fit son secrétaire et son bibliothécaire. Il coopéra à l'édition du bréviaire, imprimé par ordre de ce prélat, en refondit les rubriques, et mit à la tête une *Théorie de plain-chant*, qui, depuis lors, a été réimprimée séparément avec des corrections, Paris, 1787, in-12. La vie de Charlier s'écoula dans des travaux paisibles de son état, qui ne sont point du ressort de ce dictionnaire. Dans le désir d'être utile, il avait consenti à aider, sans rétribution, le curé de Saint-Denis, dans l'exercice de ses fonctions. Il mourut dans ce lieu, le 25 juin 1807, après quatorze jours de maladie.

**CHARMILLON** (JEAN), célèbre ménestrier, né en Champagne, vers le milieu du 15<sup>e</sup> siècle, fut élu roi des ménestrels de la ville de Troyes, en 1295, sous le règne de Philippe-le-Bel : c'est la plus ancienne nomination de ce genre qu'on ait trouvée jusqu'à ce jour ; car Robert, roi des ménestrels de la cour de Louis X, n'est nommé que dans une ordonnance de l'hôtel des rois de France, datée de 1315 (V. la *Revue Musicale*, 6<sup>e</sup> année, p. 194), et ce Robert est le premier qu'on trouve revêtu de cette dignité à la cour. Le silence des monuments historiques connus jusqu'à cette époque sur ce sujet, a fait considérer Jean Charmillon comme le premier roi des ménestrels qu'il y ait eu en France ; cependant il y a lieu de croire que cette charge avait été créée antérieurement à la cour, et qu'on y trouvait, avant Philippe-le-Bel, un roi des ménestrels aussi bien qu'un *roi des hérauts d'armes*, et un *roi des ribauds*. Pour éclaircir ce fait, il faudrait découvrir dans les manuscrits des bibliothèques ou des archives des comptes de dépenses de la maison des rois de France, antérieurement à 1285 ; aucun monument de ce genre n'est venu à ma connaissance.

**CHARPENTIER** (MARC-ANTOINE), compositeur, naquit à Paris, en 1654. Dès sa jeunesse il avait appris les premiers principes de la peinture et de la musique. A l'âge de quinze ans, il se rendit à Rome,

pour y étudier avec soin le premier de ces arts ; mais à son arrivée en Italie , ayant entendu un motet de Carissimi , ce morceau excita en lui une sensation assez vive pour lui faire abandonner la peinture et se livrer exclusivement à la musique. Arrivé à Rome , il entra dans l'école de Carissimi , et travailla pendant quelques années sous ce maître célèbre. Revenu en France , il obtint de Louis XIV la place de maître de chapelle du Dauphin , mais la jalousie de Lulli lui fit ôter cet emploi. Peu de temps après , Charpentier entra chez Mademoiselle de Guise , en qualité de maître de sa musique , et dès ce moment il se livra avec ardeur à la composition , et principalement au théâtre. On remarqua que par suite du dépit qu'il avait conçu contre Lulli , il affectait de s'éloigner de sa manière dans tous ses ouvrages , ce qui nuisit beaucoup à ses succès. Le duc d'Orléans , qui fut depuis régent du royaume , prit de lui des leçons de composition , et lui accorda l'intendance de sa musique. Les dégoûts qu'il éprouvait au théâtre , lui firent abandonner cette carrière , et ses travaux n'eurent plus d'autre but que l'église. Nommé maître de musique de l'église du Collège et de la maison professe des Jésuites , à Paris , il fut bientôt appelé à la maîtrise de la Sainte-Chapelle , et il occupa cette place jusqu'à sa mort , qui eut lieu au mois de mars 1702 , dans la soixante-huitième année de son âge. Les ouvrages donnés à la scène , par Charpentier , sont les suivans : *Circé* ; *La musique du malade imaginaire* ; *Les plaisirs de Versailles* ; *la fête de Ruel* ; *Les arts florissans* ; *Le sort d'Andromède* ; *Les fous divertissans* ; *Actéon* ; *Le jugement de Pan* ; *La Couronne de fleurs* ; *La sérénade* ; *Le retour du printemps* ; *Les amours d'Acis et Galatée* , opéra représenté chez M. de Rians , procureur du roi au Châtelet , au mois de janvier 1678 ; les airs de danse et les divertissemens de *La Pierre philosophale* , comédie en cinq actes , jouée le 13 février 1681 , et qui n'eut que trois représenta-

tions ; *Les amours de Vénus et Adonis* , tragédie de Visé. A la reprise de cette pièce , qui eut lieu le 3 septembre 1685 , on y ajouta des divertissemens et des danses , dont Charpentier composa la musique. En cet état , cette pièce n'eut que six représentations ; *Médée* , en 1693 ; *Quelques tragédies spirituelles pour le collège des jésuites* ; *Pastorales sur différens sujets* ; etc. On a aussi de ce compositeur des *airs à boire* , à deux , trois et quatre parties , Paris , Ballard ; des messes , des motets , etc. Charpentier , très inférieure à Lulli sous le rapport de l'invention , avait plus d'instruction musicale que lui. Il était vain de ce savoir , et ne reconnaissait pour égal que Lalouette , maître de musique de la cathédrale. Quand un jeune homme voulait se faire compositeur , il lui disait : « Allez en Italie , c'est la véritable source ; « cependant , je ne désespère pas que quel- « que jour les Italiens ne viennent ap- « prendre chez nous ; mais je ne serai « plus. »

CHARPENTIER (JEAN), célèbre joueur de musette , débuta en 1720 , comme acteur , au théâtre de la foire. On a de ce musicien : *Les plaisirs champêtres* , *pièces pour deux musettes* , Paris , 1733 , in-4° oblong.

Un autre Charpentier a fait paraître , en 1770 , un ouvrage intitulé : *Instructions pour le cistre ou la guitare allemande* , Paris , in-fol.

CHARPENTIER (JEAN-JACQUES BEAUVARLET). V. BEAUVARLET.

CHARTRAIN ( . . ) , né à Liège , violoniste à l'Opéra , entra à l'orchestre de ce théâtre , en 1772 , et se fit remarquer au concert spirituel , par son exécution ferme et hardie , dans plusieurs concertos de sa composition. Il est mort en 1793. Comme compositeur , il est connu par les ouvrages suivans : 1° Quatuors pour deux violons , alto et basse , œuvres 1<sup>or</sup> , 4<sup>e</sup> , 5<sup>e</sup> et 8<sup>e</sup> , Paris , Sieber ; 2° Concertos pour le violon , œuvres 2<sup>e</sup> , 3<sup>e</sup> et 7<sup>e</sup> , *Ibid.* ; 3° Six symphonies à huit parties , œuvre 6<sup>e</sup> , *Ibid.* ;

4° Six duos pour violon et alto, œuvre 9°, *Ibid.* La Bibliothèque de l'école royale de musique, à Paris, possède la partition manuscrite d'un opéra d'*Alcione* de cet auteur, qui n'a jamais été représenté. En 1776, Chartrain a donné à la Comédie-Italienne un opéra-comique en un acte, intitulé : *Le lord supposé* : cet ouvrage n'eut point de succès.

CHASSÉ (CLAUDE-LOUIS-DOMINIQUE DE), célèbre acteur de l'Opéra, issu d'une maison noble de Bretagne, naquit à Rennes, en 1698. A l'âge de vingt-deux ans il entra dans les gardes du corps ; mais le système de Law et l'incendie de Rennes ayant entièrement ruiné son père, Chassé, que la nature avait doué d'une taille avantageuse, d'une figure agrécable et d'une belle voix de basse, se décida à tirer parti des seuls avantages qui lui restaient, et débuta à l'Opéra au mois d'août 1721. Chanteur pitoyable, comme on l'était alors, mais acteur excellent, il eut bientôt effacé tous ceux qui l'avaient précédé dans son emploi, et le rôle de *Roland*, qu'il rendit avec une supériorité jusqu'alors inconnue, mit le sceau à sa réputation. Il était si pénétré de ses rôles, qu'un jour, après avoir fait une chute sur la scène, il cria aux soldats qui le suivaient : *Marchez moi sur le corps*. En 1738, il abandonna le théâtre et se rendit en Bretagne, dans l'espoir d'y rétablir sa fortune ; mais le succès n'ayant pas répondu à son attente, il rentra à l'Opéra, au mois de juin 1742, par le rôle d'*Hylas*, dans *Issé*. Enfin, après avoir parcouru une brillante carrière, il se retira définitivement en 1757. Il est mort à Paris, le 27 octobre 1786, âgé de 88 ans. Chassé a composé un recueil de *chansons bachiques*, qui a été publié chez Ballard.

CHASSIRON (PIERRE-MATHIEU-MARTIN DE), conseiller au présidial de La Rochelle, et membre de l'académie de cette ville, naquit à l'île d'Oleron, en 1704, et mourut à La Rochelle en 1767. On a de lui un petit écrit intitulé : *Réflexions sur les*

*tragédies-opéras*, Paris, 1751, in-12. Il aurait pu se dispenser de réfléchir sur un sujet auquel il n'entendait rien.

CHASTEL (ROBERT OU ROBIN DU), poète et musicien, vers la fin du 13<sup>e</sup> siècle. On trouve deux chansons notées de sa composition dans un manuscrit de la bibliothèque du roi, coté n° 66 (fonds de Cangé).

CHASTELLUX (FRANÇOIS-JEAN, MARQUIS DE), maréchal de camp, naquit à Paris en 1734. Entré fort jeune au service, il fit toutes les campagnes d'Allemagne contre Frédéric-le-Grand. En 1780, il passa en Amérique, où il fit les fonctions de major-général dans l'armée de Rochambeau, et donna des preuves multipliées de courage et d'activité. Il fut l'ami de Washington. Revenu en France, il obtint le gouvernement de Longwi et la place d'inspecteur d'infanterie ; il mourut le 28 octobre 1788. Chastellux donnait à la culture des lettres tous les momens que lui laissaient ses devoirs ; il fut admis à l'académie française en 1775. Parmi ses ouvrages on remarque les suivans, qui sont relatifs à la musique : 1° *Essai sur l'union de la poésie et de la musique*, La Haye (Paris), 1765, in-12. Hiller a donné un extrait de ce petit ouvrage dans ses *Notices et remarques sur la musique* (*Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffen*) année 1767, p. 379 ; 1° *Observations sur un ouvrage intitulé traité du mélodrame*, dans le *Mercur* d'octobre 1771. On a attribué fausement ces observations à l'abbé Morellet ; 5° *Essai sur l'opéra*, traduit de l'italien d'Algarotti, suivi d'*Iphigénie en Aulide*, par le traducteur, Paris, 1773, in-8°. Chastellux écrivit le premier de ces ouvrages au retour d'un voyage en Italie ; il y montre beaucoup de penchant pour la musique italienne et de dégoût pour la française. Il faut avouer qu'à l'époque où il écrivait il n'avait pas tort, bien qu'on l'ait accusé de partialité.

CHATEAUMINOIS (ALPHONSE), fut d'abord première flûte et tambourin des

Variétés amusantes ; en 1807 il entra au Vaudeville comme galoubet. Il jouait fort bien de cet instrument , et se faisait souvent entendre dans les entr'actes. Il est mort à Paris en 1819. On a de lui une *Méthode de galoubet* (Paris, Jouve).

CHATEAUNEUF (L'ABBÉ DE), né à Chambéri, passa la plus grande partie de sa vie à Paris, où il mourut en 1709. Il fut parrain de Voltaire, et l'on dit qu'il fut l'un des derniers amans de Ninon. Il cultivait la musique, et a écrit un *Dialogue sur la musique des anciens*, que Morabin publia après sa mort, Paris 1725, in-12. On en trouve des exemplaires avec un frontispice portant la date de 1734. Ce petit ouvrage a été inséré dans la *Bibliothèque française*, année 1725. p. 179-277; il donna lieu à des *observations sur la musique, la flûte et la lyre des anciens*, Bibl. franç., t. V, p. 107-125. Au reste, le livre de l'abbé de Chateaufneuf est superficiel et sans utilité, il fut vivement critiqué par Burette : c'était lui faire trop d'honneur. L'abbé de Chateaufneuf a composé ce dialogue à l'occasion du *Pantalon*, instrument que son inventeur Hebenstreit avait fait entendre chez Ninon.

CHAULIEU (CHARLES), professeur de piano, est né à Paris, le 21 juin 1788. Admis au Conservatoire le 1<sup>er</sup> frimaire an V, il y devint élève de M. Adam et de Catel, et obtint au concours les premiers prix d'harmonie et de piano en 1805 et 1806. Depuis sa sortie de classe du Conservatoire, il ne s'est plus fait remarquer comme exécutant, mais il a publié un grand nombre de pièces pour le piano, la plupart arrangées sur des airs d'opéras. Ses principaux ouvrages sont : 1<sup>o</sup> Deux sonates pour le piano, op. 1, Paris, Sieber; 2<sup>o</sup> Trois sonates détachées pour le même instrument, œuvres 11, 13 et 17, Paris, Lemoine; 3<sup>o</sup> Une grande sonate pour piano, flûte ou violon, op. 13, *Ibid.*, 4<sup>o</sup> Nocturne concertant pour les mêmes instrumens, op. 5, *Ibid.* Il a publié aussi beaucoup de divertissemens, de caprices, de rondeaux et

d'exercices pour piano seul, chez Lemoine et Sieber. A l'égard des variations et des fantaisies qu'il a arrangées sur des thèmes d'opéra, le nombre en est trop considérable pour que les titres en puissent être rapportés ici. M. Chaulieu a aussi arrangé plusieurs recueils de contredanses pour le piano, et a écrit pour des pensionnats des cantates, la musique des chœurs d'*Esther*, et plusieurs ouvrages pour l'éducation primaire des pianistes, entre autres, un recueil d'exercices et d'études qu'il a nommé l'*Indispensable*. Cet artiste a pris part à la rédaction d'un journal relatif à la musique qui a été publié à Paris en 1854 et 1855, sous ce titre : *Le Pianiste*; ses articles sont remarquables par l'ingénuité des observations et par la naïveté du style.

CHAUMONT (LE CHEVALIER DE), d'une ancienne famille, et petit-fils d'un marquis Louis XVI avait employé pour établir des relations entre la France et le royaume de Siam. On lui doit un livre qui a pour titre : *Véritable construction d'un théâtre de l'Opéra, à l'usage de la France*, Paris, 1766, in-12.

CHAUSSE (MICHEL-ANGE DELA), en latin *Causæus*, naquit à Paris vers la fin du 17<sup>e</sup> siècle, et se fixa à Rome, afin de pouvoir se livrer avec plus de fruit à l'étude de l'antiquité. On a de lui : *Romanum museum, sive Thesaurus eruditæ antiquitatis, in quo gemmæ, idola, insignia sacerdotalia, etc.* CLXX tabulis reneis incisa referuntur ac dilucidantur, Rome, 1660, in-fol.; deuxième édition, Rome, 1707, in-fol.; et dernière, 1747, 2 vol. in-fol. On y trouve des renseignemens sur les instrumens de musique des anciens, et particulièrement une petite dissertation de *Sistro*, que Grævius a insérée dans son *Thesaur. antiquit. Roman.*, t. V.

CHAUVEREICHE (. . .), musicien de la sainte chapelle du roi, à Dijon, a pris part à la composition de l'*Union d'Hébé avec Minerve*, pastorale en trois actes, qui a été représentée par les écoliers du collège de Dijon, le 20 août 1754. Les airs

des divertissemens de cette pastorale ont été composés par Jollivet, et mis en partition avec orchestre par Chauveriche.

CHAUVET (FRANÇOIS), aveugle, devint organiste de Saint-Lazare, vers 1783, et fut ensuite attaché au duc d'Angoulême, en qualité de claveciniste. Il a fait paraître en 1798 : 1<sup>o</sup> Premier recueil de romances et de chansons, avec acc. de piano ou harpe ; 2<sup>o</sup> *Le Fandango*, varié pour la guitare. On lui doit aussi un ouvrage élémentaire intitulé : *Principes de musique pour le piano*, Paris, 1791. Il eut un frère, surnommé *Le Jeune*, qui a publié en 1805, *Trois airs connus variés pour le piano*, œuvre 1<sup>er</sup>.

CHAUVON (. . .), musicien ordinaire de la musique du roi, vers 1740, a publié : 1<sup>o</sup> Deux divertissemens, savoir *Les charmes de l'harmonie*, et *Les agrémens champêtres* ; 2<sup>o</sup> *Le Philosophe amoureux*, cantate ; 3<sup>o</sup> Deux livres de pièces à chanter, intitulés : *Les mille et un airs* ; 4<sup>o</sup> Un livre de sonates à flûte seule, sous le titre : *Les Tibiades*.

CHAVÈS (J.), né à Montpellier, vers 1770, montra dès son enfance d'heureuses dispositions pour la musique, et ses parens, qui le destinaient au commerce, lui permirent d'étudier le piano et le violon. A l'âge de quinze ans, il composa la musique d'un grand opéra intitulé : *Énée et Lavinie*. Ses talens lui ayant procuré l'entrée des meilleures maisons, il inspira de l'amour à une riche héritière, que ses parens furent obligés de lui donner pour épouse. Il voulut alors briller à Paris ; mais arrivé dans cette ville, il y perdit toute sa fortune au jeu, et se vit contraint de vendre le bien de sa femme. Il en exposa le produit à de nouveaux hasards, ne fut pas plus heureux que la première fois, et n'eut plus d'autre ressource que de se faire prote de l'imprimerie musicale d'Olivier et Godefroy. Pendant qu'il remplissait ces fonctions, il publia un livre élémentaire sous le titre de *Rudiment de musique par demandes et réponses*, Paris, Olivier et

Godefroy, in-4<sup>o</sup> (sans date), deux œuvres de sonates pour le piano, et quelques romances. Ces productions ayant procuré quelque argent à Chavès, il tenta de nouveau la fortune, perdit tout, et, poussé par son désespoir, se jeta dans la Seine, en 1808.

CHECCHI (RENIER), maître de chapelle, né à Pise, en 1749, reçut les premières notions de la musique de *Gio-Gualberto Brunetti*, et acheva ses études sous Orazio Mei, maître de chapelle de la cathédrale de Livourne. Il s'est fixé depuis lors dans cette dernière ville. Lorsque Napoléon créa la société italienne des sciences, lettres et arts, Checchi fut nommé membre ordinaire de la section musicale. Il a composé beaucoup de musique d'église, et plusieurs opéras, parmi lesquels on remarque *l'Eroe cinese* ; on connaît aussi de lui une collection de *Partimenti*, pour l'enseignement de l'harmonie. Checchi vivait encore à Livourne, en 1812.

CHEFDEVILLE (ESPRIT-PHILIPPE) ou CHÉDEVILLE, l'aîné, fut le plus habile joueur de musette qu'il y ait eu en France ; son frère (Nicolas) put seul lui être comparé. L'aîné entra à l'Opéra, en 1725, pour y jouer de son instrument ; admis à la pension en 1749, il en jouit jusqu'en 1782, époque où il mourut à Paris. On a de lui : 1<sup>o</sup> *Simphonies* (duos) pour deux musettes, livres 1<sup>er</sup> et 2<sup>o</sup>, Paris, in-fol. oblong ; 2<sup>o</sup> *Concerts champêtres pour deux musettes et basse*, op. 3, ibid. ; 3<sup>o</sup> *Recueil de vaudvilles, menuets et contredanses pour deux musettes*, Ibid. Les compositions de Nicolas Chédeville sont : 1<sup>o</sup> *Les amusemens champêtres, suites pour deux musettes*, op. 1, 2 et 3, Paris, in-fol. obl. ; 2<sup>o</sup> *Les Danses amusantes*, op. 4, ibid. ; 3<sup>o</sup> *Les soirées amusantes, sonates*, op. 5, ibid. ; 4<sup>o</sup> *Les pantomimes italiennes, pour musettes et vieilles* ; 5<sup>o</sup> *Les amusemens de Bellone, ou les plaisirs de Mars*, op. 6 ; 6<sup>o</sup> *Les galanteries amusantes* (duos), op. 8 ; 7<sup>o</sup> *Sonates pour la flûte*, op. 7 ; 8<sup>o</sup> *Les*

*défis ou l'étude amusante*, op. 9; 9<sup>o</sup> *Les idées françaises, ou les délices de Chambray*, op. 10; 10<sup>o</sup> *L'œuvre quatrième d'Abacu, arrangé pour les musettes et vieilles*; 11<sup>o</sup> *Les printemps de Vivaldi, arrangés en concertos pour les musettes*. On a aussi imprimé une *Méthode de galoubet*, sous le nom de Chédeville, Paris, Decombe.

CHEIN (LOUIS), né à Beaune, vers le milieu du 17<sup>e</sup> siècle, fut enfant de chœur de la sainte Chapelle du palais, et dans la suite en devint chapelain. Il passa enfin à Quimpercorentin, en qualité de maître de musique de la cathédrale. On connaît de sa composition : 1<sup>o</sup> *Missa quatuor vocum ad imit. moduli pulchra ut luna*, Paris, Chr. Ballard, 1689, in-folio; 2<sup>o</sup> *Missa pro defunctis quatuor vocum*, Paris, Ballard, 1690; 3<sup>o</sup> *Missa quinque vocum, ad imitationem moduli floribus omnia cedant*, Paris, Ballard, 1691, in-fol.; 4<sup>o</sup> *Missa quatuor vocum, ad imit. mod.* Electa ut sol, Paris, 1691.

CHELARD (HIPPOLYTE-ANDRÉ-JEAN-BAPTISTE)<sup>1</sup>, fils d'un clarinettiste de l'Opéra, est né à Paris, le 1<sup>er</sup> février 1789. Admis, comme élève, dans une classe de violon, au Conservatoire, en 1805, il y prit ensuite des leçons d'harmonie de M. Dourlen, et de composition de Gossec. En 1811, il obtint au concours de l'Institut le premier grand prix de composition musicale. Devenu par là pensionnaire du gouvernement, il alla, suivant les réglemens alors en vigueur, passer trois années à Rome, et il profita de son séjour en cette ville pour étudier sous la direction de M. l'abbé Bainsi les compositions de Palestrina; il reçut aussi des conseils de Zingarelli pour la musique d'église dans le style accompagné. De Rome, M. Chelard se rendit à Naples, où Paisiello l'accueillit avec bienveillance, et lui facilita l'entrée du théâtre pour y

faire représenter un opéra bouffe de sa composition intitulé : *Casa da vendere*. Cet ouvrage fut joué en 1815, et obtint, dit-on, quelque succès. Il fut moins heureux à Paris, lorsque M. Chelard le fit jouer au théâtre Favart, quoiqu'il fût bien chanté par Mademoiselle Cinti (aujourd'hui Madame Damoreau), Garcia et Porto. De retour à Paris, vers la fin de 1816, M. Chelard était entré à l'orchestre de l'Opéra. Il donnait aussi des leçons de solfège, de violon et d'harmonie; mais entraîné par son penchant pour la composition, il n'était point heureux, et c'était avec impatience qu'il subissait l'ennui de ses travaux journaliers. Après une longue attente, il parvint enfin au but de ses desirs, car il fit représenter à l'Opéra une tragédie-lyrique, dont le sujet était *Macbeth*. Cet ouvrage fut joué pour la première fois le 29 juin 1827. Empreint du génie de Shakespare, *Macbeth* est une belle composition; mais réduite aux mesquines proportions que lui avait données Rouget de Lisle, c'était une pièce médiocre. Elle avait d'ailleurs le défaut d'être ennuyeuse; le compositeur ne put triompher de toutes les difficultés que le poète lui avait préparées. Il y avait de belles choses toutefois dans son ouvrage, et l'on se souvient encore d'un trio de sorcières, vigoureusement conçu, qui se trouvait au premier acte. Quelques chœurs de cet ouvrage ont été aussi remarqués comme des morceaux d'une large et belle facture; mais en somme, la pièce n'a pu se soutenir. Peu de bienveillance de la part de l'administration, et les intrigues de quelques personnes intéressées ont peut-être hâté son exclusion de la scène; mais il est certain qu'elle en aurait été bannie bientôt par le peu d'intérêt que le public portait à l'ouvrage.

Blessé d'une indifférence qu'il considérait comme une injustice, M. Chelard

<sup>1</sup> Dans la notice du Lexique universel de la musique, publiée à Stuttgart, par M. Schilling, on trouve seulement André-Hippolyte pour les prénoms de M. Chelard;

mais les registres du Conservatoire de Paris, et ceux de l'Institut, indiquent ceux qu'on voit ici.

chercha en Allemagne les applaudissemens qu'on lui refusait en France. Ayant été recommandé au baron de Poissl, intendant du théâtre de la cour à Munich, il lui envoya sa partition, et bientôt après, lui-même se rendit dans la capitale de la Bavière. Il avait refait des scènes entières de son opéra de *Macbeth*, et dans ce travail, il avait profité des critiques dont il avait été blessé. Au mois de juin 1828, c'est-à-dire, un an après que l'ouvrage eut été représenté à Paris, M. Chelard eut la satisfaction de l'entendre exécuter en allemand, avec un effet tout nouveau pour lui, par la célèbre cantatrice Mademoiselle Schechner, Madame Sigl-Vespermann et Pellegrini. L'enthousiasme du public fut porté à son comble. Depuis lors on a représenté *Macbeth* en plusieurs autres villes de l'Allemagne, mais le succès n'a pas été aussi décidé. Les conséquences de triomphe du compositeur français furent sa nomination de maître de chapelle du roi de Bavière, et un empressement flatteur à l'accueillir dans les cours qu'il visita. En 1829, il revint à Paris, et se prépara à y donner un opéra-comique, qui fut joué au mois de janvier de l'année suivante, sous le titre de *La table et le logement*. L'attente de tous les amis de M. Chelard fut trompée, car ils ne trouvèrent dans cette production qu'une musique faible, sans charme, et plutôt écrite d'une manière systématique que née de l'inspiration. L'ouvrage ne réussit pas et n'eut que deux ou trois représentations. Quelques mois après, la révolution qui venait changer le sort de la France et de l'Europe éclata. Elle surprit M. Chelard au moment où il venait de fonder un établissement pour le commerce de musique : cet établissement fut par cet événement ruiné dès son origine, et son propriétaire, qui n'avait à Paris qu'une existence précaire, fut contraint de retourner en Allemagne. Son départ empêcha la représentation d'un opéra en trois actes, intitulé *Minuit*, qu'il avait écrit pour le théâtre *Ventadour*.

De retour à Munich, vers la fin de 1830, M. Chelard y fit traduire cet ouvrage en allemand, et le fit jouer au théâtre de la cour au mois de juin 1831. Plusieurs morceaux de cette nouvelle production furent accueillis avec beaucoup d'applaudissemens, mais, en général, le succès de *Minuit* fut inférieur à celui de *Macbeth*. Vers la même époque, le compositeur fit venir à Munich sa famille qui était restée à Paris. Au mois de février 1832, il donna, sous le titre de *l'Étudiant*, son opérette joué précédemment à Paris sous celui de *La table et le logement*. Il avait entièrement refondu cette partition, et n'avait conservé de l'ouvrage primitif qu'un petit nombre de morceaux : le succès fut complet. Dans le même temps, M. Chelard fit exécuter à la cathédrale de Munich une messe solennelle qu'il avait fait entendre précédemment à Paris, dans l'église de Saint-Roch. Cette messe fut ensuite donnée au concert spirituel, et fut suivie de plusieurs chœurs et cantates dont il a été fait mention dans la Gazette musicale de Leipsick. Dans les années 1832 et 1833, M. Chelard fut engagé comme directeur de musique de l'Opéra allemand de Londres, aux théâtres du roi, de Drury-Lane et de Covent-Garden. Il fit représenter au premier de ces théâtres son opéra de *Macbeth*; le rôle de *Lady Macbeth* fut joué par Madame Schroeder-Devrient. L'année suivante il donna à Drury-Lane son *Étudiant*, traduit en anglais et chanté par Madame Malibran. La faillite des entrepreneurs de ces spectacles obligea M. Chelard de retourner à Munich sans avoir obtenu les avantages qu'il s'était promis. Il paraît qu'à la suite de son retour, la bienveillance qui avait accueilli d'abord cet artiste en Allemagne ne s'est pas soutenue, car il a, dit-on, rencontré de grands obstacles avant d'obtenir que son nouvel opéra, *Le combat d'Herrmann* (Die Herrmannsschlacht) fut joué au théâtre de la cour. Cet ouvrage n'a pu être représenté qu'à la fin de l'année 1835; mais l'éclat de son succès a dû

consoler le compositeur de ses tribulations. On s'accorde à considérer cette nouvelle production de M. Chelard, comme ce qu'il a fait de meilleur.

On a publié de M. Chelard, indépendamment de ses ouvrages dramatiques : 1<sup>o</sup> Solfèges à quatre voix, suivis d'un cantique à voix seule, avec accompagnement de piano, Paris, H. Lemoine; 2<sup>o</sup> *Chant grec*, exécuté en 1826, au Waux-Hall, dans le concert donné au bénéfice des Grecs.

CHELL (WILLIAM) (et non CHELLE, comme écrivent Forkel et Lichtenthal), chapelain séculier, prébendier et chanteur à l'église cathédrale d'Hereford, fut fait bachelier en musique à l'université d'Oxford, en 1524. Tanner (*in Biog. Britan.*) dit qu'il est auteur de deux écrits, dont l'un est intitulé : *Musicæ practicæ Compendium*, et l'autre : *De Proportionibus musicis*; mais il ne fait pas connaître s'ils ont été imprimés, ou s'ils sont restés inédits.

CHELLERI (FORTUNÉ), naquit à Parme, en 1668, d'un père allemand, nommé Keller, qu'il perdit à l'âge de douze ans. Il n'en avait que quinze lorsque sa mère mourut. Son oncle maternel, François-Marie Bassani, maître de chapelle de la cathédrale de Plaisance, le prit alors dans sa maison pour veiller, comme tuteur, à son éducation, se proposant de lui faire étudier la jurisprudence. Mais les heureuses dispositions de Chelleri pour la musique ne tardèrent point à se manifester, et Bassani, témoin de ses efforts et de ses succès, renonça à son premier dessein, et lui donna des leçons de chant et de clavecin. Les progrès de son élève furent si rapides, qu'au bout de trois ans, il fut en état de remplir une place d'organiste. Pour ne pas rester un musicien ordinaire, le jeune Chelleri commença alors à étudier le contrepoint sous la direction de son oncle, et y fit de grands progrès. La mort de Bassani le laissa livré à ses propres forces; mais au lieu de se décourager, il redoubla d'efforts

pour se perfectionner dans son art. Son premier essai dans la musique dramatique fut l'opéra de *La Griselda*, qu'il fit représenter à Plaisance, en 1707. L'année suivante, il fut appelé à Crémone pour y écrire l'opéra de la saison; après s'être acquitté de cette tâche, il s'embarqua à Gènes, le 7 janvier 1709, pour aller en Espagne, et il visita les principales villes de ce royaume pendant le reste de l'année. Après son retour en Italie, en 1710, il y déploya tant d'activité qu'au bout de douze ans, il n'y avait presque pas de ville considérable qu'il n'eût enrichie de quelques-unes de ses compositions. Il termina sa carrière théâtrale par l'opéra de *Zenobia e Radamisto*, qui fut représenté au théâtre Santo-Angelo de Venise. L'évêque de Wurzburg lui offrit alors la place de maître de chapelle : Chelleri accepta et se rendit en Allemagne. En 1725, il entra au service du Landgrave de Hesse-Cassel, qui lui conféra les titres de maître de chapelle et de directeur de sa musique. L'année suivante, il partit pour l'Angleterre, et demeura dix mois à Londres, où il publia un livre de cantates. Le successeur du Landgrave Charles de Hesse-Cassel, qui était en même temps roi de Suède, le confirma dans son emploi de maître de chapelle, et le fit venir à Stockholm en 1731; mais le climat de la Suède ne convenant point à sa santé, il demanda la permission de retourner à Cassel, et l'obtint en 1734, avec le titre de conseiller de cour. Il est mort dans cette ville, en 1757, à l'âge de près de quatre-vingts ans. Ses ouvrages les plus connus sont : 1<sup>o</sup> *La Griselda*, à Plaisance, en 1707; 2<sup>o</sup> *Il gran Alessandro*, Crémone, 1708; 3<sup>o</sup> *La Zenobia in Palmira*, Milan, 1711; 4<sup>o</sup> *L'Atalanta*, Ferrare, 1713; 5<sup>o</sup> *L'Alessandro tra gli Amazoni*, Venise, 1715; 6<sup>o</sup> *La Caccia in Etolia*, 1715; 7<sup>o</sup> *Penelope*, Venise, 1716; 8<sup>o</sup> *L'Amalassunte regina de' Goti*, Venise, 1718; 9<sup>o</sup> *Alessandro Severo*, Brescia, 1718; 10<sup>o</sup> *L'Arsacide*, Venise, 1719; 11<sup>o</sup> *La Pace per amore*,



Venise, 1719; 12° *Il Temistocle*, Padoue, 1720; 13° *Tamerlano*, Trévise, 1720; 14° *L'Innocenza difesa*, Venise, 1721; 15° *Zenobia e Radamisto*, Venise, 1722; 16° *Amor della patria*, 1722; 17° Un livre de cantates et airs, publié à Londres, en 1726; 18° Un livre de sonates et de fugues pour l'orgue et le clavecin, Cassel, 1729. Il a composé en Allemagne des psaumes, des messes, des sérénades, des oratorios, des trios, des ouvertures et des symphonies.

CHEMIN (ÉTIENNE DU), avocat au parlement, vers le milieu du 17<sup>e</sup> siècle, a publié : *Odes d'Horace mises en musique à quatre parties*, Paris, 1661.

CHEMIN (NICOLAS DU). Voyez DUCHEMIN.

CHENEVILLET (PIERRE), maître de musique et chanoine de Saint-Victor, à Clermont, vivait dans la seconde moitié du 17<sup>e</sup> siècle. On a de lui : 1° *Missa quatuor vocum ad imitationem moduli vota mea Domino*, Paris, Ballard, 1652; 2° *Missa quatuor vocum ad imitationem moduli Deus ultionis Dominus*, Paris, Ballard, 1653; 3° *Missa quatuor vocum ad imit. mod. india mili*, ibid., 1672.

CHENIÉ (MARIE-PIERRE), né à Paris, le 8 juin 1773, fut élève de l'abbé d'Hardimont. A l'âge de seize ans, il a fait exécuter une messe de sa composition, à l'église Saint-Jacques-de-la-Boucherie. En 1795, il est entré à l'orchestre de l'Opéra, comme contre-bassiste, et a pris sa retraite en 1820. Il a fait ensuite partie de l'orchestre du Théâtre-Italien, et il fut attaché à la chapelle du roi. Il fut pendant plusieurs années organiste de la Salpêtrière. On connaît de lui des messes, des motets, trois *Te Deum*, un *Regina Coeli*, un *Osolutaris*, un *Domine salvum*, etc., des romances et quelques pièces fugitives. Nommé professeur de contre-basse au Conservatoire, il y a formé quelques bons élèves parmi lesquels on remarque MM. Durier et Guillou. Chenié est mort à Paris, le 6 mai 1832.

CHÉNIER (MARIE-JOSEPH), poète, né à Constantinople en 1764, fut amené fort jeune en France, et fit ses études à Paris. Il fut membre de toutes les assemblées législatives, depuis 1792 jusqu'en 1802, puis inspecteur général de l'instruction publique, et enfin membre de l'Académie française (2<sup>e</sup> classe de l'Institut). Il mourut à Paris, le 1<sup>er</sup> janvier 1811. Ce n'est point ici le lieu d'examiner la vie politique ni les œuvres littéraires de cet écrivain célèbre; mais il doit être mentionné comme auteur d'un *Rapport fait à la convention nationale, au nom des comités d'instruction publique et des finances* (le 10 ther. an III) sur la nécessité d'organiser le Conservatoire de musique, Paris, an III, imprimerie nationale, une feuille in-8°. C'est à la suite de ce rapport que la convention décréta l'institution du Conservatoire de musique de France.

CHIERICI (SÉBASTIEN), compositeur, né près de Bologne en 1647, fut d'abord maître de la cathédrale de Pistoie, et devint ensuite, vers 1684, maître de chapelle de l'académie *dello Spirito santo*, à Ferrare. Il fut aussi académicien philharmonique de Bologne. On connaît de lui : 1° *Harmonia di divoti concerti a 2 et 3 voci con violini e senza*, op. 2°, Bologne, 1698, in-4°. C'est une réimpression; 2° *Motetti sagri a due e tre voci, con violini e senza*, op. quarta, ibid., 1700, in-4°. C'est la troisième édition; 3° *Componimenti da camera a due voci*, op. 5<sup>a</sup>, Bologne, 1688, in-4° obl.; 4° *Motetti sagri a due e tre voci con violini e senza*, op. 6°, Bologne, 1695, in-4°. Cet ouvrage est dédié à l'empereur Léopold 1<sup>er</sup>.

CHÉRON (ANDRÉ), maître de musique à l'Opéra, y entra en 1734, et y battit la mesure pendant plusieurs années. En 1750, il devint chef du chant, et en remplit les fonctions jusqu'en 1753, puis on le fit inspecteur de la musique jusqu'en 1758, époque où il fut mis à la pension. Il mourut en 1766. Il a publié : 1° *Trios pour trois flûtes*, op. 1; 2° *Duos et trios de*

flûtes, op. 2. On connaît aussi quelques motets de sa composition. On lui attribue les basses des premiers livres de sonates de Lécclair; enfin, il a écrit la musique des vers qui furent chantés dans la tragédie de *Nicéphore*, en 1752.

CHÉRON (AUGUSTIN-ATHANASE), acteur de l'Opéra de Paris, naquit le 26 février 1760, à Guyancourt (Seine-et-Oise). La nature lui avait donné une voix de basse taille de la plus belle qualité, étendue, égale, sonore et d'un timbre métallique. A cette époque, l'art du chant était inconnu en France, et le seul moyen qu'eût un chanteur pour plaire au public, était de posséder un organe agréable et une belle articulation : Chéron était pourvu de ces deux avantages, et de plus, sa physionomie était belle et sa taille majestueuse; cela suffit pour lui faire obtenir un ordre de début, bien qu'il n'eût point encore chanté sur la scène. Il n'avait pas vingt ans lorsqu'il parut pour la première fois à l'Opéra, car ce fut en 1779 qu'il débuta; les applaudissemens du public décidèrent sa réception. Très bon musicien et doué d'intelligence, il comprenait bien ce qu'il chantait, et le rendait d'une manière convenable. D'ailleurs, sa facile émission de son le mettait à l'abri de l'habitude de crier qui n'était que trop fréquente parmi les acteurs dont il était entouré; mais cette facilité même, qui secondait en lui une certaine paresse naturelle, l'empêchait de mettre dans son chant et dans son jeu du feu et de l'expression. Toutefois, dans les rôles qui avaient été écrits pour lui, il était souvent fort satisfaisant. Parmi ceux où il s'est le plus distingué on doit citer Agamemnon dans *Iphigénie en Aulide*, le pacha dans *La Caravane*, le roi d'Ormus dans *Tarare*, et particulièrement *OEdipe à Colone*. Après sa retraite, qui eut lieu en 1802, il vécut quelque temps à Tours, puis vint se fixer à Versailles, où il est mort le 5 novembre 1829.

CHÉRON (ANNE), née CAMEROY, épouse du précédent, cantatrice de l'Opéra

de Paris, a vu le jour dans un village des environs de Paris en 1767. Les circonstances qui l'amènèrent sur le théâtre sont assez singulières pour mériter d'être rapportées ici. Sa sœur aînée était servante chez un médecin nommé le docteur Mittié. Ayant reçu des complimens de son maître sur la beauté de sa voix, elle lui parla de sa jeune sœur qui l'avait encore plus belle. Le docteur, lié avec Gossec, lui parla de ses deux cantatrices contadines. A cette époque, Gossec venait d'être nommé directeur de l'école de chant et de déclamation des *Menus-plaisirs*; occupé de chercher des voix, il saisit l'occasion qui lui était offerte, et obtint qu'on fit venir de son village la jeune Cameroy. Sa voix était réellement belle, et les maîtres de l'école de chant entreprirent de la cultiver. Ces maîtres étaient alors Piccini, Langlé et Guichard. Lays s'était joint à eux pour développer le talent de Mademoiselle Cameroy, à qui l'on fit prendre alors, on ne sait pourquoi, le nom de *Mademoiselle Dozon*. Reçue aux appointemens à l'école, au mois de juin 1785, elle y reçut non seulement des leçons de musique et de chant, mais des conseils de Molé pour la déclamation; Deshayes le père lui donna des leçons de danse, et Donnadieu, fameux maître d'armes de ce temps, lui fit faire des exercices pour former son corps à des mouvemens libres et souples. Après quinze mois de travaux assidus, ses maîtres déclarèrent qu'elle était en état de débiter à l'Opéra, et elle y parut avec un succès brillant, le 17 septembre 1784, dans le rôle de *Chimène*. A cette époque, le talent et la renommée de Madame Saint-Huberty étaient dans tout leur éclat : les ennemis de cette grande actrice crurent trouver dans les débuts de M<sup>lle</sup> Dozon les moyens d'y porter atteinte; un parti se forma pour la débutante, et pendant quelque temps le public se partagea en faveur des deux rivales; mais l'engouement cessa bientôt, et lorsqu'en 1786, Mademoiselle Dozon épousa Chéron, elle n'occupait plus à l'Opéra que

le second rang, qui était encore assez beau lorsqu'il n'y avait au premier que Madame Saint-Huberty. Cependant le rôle d'*Antigone* dans *OEdipe* vint à cette époque lui rendre toute la faveur du public; ce rôle fut toujours celui qui lui fit le plus d'honneur, et qui fut le mieux assorti à ses facultés. Sacchini le lui avait enseigné avec soin. La petitesse de sa taille, sa maigreur, au lieu de faire obstacle à ses succès, comme dans les autres rôles, étaient là d'accord avec la situation du personnage; elle y mettait beaucoup de sensibilité, et le caractère de sa voix, qui était ce que les Italiens appellent *soprano sfogato*, convenait fort bien au genre de la musique. Aucune autre actrice n'a eu depuis Madame Chéron, autant d'effet qu'elle dans le rôle d'*Antigone*. La délicatesse de sa santé l'obligea de quitter le théâtre en 1800, à l'âge de trente-trois ans. Elle se retira d'abord à Tours, avec son mari; mais depuis quelques années elle s'est fixée à Versailles.

**CHERUBINI** (MARIE-LOUIS-CHARLES-ZENOBI-SALVADOR), compositeur célèbre, est né à Florence, le 8 septembre 1760. Les premiers principes de la musique lui furent enseignés avant qu'il eut atteint sa sixième année. A l'âge de neuf ans il reçut des leçons d'harmonie et d'accompagnement de Bartolomeo Felici et de son fils Alessandro. Après la mort de ces deux maîtres, il passa sous la direction de Pierre Bizzari et de Joseph Castrucci, qui lui firent continuer ses études de composition, et qui lui donnèrent quelques notions de l'art du chant. Ses progrès furent si rapides, que dès 1773, c'est-à-dire, avant d'avoir accompli sa treizième année, il fit exécuter, à Florence, une messe solennelle et un intermède de sa composition. Ces ouvrages furent suivis de plusieurs autres à l'église et au théâtre, et le public accueillit avec de vifs applaudissemens ces fruits précoces d'un talent déjà remarquable. Léopold II, grand-duc de Toscane, si recommandable par la douceur de son gou-

vernement, par sa bienfaisance et par son goût éclairé pour les arts, Léopold, étonné de trouver dans le jeune Cherubini de si belles facultés, lui accorda, en 1778, une pension, pour le mettre en état de se rendre à Bologne auprès de Sarti, afin qu'il pût continuer ses études et perfectionner son talent sous les yeux de ce maître. Quatre années furent employées dans cette école, par le jeune artiste, à des travaux sérieux pour acquérir une profonde connaissance du contrepoint et de l'ancien style fugué. C'est aux conseils de Sarti que Cherubini dut le savoir étendu qu'il possède, et ce sentiment délicat des beautés de style qu'on puisait alors dans les bonnes écoles d'Italie, et dont il ne restera bientôt plus de traces. La méthode de Sarti était excellente; non seulement il donnait à ses élèves des connaissances solides dans tous les genres de compositions scientifiques, mais il les exerçait au style idéal en leur confiant la composition des airs de seconds rôles de ses opéras. Ses partitions contiennent un grand nombre de morceaux écrits par M. Cherubini.

Avant de quitter pour toujours l'école de son maître, le jeune artiste écrivit pour Alexandrie-de-la-Paille l'opéra de *Quinto-Fabio*, qui fut représenté en 1782, et qui fut suivi de sept autres ouvrages, représentés à Florence, à Livourne, à Rome et à Mantoue. En 1784, M. Cherubini quitta l'Italie pour aller à Londres. Il y écrivit *La Finta principessa*, opéra-bouffe, et y fit représenter son *Giulio Sabino*, dont il avait refait plusieurs morceaux. Il écrivit aussi dans cette ville quelques morceaux nouveaux pour la partition du *Marchese di Tulipano*, de Paisiello, après quoi il se rendit à Paris, avec l'intention de s'y fixer. Toutefois, il fut bientôt après appelé à Turin, pour y écrire son opéra d'*Ifigenia in Aulide*, qui obtint tant de succès, que Marchesi fit choisir cet ouvrage pour l'automne de 1788, au théâtre de La Scala à Milan. De retour à Londres, en 1787, M. Cherubini y eut le titre et les fonctions de compo-

siteur du théâtre du roi. Il y fit représenter *Giannina e Bernadone*, de Cimarosa, *Gli schiavi per amore*, de Paisiello, et quelques autres ouvrages pour lesquels il écrivit des morceaux charmans. Burney cite avec éloge ces productions du talent de M. Cherubini (*a General history of music*, t. IV, p. 527). Cet artiste, dit-il, est un jeune homme de génie qui n'a point eu ici (à Londres) l'occasion de déployer son habileté, mais qui, avant son arrivée, avait été déjà plusieurs fois mentionné en Angleterre pour son rare talent. Revenu à Paris en 1788, M. Cherubini y écrivit son premier opéra français, dont le sujet était *Démophon*; cet ouvrage fut représenté sur le théâtre de l'Opéra, le 2 décembre de la même année, et n'obtint pas de succès. Plusieurs causes contribuèrent à faire accueillir avec froideur le premier essai d'un genre de composition où Cherubini semblait renoncer aux formes de la musique italienne qu'il avait cultivées jusqu'alors. La première de ces causes se trouvait dans l'intérêt qu'inspirait au public Vogel, auteur d'un autre *Démophon*, dont l'ouverture, devenue célèbre, excitait l'admiration. Ce jeune musicien avait cessé de vivre dans la même année, et avait laissé son opéra terminé. Il fut représenté dans l'été, et bien que le reste de l'ouvrage ne répondit pas à la beauté de l'ouverture, le public le traita avec une faveur marquée qui nuisit à l'œuvre de M. Cherubini. Il y avait dans celle-ci un mérite de facture supérieur à tout ce qu'on connaissait alors en France; ce mérite était au-dessus de l'intelligence des habitués du parterre de l'Opéra de ce temps; il ne rachetait pas à leurs yeux le défaut de chaleur et d'intérêt dramatique qu'on pouvait reprocher à l'ensemble de la partition. De tous les ouvrages du compositeur qui est l'objet de cet article, *Démophon* est aujourd'hui le moins connu même de ses admirateurs; cependant il s'y trouve quelques morceaux, et particulièrement un chœur (*Ah! vous rendez la vie*) qui, pour l'intérêt de l'in-

strumentation, des dispositions des voix et de la pureté de style étaient, à l'époque où l'opéra fut écrit, de véritables créations, et annonçaient une école nouvelle.

En 1789, Léonard, coiffeur de la reine, obtint un privilège pour élever à Paris un théâtre d'Opéra italien. Viotti fut chargé d'aller en Italie composer la troupe parmi les chanteurs les plus renommés. Ceux qu'il ramena méritaient d'être classés parmi les plus habiles de l'Italie : c'étaient Viganoni, Mandini, La Moricelli et l'excellent acteur Raffanelli qu'on revit à Paris environ douze ans plus tard, et qui n'avait rien perdu de son beau talent. Ces chanteurs furent mis sous la direction de Cherubini, pour ce qui concernait la distribution des rôles et pour tout ce qui était du ressort de la musique. La troupe fit son début dans une espèce de bouffe qu'on appelait *le théâtre de la foire Saint-Germain*. C'est là que furent exécutés, avec une perfection jusqu'alors inconnue, les meilleurs ouvrages d'Anfossi, de Paisiello, de Cimarosa, dans lesquels M. Cherubini avait introduit d'excellens morceaux de sa composition. Tous ces morceaux étaient marqués du cachet d'un talent supérieur; ils excitèrent une admiration générale. Bien des amateurs se souviennent encore du délicieux quatuor, *Cara, da voi dipende*, qui était placé dans les *Viaggiatori felici*, et du trio inséré dans l'*Italiana in Londra*. Ces productions offrent un sujet d'étude plein d'intérêt, si on les compare avec *Démophon*, et surtout avec *Lodoïska*, opéra français que Cherubini écrivit dans le même temps. Elles prouvent que leur auteur avait alors deux manières très distinctes; l'une simple comme celle de Cimarosa et de Paisiello, et qui ne se distinguait que par une pureté de style supérieure à tout ce qu'on connaissait; l'autre, sévère, plus harmonique que mélodique, riche de détails d'instrumentation, et type alors inapprécié d'une école nouvelle, destinée à changer toutes les formes de l'art.

*Lodoïska* fut représenté en 1791; cette

belle composition où le développement des proportions dans la coupe des morceaux d'ensemble, la nouveauté des combinaisons et les richesses instrumentales sont si remarquables, fit une révolution dans la musique française, et fut l'origine de la musique d'effet que tous les compositeurs modernes ont imitée avec diverses modifications. Aussi vit-on ceux de l'école française, particulièrement Méhul, Steibelt, Berton, Lesueur, Grétry même, se jeter dans cette route nouvelle, et y porter seulement des différences qui tenaient à leur génie. A la vérité, Mozart avait déjà révélé par ses immortelles compositions des *Noce de Figaro* et de *Don Juan*, tout l'effet que peuvent produire de grandes combinaisons harmoniques, et de belles dispositions instrumentales unies à d'heureuses mélodies; mais ces ouvrages, venus trop tôt, même pour que les compatriotes de Mozart fussent en état de les comprendre, étaient alors absolument ignorés des étrangers. Nul doute que M. Cherubini n'ait suivi ses propres inspirations dans le genre nouveau qu'il introduisit en France : la comparaison de son style avec celui de son illustre prédécesseur le prouve jusqu'à l'évidence.

La révolution commencée par *Lodoïska*, fut achevée par *Élisa*, ou *le Mont Saint-Bernard*, et par *Médée*. Malheureusement ces opéras, dont la musique excite encore, après plus de trente ans, l'admiration des artistes, ont été composés sur des poèmes ou dénués d'intérêt, ou écrits d'un style ridicule, en sorte qu'ils n'ont pu se maintenir sur la scène : mais ce qui prouve qu'il n'a manqué à M. Cherubini, pour obtenir des succès populaires, que des ouvrages ou plus intéressans ou plus raisonnables, c'est l'effet d'entraînement qu'a produit l'opéra des *Deux Journées*, dont la musique est écrite dans le système des autres compositions françaises de M. Cherubini, mais dont le poème, plus intéressant, est mieux assorti aux accens de cette belle musique. Plus de deux cents représentations de cet

ouvrage n'ont pas fatigué l'enthousiasme des vrais connaisseurs. Toutefois, malgré la haute réputation dont M. Cherubini jouissait dans toute l'Europe, il n'avait point en France un sort digne de son talent. Les émolumens d'une place d'inspecteur du Conservatoire composaient tout son revenu, et suffisaient à peine aux besoins d'une famille nombreuse. Le chef du gouvernement qui avait succédé au directoire, laissait dans l'oubli des faveurs ce même homme dont le nom était révééré en France, en Angleterre, en Italie et surtout en Allemagne. Contraint enfin de songer à assurer son existence, ce fut vers cette patrie de l'harmonie que M. Cherubini tourna les yeux. Un engagement lui était offert pour aller écrire à Vienne quelques opéras : il l'accepta, et se mit en route avec sa famille, au printemps de 1805. Arrivé dans la ville impériale, il écrivit la partition de *Faniska*, dont les beautés excitèrent l'admiration des artistes de Vienne. Haydn et Beethoven proclamèrent l'auteur de cet ouvrage *le premier compositeur dramatique de son temps*. Les musiciens français et Méhul lui-même souscrivirent à cet éloge; mais à peine Cherubini commençait-il à recueillir le fruit de son succès, à peine se disposait-il à écrire de nouveaux ouvrages, que la guerre éclata entre la France et l'Autriche. On connaît les résultats de cette guerre : Vienne fut envahie par les armées françaises, la cour de François II dut s'éloigner de cette ville, et l'auteur de *Faniska* fut obligé de revenir à Paris, où il expia, dans un repos forcé, la gloire d'un succès qui semblait braver les dédains de Napoléon.

Cependant quelques amis essayèrent de vaincre les répugnances et les préventions de celui-ci : ils engagèrent Cherubini à écrire un opéra italien pour le théâtre des Tuileries, et Crescentini promit de chanter le rôle principal. Le compositeur se laissa persuader, et quelques mois après, la partition de *Pimmaglione* fut achevée. *Pimmaglione!* ouvrage charmant, d'un

genre absolument différent des autres productions de Cherubini, et dans lequel on trouvait quelques scènes de la plus heureuse conception. Napoléon parut étonné quand on lui eut dit le nom de l'auteur de cette œuvre; il montra d'abord quelque satisfaction, mais il n'en résulta aucune amélioration dans le sort du compositeur. Tant d'injustice devait porter le découragement dans l'âme de l'artiste; mais tout à coup, au milieu de la disgrâce où il était tombé, des circonstances imprévues guidèrent M. Cherubini vers un genre nouveau qu'on peut considérer comme un des titres les plus solides de sa gloire. Il venait de s'éloigner de Paris, pour goûter, chez M. le prince de Chimay, un repos d'esprit, un calme, dont il éprouvait l'impérieux besoin. Il était dans un de ces moments de dégoût de l'art qu'il n'est pas rare de rencontrer dans la vie des plus grands artistes; mais, pour donner un aliment à son esprit, il s'était épris de la botanique, et semblait ne vouloir plus s'occuper que de cette science. Or, il arriva qu'on voulut exécuter un jour une messe en musique dans l'église de Chimay; mais pour réaliser ce projet, il manquait précisément la musique de la messe. On eut recours à Cherubini, qui résista d'abord, et qui finit par céder. Ce fut à cette occasion qu'il écrivit son admirable messe à trois voix, en *fa*. La pensée qui le dirigea dans ce travail n'avait rien d'analogue à celle qui a inspiré toute la musique de l'ancienne école romaine; celle-ci avait été conçue comme l'émanation d'un sentiment pur, dépouillé de toute passion humaine; M. Cherubini, au contraire, voulut que sa musique exprimât le sens dramatique des paroles; mais dans la réalisation de cette pensée, il fit preuve d'un talent si élevé, qu'il est resté sans rival en ce genre. La réunion des beautés sévères de la fugue et du contrepoint avec l'expression dramatique et la richesse des effets d'instrumentation, est un fait qui appartient au génie de Cherubini; car la

messe de *Requiem*, connue sous le nom de Mozart, n'a pas cette sévérité de style; elle appartient au genre de l'harmonie allemande et au goût instrumental. Le succès qu'obtint dans toute l'Europe le bel ouvrage dont il vient d'être parlé, détermina son auteur à en produire beaucoup d'autres. La restauration de l'ancienne monarchie française, en faisant cesser l'espèce de proscription qui pesait sur M. Cherubini, lui fournit des occasions fréquentes de déployer son génie dans ce genre. En 1816, il succéda à Martini, dans l'emploi de surintendant de la musique du roi, et dès lors il dut écrire beaucoup de messes et de motets pour le service de la chapelle royale; il n'en a été publié qu'une partie, mais la plupart de ces ouvrages sont considérés par les artistes comme des compositions d'un ordre très élevé.

Des critiques et des Biographes ont dit que la musique de M. Cherubini manque de mélodie, et lui ont même refusé le génie nécessaire pour en inventer : leur erreur est évidente. N'y eût-il que le duo de l'opéra d'*Épicure*, écrit par ce compositeur, que la grande scène de *Pimmaglione* chantée par Crescentini, que le délicieux air des *Abencérages*, si souvent chanté avec succès par Ponchard, que celui d'*Anacréon chez lui* (*Jeunes filles aux regards doux*), et que le chœur si suave de *Blanche de Provence*, il serait prouvé que M. Cherubini est doué de la faculté d'imaginer des mélodies plus neuves de formes peut-être que beaucoup d'autre musique considérée comme essentiellement mélodieuse. La mélodie abonde dans *Les Deux Journées*; mais telle est la richesse de l'harmonie qui l'accompagne, tel était l'éclat du coloris de l'instrumentation à l'époque où parut cet ouvrage, telle était surtout alors l'insuffisance des lumières du public pour apprécier une combinaison de toutes ces beautés, que le mérite de la mélodie ne fut pas apprécié à sa juste valeur; ce mérite disparaissait au sein de toutes ces choses dont les Français n'avaient pas l'intelligence.

Les mêmes critiques et les mêmes biographies, qui ne savent guère de quoi ils parlent, assurent que l'auteur d'*Élisa* et de *Médée* manque d'originalité; or, une des qualités les plus remarquables des mélodies qui viennent d'être citées, est précisément l'originalité, car les formes en sont absolument inusitées, quoique gracieuses. Il est un défaut qui aurait pu être signalé avec plus de justesse dans les œuvres dramatiques de M. Cherubini, et qui a peut-être nuï plus que toute autre cause au succès de ses ouvrages : je veux parler d'une certaine absence de l'instinct de la scène qui se fait remarquer dans les plus belles productions de son génie. Presque toujours le premier jet est heureux; mais trop enclin à développer ses idées par le mérite d'une admirable facture, M. Cherubini oublie les exigences de l'action; le cadre s'étend sous sa main, la musique seule préoccupe le musicien, et les situations deviennent froides. Qu'on examine avec soin toutes les grandes partitions de M. Cherubini, et l'on verra que toutes reproduisent plus ou moins ce défaut.

Parmi les principaux ouvrages de M. Cherubini on remarque : I. OPÉRAS : 1° *Quinto Fabio*, à Alexandrie, 1780; 2° *Armida*, à Florence, 1782; 3° *Messensio*, dans la même ville, 1782; 4° *Adriano in Siria*, à Livourne, 1782; 5° *Quinto Fabio*, refait, à Rome, 1783; 6° *Lo sposo di tre femine*, dans la même ville, 1783; 7° *L'Idalide*, à Florence, 1784; 8° *Alessandro nelle Indie*, Mantoue, 1784; 9° *La Finta principessa*, à Londres, 1785; 10° Plusieurs morceaux dans *Il Marchese di Tulipano*, dans la même ville, en 1786; 11° *Ifigenia in Aulide*, à Turin, 1788; 12° *Démophon*, à Paris, 1788; 13° Divers morceaux dans *l'Italiana in Londra*, dans *I Viaggiatori felici*, et dans d'autres opéras italiens, en 1789 et 1790; 14° *Lodoïska*, en trois actes, au théâtre Feydeau, en 1791; 15° *Koukourgi*, en trois actes, 1793, inédit, mais dont une partie de la musique a été employée depuis lors dans

*Ali-Baba*; 16° *Élisa ou le Mont Saint-Bernard*, en trois actes, au théâtre Feydeau, en 1795; 17° *Médée*, en trois actes, au même théâtre, 1797; 18° *La mort du général Hoche*, en un acte, 1797; 19° *L'Hôtellerie portugaise*, au théâtre Favart, 1798. Cet ouvrage ne réussit pas, mais il en reste une superbe ouverture et un beau trio qu'on exécute dans les concerts; 20° *La Punition*, en un acte, au théâtre Montansier, 1799; 21° *La Prisonnière*, au même théâtre, composé en société avec Boieldieu, 1799; 22° *Épicure*, composé en société avec Méhul, 1800; 23° *Les Deux Journées*, en trois actes, au théâtre Feydeau, 1800; 24° *Anacréon ou l'Amour fugitif*, en deux actes, à l'Opéra, 1803; 25° *Achille à Scyros*, grand ballet en trois actes, à l'Opéra, 1804. Il s'y trouve une admirable scène de bacchanale; 26° *Faniska*, en trois actes, à Vienne, 1805; 27° *Pimmaglione*, en un acte, au théâtre des Tuileries, 1809; 28° *Le Crescendo*, en un acte, à l'Opéra-Comique, 1810; 29° *Les Abencérages*, en trois actes, à l'Opéra, 1813; 30° *Bayard, ou le siège de Mézières*, avec Nicolo Isouard, Boieldieu et Catel, 1814; 31° *Blanche de Provence*, en trois actes, avec Boieldieu, Berton, Kreutzer et Paer, à l'Opéra, 1821; 32° *Ali-Baba*, en trois actes, à l'Opéra, en 1833. Ce dernier ouvrage a présenté le phénomène d'un vieillard de soixante-treize ans qui osait essayer ses forces dans une immense composition; qui ne craignait pas d'entrer en lice avec de jeunes imaginations, et qui avait conservé assez de force pour n'être pas vaincu dans cette lutte. Il y a de grandes beautés dans cette œuvre d'une imagination septuagenaire, et même, il y en a qui sentent encore la jeunesse. II. MUSIQUE D'ÉGLISE. 1° Motet à huit voix en deux chœurs (manuscrit); 2° *Credo* à huit voix réelles, en deux chœurs (manuscrit). Une fugue de ce chœur a été publiée dans le *Traité du contrepoint* et de la fugue, de l'auteur de cette Biographie; 3° Plusieurs motets à

quatre et cinq voix avec orgue, composés en Italie (en manuscrit); 4<sup>o</sup> Messe à trois voix, chœur et orchestre (en *fa*), Paris, Frey; 5<sup>o</sup> Deuxième messe solennelle à quatre voix, chœur et orchestre, *Ibid.*; 6<sup>o</sup> Troisième messe solennelle à quatre voix, chœur et orchestre, *Ibid.*; 7<sup>o</sup> Messe de *Requiem* à quatre parties en chœur avec orchestre, *Ibid.*; 8<sup>o</sup> Quatrième messe solennelle (en *ut*), à quatre voix, chœur et orchestre, *Ibid.*; 9<sup>o</sup> Plusieurs messes composées pour la chapelle du roi (inédites), dont une en *mi mineur*; 10<sup>o</sup> *Ave verum corpus*, à trois voix, cor solo et orchestre, Paris, A. Petit; 11<sup>o</sup> *Iste Dies*, à quatre voix et orchestre, *Ibid.*; 12<sup>o</sup> *O sacrum convivium*, à quatre voix et orchestre, *Ibid.*; 13<sup>o</sup> *O salutaris hostia*, à deux voix de soprano, avec quatuor et orgue, *Ibid.*; Paris, Beaucé; 15<sup>o</sup> *Ave Maria*, pour voix de soprano et orgue, *Ibid.*; 16<sup>o</sup> *Lauda Sion*, à deux voix et orgue, *Ibid.*; 17<sup>o</sup> *Tantum ergo*, pour cinq voix et orgue, *Ibid.*; 18<sup>o</sup> *Sanctus salutaris*, pour voix seule et orgue, *Ibid.*; 19<sup>o</sup> *Pater noster*, à quatre voix, orchestre et orgue, *Ibid.*; 20<sup>o</sup> *Ecce panis*, à voix seule et orgue, *Ibid.*; 21<sup>o</sup> Offertoire, *Laudate Dominum*, à quatre voix et orchestre, Vienne, Hasslinger; 22<sup>o</sup> *Confirma hoc Deus*, à trois voix et orchestre; 23<sup>o</sup> *Adoremus in aeternum*, à trois voix et orchestre; 24<sup>o</sup> *O fons amoris spiritus*, à quatre parties et orchestre; 25<sup>o</sup> *Inclina Domine*, à quatre parties et orchestre; 26<sup>o</sup> *Adjutor et susceptor meus*, à quatre voix et orchestre; 27<sup>o</sup> Offertoire (en *mi b*), *O Deus ego amate*, solo pour voix d'alto, quatuor et contrebasse; 28<sup>o</sup> *Lauda anima mea, Dominum*, pour soprano et orchestre, Vienne, Diabelli; 29<sup>o</sup> *Pater noster* (en *sol*), à quatre voix et orchestre, *Ibid.* III. *Cantates*. 1<sup>o</sup> *La Primavera*, cantate à quatre voix et orchestre, Paris, A. Petit; 2<sup>o</sup> *Chant sur la mort de Haydn*, à trois voix et orchestre, Paris, Frey; 3<sup>o</sup> Six nocturnes à deux voix et piano, *Id.*; 4<sup>o</sup> Douze canons à deux, trois et quatre voix, Paris, Frey. IV. MUSIQUE INSTRUMENTALE.

TALE. 1<sup>o</sup> Symphonie à grand orchestre (en *ré*), composée pour la société philharmonique de Londres; 2<sup>o</sup> Ouverture (en *sol*), composée pour la même société; 3<sup>o</sup> Sonate pour deux orgues (en manuscrit); 4<sup>o</sup> Fantaisie pour le piano (*Idem*); 5<sup>o</sup> Trois quatuors pour deux violons, alto et violoncelle, Paris, Pacini; 6<sup>o</sup> M. Cherubini a écrit pour les méthodes de violon et de violoncelle du Conservatoire de Paris de belles basses d'accompagnement; 7<sup>o</sup> On lui doit aussi un très grand nombre de leçons pour une, deux, trois et quatre voix, insérées dans les trois parties des solfèges du Conservatoire; 8<sup>o</sup> En 1835, il a publié à Paris, chez M. Maurice Schlesinger, une *Méthode de contrepoint et de fugue*, 1 vol. in-fol. Cet ouvrage est le résumé des leçons qu'il a données au Conservatoire de Paris, pendant plusieurs années. Le texte laisse désirer plus de méthode, mais les exemples sont des modèles de cette perfection de style qu'on ne trouve que dans les productions de l'ancienne école d'Italie.

Après avoir été pendant vingt ans inspecteur du Conservatoire de musique de Paris, M. Cherubini fut nommé professeur de composition de cette école, en 1816, puis en est devenu le directeur, en 1822: il occupe encore cette place. Devenu surintendant de musique du roi, en 1816, il en a rempli les fonctions jusqu'au mois d'août 1830; à cette époque, la chapelle du roi a été supprimée par l'effet de la révolution qui a changé le gouvernement. Nommé chevalier de la légion d'honneur en 1814, il est devenu depuis lors officier de cet ordre, et chevalier de celui de Saint-Michel. L'Institut de Hollande, l'académie de musique de Stockholm, et l'académie des beaux-arts de l'Institut de France l'ont admis au nombre de leurs membres. Pendant plusieurs années, M. Cherubini a fait partie des divers jurés d'examen des pièces et de la musique pour la réception des ouvrages à l'Opéra, depuis 1799 jusqu'au mois d'avril 1824. Au moment où cette



notice est écrite, ce grand artiste est âgé de soixante-seize ans, moins quelques mois.

**CHESNAYE** (M. DUCHEMIN DE LA) juge suppléant au tribunal de première instance du département de la Seine, fils d'un ancien magistrat, est né en Normandie, en 1769. Il a fait imprimer un *Éloge funèbre de T. . R. . F. . Dalayrac, ancien dignitaire de la R. . loge des Neuf-Sœurs, lu dans cet atelier, par le F. .*, etc., Paris, 1810, in-8°.

**CHEVALIER**, musicien de la musique de la chambre de Henri IV et de Louis XIII, jouait du violon et de la viole bâtarde appelée *quinte*. Dans un catalogue des ballets de la cour, à quatre et cinq parties, fait par Michel Henry (Mss. de La Vallière, à la Bibliothèque de Paris, n° 5512, 9° portefeuille), l'un des vingt-quatre violons de la grande bande de Louis XIII, on trouve ce passage : « sept airs sonnez la « nuict de Saint-Julien, en 1587, par « nous Chevalier, Lore, Henry l'Aisé, « Lamotte, Richaine, et aultres sur luths, « espinettes, mandores, violons, flustes à « neuf trous, etc., le tout bien d'accord, « sonnans et allant par la ville. Henry « fist la plupart des dessus; Les parties « lors n'estoient que cinq. *Planton* y « jouist la quinte, et depuis lors Cheva- « lier a faict aussi la quinte. » On voit par ce catalogue que Chevalier était auteur de la musique du ballet de Saint-Julien dont il est ici question. Ce musicien paraît avoir été un des plus habiles de son temps, en France, pour la composition de la musique instrumentale, et surtout pour la musique de ballet. Henry donne dans le catalogue indiqué précédemment la liste des autres ballets composés par Chevalier; en voici les titres : 1° *Ballet des Enfans fourrés de malice, à cinq parties*, neuf airs; 2° *Ballet de Tiretaine, faict le lundi gras, dansé au Louvre devant Henri-le-Grand*, quatre airs; 3° *Le ballet de la Mariée, faict par le comte d'Auvergne, les parties* (accompagnement) *par Chevalier*, quatre airs (1600); 4° *Le ballet des*

*Valets de festes, deux airs* (1609); 5° *Le grand ballet de Nemours, quatre airs* 28 février 1604); 6° *Le grand ballet faict au mariage de monsieur de Vendôme à Fontainebleau* (9 juillet 1609). Le premier air seulement est de Chevalier; 7° *Le ballet des gens de la reine Marguerite* (1609), trois airs; 8° *Ballet du roi Artus, dansé chez la reine Marguerite* (1609, 16 février), six airs; 9° *Ballet de Monsieur le Dauphin* (Louis XIII), (janvier 1609), cinq airs par Chevalier; 10° *Grand ballet, idem* (1609), cinq airs; 11° *Ballet des Morfondus* (1609), sept airs; 12° *Ballet de cinq hommes et cinq filles* (1599), treize airs; 13° *Ballet des dieux* (1599), treize airs; 14° *Ballet des Sibylots* (1611), trois airs; 15° *Ballet des souffleurs d'Alchimie* (1604), quatre airs; 16° *Ballet des Juifs Jripiers* (1604), première partie, cinq airs; deuxième partie, deux airs; 17° *Ballet faict par Monsieur de Bassomprières* (1604), parties de Chevalier, 18° *Ballet des Janissaires, idem*, six airs; 19° *Ballet des Vieilles sorcières* (1598), sept airs; 20° *Ballet des garçons de taverne* (1598), cinq airs; 21° *Ballet des Sarrasins* (1598), quatre airs; 22° *Ballet des Juifs faict par Monsieur de Nemours lorsque le duc de Savoie alloist à Paris*, quatre airs de Chevalier; 23° *Ballet des Maistres-des-Comptes et des Margue lliers*, cinq airs par Chevalier (1604); 24° *Ballet des Amoureux contrefaits* (1610), cinq airs par Chevalier. Dans les *Airs de cour mis en tablature de luth*, par Gabriel Bataille (Paris, 1611, 2 vol. in-4°), on trouve l'air de ce ballet intitulé : *Récit aux dames*; 25° *Ballet de Monsieur de Vendosme* (1608), neuf airs; 26° *Ballet des Indiens* (1608), sept airs; 27° *Ballet des Hermaphrodites* (1608), quatre airs; 28° *Ballet du prince de Condé* (1605), quatre airs; 29° *Ballet de la Reine* (31 janvier 1609), trois airs; 30° *Ballet que le Roy fist à Tours, revenant de son mariage à Bordeaux le jour de mardi gras* (16 février

1616); 31° *Ballet de la Reine fait à Tours au retour de Bordeaux* (1616), trois airs; 32° *Ballet de Madame la duchesse de Rohan* (1617), sept airs; 33° *Ballet des chambrrières à louer* (1617), quatre airs.

CHEVESAILLES (. . .), autrefois violoniste au théâtre des Beaujolais, puis marchand de musique, et enfin retiré dans les environs de Paris, où il vit encore, a publié une *Petite méthode de violon*, ouvrage sans valeur. On a aussi publié sous le nom de ce musicien : 1° Beaucoup d'airs variés pour violon seul, Paris, Dufaut et Dubois (Schonenberger); 2° Des valse et des airs variés pour flûte seule, Paris, Carli, Madame Joly; 3° *Idem*, pour clarinette; 4° *Idem*, pour guitare, Paris, Hentz-Jouve; 5° *Nouvelle méthode de guitare*, Paris, Madame Joly. Cette méthode a eu trois éditions.

CHEVRIER (FRANÇOIS-ANTOINE), né à Nancy au commencement du 18° siècle, servit d'abord en qualité de volontaire dans le régiment de Tournais; mais dégoûté de l'état militaire, il le quitta et vint à Paris, où il donna quelques pièces de théâtre, et des brochures spirituelles qui lui firent beaucoup d'ennemis par le ton satirique qui y régnait. Il fut obligé de s'enfuir en Hollande, et mourut d'indigestion, à Rotterdam, le 2 juillet 1760. On a de lui : *Observations sur le théâtre, dans lesquelles on examine avec impartialité l'état actuel des théâtres de Paris*, Paris, 1755, in-12. Dans cette revue, il y a quelques observations sur l'Opéra.

CHIARELLI (ANDRÉ), luthier et compositeur, né à Messine, en Sicile, vers 1775, manifesta dès son enfance d'heureuses dispositions pour la musique. Ayant été envoyé à Rome et à Naples pour y développer ses facultés, il y acquit un talent remarquable sur l'archiluth, et lorsqu'il revint dans sa ville natale, il excita l'admiration de tous ceux qui l'entendirent. Dès-lors il s'occupa des perfectionnemens qu'il voulait introduire dans la construc-

tion de son instrument, et fabriqua plusieurs théorbes et archiluths qui sont encore considérés comme les meilleurs qu'on ait faits. Je possède un archiluth de cet artiste qui porte la date de 1698. Chiarelli venait de se marier lorsqu'il mourut en Sicile, à l'âge de vingt-quatre ans, en 1699. On a de sa composition : *Suonate musicali di violini, organo, violone ed arciliuto*. Napoli, 1669, in-4°.

CHIARINI (PIERRE), habile claveciniste et compositeur, né à Brescia en 1717, s'est fait connaître en Italie par les opéras suivans : 1° *Achille in Sciro*, 1739; 2° *Statira*, 1742; 3° *Meride e Selinunte*, 1744; 4° *Argenide*.

CHIAULA (MAURUS), bénédictin et compositeur pour l'église, naquit à Palerme vers le milieu du 16° siècle; et mourut en 1600. On connaît de sa composition : *Sacræ cantiones, quæ octo tum vocibus, tum variis instrumentis concini possunt*. Venise, 1590, in-4°.

CHIAVACCI (VINCENT), compositeur, né à Rome, vers 1757, s'est fait connaître depuis 1783 par quelques opéras représentés à Milan, parmi lesquels on cite : *Alessandro nell' Indie*; 2° *Il filosofo impostore*; 3° *I quattro parti del Mondo*. En 1801, Chiavacci était directeur de l'Opéra-Buffa à Varsovie. On connaît aussi de lui : *XII Ariette per il clavicembalo*, Vienne, 1799, et trois rondos tirés de ses opéras et publiés à Vienne dans la même année. La femme de ce compositeur (Clémentine Chiavacci) était *prima donna* à la Scala de Milan, au printemps de l'année 1782, et partageait cet emploi avec madame Morichelli, en 1785.

CHIAVELLONI (VINCENT), littérateur italien qui n'est connu que par un livre intitulé : *Discorsi della musica*, Rome, 1668, in-4°. Ce sont vingt-quatre discours sur le but moral de la musique.

CHIA (ABRAHAM), juif espagnol, élève de Moïse Haddarscian, a laissé, parmi plusieurs livres de géométrie, un traité de musique, qui se trouve en manuscrit à la

bibliothèque du Vatican, in-4° (*Vid. Bibl. Rabb. in Bartolucci*, tom. 4, pag. 53.)

**CHILCOTT** (THOMAS), organiste à l'église de l'abbaye à Bath, a publié chez Preston à Londres (1797), deux suites de concertos pour le clavecin. Il a été le premier maître de Thomas Linley.

**CHILD** (WILLIAM), docteur en musique, né à Bristol en 1605, apprit la musique sous la direction d'Elway Bevin, organiste de la cathédrale de cette ville. En 1631, il prit ses degrés de bachelier en musique à l'université d'Oxford, et cinq ans après il devint organiste de la chapelle royale de St.-Georges à Windsor, et l'un des organistes de la chapelle royale à Whitehall. Après la restauration, il devint chanteur de la chapelle, et l'un des membres de la musique de Charles II. En 1663, il fut fait docteur en musique. On a de lui : 1° *Psalms for three voices, with a continued bass either for the organ or theorbo*, Londres, 1639 (Psaumes à trois voix avec la basse continue pour l'orgue ou le théorbe); 2° *Catches, rounds and canons*, dans la collection publiée par Hilton sous le titre de *Catch that catch can*, Londres, 1652. 3° Quelques antennes à deux parties imprimées dans le livre intitulé : *Court Ayres*, Londres, 1655. On trouve aussi quelques pièces de Child dans la *Cathedral music* de Boyce, et une fort belle antienne (*Opraise the lord*) dans la *Musica antiqua* de Smith. Le style de ce compositeur est simple et clair, mais dénué d'invention. Child est mort à Londres, au mois de mars 1696, à l'âge de quatre-vingt-onze ans. Son portrait a été gravé dans l'Histoire de la musique de Hawkins (tom. 4, pag. 414), d'après un tableau qui est à l'université d'Oxford.

**CHILMEAD** (EDMOND), savant philologue, né à Stowon-The-Wold, dans le comté de Gloucester, fut maître-ès-arts au collège de la Madelaine d'Oxford, et chapelain de l'église du Christ dans la même ville. A la mort de Charles 1<sup>er</sup>, sa fidélité à la cause du roi lui fit perdre ce béné-

fice, et il se fixa à Londres, où il fut obligé d'enseigner la musique pour vivre. Il mourut dans cette ville, le 1<sup>er</sup> mars 1654. On a de lui : *De musica antiqua Græca*, à la fin de l'édition d'*Aratus*, donnée par Jean Fell, Oxford, 1672, in-8°, à laquelle il eut part. Hawkins dit que Chilmead a aussi écrit une dissertation *de Sonis* qui n'a point été imprimée. (*Voyez A Gen. Hist. of music*, tom. 4, pag. 410.)

**CHILSTON**. Dans un manuscrit qui a appartenu autrefois au monastère de Sainte-Croix à Waltham dans le comté d'Essex, et qui a passé ensuite dans la possession du comte Shelburne, se trouvent neuf traités de musique de divers auteurs. Le neuvième est un traité des proportions musicales, de leur nature et de leurs dénominations, en anglais et latin; il a pour titre : *Her beginneth Trelises diverses of musical proportions, of their naturis and denominations ffirst in Englisch, and than in latyne*; cet ouvrage est sous le nom d'un auteur inconnu nommé *Chilston*. D'après le langage et l'orthographe, il a dû être écrit au commencement du 15<sup>e</sup> siècle.

**CHINELLI** (JEAN-BAPTISTE), compositeur italien sur qui l'on n'a pas de renseignements, n'est connu que par les ouvrages suivans, cités par Walther (*Musikal. Lexikon*) : 1° *Conzertirende missen von 3, 4 und 5 stimmen, nebst 2 violinen a bene placito*, 1 th.; 2° *Idem*, 2 th.; 3° *Idem*, 3 th.; 4° *Motetti a voce sola*, 1630; 5° *Madrigali a 2, 3, 4 con alcune canzonette a due violini*, lib 1, op. 4; 6° *Compiete, antifone, etc.*, a 2-5 voci e due violini, op. 6.

**CHINZER** (JEAN), musicien allemand, était fixé à Paris, en 1754. Il a fait imprimer dans cette ville plusieurs ouvrages de sa composition, sous les titres suivans : 1° Un livre de sonates pour deux violons; 2° Trois livres de sonates en trio pour violon; 3° Un livre de sonates pour la flûte seule; 4° Deux livres de sonates pour deux violoncelles.

**CHIOCHETTI** (PIERRE-VINCENT), compositeur, né à Lueques, vers la fin du 17<sup>e</sup> siècle. Parmi ses ouvrages, on remarque : 1<sup>o</sup> *L'ingratitude castigata, ossia l'Alarico*, représenté à Ancône en 1719; 2<sup>o</sup> Un oratorio sur la Circoncision, en 1729; à Venise.

**CHISON** (JACQUES DE), poète et musicien français, vivait en 1250. Il nous reste neuf chansons notées de sa composition : on en trouve huit dans les manuscrits de la bibliothèque du roi, nos 65 et 66 (fonds de Cangé), et 7222, ancien fonds.

**CHLADNI** (ERNEST-FLORENT-FRÉDÉRIC), docteur en philosophie, en droit civil et en droit canon, membre et correspondant de plusieurs académies des sciences et de plusieurs sociétés savantes, naquit à Wittenberg le 30 novembre 1756. Son père, professeur et président de la faculté de droit en cette ville, était un homme sévère qui l'assujettit sans relâche à des études sérieuses, lui interdit toute relation avec les autres jeunes gens de la ville, et même le priva de tout exercice salutaire, ne lui permettant de sortir que le dimanche pour aller au temple. Plus tard, Chladni a souvent exprimé de l'étonnement d'avoir pu conserver une santé robuste après une jeunesse si pénible et si contrainte. Tant de sévérité était d'ailleurs inutile, car celui qui en était victime avait reçu de la nature un goût passionné pour le travail et pour l'étude. Le seul effet que produisit cette gêne sur l'esprit de Chladni, fut de lui inspirer un dégoût invincible pour tout devoir forcé, et le penchant le plus décidé à l'indépendance la plus absolue. Dès ses premières années il étudiait de préférence les livres de géographie, et passait tout le temps dont il pouvait disposer à considérer des cartes, des globes, des sphères : il ne parlait que de voyages et se persuadait que le honneur le plus pur consistait à parcourir le monde pour choisir en liberté le lieu qu'on voulait habiter. Plusieurs fois il avait été

tenté de fuir la maison paternelle, de se rendre en Hollande, et de s'y embarquer pour l'Inde. Il avait épargné quelque argent pour l'exécution de son dessein, et s'était mis à étudier avec ardeur la langue hollandaise; mais la crainte de causer à son père un chagrin trop vif, par cette escapade, le retint et le fit renoncer à son projet. L'histoire naturelle, la géologie, l'astronomie, devinrent tour à tour les objets favoris de ses travaux. A l'âge de 14 ans, on l'envoya au collège de Grimma; il y fut confié aux soins particuliers du sous-recteur Mücke. Il semblait que le sort se plût à rendre malheureuse la jeunesse de Chladni, car de la contrainte où il avait languï jusqu'alors, il tomba dans un esclavage plus dur encore sous la férule du morose pédagogue. Après quelques années passées dans le collège de Grimma, Chladni retourna à Wittenberg. Sa vocation paraissait être la médecine, mais son père avait décidé qu'il étudierait le droit, et il fallut se soumettre à sa volonté. D'abord il retrouva dans son travail journalier la pénible gêne qui avait affligé son enfance; mais enfin, il obtint la permission d'aller continuer ses études à Leipsick. Là commença pour lui l'exercice de sa liberté; mais il n'abusa pas de ce bien qu'on lui avait fait acheter si cher, et son assiduité aux leçons du professeur de droit ne fut pas moindre que s'il eût choisi lui-même cette science pour l'objet de ses études.

Un goût décidé pour la musique s'était manifesté en lui dès son enfance; mais il avait atteint sa dix-neuvième année avant qu'il lui fût permis de se livrer à l'étude de cet art : ce fut à Leipsick qu'il prit les premières leçons de piano. La lecture attentive des écrits de Marpurg et des autres théoriciens eut bientôt étendu ses connaissances. Deux thèses qu'il soutint avec distinction aux exercices publics de l'université, lui firent obtenir les degrés de docteur en philosophie et en droit. Il revint ensuite à Wittenberg, où il paraissait destiné à se livrer à des travaux de jurisprudence,

lorsque la mort de son père lui fit remettre en question sa carrière future ; il ne tarda point à se décider pour la physique et l'histoire naturelle qui , de tout temps , avaient préoccupé son esprit , et le droit fut abandonné sans retour. Alors commença pour Chladni une vie nouvelle , où son activité intellectuelle se développa dans sa véritable sphère.

Cependant laissé sans fortune par son père , il lui fallait songer à se créer une existence. Les deux chaires de mathématiques et de physique étaient vacantes à l'université : dans l'espoir d'obtenir l'une ou l'autre , Chladni ouvrit des cours de géographie physique et mathématique , de géométrie , et fit , dans les environs de Wittenberg , des excursions de botanique ; mais rien de tout cela ne le conduisit à son but ; il finit par renoncer aux emplois publics , pour se livrer sans réserve aux recherches scientifiques vers lesquelles il se sentait entraîné. Heureusement sa belle-mère , bonne femme qui avait pour lui de l'attachement , vint souvent au secours de ses besoins.

A la lecture de divers écrits sur la musique , Chladni avait remarqué que la théorie du son était moins avancée que celle de quelques autres parties de la physique ; cette observation lui suggéra le dessein de travailler au perfectionnement de cette théorie : dès lors , le plan de sa vie scientifique fut en quelque sorte tracé. Il fit d'abord quelques expériences sur les vibrations longitudinales et transversales des cordes , dont la théorie avait été donnée précédemment par Taylor , Bernouilli et Euler (*Voyez ces noms*) ; expériences fort imparfaites , suivant son propre aveu , et telles qu'on devait les attendre d'un premier essai. Il fut bientôt détourné de cet objet par des expériences plus importantes (faites en 1785) sur des plaques de verre ou de métal. Le premier , il remarqua que ces plaques rendent des sons différens , en raison des endroits où elles sont serrées et frappées. Vers le même temps , les

journaux ayant donné quelques renseignemens sur un instrument imaginé en Italie par l'abbé Mazzocchi (*Voyez ce nom*) , qui consistait en plusieurs cloches de verre frottées par des archets , Chladni conçut le projet d'employer aussi un archet de violon pour la production des vibrations de divers corps sonores. Ce moyen d'expérimentation , bien plus fécond en résultats que la percussion , a fait faire depuis lors des découvertes importantes pour la théorie générale du son. Chladni remarqua que lorsqu'il appliquait l'archet aux divers points de la circonférence d'une plaque ronde de cuivre jaune fixée par son milieu , elle rendait des sons différens qui , comparés entre eux , étaient égaux aux carrés de 2 , 3 , 4 , 5 , etc. ; mais la nature des mouvemens auxquels ces sons correspondaient , et les moyens de produire chacun de ces mouvemens à volonté , lui étaient encore inconnus. Les expériences faites et publiées par Lichtenberg sur les figures électriques qui se forment à la surface d'une plaque de résine saupoudrée , fut un trait de lumière pour Chladni. Elles lui firent présuner que les différens mouvemens vibratoires d'une plaque sonore devraient offrir aussi des apparences différentes , si l'on répandait du sable fin sur sa surface. Ayant employé ce moyen sur la plaque ronde dont il vient d'être parlé , la première figure qui s'offrit à ses regards ressemblait à une étoile à 10 ou 12 rayons , et le son , très aigu , était , dans la série citée précédemment , celui qui convenait au carré du nombre des lignes diamétrales. Il est facile d'imaginer l'étonnement de l'expérimentateur à la vue d'un phénomène si remarquable , inconnu jusqu'à lui. Après avoir réfléchi sur la nature de ces mouvemens , il ne lui fut pas difficile de varier et de multiplier les expériences , dont les résultats se succédèrent avec rapidité. En 1787 il publia à Leipsick son premier mémoire sur les vibrations d'une plaque ronde , d'une plaque carrée , d'un anneau , d'une cloche , etc.

Plus tard, il fit paraître dans quelques journaux allemands et dans les mémoires de plusieurs sociétés savantes, les résultats de ses observations sur les vibrations longitudinales et sur quelques autres objets de l'acoustique.

Au milieu des recherches dont il était préoccupé, Chladni se persuadait que l'objet le plus important pour sa gloire future, serait d'inventer un instrument de nature absolument différente de tous ceux qui étaient connus. Mille idées se croisaient dans sa tête à ce sujet. D'abord il imagina d'ajouter un clavier à l'harmonica, et construisit un de ces instrumens avec des verres qu'il avait fait venir de la Bohême; mais ensuite il renonça à son projet parce que Roellig, Nicolai et d'autres l'avaient devancé. Cependant, l'idée de mettre le verre en vibration par le frottement resta toujours dans sa pensée, et fut l'origine de deux instrumens qu'il inventa dans la suite. Le premier de ces instrumens, auquel il donna le nom d'*euphone*, fut inventé par lui en 1789 et achevé en 1790. Il consistait intérieurement en de petits cylindres de verre qu'on frottait longitudinalement avec les doigts mouillés d'eau. Ces cylindres, de la grosseur d'une plume à écrire, étaient tous égaux en longueur, et la différence des intonations était produite par un mécanisme intérieur dont l'auteur déroba le secret. On ne pouvait considérer l'*euphone* que comme une variété de l'harmonica, connu depuis long-temps; cependant l'auteur obtint des applaudissemens pour l'invention de cet instrument dans ses voyages en Allemagne, à St.-Petersbourg et à Copenhague. Il en exécuta de diverses formes et suivant des procédés différens quant à la disposition du mécanisme intérieur, mais sans qu'il en résultât de variété sensible dans la qualité des sons. Au surplus, l'*euphone* était par le système de sa construction un de ces instrumens bornés qu'on doit plutôt considérer comme des curiosités que comme des choses utiles à l'art.

Il n'en est pas de même à l'égard du *clavicylindre*, autre instrument inventé par Chladni; celui-ci fut construit en 1800, et perfectionné depuis lors par des améliorations successives. Sa forme était à peu près celle d'un petit piano carré; son clavier avait une étendue de quatre octaves et demie, depuis l'*ut* grave du violoncelle jusqu'au *fa* aigu au-dessus de la portée de la clef de *sol*. Un cylindre de verre, parallèle au plan du clavier, était mis en mouvement par une manivelle à pédale; en abaissant les touches, on faisait frotter contre ce cylindre des tiges métalliques qui produisaient des sons. Quant à la qualité de ces sons et à leur timbre, le clavicylindre avait de l'analogie avec l'harmonica, mais il n'exerçait pas, comme celui-ci, une sorte d'irritation sur le système nerveux. Les autres avantages du clavicylindre étaient de prolonger le son à volonté, d'en augmenter ou diminuer la force par des nuances bien graduées, et de garder invariablement son accord. Long-temps Chladni fit un secret du mécanisme intérieur de cet instrument et de l'*euphone*; mais dans les dernières années de sa vie, il en a publié la description. Il paraît avoir attaché plus d'importance à leur invention qu'à tous ses autres travaux; pendant plus de quinze ans il s'en occupa sans relâche, les refit sur différens plans, et dépensa beaucoup d'argent pour les porter à la perfection qu'il avait pour but; cependant, il n'a pu parvenir à leur donner une existence réelle dans l'art, et les avantages qu'il croyait en retirer n'ont été que des illusions.

Ayant achevé son premier euphone en 1791, Chladni entreprit un voyage pour le faire entendre; il alla d'abord à Dresde, puis à Berlin, à Hambourg, à Copenhague, à St.-Petersbourg, et revint à Wittemberg au mois de décembre 1793. Plusieurs autres voyages furent ensuite entrepris par lui dans la Thuringe et dans quelques autres parties de l'Allemagne, Au mois de mars 1797, il se rendit de

nouveau à Hambourg, et vers la fin de la même année, il partit pour Vienne, en passant par Dresde et Prague. Son euphone était alors l'objet de toutes ses excursions. Plus tard il parcourut aussi une grande partie de l'Allemagne et du Nord pour faire entendre le clavicylindre. Il est très regrettable qu'un expérimentateur si habile ait employé tant de temps à ces courses qui interrompaient ses travaux importants sur les vibrations des plaques élastiques, et qui n'ont été que d'un médiocre avantage pour sa gloire.

Les résultats de ses études et de ses observations furent enfin publiés par Chladni dans son *Traité de l'acoustique*, qui parut en allemand, à Leipsick, en 1802. La première partie de cet ouvrage, qui concerne les rapports numériques des vibrations, ne renferme rien de neuf, et reproduit toutes les stériles théories des géomètres et des physiciens, sans modifications. Dans tout le reste de sa vie, Chladni n'a rendu aucun service à cette partie de la science. Il était impossible en effet qu'il y introduisît quelque amélioration importante, puisque, comme tous les mathématiciens, il n'avait qu'une base fautive pour sa doctrine. Les premières sections de la seconde partie du *Traité d'acoustique* indiquent quelques expériences nouvelles sur les vibrations des cordes et des instrumens à vent; mais c'est surtout dans les sections 7<sup>e</sup>, 8<sup>e</sup> et 9<sup>e</sup> de la même partie, que Chladni s'est élevé au-dessus de tous ses prédécesseurs par la multitude de faits nouveaux qu'il a fait connaître concernant les divers modes de vibration des plaques. Bien que quelques-unes de ses expériences aient été faites avec trop de précipitation, qu'il n'ait pas tout vu, et qu'il ait quelquefois mal vu, on ne peut nier que ce physicien a créé dans cette partie de son ouvrage une nouvelle branche de la science. Quels que puissent être les progrès futurs de celle-ci, le nom de Chladni sera toujours en honneur, et l'on n'oubliera pas qu'il fut celui d'un homme

qui a ouvert aux physiciens et aux géomètres une nouvelle et immense carrière. L'importance de ses découvertes fut comprise par les savans de l'Italie et de la France; elles déterminèrent plusieurs d'entre eux à refaire des séries d'expériences qui conduisirent à de nouveaux résultats, et la première classe de l'Institut s'empressa de mettre au concours ce sujet difficile : *Donner la théorie mathématique des vibrations des surfaces élastiques, et la comparer à l'expérience.* C'était trop se hâter de poser une question si épineuse, dont la solution est environnée des plus grandes difficultés; ce qui fit dire à l'illustre géomètre Lagrange qu'en l'état des connaissances dans la nature des faits et dans l'analyse, la question était insoluble (*Voyez Germain.*)

Arrivé à Paris vers la fin de 1808, Chladni fut présenté à Napoléon, lui fit entendre son clavicylindre, et lui exposa quelques-unes de ses découvertes; l'empereur fut frappé de leur importance, demanda qu'elles fussent l'objet d'un rapport de l'Institut, et accorda à leur auteur six mille francs pour faire imprimer la traduction française du *Traité d'acoustique*. Chladni voulut être lui-même son traducteur, et fit revoir son travail par des amis pour la correction des fautes de langue. L'ouvrage parut à Paris en 1809. Quelques années après, Chladni publia de nouvelles découvertes sur les vibrations des lames et des verges élastiques, dans un fort bon appendice à son *Traité d'acoustique*.

Après avoir passé environ dix-huit mois à Paris, Chladni en partit en 1810, se rendit d'abord à Strasbourg, puis voyagea en Suisse et en Italie. De retour à Wittenberg, il y avait repris ses travaux; mais les événemens de la guerre dans les années 1815 et 1814, l'obligèrent à sortir de cette ville, pour se soustraire aux inconvéniens d'un long blocus. Il se retira dans la petite ville de Kemberg, dans l'espoir d'y jouir de plus de liberté; mais un in-

ceudie y détruisit une partie de ses instrumens et de ses appareils d'expérimentation. Il fut sensible à cette perte et en parla toujours avec un vif chagrin. Il s'était long-temps occupé de la théorie des météores ignés et avait rassemblé beaucoup de produits de ces phénomènes ; cette collection fut à peu près tout ce qu'il sauva du désastre qui anéantit son cabinet. Dans les dernières années de sa vie, il ne fit que de petits voyages à Leipsick et à Halle, où son amitié pour les professeurs Ernest-Henri Weber et Guillaume Weber l'attirait. Il considérait ces habiles acousticiens comme les seuls qui eussent bien compris le sens de ses découvertes et qui pouvaient compléter son ouvrage. Au moment où il était occupé de la construction d'un nouvel euphone, il fut atteint d'une hydropisie de poitrine, maladie grave qui inspira aux amis de Chladni des craintes sérieuses pour sa vie ; mais sa robuste constitution triompha du danger, et sa santé se rétablit de manière à faire croire qu'il vivrait encore long-temps. Bien qu'il eût atteint l'âge de soixante-dix ans, il se sentit encore assez fort pour aller en 1826 ouvrir un cours d'acoustique à Francfort-sur-le-Mein. De là il alla à Bonn, puis à Leipsick, et vers la fin de l'année, il retourna à Kemberg. Au commencement de 1827 il se rendit à Breslau par Berlin, et y ouvrit un nouveau cours. Le 3 avril il eut avec M Hientzsch, rédacteur de l'*Eutonia*, écrit périodique sur la musique, une longue conversation dans laquelle il développa ses idées sur un voyage musical, et donna quelques notices sur plusieurs savans théoriciens. Le soir il assista à un thé chez un professeur de l'université. La conversation tomba sur les cas de mort subite, et lui-même en parla comme d'un événement heureux pour l'homme qui a rempli sa mission sur la terre. A onze heures, deux amis l'accompagnèrent jusque chez lui ; il se retira dans sa chambre, et le lendemain, 4 avril 1827, on le trouva mort, assis dans un

fanteuil. Sa montre était ouverte à ses pieds ; il paraît que sa dernière occupation avait été de la remonter, et que pendant ce temps il fut frappé d'une apoplexie foudroyante. Son visage ne portait aucune empreinte de douleur, et ses traits avaient conservé le caractère calme et méditatif qui leur était habituel. Tout ce qu'il y avait de savans et d'artistes à Breslau assistèrent à ses funérailles, qui furent faites avec pompe. Chladni n'avait jamais été marié. Quoiqu'il n'eût point occupé de fonctions publiques et n'eût eu aucune sorte de traitement, il avait amassé une fortune assez considérable pour passer sa vieillesse dans une aisance agréable. Le recteur Hermann, de Kemberg, fut son héritier. Sa collection météorologique passa à l'université de Berlin, et le clavicylindre dont il se servait habituellement, et qui lui avait coûté tant de recherches et de dépenses, ne fut vendu que neuf écus de Prusse, c'est-à-dire, environ 36 francs !

Voici la liste des écrits de Chladni relatifs à l'acoustique : 1° *Entdeckungen über die Theorie des Klanges* (Découvertes sur la théorie du son), Leipsick, chez les héritiers Weidmans, 1787, 78 pages in-4°. Ces découvertes ne furent connues en France qu'environ douze ans après la publication de cet écrit ; ce fut Pérolle qui en parla le premier dans une notice insérée au *Journal de physique* (t. 48, ann. 1799) sous ce titre : *Sur les expériences acoustiques de Chladni et de Jacquin* ; 2° *Ueber die Längentöne einer Saite* (Sur les intonations longitudinales d'une corde), notice de quelques expériences insérée dans le *Musikalisch Monathsschrift*, publié à Berlin par Kunzen et Reichardt (août 1792, p. 34 et suiv.). C'est dans cette notice que Chladni a fait connaître les effets singuliers des sons produits par des cordes de laiton, d'acier et de boyau, mises en vibration par des frottemens opérés dans le sens de leur longueur. Il y a donné une table des sons aigus qui résultent de ce mode



de vibration, en raison du poids des cordes, de leur tension, de leur longueur et de leur ton fondamental; 3° *Ueber die longitudinalen Schwingungen der Saiten und Stücke* (Sur les vibrations longitudinales des cordes et des lames), Erfurt, chez Kayser, 1796, in-4°. Cet ouvrage contient les développemens des expériences indiquées dans l'écrit précédent; 4° *Ueber drehende Schwingungen eines Stubes* (Sur les vibrations tournantes d'une verge), dans le Journal scientifique intitulé *Neue Schriften der berlin. Naturforschenden Freunde* (t. II). Il s'agit dans ce mémoire d'un genre de vibrations qui paraît n'avoir pas été connu avant Chladni, et dont il croit avoir constaté et expliqué l'existence. Ces vibrations s'obtiennent quand on frotte une verge dans une direction oblique sur son axe. Suivant les observations de Chladni, elles produisent un son d'une quinte plus bas que le son total de la verge, lorsqu'on la fait résonner par la percussion; 5° *Beitrag zur Beförderung eines bessern Vortrage der Klanglehre* (Appendice à l'acheminement vers un meilleur exposé de la science du son), dans le même recueil, 1797; 6° *Ueber die Töne einer Pfeife à verschiedenen Gasarten* (Sur le ton d'un tuyau d'orgue mis en vibration par différens gaz), dans le *Magasin des sciences naturelles de Voigt* (t. IX, cah. III); 7° *Eine neue Art die Geschwindigkeit der Schwingungen bei einem gegebenen Tonedurch den Augenschein zu bestimmen* (Nouvel art de déterminer la vitesse des vibrations pour chaque intonation, par la vue seule), dans les *Annales de physique de Gilbert* (1800, t. V, cah. I, n° 1); 8° *Ueber die wahre Ursache des Consonirens und Dissonirens* (Sur la véritable cause du consonnant et du dissonant), dans la 3<sup>e</sup> année de la *Gazette musicale de Leipsick*, p. 337 et 353; 9° *Nachricht vom dem Clavicylinder, einem neuerfundenen Instrumente*, etc. (Notice sur le clavicylindre, instrument nouvellement inventé), dans la *Gazette musicale de*

*Leipsick*, 2<sup>e</sup> ann., p. 305-313; 10° *Zweite Nachricht von dem Clavicylinder und einem neuen Baue desselben* (Deuxième notice sur le clavicylindre et sur une nouvelle construction de cet instrument), dans le même écrit périodique, 3<sup>e</sup> année, p. 386. On trouve aussi de nouveaux détails sur le clavicylindre dans la 9<sup>e</sup> année de la même gazette musicale, p. 221-224; 11° *Die Akustik* (l'acoustique), Leipsick, Breitkopf et Haertel, 1802, un vol. in-4° de 310 pages, avec 12 planches. C'est cet ouvrage dont Chladni a donné une traduction française sous le titre de *Traité d'acoustique* (Paris, Courcier, 1809, un vol. in-8° avec huit planches); 12° *Neue Beiträge zur Akustik* (Nouvel appendice à l'acoustique), Leipsick, Breitkopf et Haertel, 1817, in-4° avec dix planches gravées sur pierre; 13° *Beitrag zur praktischen Akustik und zur Lehre vom Instrumentenbau, enthaltend die Theorie und Anleitung vom Bau der Clavicylinder und der damit verwandten Instrumente* (Appendice à l'acoustique pratique et à la science de la construction des instrumens, contenant la théorie et l'introduction à la construction du clavicylindre, etc.), Leipsick, Breitkopf et Haertel, 1821, un vol. in-8° avec cinq planches. Chladni a révélé dans cet ouvrage le secret du mécanisme intérieur du clavicylindre; 14° *Kurze Uebersicht der Schall- und Klanglehre, nebst einem Anhang, die Anordnung und Entwicklung der Tonverhältnisse betreffend* (Court aperçu de la science du son, etc.), Mayence, Schott fils, 1827, in-8°. Cet ouvrage est le dernier de Chladni. On a de ce savant quelques notices sur des sujets de peu d'importance relatifs à la musique, et des écrits sur des objets qui n'ont point de rapports avec cet art.

CHOLLLET (JEAN-BAPTISTE-MARIE), fils d'un choriste de l'Opéra, né à Paris, le 20 mai 1798, fut admis comme élève au Conservatoire de musique, au mois d'avril 1806. Il s'y livra à l'étude du solfège et du violon. Quelque temps après, il inter-

rompit le cours de ses études, le reprit ensuite, et obtint un prix de solfège aux concours de 1814. Le Conservatoire ayant été fermé en 1815, par suite des événemens politiques, Chollet entra peu de temps après comme choriste à l'Opéra, puis au théâtre Italien et enfin au théâtre Feydeau, y resta jusqu'en 1818, puis accepta un engagement dans une troupe de comédiens de province. Bon musicien et doué d'une voix agréable, mais peu expérimenté dans l'art du chant, il suppléait aux connaissances qui lui manquaient dans cet art par beaucoup d'intelligence et d'adresse. A cette époque sa voix était plus grave qu'elle ne l'est aujourd'hui; son caractère était celui d'un bariton, car on voit dans le tableau de la troupe du Havre, en 1823, qu'il y était engagé pour jouer les rôles de *Martin*, de *Laïs* et de *Solié*. Il portait alors le nom de *Dôme-Chollet*. Engagé au théâtre de Bruxelles pour y jouer les mêmes rôles en 1825, il se fit entendre à l'Opéra-Comique, lors de son passage à Paris, y fut applaudi, et obtint un engagement pour l'année 1826, comme acteur aux appointemens. Il vint en effet prendre possession de son emploi au temps fixé, et ses débuts furent si brillans, qu'il fut admis comme sociétaire au renouvellement de l'année théâtrale, en 1827. Les compositeurs s'empressèrent d'écrire pour lui, et dès ce moment il abandonna les rôles de bariton pour ceux de tenor, qu'il chante exclusivement aujourd'hui. Ce fut Hérold qui écrivit pour lui le premier rôle de ce genre, dans son opéra de *Marie*. *La Fiancée*, *Fra-Diavolo*, *Zampa* et quelques autres ouvrages sont venus ensuite lui composer un répertoire; dans toutes ces pièces il a obtenu de brillans succès, et le public l'a toujours entendu avec plaisir, bien qu'il n'ait pas, à Paris, cette sorte d'attraction qui fait que le nom d'un acteur, placé sur l'affiche, fait envahir par la foule la salle où cet acteur doit se faire entendre.

Après la dissolution de la société des

acteurs de l'Opéra-Comique, Chollet fut engagé par l'administration qui lui succéda; mais la ruine de cette entreprise lui ayant rendu sa liberté, il en profita pour voyager et se faire entendre dans les principales villes de France. Engagé comme premier tenor au grand théâtre de Bruxelles, il y débuta au mois d'avril 1832, et y resta jusqu'au printemps de l'année 1834. A cette époque, il s'est rendu à La Haye pour y remplir le même emploi. Au mois de mai 1835, il est rentré à l'Opéra-Comique de Paris, où il est en ce moment. Applaudi avec transport à Bruxelles, Chollet y avait la vogue qui lui manque à Paris, quoiqu'il soit aimé dans cette dernière ville.

Ce chanteur, doué de qualités qui auraient pu le conduire à un beau talent si son éducation vocale eût été mieux faite, a plus d'adresse que d'habileté réelle, plus de manière que de style. Quelquefois il saccade son chant avec affectation; souvent il altère le caractère de la musique par les variations de mouvement et la multitude de points-d'orgue qu'il y introduit; car c'est surtout dans le point d'orgue qu'il tire avantage de sa voix de tête. Les études de vocalisation lui ont manqué, en sorte que sa mise de voix est défectueuse et qu'il n'exécute les gammes ascendantes que d'une manière imparfaite. Malgré ces défauts, le charme de sa voix, la connaissance qu'il a des choses qui plaisent au public devant lequel il chante, et son aplomb comme musicien, lui font souvent produire plus d'effet que des chanteurs habiles privés de ces avantages. Chollet a composé des romances et des nocturnes qui ont été publiés à Paris et à Bruxelles; quelques-uns de ces morceaux ont eu du succès.

CHOPIN (FRÉDÉRIC-FRANÇOIS), virtuose sur le piano et compositeur distingué, est né en 1810 à Zelazowawola, près de Varsovie. Dans son enfance, un vieux Bohême, nommé Zywni, lui a donné des leçons de piano pendant quelques années; plus tard, il a dirigé seul ses études pour cet instru-

ment. Elsner, alors directeur du Conservatoire de Varsovie, lui a enseigné l'art d'écrire, appelé vulgairement *la composition*. Le seul moyen que M. Chopin eut de s'instruire dans la belle manière de jouer du piano consistait à faire souvent des voyages en Allemagne pour entendre les artistes les plus célèbres; puis il retournait chez lui et travaillait d'après ses souvenirs. C'est ainsi qu'à diverses époques il a visité Berlin, Dresde et Prague. Il ne s'est jamais fait entendre dans ces villes; mais lorsqu'il s'éloigna de la Pologne pour se soustraire aux maux qui accablent ce pays, il prit la résolution de chercher une existence dans l'exercice de son talent. En 1831 il joua dans des concerts publics à Vienne et à Munich, où l'originalité de son exécution et de sa musique lui procura de brillants succès. Vers la fin de la même année, M. Chopin arriva à Paris; il s'y fit entendre et y produisit une vive sensation. Sa manière de jouer du piano et ses compositions avaient peu d'analogie avec ce qu'on connaissait; l'originalité en était une qualité très remarquable. Le premier concerto de cet artiste qui fut entendu pour la première fois à cette époque fit naître les plus grandes espérances pour son avenir; ses études et d'autres compositions ont prouvé depuis lors que ces espérances étaient fondées. M. Chopin est considéré maintenant à juste titre comme un des pianistes les plus habiles de l'Europe, et comme un compositeur de grand mérite pour cet instrument. Il a publié jusqu'à ce jour : 1° Concerto en *mi* mineur; 2° Deuxième concerto en *fa* mineur; 3° *Krakowiak*, rondo de concert, avec orchestre; 4° Fantaisie sur des airs polonais, avec orchestre; 5° *La, ci darem la mano*, varié pour piano, avec orchestre; 6° Douze études pour piano seul; 7° Quatre livraisons de quatre *Mazourka's* chaque; 8° Trois livraisons de nocturnes; 9° Grande polonaise, avec orchestre; 10° Ballade, pour piano seul; 11° *Bolero*, *idem*;

12° *Scherzo*, *idem*; 13° Deux polonaises, *idem*.

CHOQUEL (HENRI-LOUIS), avocat au parlement de Provence, et non au parlement de Paris, comme le dit Lichtenthal (*Bibliog. della musica*, t. IV, p. 110), est auteur d'une méthode de musique qui a paru sous ce titre : *La musique rendue sensible par la mécanique (sic), ou nouveau système pour apprendre facilement la musique soi-même. Ouvrage utile et curieux*, Paris, 1759, in-8°. La méthode de Choquel consiste à enseigner l'intonation par l'usage du monocorde, et la mesure par le chronomètre : c'est ce qu'il appelle *la musique rendue sensible par la mécanique*. L'académie royale des sciences, sur le rapport de Grandjean de Fouchy et de Dortous de Mairan, approuva l'ouvrage, le 5 septembre 1759, et déclara que bien que le monocorde et le chronomètre fussent connus auparavant, on n'en avait pas fait encore un si bon emploi. Dans la réalité, le livre de Choquel n'est pas dépourvu de mérite, et l'on y trouve des aperçus utiles pour le temps où il a été fait. Une seconde édition de *La musique rendue sensible par la mécanique*, fut publiée à Paris, chez Ballard, en 1762, 1 vol. in-8°, et non en 1782, comme le disent Forkel, Lichtenthal et M. Quérard, qui, dans *la France littéraire* (t. II, p. 197), indique cette édition de 1782 sous ce titre : *Méthode pour apprendre la musique soi-même*. L'auteur dit dans la préface de l'édition de 1762, que la première avait été épuisée en six mois. Une différence assez sensible existe entre l'édition de 1759 et la deuxième. Dans la première, Choquel avait divisé l'octave en douze parties égales sur le monocorde; dans la seconde, il se conforme au système des proportions adoptés par tous les physiciens. Choquel est mort à Paris, en 1767, et non en 1761 comme cela est dit dans *la France littéraire*.

CHORON (ALEXANDRE-ÉTIENNE), naquit le 21 octobre 1772, à Caen, où son père

était directeur des fermes. Ses études , qu'il termina à l'âge de quinze ans , au collège de Juilly , furent brillantes et solides , mais il ne les considéra que comme les préliminaires d'une instruction étendue , dont il sentait le besoin , et qui fut pendant toute sa vie l'objet de ses travaux. Peu de personnes savaient aussi bien que lui la langue latine ; il la parlait et l'écrivait avec facilité. Sa mémoire était prodigieuse ; et souvent il récitait de longs morceaux de Virgile , d'Horace , de Martial ou de Catulle , dont il n'avait pas lu les ouvrages depuis long-temps. Le plaisir de citer s'était même tourné en habitude à ce point , qu'il ne se livrait guère à la conversation avec ses amis , sans qu'il lui échappât quelque vers latin , quelque phrase de Cicéron , et même quelque passage de la Bible ou des pères de l'église , sa lecture favorite. La littérature grecque ne lui était pas moins familière , et son penchant pour cette littérature était tel , qu'on le vit , dans ses dernières années , se remettre à la lecture des philosophes , des historiens et des poètes grecs , avec toute l'ardeur de la jeunesse. Jeune encore , il s'était aussi livré à l'étude de l'hébreu , et ses progrès avaient été si rapides , qu'en l'absence du professeur , il l'avait quelquefois remplacé dans ses leçons au Collège de France.

Dès son enfance , Choron se sentit un goût passionné pour la musique ; mais destiné par son père à une profession absolument étrangère à la culture des arts , il ne lui fut point permis de se livrer à l'étude du plus séduisant de tous. Les maîtres qu'il demandait avec instance lui furent refusés , et ce ne fut que plusieurs années après sa sortie du collège qu'il put , sans autre secours que les livres de Rameau , de d'Alembert , de J.-J. Rousseau et de l'abbé Roussier , acquérir quelques notions de musique théorique , telle qu'on la concevait alors en France. Quant aux exercices relatifs à la pratique de l'art , il n'en put faire , n'ayant pas de maîtres.

Peut-être ne lui eussent-ils été que d'un médiocre secours , car il touchait à sa vingtième année , et l'on sait que les études de musique commencées à cet âge ne conduisent guère à l'habileté dans la lecture ni dans l'exécution ; ce n'est que par de longs exercices , commencés dès l'enfance , qu'on parvient à vaincre les difficultés multipliées de ces parties de l'art. Choron se ressentit toujours de l'insuffisance de sa première éducation musicale , et , bien que la nature l'eût doué d'un sentiment exquis des beautés de la musique , et qu'il fût devenu par la suite un savant musicien , il ne put jamais saisir du premier coup d'œil le caractère d'un morceau de musique. Il lui fallait du temps et de la réflexion ; mais , après le premier moment , il entrait presque toujours dans l'esprit d'une composition avec plus de profondeur que n'aurait pu le faire un musicien plus exercé.

Les calculs dont les livres théoriques de l'école de Rameau sont hérissés , portèrent Choron à étudier les mathématiques ; d'abord il ne les considéra que comme l'accessoire de la science musicale , mais bientôt il se passionna si bien pour elles , qu'il leur consacra tout son temps. Ses progrès furent rapides et le firent remarquer à l'école des Ponts-et-Chaussées. Monge le jugea capable de recevoir ses conseils , l'adopta pour son élève , et lui fit remplir , en cette qualité , les fonctions de répétiteur de géométrie descriptive à l'école normale , en 1795. Peu de temps après , on le nomma chef de brigade à l'école polytechnique qui venait d'être instituée. En avançant dans les sciences mathématiques , son esprit , doué de rectitude , comprit qu'il y a beaucoup moins de rapports entre elles et la musique qu'on ne le croit généralement. Il entrevit l'action toute métaphysique de celle-ci sur l'organisation humaine , et se persuada qu'elle ne pouvait être étudiée qu'en elle-même. Convaincu de cette vérité , Choron se décida à se livrer exclusivement à l'étude de l'art

pratique, et Bonesi, auteur d'un *Traité de la mesure*, qui n'est pas sans mérite, fut chargé de lui enseigner les principes de cet art. Choron avait alors vingt-cinq ans. Grétry, dont il était devenu l'ami, lui conseilla de prendre aussi quelques leçons d'harmonie de l'abbé Roze, qui passait alors pour un musicien savant, bien que sa science se réduisit à peu de chose. Ce furent là tous les secours que tira des leçons d'autrui un homme destiné à être un des musiciens érudits les plus recommandables.

Bonesi lui avait fait connaître la littérature italienne de la musique; il se mit à lire avec ardeur les ouvrages du P. Martini, d'Eximeno, de Sabbatini, et plus tard, ceux des anciens auteurs, tels que Gafori, Aaron, Zarlino, Berardi. La nécessité de connaître toutes les écoles, pour comparer les systèmes, le conduisit ensuite à apprendre la langue allemande pour lire les écrits de Kirnberger, de Marpurg, de Koch et d'Albrechtsberger. De tous ces auteurs, le dernier et Marpurg furent ceux dont il affectionna toujours le plus la méthode et les idées. Quelques années employées à ces études sérieuses avaient accumulé dans la tête de Choron plus de connaissances relatives à la théorie et à la pratique de la musique qu'aucun musicien français en eut jamais possédé jusqu'alors. Le besoin de résumer ce qu'il avait appris se fit sentir à lui; il s'associa avec M. Flocchi, compositeur et professeur de chant distingué, et le fruit de leur union fut la publication d'un livre intitulé : *Principes d'accompagnement des écoles d'Italie* (Paris, 1804, in-fol.). Ce titre n'était pas justifié par la nature de l'ouvrage, sorte de combinaison électorique dans laquelle des doctrines fort différentes étaient conciliées avec plus d'adresse que de raison. L'objet que se proposaient les auteurs ne se fait pas assez apercevoir dans cet ouvrage: ce défaut nuit à son succès.

A l'époque où parut cette méthode d'ac-

compagnement, Choron s'était déjà fait connaître par une publication d'un genre tout différent. Ses méditations sur la nécessité de perfectionner l'enseignement dans les écoles primaires lui avaient fait découvrir des procédés plus simples, plus faciles et plus rationnels que ceux dont on use habituellement pour enseigner à lire et à écrire. Il publia le résultat de ses recherches en 1800, sous le titre de : *Méthode d'instruction primaire pour apprendre à lire et à écrire*. Ce petit ouvrage, composé dans des vues philosophiques, a depuis lors servi de base au système d'enseignement mutuel.

Entraîné par le désir de populariser en France le goût de la bonne musique, et d'y répandre le goût de l'instruction dans l'histoire et la théorie de cet art, Choron s'associa en 1805 à une maison de commerce de musique à Paris, et y porta toute sa fortune patrimoniale, pour l'employer à la publication d'anciens ouvrages classiques, oubliant qu'il n'y avait point alors en France de lecteurs pour ces productions. C'est ainsi qu'il fit paraître à grands frais le recueil des cantates de Porpora, les solfèges à plusieurs voix de Caresana, ceux de Sabbatini, le recueil des pièces qui s'exécutent à la chapelle Sixtine pendant la semaine sainte, une messe en double canon et le *Stabat* de Pierluigi de Palestrina, le *Stabat* de Josquin Després, la messe de *Requiem* et le *Miserere* de Jomelli, le *Miserere* à deux chœurs de Leo, et beaucoup d'autres compositions du même genre.

A la même époque, il était préoccupé de la publication d'une volumineuse compilation qu'il avait annoncée sous le titre de *Principes de composition des écoles d'Italie*. Les exercices de contrepoint pratique et de fugue, composés par Sala, et gravés sur des planches de cuivre, aux frais du roi de Naples, devaient former la base de ce recueil. On croyait alors que l'ouvrage de Sala avait été détruit dans l'invasion du royaume de Naples par l'ar-

méc française, et Choron voulait le sauver d'un entier oubli. Cette production médiocre, écrite d'un style lâche, incorrect, et peu digne de sa réputation, ne méritait pas l'honneur qu'il voulait lui faire. Quoi qu'il en soit, l'ouvrage de Sala reparut dans les *Principes de composition des écoles d'Italie*, accompagné d'un traité d'harmonie et de principes de contrepoint simple par Choron, d'une nouvelle traduction du *Traité de la fugue* de Marpurg, de nombreux exemples de contrepoint fugué puisés dans l'*Esemplare* du P. Martini, enfin d'un choix de morceaux de différens genres, accompagnés d'un texte explicatif par l'éditeur. Il en était de cette immense collection de documens de tout genre comme des *Principes d'accompagnement* : elle ne justifiait pas son titre, et l'idée favorite de Choron, pour la fusion des doctrines des diverses écoles, s'y reproduisait avec tous ses inconvéniens. Pour être d'accord avec son programme, il aurait dû ne point produire un nouveau système d'harmonie, auquel il a renoncé plus tard, et se borner à donner une traduction du petit traité d'accompagnement de Gasparini ou de celui de Fenaroli; il aurait fallu y joindre les principes de contrepoint simple qui se trouvent répandus dans les ouvrages de Zarlino, de Zacconi, de Ceretto, ou de tout autre didacticien de l'Italie; Berardi aurait dû fournir des documens pour les contrepoints conditionnels, Sabbatini, tout ce qui concerne la fugue, et ainsi du reste; mais admirateur sincère de l'excellente tradition pratique des Italiens, Choron avait l'esprit trop lumineux pour ne pas apercevoir les défauts de leur méthode d'exposition, et la puérile prolixité des raisonnemens de la plupart de leurs écrivains. Il voulut éviter ce que leurs ouvrages ont de défectueux, en leur empruntant ce qu'ils ont de bon; mais il ne vit pas qu'en s'éloignant d'un écueil, il allait se heurter contre un autre beaucoup plus dangereux : celui d'incompabilité de systèmes dans les choses qu'il assem-

blait. Certes, Marpurg est bien plus méthodique dans son traité de la fugue qu'aucun écrivain de l'Italie; mais tous ses exemples, pris dans des compositions instrumentales assez correctement écrites, mais surchargées de correctes modulations, étaient de nature à faire grincer les dents de tout musicien italien, à l'époque où son ouvrage parut.

Après d'immenses travaux et d'énormes dépenses, les *Principes de composition des écoles d'Italie* parurent en 1808, formant trois gros volumes in-folio de plus de dix-huit cents pages, qui, depuis lors, ont été divisés en six volumes, au moyen de nouveaux titres. Leur publication, et les désordres de la maison dont il était l'associé, avaient achevé d'anéantir la fortune de Choron. Tout occupé du succès de son livre, il n'y songeait pas, et lorsqu'il recevait les félicitations de ses amis, il ne lui vint pas même à la pensée qu'elles lui coûtaient un peu cher.

Doté d'une rare activité, son esprit était toujours préoccupé de plusieurs ouvrages à la fois, et les *Principes de composition* n'étaient point encore publiés, que la lecture du Dictionnaire historique des musiciens, écrit en allemand par E. L. Gerber, lui fit concevoir le projet de publier en français un ouvrage du même genre. Malheureusement le plan fut fait à la hâte; une grande précipitation régna dans les recherches et dans la rédaction, et le livre de Gerber, qui servait de base à celui qu'on voulait faire, fut traduit avec négligence par un Allemand qui savait mal le français, et qui n'entendait rien à la musique. Choron, dont la santé s'était dérangée, avait pris M. Fayolle pour associé de son nouvel ouvrage; ce fut ce dernier qui fit en quelque sorte tout le travail, car celui qui en avait conçu le projet ne put y donner que peu de soins; un petit nombre d'articles furent seulement fournis par lui, et le morceau le plus considérable qu'il mit dans le livre, fut l'introduction historique, résumé estimable

qui avait déjà paru dans les *Principes de composition*. Le *Dictionnaire des Musiciens* fut publié en deux volumes in-8°, dans les années 1810 et 1811. Ce fut vers le même temps qu'admis à la classe des beaux-arts en qualité de correspondant, Choron écrivit plusieurs rapports très remarquables sur des objets d'art et de littérature. Celui qu'il fit sur les *Principes de versification*, de Scoppa, peut être considéré comme un chef-d'œuvre.

Jusqu'alors la vie de ce savant avait été consacrée tout entière aux travaux de cabinet, mais en 1812, elle devint activement dévouée aux institutions d'utilité publique. Associé dans cette année à la rédaction du *Bulletin de la Société d'encouragement pour l'industrie nationale*, il fut chargé peu de temps après, par le ministre des cultes, M. Bigot de Préameneu, d'un plan de réorganisation des maîtrises et des chœurs de cathédrales, ainsi que de la direction de la musique dans les fêtes et cérémonies religieuses. Quelques écrits de peu d'étendue, qu'il fit alors paraître sur les objets de ses nouvelles fonctions, le firent connaître avantageusement sous le rapport de ses idées relatives à l'enseignement public de la musique; mais il eut le tort de révoquer en doute l'utilité du Conservatoire, dont la direction n'était pas conforme à ses vues. Il s'expliqua avec amertume, et fit trop apercevoir d'injustes préventions contre un établissement qui fournissait depuis plusieurs années de beaux talens en tout genre à la France. Ses sarcasmes lui firent d'implacables ennemis, et dès-lors, peut-être, il prépara les chagrins qui ont tourmenté le reste de sa vie, et les injustices qui l'ont conduit au tombeau. Ses fonctions de directeur de la musique des fêtes et cérémonies religieuses fournissaient d'ailleurs à ses ennemis une occasion favorable pour prendre leur revanche contre lui. J'ai déjà dit que son éducation pratique dans la musique avait été insuffisante; peut-être ne se l'était-il pas aveu jusqu'alors; mais

il ne tarda pas à en acquérir la triste conviction; car lorsqu'il dut remplir ses devoirs de directeur de chœur et d'orchestre, lorsqu'il se vit le bâton de mesure à la main, il se troubla et parut embarrassé pour de certaines difficultés dont se jouaient les moindres symphonistes placés sous ses ordres. La malignité tira parti de cet incident; mais elle avait affaire à un homme de trempe supérieure qui avait la conscience de son mérite réel; il ne se laissa point abattre, et il sut, par une persévérance infatigable, acquérir l'expérience nécessaire à sa nouvelle destination. Si Choron laissa toujours quelque chose à désirer sous de certains rapports, il montra aussi d'heureuses facultés par lesquelles il savait échauffer et entraîner les masses, les animer du sentiment dont lui-même était pénétré, et souvent il sut prêter aux individus l'apparence de talens bien supérieurs à ceux qu'ils possédaient réellement.

La restauration fut d'abord fatale à l'existence du Conservatoire de musique. Né de la révolution, cet établissement avait aux yeux des partisans de l'ancienne monarchie une tache originelle qui l'avait fait maintenir avec impatience en 1814, et qui le fit enfin fermer l'année suivante. Ce coup, porté à l'école dont Choron s'était montré l'ardent antagoniste, semblait être un triomphe pour lui; mais il y avait trop de justesse dans son esprit et trop d'amour de l'art dans son cœur pour qu'il songeât à s'en applaudir. Des discussions de doctrine avaient pu exister entre lui et le Conservatoire, mais il n'était point assez passionné dans son opinion pour nier les services que cette école avait rendus à la musique française. Nommé directeur de l'Opéra au mois de janvier 1816, il fut à peine installé, qu'il acquit la conviction de la nécessité d'établir, entre le Conservatoire de musique et le théâtre qui lui était confié, des relations intimes; il proposa la réorganisation de ce même établissement, sous le nom d'*École royale de*

*chant et de déclamation*. Ce fut lui qu'on chargea de la rédaction du plan, et celui qu'il présenta fut adopté. On lui a reproché souvent, depuis lors, les mesquines combinaisons de ce plan; mais quoi? ne valait-il pas mieux une institution telle quelle, que l'absence de tout moyen d'enseignement musical? L'événement a d'ailleurs démontré que M. Choron avait agi sagement en faisant des concessions aux idées parcimonieuses de cette époque, car c'est cette même *École de chant et de déclamation* qui, par des accroissemens successifs, a reconquis son ancienne importance.

L'administration de l'Opéra, au temps de la direction de Choron, n'a pas été exempte de blâme; mais, quoi qu'on en ait dit, on n'a pu nier qu'elle a eu le mérite d'être la moins coûteuse et la plus productive. Frappé de la difficulté qu'éprouvaient tous les jeunes compositeurs à se faire connaître, Choron voulut leur ouvrir l'entrée de la carrière, et fit décider qu'une certaine quantité de pièces en un acte leur serait confiée, pour en écrire la musique. Dans cette circonstance, sa bienveillance pour les artistes lui fit oublier que l'Opéra est organisé pour de grandes choses, et que ce n'est point un théâtre d'essai. Trop d'ennemis s'étaient déclarés contre Choron pour qu'il pût rester long-temps à la tête de l'administration de l'Opéra: dans les premiers mois de l'année 1817, il reçut sa démission sans dédommagement, et personne ne se souvint qu'un homme qui avait fait de si grands sacrifices pour la musique méritait que le gouvernement fit quelque chose pour lui. Heureusement cet homme avait de l'énergie dans l'ame et des idées dans la tête; il ne perdit pas son temps à se plaindre de l'ingratitude dont on payait ses services, et il crut le mieux employer en réalisant des plans conçus depuis long-temps pour des ouvrages sur la musique. Ce fut alors qu'il entreprit la rédaction d'une sorte d'encyclopédie des sciences musicales, à laquelle il donna le

titre d'*Introduction à l'étude générale et raisonnée de la musique*. Brillant d'idées nouvelles, et fort de principes féconds en vérités, cet ouvrage était destiné à placer Choron au rang des hommes les plus distingués, parmi les littérateurs et les historiens de la musique. Nul doute que s'il l'eût achevé, il eût introduit beaucoup d'idées nouvelles dans la théorie de cet art, et qu'il eût fixé sur lui l'attention des musiciens de tous les pays; mais telle était l'activité de son esprit, que le même objet ne pouvait l'occuper long-temps. L'ouvrage qu'il commençait était toujours celui de ses affections, mais au bout de quelques mois il se fatiguait de son travail, se faisait à lui-même des objections, perdait la foi qu'il avait eue en ses premiers aperçus, et presque toujours, dans cette disposition d'esprit, il faisait rentrer son ouvrage dans ses cartons pour ne plus l'en tirer. Que de fois, après qu'il m'eût lu des morceaux de son *Introduction à l'étude générale et raisonnée de la musique*, je lui ai dit: « Voilà qui est beau et neuf; publiez cela, et votre nom vivra dans l'histoire de l'art! » Il promettait d'achever, se remettait à l'ouvrage, et huit jours après, une idée nouvelle, saisie avec ardeur, venait le replonger dans son indifférence pour l'œuvre de sa vie.

Après l'inconstance de ses vœux, le plus grand obstacle que Choron a rencontré dans l'accomplissement de ses projets de livres sur la musique, consista dans sa facilité à se rendre aux objections qu'on lui faisait. C'est ainsi que sur une observation assez saugrenue qui lui fut faite contre le principe fondamental d'un *Traité d'harmonie et d'accompagnement* qu'il venait d'achever, il arrêta l'impression, paya l'imprimeur, et condamna son œuvre à l'oubli. On a dû retrouver dans sa bibliothèque les huit ou dix premières feuilles imprimées de cet ouvrage; le reste n'existe plus. C'est encore ainsi qu'un jour, dans une nombreuse assemblée où je me trouvais avec lui, il exposait, avec cette chaleur



qui lui était naturelle, ses idées sur l'histoire de l'art; il en vint à dire que depuis Palestrina on n'avait rien fait ni rien trouvé en musique, si ce n'est, disait-il, le coloris instrumental, dont il attribuait l'invention à Mozart. « Vous vous trompez, lui dis-je; on a fait quelque chose d'important, car on a fait la gamme qui a engendré la musique dramatique. » Il ne répondit pas, se mit à réfléchir, et lorsque nous sortîmes, il m'arrêta par le bras dans l'escalier, et me dit avec plus de gravité qu'il n'y en avait d'ordinaire dans son accent : « Vous n'avez dit que quelques mots ce soir, mais il y a plus de valeur en eux que dans tout ce que vous avez fait jusqu'ici. Cela est contraire à mes idées, mais je ne puis m'empêcher de vous dire que si vous développez cette pensée, elle vous mènera loin. » C'était avec cette facilité qu'il se rendait à tout ce qui le frappait.

Dans les premiers mois qui suivirent son expulsion de l'Opéra, Choron conçut le projet d'un mode d'enseignement de la musique par une méthode simultanée qu'il appela *concertante*. A peine la première idée lui en fut-elle venue, qu'il courut en faire part à M. de Pradel, intendant général de la maison du roi, qui l'avait pris sous sa protection, et il en obtint un léger subside pour l'école qu'il voulait élever. Aussitôt il se mit à l'œuvre avec cette ardeur qui était dans son caractère, et une persévérance qui ne lui était pas habituelle. Les essais furent multipliés pour porter sa méthode à une perfection dont il la croyait susceptible. Il crut enfin avoir résolu toutes les difficultés, et il publia en 1818, sa *Méthode concertante de musique à quatre parties*. Elle fut vivement critiquée, à cause de quelques incorrections d'harmonie; mais elle n'en était pas moins une des idées les plus heureuses qu'on eût mises en pratique pour l'enseignement simultané de la musique. A l'aide de cette méthode et de son chaleureux enseignement, Choron a fait prospérer son école

qui, par des accroissemens progressifs, est devenue ce *Conservatoire de musique classique et religieuse*, objet de toutes ses affections, et dont la destruction, par la révolution de juillet, a été cause de sa mort.

La nouvelle carrière où Choron était entré devait lui fournir l'occasion de déployer des facultés qu'on ne lui connaissait point encore; facultés d'un ordre élevé et qui étaient en lui toutes d'instinct. Ce n'est pas seulement par une activité peu commune qu'il se distingua comme chef d'une institution musicale, son ame ardente y sut communiquer à ses élèves un amour de l'art et un sentiment du beau qui n'existent pas à un degré si élevé dans des écoles plus renommées. Doué d'une sagacité singulière qui lui faisait discerner au premier coup d'œil les enfans bien organisés pour la musique, il n'était pas moins habile à faire comprendre ses intentions aux individus qu'aux masses. Je l'ai vu, dans des répétitions, adresser une allocution à ses élèves, lorsqu'il voulait insinuer dans leur ame le sentiment d'un morceau de musique, s'énonçant avec assez de difficulté, préoccupé de la multitude d'idées qui se croisaient dans sa tête, et pourtant éloquent par l'accent qui animait sa parole. Souvent, il voulait joindre l'exemple au précepte; alors, sans avoir fait lui-même d'études vocales, et gêné par une voix faible et tremblante, il faisait entendre quelque phrase de chant dont un musicien de profession n'aurait peut-être aperçu que le côté ridicule, mais qui ne manquait jamais de produire un heureux effet sur les jeunes gens qui l'écoutaient, parce qu'une belle intention rachetait des défauts accidentels.

Les premières ressources qui furent mises à la disposition de Choron, pour la fondation de son école, étaient si bornées, que lui seul était capable d'en tirer parti, et de ne pas se décourager. Les voix étaient rares; les organisations musicales l'étaient plus encore, et le budget de l'école, si par-

cimonieux, qu'il semblait qu'on se fût proposé de la rendre improductive. Choron sut triompher de toutes les difficultés. Il n'était pas assez riche pour aller en voiture chercher des élèves dans les départemens ; et puis les voitures ne s'arrêtent que dans les villes, et il y a aussi des voix et des ames dans les hameaux. Choron partit à pied, ne sachant trop où le conduirait sa bourse légère, ou plutôt, n'y songeant pas. Telle qu'était cette bourse, elle lui fournit les moyens de visiter une grande partie de la France. Il ne pouvait donner par son équipage une opinion très favorable du sort qui attendait dans son école ceux qu'il engageait à s'y rendre ; pourtant sa parole persuadait. On ne fut pas peu surpris de lui voir ramener du midi de fort beaux ténors, et de la Picardie d'excellentes basses qui, depuis lors, ont fourni un recrutement nécessaire aux chœurs de tous les théâtres lyriques. Animé par le désir et par l'espoir d'être utile, Choron ne songeait pas aux fatigues de son voyage ; sa gaieté le soutenait dans les situations les plus pénibles. Surpris un jour par une pluie abondante dans de mauvais chemins, il y perdit sa chaussure, et ce ne fut pas sans peine qu'il gagna le premier village qui s'offrait à lui ; mais il ne s'occupa même pas un instant de cet accident, parce qu'il venait de découvrir une belle voix de contralto. Peu de jours après il passa près d'une maison incendiée dont les habitans imploraient la commisération publique : il mit dans le tronc son dernier écu, et ne se souvint qu'il n'avait pas de quoi dîner que lorsqu'il entra dans Soissons, pressé par la faim, et se trouvant à vingt-cinq lieues de chez lui. Peu d'hommes ont eu plus de dévouement à l'art, plus de désintéressement ; aucun n'a été plus mal récompensé de ses généreux sacrifices.

D'abord inaperçue, l'école de Choron ne tarda point à exciter l'attention publique par des exercices où de légers défauts d'exactitude et de fini étaient rachetés par un sentiment profond du caractère de la

musique. Là, pour la première fois, on entendit à Paris les sublimes compositions de Bach, de Handel, de Palestrina et de quelques autres grands maîtres des écoles d'Allemagne et d'Italie ; là seulement on osa sortir du répertoire usé qui, depuis plus de trente ans, alimentait les concerts. Les amateurs du beau de tous les temps et les artistes sans préjugés se passionnèrent pour cette musique si nouvelle pour eux, et rendirent justice au mérite de l'homme consciencieux qui leur procurait le plaisir de l'entendre bien exécutée. L'autorité, éclairée par le retentissement qu'avaient ces modestes exercices, comprit enfin que l'école de musique religieuse et classique méritait qu'on encourageât ses progrès, et des fonds suffisans furent accordés pour l'institution d'un pensionnat. Aidé de ces ressources, Choron put donner un nouvel essor à ses facultés de professeur. Son idée dominante consistait à faire passer le goût de la bonne musique dans toutes les classes ; pour y parvenir, il fit des essais en grand sur des masses d'enfans pris dans des écoles de charité, et le succès alla au-delà de toutes ses espérances.

On a souvent reproché à Choron d'avoir négligé l'éducation individuelle au profit des masses, et l'on a dit qu'il n'avait pas fait de chanteurs. Il paraît que ce sont ces allégations qui ont exercé de l'influence sur les hommes du pouvoir établi par la révolution de 1830, et qui ont fait réduire le budget de l'école de musique religieuse à des proportions telles, qu'il était devenu impossible d'y rien produire de bon, et qu'il eût mieux valu la supprimer. Choron avait bien compris que sa mission n'était pas de faire des éducations individuelles de chanteurs ; il laissait ce soin aux professeurs du Conservatoire ; pour lui, ce qu'il voulait, ce qu'il était utile qu'il fit, c'était d'introduire parmi nous l'enseignement des masses vocales tel qu'il existe en Allemagne ; enseignement sans lequel il n'y a pas d'espoir de rendre les grandes

compositions selon la pensée qui a dirigé leurs auteurs. Voilà ce qu'on n'a pas compris, et ce qui eût certainement empêché la destruction d'une des institutions les plus utiles, si ceux qui ont mission d'administrer les arts n'en étaient d'ordinaire fort ignorans.

Le coup qui frappa Choron dans l'existence de son école fut pour lui celui de la mort : depuis lors sa santé alla toujours déclinant. Il comprenait qu'il se consumait en efforts impuissans, et cette pensée, qu'il ne pouvait plus rien pour l'art auquel il avait sacrifié toute sa fortune, lui comprimait incessamment le cœur. Un reste de son ancienne énergie s'exhala dans quelques écrits chagrins qu'il publia dans les derniers mois de sa vie : bientôt après il s'éteignit. Il mourut à Paris, le 29 juin 1834.

S'il avait pu réaliser ses projets, s'il avait trouvé dans le pouvoir toute la protection qui lui était due, il faudrait nous féliciter de la direction qu'avait prise Choron à sa sortie de l'administration de l'Opéra. Mais après ce qu'on a fait pour anéantir le fruit de ses efforts, il ne peut nous rester que le regret qu'il ait abandonné ses travaux de littérateur-musicien pour ceux de professeur ; car, quelle que fût son activité, elle ne pouvait suffire à toutes ces choses. Il lui fallut opter entre sa renommée de savant et la modeste réputation d'homme utile : il préféra celle-ci. Il travaillait cependant beaucoup dans son cabinet ; mais c'était toujours au profit de l'instruction élémentaire. Il se passait peu de mois qu'il ne fit paraître quelque œuvre, quelque recueil destiné à l'enseignement et au service des églises. C'est ainsi qu'il composa une multitude d'hymnes et d'antiennes à deux, trois et quatre voix, et qu'il écrivit des chorals en faux-bourdon à trois voix, une méthode de plain-chant, un recueil de chants chorals en usage dans les églises d'Allemagne, arrangés à quatre parties avec orgue, un corps complet de musique d'église à une ou plusieurs voix, et beaucoup d'autres choses du même genre.

Quant aux autres ouvrages qu'il annonça par divers prospectus, la plupart n'étaient qu'en projet, et il n'eut pas le temps de les écrire. C'est dans cette catégorie qu'il faut ranger son *Exposition abrégée des principes de musique*, le *Manuel Encyclopédique de musique*, qui devait faire partie de la collection des Manuels de M. Roret, et dont il y a eu, je crois, quelques feuilles imprimées, la traduction du *Traité de composition moderne*, de Preindl, ouvrage dont Choron avait une opinion trop favorable, le *Répertoire des contrapuntistes*, enfin l'*Introduction à l'étude générale et raisonnée de la musique*, dont il n'y a malheureusement qu'une partie terminée. De tout ce que j'ai dit sur les travaux de Choron, résulte une triste vérité : c'est que la vie d'un homme organisé de la manière la plus heureuse, et dont l'instruction était aussi solide que variée, a produit peu de choses qui soient dignes d'aussi grandes facultés, parce que les circonstances ne lui furent pas favorables.

Voici la liste chronologique des ouvrages composés ou publiés par Choron : 1° Collection de romances, chansons et poésies mises en musique, Paris, Le Duc, 1806, in-8°. Parmi ces romances, on remarque *La Sentinelle*, dont le succès a été populaire ; 2° *Bulletin musical d'Auguste Le Duc et compagnie*, Paris, 1807 et 1808, in-8°, vingt-quatre numéros de quatre pages chacun ; 3° Notices françaises et italiennes sur *Leo, Jomelli, Pierluigi de Palestrina*, et *Josquin Després*. Ces notices sont placées au commencement de chaque livraison de la *Collection générale des ouvrages classiques de musique*, Paris, Le Duc ; 4° *Principes d'accompagnement des écoles d'Italie*, par Choron et Flocchi, Paris, Imbault, 1804, un vol. in-fol. ; 5° *Principes de composition des écoles d'Italie*, Paris, Auguste Le Duc, 1808, trois vol. in-fol. Cet ouvrage a été divisé en six volumes, avec de nouveaux titres en 1816. Le premier volume ren-

ferme une préface en xvii pages; le livre premier, qui traite de l'harmonie et de l'accompagnement, en 102 pages, et un choix de *Partimenti* pour l'accompagnement, choisis dans les ouvrages de Durante, de Cotumacci, de Fenaroli et de Sala, en 142 pages. Le deuxième volume contient un traité du contrepoint simple, en 42 pages, les modèles de Sala pour ce contrepoint, les trios de Caresana, en 34 pages, une nouvelle traduction française des contrepoints doubles et conditionnels de Marpurg, en 52 pages, les modèles de Sala pour le contrepoint double, en 71 pages. Le troisième volume renferme le traité de l'imitation et de la fugue, traduit de Marpurg, en 75 pages, et les modèles de Sala jusqu'à la fugue à huit parties, en 181 pages. Le quatrième volume contient la deuxième suite de fugues de Sala, en 158 pages, le traité des canons, traduit de Marpurg, en 60 pages, et les modèles de canons de Sala, en 68 pages. Au commencement du cinquième volume, on trouve un traité de style de chaque genre de musique, sous le titre de *Rhétorique musicale*, en 39 pages, suivis de modèles du style *osservato* de musique d'église, extraits de l'*Esemplare* de P. Martini, et de modèles du style concerté pris dans Jomelli; ces modèles sont contenus en 202 pages. Le sixième volume renferme des modèles de madrigaux non accompagnés, pris dans les ouvrages de Martini et de Paolucci, des modèles de duos, trios et cantates choisis dans les œuvres de Marcello, de Lotti, d'Alexandre Scarlatti et de Pergolèse, des modèles de musique vocale de différents genres, en style moderne, ainsi que quelques modèles de style instrumental. L'ouvrage est terminé par des notions élémentaires d'acoustique, par une esquisse historique des progrès de la composition, et par la table des matières; 6° *Dictionnaire historique des Musiciens*, par Choron et Fayolle, Paris, Vallade, 1810-1811, deux vol. in-8°. Cet ouvrage a reparu avec un nouveau titre en 1817, Paris, Chimot.

Choron ne songeait point à prendre M. Fayolle pour collaborateur lorsqu'il entreprit cet ouvrage. Il l'annonça en 1809 par un prospectus d'un quart de feuille in-4°, sous le titre de *Dictionnaire historique de Musique*; 7° *Considérations sur la nécessité de rétablir le chant de l'église de Rome dans toutes les églises de l'empire français*, Paris, Courcier, 1811, in-8° de quinze pages; 8° *Méthode élémentaire de musique et de plain-chant, à l'usage des séminaires et des maîtrises de cathédrales*, Paris, Courcier, 1811, in-8°; 9° *Rapport fait à la classe des beaux-arts de l'Institut impérial de France sur l'ouvrage de M. Scoppa, intitulé : Des vrais principes de versification*, Paris, Baudouin, 1812, un vol. in-4°. Dans cet ouvrage, Choron a particulièrement examiné ce qui concerne la rhétorique musicale; 10° *Rapport fait à la classe des beaux-arts de l'Institut impérial de France sur un manuscrit qui contient la collection des traités de musique de J. Le Teinturier*, Paris, 1813, 8 pages in-8°; 11° *Traité général des voix et des instrumens d'orchestre, et principalement des instrumens à vent, à l'usage des compositeurs, par J. L. Francœur, nouvelle édition, revue et augmentée des instrumens modernes*, par M. Choron, Paris, 1813, in-fol.; 12° *Bibliothèque encyclopédique de musique, contenant des notes, recherches et dissertations sur la musique tant théorique que pratique, etc.*, Paris, 1814. Il n'a paru que le prospectus de ce recueil périodique, en une demi-feuille in-8°; 13° *Méthode élémentaire de composition, par J. G. Albrechtsberger, traduit de l'allemand, par A. Choron*, Paris, veuve Courcier, 1814, deux vol. in-8°, dont un de texte, et l'autre d'exemples gravés; 14° *Méthode d'accompagnement selon les principes des écoles d'Allemagne, par Albrechtsberger, traduit de l'allemand, Paris, Simon Gaveaux, 1815, in-fol.* Ces deux ouvrages ont été réunis par Choron avec quelques addi-

tions, d'après l'édition des œuvres complètes de théorie d'Albrechtsberger publiée par le chevalier de Seyfried, et accompagnés de notes critiques. Cette édition complète de la traduction a paru sous ce titre : *Méthodes d'harmonie et de composition à l'aide desquelles on peut apprendre soi-même à accompagner la basse chiffrée et à composer toute espèce de musique*, par J. G. Albrechtsberger, etc., Paris, Bachelier, 1850, deux vol. in-8°, dont un d'exemples gravés; 15° *Le Musicien pratique, ou leçons graduées qui conduisent les élèves dans l'étude de l'harmonie, de l'accompagnement et de l'art du contrepoint, en leur enseignant la manière de composer toute espèce de musique*, par Fr. Azopardi, maître de chapelle de Malthe, traduit de l'Italien, par feu M. de Framery, nouvelle édition, revue, corrigée et mise dans un meilleur ordre par A. Choron, Paris, 1816, in-4°. Dans cette édition, préférable à la première donnée par Framery, les exemples sont intercalés dans le texte; malheureusement ils fourmillent de fautes de gravure; 17° *Livre choral de Paris, contenant le chant du diocèse de Paris écrit en contrepoint*, à quatre parties, 1817, in-8°. Il n'a paru de cet ouvrage qu'une livraison qui contient la messe des annuels et des grands solennels; 18° *Méthode concertante de musique à plusieurs parties, d'une difficulté graduelle*, Paris, 1817, in-4°; 19° *Méthode de plain-chant, autrement appelé chant ecclésiastique ou chant grégorien, contenant des leçons et les exercices nécessaires pour parvenir à une parfaite connaissance de ce chant*, Paris, L. Colas, 1818, petit in-4° de 28 pages; 20° *Exposition de la méthode concertante de musique*, Paris, 1818, une demi-feuille in-4° à deux colonnes; 21° *Salut du Saint-Sacrement, contenant les strophes et antiennes en l'honneur du Saint-Sacrement et de la Sainte-Vierge, mises en musique à trois voix égales*, par Choron, Paris, 1818, un vol. in-8°;

22° *Méthode concertante de plain-chant et de contrepoint ecclésiastique*, Paris, 1819, petit in-4°; 23° *Solfège harmonique, offrant une série méthodique d'exercices d'harmonie à quatre voix, pour un maître et ses élèves*, un vol. grand in-8°. Le prospectus de cet ouvrage, en une demi-feuille grand in-8°, à deux colonnes, a seul paru; 24° *Instruction abrégée sur l'organisation et la conduite d'une école de musique, solfège et chant*, Paris, 1819, une demi-feuille in-4°; 25° *Exposition élémentaire des principes de la musique servant de complément à la méthode concertante*, Paris, 1819, in-8°. Le prospectus seul de cet ouvrage, en une demi-feuille à deux colonnes, a paru; 26° *Solfèges élémentaires, contenant les premières leçons de lecture musicale, à l'usage des commençans*, Paris, 1820, in-4°; 27° *Méthode concertante élémentaire de musique, à trois parties*, Paris, 1820, in-4°; 28° *Méthode de chant à l'usage des élèves de l'école royale de chant*, Paris, 1821, in-4°. Le premier cahier seulement de cet ouvrage a paru; 29° *Chant chorals à quatre parties, en usage dans les églises d'Allemagne*, Paris, 1822; 30° *Liber Choralis tribus vocibus, ad usum collegii Sti-Ludovici; complectens maximè vulgatas divini officii partes in contrapuncto simplici notæ ad notam super plano cantu in mediâposito ritè pertractatas; accesserunt et hymnorum variû cantus quibusque metris apti. Composuit ac disposuit Alex. Steph. Choron. Parisiis*, 1824, 4° min. Choron a publié quelques opuscules très courts et plusieurs petits écrits de circonstance, tirés à un petit nombre d'exemplaires qui sont devenus fort rares.

CHRESTIEN (CHARLES-ANTOINE), musicien de la chapelle du roi, vers le milieu du 18<sup>e</sup> siècle. Il a publié à Paris, en 1751: *Pièces de différents auteurs, mises en trios pour les violons*. Il a donné à la Comédie-Italienne, en 1760, un opéra-comique intitulé: *Les précautions inutiles*.

CHRÉTIEN (GILLES-LOUIS), né à Versailles, en 1754, entra à la chapelle du roi, en qualité de violoncelliste, à l'âge de vingt-deux ans. Il tirait un bon son de son instrument, et jouait avec facilité les passages les plus difficiles, mais son jeu était dépourvu d'expression. La révolution lui fit perdre sa place, par la réforme de la chapelle; mais en 1807, il rentra à la chapelle de l'empereur Napoléon. On lui attribue dans le *Dictionnaire historique des Musiciens* (Paris, 1810), la musique d'un opéra-comique intitulé : *Les Précautions inutiles*, représenté en 1760; mais cet ouvrage est d'un autre musicien nommé *Chrestien* (V. ce nom); celui qui est l'objet de cet article n'était âgé que de six ans à l'époque où cet ouvrage fut représenté. Il s'occupait de la correction des épreuves d'un livre sur son art, lorsque la mort le surprit, le 4 mars 1811. L'ouvrage de Chrétien parut après sa mort sous ce titre : *La Musique étudiée comme science naturelle, certaine et connue art, ou Grammaire et Dictionnaire musical*, Paris, 1811, in-8° de 278 pages, et 17 pl. in-fol. Ce traité, purement élémentaire, a pour objet l'analyse des formes de l'harmonie, mais d'après un système particulier à son auteur, et qui ne peut être d'aucune utilité dans la pratique. On y trouve des définitions de *Mélodies positives*, de *Mélodies collectives*, de *Mélodies interpositives*, de *Constructions fondamentales*, etc., et de cent autres rêveries qui n'ont point fait fortune. Chrétien a aussi publié : *Lettre sur la musique, en réponse à M. Amar, auteur de l'analyse de l'ouvrage de M. Villoteau, insérée dans le Moniteur du 27 octobre 1807*, Paris, 1807, une feuille in-8°.

CHRISTENIUS (JEAN), chanteur de l'électeur de Saxe, et musicien à Altenbourg, naquit à Bottstædt en Thuringe. On connaît de sa composition : *Selectissima et nova cantio, quam Valedictionis ergo dedicat Patronis, 6 vocibus*, Jena, 1609; 2° *Musikalische Melodias mit*

4 Stimmen gesetzt (Mélodies musicales à quatre voix), Leipsick, 1616, in-4°; 3° *Gulden Venus-Pfeil, in welcher zu finden, neue weltliche Lieder, teutsche und polnische Tienze* (Les traits dorés de Vénus, dans lesquels on trouve des chansons nouvelles et profanes, et des danses allemandes et polonaises), Leipsick, 1619; 4° *Symbola Saxonica, Fürstlicher Personen tägliche gedenkspruche mit 3 Stimmen gesetzt* (Maximes journalières pour les personnes de haute naissance, composé à trois voix), Leipsick, 1620; 5° *Complementum, und dritter Theil fest und Aposteltægiger evangelischer Spreuch, so Melchior Vulpus ubergangen, mit 4-8 Stimmen* (Complément et troisième partie des maximes évangéliques pour les jours de fête, que Melchior Vulpus a omises, à quatre et huit voix), Erfurt, 1621, in-4°; 6° *Omnigeni mancherley Manier newer weltlicher Lieder, Paduans, etc.* (Chansons nouvelles et profanes de toute espèce), Erfurt, 1621.

CHRISTIANELLI (PHILIPPE), maître de chapelle à Aquilée, dans le royaume de Naples, vers le commencement du 17<sup>e</sup> siècle, a publié : *Salmi a cinque voci*, Venise, 1626.

CHRISTMANN (JEAN-FRÉDÉRIC), ministre luthérien à Heutingsheim, près de Louisbourg, est né dans cette dernière ville, le 10 septembre 1752. Dès son enfance il s'adonna à la musique, et les fréquentes occasions qu'il eut d'entendre les virtuoses de la chapelle du duc de Wurtemberg perfectionnèrent son goût et son talent. Il était étudiant au gymnase de Stuttgart, lorsque sa réputation comme flûtiste lui procura l'honneur de jouer un solo devant le duc. Il était aussi fort habile sur le piano. Ses parens l'ayant envoyé à Tubinge pour y étudier la théologie, il y continua ses travaux pour la musique, et commença à composer ses concertos pour la flûte. Nommé vicaire chez un ministre, il quitta cette place au bout de deux ans, et alla, en 1777, à

Winterthur en Suisse, en qualité de précepteur ; là, il composa, pendant ses loisirs, ses *Éléments de musique*, ouvrage généralement estimé, qu'il fit imprimer à Spire, en 1782-1790 ; il fit aussi paraître ses premières compositions pour le piano. En répétant quelques-unes des expériences sur l'air inflammable, qui occupaient alors les physiciens, à l'occasion des machines aérostatiques, il eut le malheur de perdre un œil. En 1779, il accepta une place de précepteur à Carlsruhe. Il s'y lia avec le maître de chapelle Schmidbauer et avec l'abbé Vogler. Après un séjour de neuf mois dans cette ville, Christmann fit un voyage dans le Palatinat, et revint ensuite dans sa ville natale, où il obtint une place de ministre en 1785. Le repos et l'indépendance que cet emploi lui procura, lui fournirent alors les moyens de se livrer à son goût pour la musique, et aux recherches qu'il avait entreprises sur la théorie de cet art. Il eut la plus grande part au plan et à la rédaction de la gazette musicale de Bossler, à Spire, à laquelle il a fourni des articles fort intéressans. Il était en outre occupé en 1790, de recherches importantes sur l'histoire littéraire de la musique, et travaillait à un dictionnaire général de cet art, en plusieurs volumes in-4°, dont le prospectus parut dans les journaux de 1788 ; on peut consulter à cet égard la Gazette de musique, du mois de février 1789, où l'on trouve aussi sa biographie détaillée. Voici la liste de ses ouvrages les plus connus : 1° *Elementarbuch der Tonkunst zum Unterricht bey dem Clavier für Lehrende und Lernende* (Éléments de musique, etc.), Spire 1782, in-8° de 350 pages. Cet ouvrage est accompagné d'un cahier d'exemplaires in-fol., qui porte ce titre : *Praktische Beyträge zum Elementarbuch*, Spire, 1782. La deuxième partie de cet ouvrage, qui contient des élémens d'harmonie, a paru dans la même ville, en 1790, en un volume in-8° de 179 pages, et 50 pages in-fol. d'exemples, 2° Rondeau

pour le clavecin ; 3° *Adagio* pour le piano, sur la mort d'une caille, Darmstadt ; 4° *Roses pour le clavecin de ma Mina, étrennes pour la nouvelle année*, Spire, 1791 ; 5° Odes et chansons pour le clavecin, Leipsick, Breitkopf, 1797 ; 6° *Volständige Sammlung theils ganz neue Komponirter, theils Verbessertes vierstimmiger chormelodien, für das neue Wirtembergische Langesangbuch*, etc. (Recueil complet des mélodies pour les psaumes à quatre voix, à l'usage du duché de Wurtemberg, etc.), Stuttgart, 1799, in-4°. Ce recueil a été composé et rédigé par Christmann et Knecht. On y trouve une introduction de 50 pages, et 518 mélodies ; 7° *La Fiancée de Corinthe*, balade de Goëthe, Leipsick, 1792 ; 8° Variations pour violon et basse sur l'air : *Tyroler sind immer so Lustig*, Offenbach, 1800 ; 9° *Arion*, romance, 1801 ; 10° *Ah ! vous dirai-je maman*, varié pour la flûte avec basse, op. Offenbach, 1801 ; 11° Recueil de douze marches pour le clavecin, *ibid* ; 12° *Die Kinder im Walde* (Les enfans dans la forêt), balade pour le piano, Leipsick, Kühnel. Christmann a inséré dans la Gazette musicale de Leipsick les morceaux suivans : 1° Biographie de Cor.-Henr. Kœeferlen, 1<sup>re</sup> année, pag. 65 ; 2° Quelques idées sur le caractère des chansons nationales françaises, même année, pag. 228 ; 3° Sur la composition de Zumsteeg *der Geisterinsel*, même année, pag. 657 ; 4° Tableau de l'état de la musique dans le Wurtemberg, 2<sup>me</sup> année, pag. 71, 95, 118, 159 ; 5° Notice préalable sur le nouvel opéra de Zumsteeg, *das Pfauenfest betitelt*, même année, pag. 716. Christmann est mort à Hentingsheim, le 21 mai 1817.

CHRISTO (FR.-JEAN DE), moine portugais, et organiste habile, naquit à Lisbonne au commencement du 17<sup>e</sup> siècle, et mourut à Alcobaga le 30 juillet 1654. Machado (Bibl. Lusit., tom. II, p. 636) cite les ouvrages suivans de sa composi-

tion : 1° *Texto de Paixoens que se cantá em a Semana Santa, composto a 4 vozes*; 2° *Calendas do Natal, e de St.-Bernardo*. Ces compositions n'ont point été imprimées.

CHRISTO (FR.-LUIZ DE), carme portugais et organiste de son couvent à Calgado, naquit à Lisbonne en 1625, et mourut dans son cloître en 1693. On connaît de lui en manuscrit les ouvrages suivans : 1° *Praxoens dos quatro Evangelistas a 4 vozes*; 2° *Liçoens de defunctos, motetes e vilhancicos*.

CHRYSANDER (GUILLAUME-CHRÉTIEN-JUSTE), théologien protestant, né le 9 décembre 1718, à Gœdekenroda, village de la principauté d'Halberstadt, fut successivement professeur de philosophie, de mathématiques, de langues orientales et de théologie dans les universités de Helmstadt, de Rinteln et de Kiel, et mourut dans cette dernière ville, le 10 décembre 1788. Il aimait beaucoup la musique, et jusque dans sa vieillesse on l'entendait souvent chanter les psaumes en hébreu, en s'accompagnant de la guitare. Parmi ses dissertations, dont le nombre est immense, on en remarque une intitulée : *Historische Untersuchungen von den Kirchenorgeln* (Recherches historiques sur les orgues d'églises), qui fut d'abord insérée dans le *Magasin scientifique de Hanovre*, année 1754, n° 91, pag. 1275, et qui fut imprimée séparément en 1755, 3 feuilles et demie, in-8°, sans nom de lieu.

CHRYSOGON, célèbre chanteur de l'ancienne Grèce, vivait vers la trentième année après Jésus-Christ. Plutarque dit qu'il avait inventé un instrument particulier avec lequel il accompagnait son chant. Juvénal a fait mention de ce musicien en ces mots :

. . . . . Sunt quæ  
Chrysogonum cantare vetent.

Satyr. 6, l. 2, v. 74.

CHURCHILL (. . .), musicien anglais, qui vivait à Londres vers la fin du

18<sup>e</sup> siècle, y a publié les ouvrages suivans : 1° Trois sonates pour le piano, avec accompagnement de violon; 2° Six duos pour deux violons, op 2, *ibid.*, 1793; 3° Trois sonates pour le piano, avec violon; op. 3, *ibid.*; 4° Six duos pour violon et alto, *ibid.*

CHUSTROVIUS (JEAN), directeur de musique à l'église de Saint-Nicolas, à Lunebourg, vers le commencement du 18<sup>e</sup> siècle, a publié : *Sacræ cantiones quinque, sex et octo vocibus ita compositæ, ut non solum viva voce commodissime cantari, sed etiam ad omnis generis instrumenta optime adhiberi possint*, Francfort, 1603.

CHYTRÆE (NATHAN), V. OLTHOVIVUS.

CHYTRÉE (DAVID), docteur et professeur de théologie à Rostock, dont le nom allemand était *Kochoff*, naquit en 1530 à Ingelsing, en Souabe. Il étudia le latin et le grec sous Joachim Camérarius, à Tubinge, et la théologie sous Melancthon, à Wittenberg. Après avoir fait ses études, il fit un voyage en Italie. De retour en Allemagne, il obtint la chaire d'écriture sainte à l'Académie de Rostock. Il mourut le 15 juin 1600, âgé de plus de 70 ans. Parmi ses ouvrages, on remarque celui-ci : *Regulæ Studiorum, seu de ratione et ordine discendi, in præcipuis artibus recte instituendo*, Iena 1595, in-8°; le troisième chapitre de l'appendice traite *De musica, de sententia, rhythmò, et vocis modulatione, de speciebus intervallo-rum, tetrachordis, generibus et modis musicis*.

CHYTRY (. . .), excellent violoniste, naquit à Holoben en Bohême, vers l'année 1740. Il étudia d'abord à Prague, se rendit ensuite à Vienne pour y faire un cours de droit, et eut le bonheur de se faire entendre sur le violon devant l'empereur Joseph II, qui, charmé de son talent, voulut lui procurer une existence en le faisant placer à la chancellerie impériale. En 1778 Chytry était employé au gouver-



nement de Prague. Kucharz considère cet artiste comme un des plus habiles violinistes produits par la Bohême (*V. Dlabacz, Histor. Künstler-Lexikon für Böhmen*, col. 281).

CIAJA (AZZOLIN-BERNARDINO DELLA), chevalier de l'ordre de Saint-Étienne, né à Sienne le 21 mai 1671, s'est rendu également célèbre comme compositeur, comme organiste et comme constructeur d'orgues. Il a fait imprimer de sa composition : *X Salmi a 5 voci con 2 violini obbligati e violetta a bene placito*, op. 1, Bologne 1700. En 1755, il donna à l'église des chevaliers de Saint-Étienne de Pise, l'orgue magnifique, qui est considéré comme un des plus beaux de l'Italie, et même de l'Europe, car il est composé de plus de cent registres, dont un grand nombre est de son invention. Cet orgue a été construit par lui-même.

CIAMPI (FRANÇOIS), virtuose sur le violon, et compositeur distingué, naquit à Massa di Carrara en 1704. Vers 1728, il se rendit à Venise, où il a fait représenter presque tous ses opéras. Les plus connus sont : 1° *Onorio*, 1729; 2° *Adriano in Siria*, 1748; 3° *Il Negligente*, 1749; 4° *Catone in Utica*, 1756; 5° *Gianguir*, 1761; 6° *Amore in Caricatura*, 1761; 7° *Antigono*, 1762. Burney cite une messe et un miserere de Ciampi, qu'il estimait beaucoup.

CIAMPI (LEGRENZIO-VINCENZO), compositeur dramatique, né dans un village près de Plaisance en 1719, fit ses études musicales dans cette ville sous un maître de chapelle nommé Rondini. Il était encore fort jeune lorsqu'il donna son premier opéra intitulé *L'Arcadia in Brenta*, qui fut suivi de celui de *Bertoldo alla corte*, dont le succès fut prodigieux. Favart a parodié sur cette jolie musique son opéra de *Ninette à la cour*. En 1748, Ciampi passa en Angleterre avec une troupe de chanteurs italiens, et il fit représenter à Londres les opéras suivantes : *Gli tre Cicisbey ridicoli*, 1748; 2° *Adriano in*

*Siria*, 1750; 3° *Il trionfo di Camilla*, 1750; 4° *Didone*, 1754; 5° *Tolomeo*, pasticcio fait avec quelques morceaux de sa musique et de celle de quelques autres compositeurs, 1762. Il a aussi publié : Six trios pour deux violons et basse, op. 1 et 2; 2° Cinq concertos pour le hautbois; 3° *Italian Songs*; 4° *Overtures for a full Band*, op. 5.

CIANCHETTINI (VÉRONIQUE), sœur du célèbre pianiste J.-L. Dussek, est née en Bohême en 1779. Son père lui enseigna la musique et l'art de jouer du piano lorsqu'elle n'était âgée que de quatre ans. Ses progrès furent rapides, et son talent devint remarquable. Lorsqu'elle eut atteint sa dix-huitième année, son frère l'appela à Londres, où elle s'est livrée avec succès à l'enseignement du piano. Elle y a fait graver plusieurs sonates et deux concertos de sa composition.

CIANCHETTINI (PIRO), fils de François Cianchettini de Rome, et de Véronique Dussek, est né à Londres, le 11 décembre 1799. Dès l'âge de quatre ans, il montra de grandes dispositions pour la musique : sa mère lui apprit à jouer du piano et l'instruisit dans l'harmonie. Ses progrès furent tels qu'après un an d'études, et lorsqu'il eut atteint sa cinquième année, il fut en état de se faire entendre au théâtre de l'Opéra Italien, à Londres, où il exécuta avec précision une sonate de piano de sa composition et des variations improvisées sur des thèmes qui lui furent présentés. Tout cela tenait du prodige : Aussi s'empressait-on de lui donner le nom de *Mozart anglais*, en Hollande, en Allemagne et en France, où il voyagea avec son père jusqu'à l'âge de six ans. Ce qui ajoutait à l'étonnement, c'est qu'avant l'âge de huit ans il parlait et écrivait correctement quatre langues, l'anglais, le français, l'italien, et l'allemand. Mais, ainsi qu'il arrive souvent, ces facultés hâtives s'usèrent avant le temps, le prodige disparut, et il ne resta plus qu'un artiste estimable dont le talent peut être comparé

à beaucoup d'autres. La dernière fois que M. Cianchettini parut avec avantage en public fut à un concert qu'il donna le 16 mai 1809, dans la grande salle d'*Argyll Room*, à Londres, où il exécuta un concerto de piano de sa composition. Lorsque madame Catalani voyagea en Angleterre, M. Cianchettini s'attacha à elle à titre de compositeur et de directeur de ses concerts, et la suivit dans ses tournées. Il a composé pour elle quelques airs italiens qu'elle a chantés souvent, parce qu'ils étaient propres à faire briller sa voix. Voici les titres de ses principaux ouvrages : 1° Deux concertos de piano gravés à Londres; 2° Des fantaisies pour le même instrument; 3° *A cantate for two voices with choruses: the words from the Paradise Lost*, Londres; 4° *Take, oh! take those lips away*, chanson; 5° Fantaisie sur *di tanti palpiti* pour le piano; 6° Introduction et air italien varié pour le piano et flûte ou violon; 7° Ode de Pope sur la solitude; 8° Soixante nocturnes Italiens pour deux, trois et quatre voix, avec accompagnement de piano; 7° Scène et air : *Ah! quando cessera!* 10° Duetto : *Ecco di Pafo il tempio*; 11° *Benedictus* à trois voix.

CIBBER (SUZANNE-MARIE); cantatrice et excellente actrice de Covent-Garden, à Londres, naquit dans cette ville en 1716. Elle était fille d'un tapissier, et sœur du docteur Arne qui lui enseigna la musique, et la fit débiter dans un de ses opéras, représenté au théâtre de Hay-Market. Handel l'aimait beaucoup, et a composé pour elle un des airs du *Messie*. Burney dit que quoiqu'elle n'eût que des connaissances médiocres en musique, elle savait intéresser les auditeurs par sa profonde sensibilité et son intelligence. En 1734, elle épousa Théophile Cibber, comédien et auteur dramatique, qui lui fit abandonner l'Opéra deux ans après, et la fit débiter dans la tragédie, où elle se fit une grande réputation. Elle a traduit en anglais la petite comédie de l'*Oracle* de

Saint-Foix, qui fut jouée à son bénéfice. Elle est morte en 1766.

CIBULKA ou ZIBULKA (M.-A.), compositeur et virtuose sur l'harmonica, est né en Bohême vers 1770. Après avoir achevé ses études musicales à Prague, il se fit d'abord connaître par son talent d'exécution, puis par quelques légères compositions. En 1794 il accepta une place de répétiteur au théâtre national de Gratz; quatre ans après il était attaché à la troupe de Buschen, qui jouait alternativement à Bude et à Pesth; il avait alors la qualité de directeur de musique. En 1810, il dirigeait au piano l'Opéra dans la dernière de ces villes. Dlabacz, qui écrivait en 1815 sur les artistes de la Bohême, ne fournit point d'autre renseignement sur celui qui est l'objet de cet article. On a de Cibulka : 1° Douze chansons des poètes célèbres, avec accompagnement de piano, Prague, in-fol, 1781; 2° Quatorze chansons de noces, en allemand, avec accompagnement de piano, Leipsick, 1793; 3° Danse allemande avec dix-sept variations pour le piano, op. 3, Brunswick, 1794; 4° Danses nationales allemandes arrangées en quatuors pour deux violons, alto et basse, *ibid.*; 5° Trois cantates, *La séparation, La fille qui file, et Les souffrances de Lotte*, pour voix seule, avec accompagnement de piano, Munich, Falter, 1798; 6° *Les fruits de mes heures les plus heureuses*, chansons pour le piano, Clèves, 1799, 7° Allemandes faciles, arrangées pour le piano, Leipsick, Peters.

CICONIA (JEAN), né à Liège au commencement du 15<sup>e</sup> siècle, fut chanoine à Padoue. Parmi les manuscrits de la Bibliothèque de Ferrare, on trouve un opuscule de Ciconia intitulé *de Proportionibus*.

CIECO (FRANCESCO), V. LANDINO (FRANCESCO).

CIERA (HIPPOLYTE), dominicain, né à Venise vers 1512, vivait encore en 1569. On a de lui : *Madrigali del labirinto a quattro voci, libro primo*, Venise, Jé-

rôme Scott, 1554, in-4° obl. C'est une réimpression. Dans une collection de madrigaux qui a pour titre : *Il bel Giardino di fiori musicali*, Venise, 1587, on trouve deux morceaux de Ciera.

CIFOLELLI (JEAN), musicien italien qui vint se fixer en France, vers 1764, a donné à la Comédie-Italienne : 1° *L'Italienne*, opéra-comique en un acte, paroles de Framery, en 1770; 2° *Perrin et Lucette*, en 1774. On a aussi de lui une *Méthode de mandoline*, gravée à Paris.

CIFRA (ANTOINE), né dans l'état Romain, vers 1675, fut élève de Palestrina et de Bernard Nanino. Le premier emploi qu'on lui confia fut celui de maître de chapelle du collège Allemand, à Rome. Il devint maître de chapelle à Lorette, vers 1610, et fut admis à remplir les mêmes fonctions à Saint-Jean de Latran, en 1620. Il occupa cette place jusqu'en 1622, où il passa au service de l'archiduc Charles, frère de l'empereur Ferdinand II; enfin, en 1629, il retourna à Lorette et y resta jusqu'à sa mort. Les ouvrages qu'il a publiés sont nombreux, et excellents dans leur genre. Les plus connus sont : 1° *Motetti a due, tre e quattro voci*, Venise, 1611; 2° *Scherzi ed arie a 1, 2, 3 e 4 voci, per cantar nel clavicembalo, chitarone, o altro simile istromento*, Venise, 1614; 3° *Motetti e salmo a 12 voci, a tre cori*, Venise, 1629; 4° Plusieurs recueils de madrigaux imprimés à Venise depuis 1616, jusqu'en 1625. Le Père Martini a inséré un *Agnus Dei* à sept voix de Cifra, tiré de la messe *Conditor alme siderum*, dans son essai sur le contrepoint, t. I, p. 88. C'est un chef-d'œuvre de disposition et d'élégance dans le style du contrepoint fugué. Les autres ouvrages de ce compositeur sont ceux dont les titres suivent : 1° Cinq livres de motets à deux, trois et quatre voix, Rome, Soldi, 1600-1609; 2° *Salmi per li vespri*, trois livres, Rome, 1601-1609; 3° *Salmi e motetti a 8 voci*, Rome, Zanetti, 1610; 4° *Madrigali a cinque voci*, trois livres, Venise, Vincenti,

1610-1615; 5° *Salmi spezzati a 4 voci*, Rome, Robletti, 1611; 6° *Litanie a 8-12 voci*, Rome, 1613; 7° *Cinque libri di Messe*, Rome, Soldi, 1619 à 1625; 8° *Ricercari e canzoni francesi a 4 voci*, deux livres, Rome, Soldi, 1619; 9° *Motetti a 4, 5, 6, 8 voci*, Rome, Robletti, 1620; 10° *Antifone e motetti per tutto l'anno a 2, 3, 4, 5 voci*, Rome, Griguani, 1625. Après la mort de Cifra, Antoine Poggioli a fait imprimer à Rome, en 1638, dix suites de *concerti ecclesiastici*, composés par ce musicien, et contenant plus de deux cents motets. On y trouve le portrait de Cifra à l'âge de quarante-cinq ans.

CIMA (JEAN-PAUL), excellent organiste et maître de chapelle de l'église de Saint-Celse, à Milan, naquit vers 1570. Il fut renommé principalement pour la composition des canons; le P. Angleria en a inséré quelques-uns dans ses *Regole del contrappunto*. Le P. Martini en rapporte un fort ingénieux dans son *Essai fondamental pratique de contrepoint fugué*. On a imprimé les ouvrages suivans de Cima : 1° *Motetti a quattro*, Milan, 1599; 2° *Ricercate per l'organo*, ibid., 1602; 3° *Canzoni, consequenze, e contrappunti doppii, a 2, 3 e 4*, Milan, 1609; 4° *Concerti ecclesiastici a 1, 2, 3, 4, 5 e 8 voci, con partitura*, Milan, 1610.

CIMA (ANDRÉ), frère du précédent, naquit à Milan, vers la fin du 16<sup>e</sup> siècle. Il fut d'abord organiste et maître de chapelle à l'église *della Rosa*, à Milan, et ensuite maître de chapelle de l'église de *Sainte-Marie*, à Bergame, l'un des postes les plus éminens que pût obtenir alors un compositeur en Italie. On a de sa composition : 1° *Concerti a 2, 3 e 4 voci, lib. 1*, Milan, 1614; 2° *Concerti a 2, 3 e 4 voci, lib. 2*, Venise, 1627.

Un autre compositeur du nom de Cima (Annibale), a composé des madrigaux, dont quelques-uns ont été insérés dans le recueil qui a pour titre : *De' Floridi virtuosi d'Italia il terzo libro de' madrigali a cinque voci nuovamente composti e dati*

*in luce. In Venezia presso Giacomo Vicenti*, 1586, in-4°.

CIMA (JEAN-BAPTISTE), organiste de l'église de Saint-Nazario, à Milan, naquit dans les dernières années du 16<sup>e</sup> siècle. Vers la fin de sa vie, il se retira à *Scandria*, petite ville de la Valteline, où il mourut à l'âge de soixante ans. On a imprimé de sa composition deux livres de *concerti*, à deux, trois et quatre parties, Milan, 1626. Cima était aussi astrologue et constructeur de cadrans solaires. Le catalogue de la bibliothèque du roi de Portugal indique deux livres de motets à quatre voix, composés par cet auteur.

CIMA (TULLIO), né à Roncilio, vers la fin du 16<sup>e</sup> siècle, a publié à Venise : *Sacræ cantiones, magnificat, etc.*, 2, 3 et 4 *voicum*, lib. 1.

CIMADOR (JEAN-BAPTISTE), né à Venise, en 1761, d'une famille noble, se livra fort jeune à l'étude de la musique, et devint également habile sur le violon, sur le violoncelle et sur le piano. En 1788, il fit représenter dans sa ville natale un intermède intitulé *Pimmaglione*, qui fut fort applaudi; mais on dit que nonobstant les éloges qu'on donna à son ouvrage, Cimador en fut si mécontent, qu'il renonça à composer. La partition de cet intermède est à la bibliothèque du Conservatoire de Paris; je l'ai parcourue, et j'ai trouvé que c'est en effet un ouvrage médiocre. On s'est servi des paroles de plusieurs scènes de cet intermède dans l'opéra de *Pimmaglione* que M. Cherubini a mis en musique pour la cour de Napoléon. Cimador se fixa à Londres, vers 1791, et s'y livra à l'enseignement du chant. Irrité de ce que l'orchestre de Hay-Market refusait d'exécuter les belles symphonies de Mozart, à cause de leur difficulté, il en arrangea six des plus belles en sextuor pour deux violons, deux altos, violoncelle et contre-basse, avec une partie de flûte *ad libitum*. Cette collection, qui fait honneur au goût et à l'intelligence de Cimador, eut le plus grand succès. On connaît aussi de ce

compositeur quelques morceaux pour le chant, gravés à Londres; de plus : Deux duos pour deux violons, et deux duos pour violon et alto. Il est mort à Londres, vers 1808. L'almanach théâtral de Gotha, de 1799, lui donne le titre de *comte de Cimador*.

CIMAROSA (DOMINIQUE), génie fécond, original, et l'un des plus grands musiciens qu'ait produits l'Italie, naquit à Aversa, dans le royaume de Naples, en 1754, de parens pauvres et obscurs. Son père, qui avait été se fixer à Naples en 1757, mourut en 1761, laissant une veuve et son fils, âgé de sept ans, dans un état voisin de la misère. La mère de Cimarosa, dépourvue de moyens pour élever son fils, le recommanda à la pitié de son confesseur, le père Porzio, moine antonin. Celui-ci commença à lui donner quelques leçons de latinité : mais bientôt frappé de l'esprit et des heureuses dispositions de son élève, il offrit à sa mère de se charger, non seulement de son instruction, mais aussi de son entretien.

Par un heureux hasard, le père Porzio était organiste de son couvent, et s'amusaient souvent dans sa cellule à jouer du clavecin et à chanter en s'accompagnant. Le jeune Cimarosa ne le quittait pas. Les occasions fréquentes qu'il eut ainsi d'entendre de la musique éveillèrent son génie, et révélèrent sa vocation. Le bon moine ne tarda point à s'apercevoir de la passion de son pupille pour l'art qu'il cultivait. Il lui en enseigna les premiers élémens, lui fit ensuite donner des leçons de chant par Aprile, et le fit enfin entrer au Conservatoire de Lorette. Là il puisa les principes de l'école de Durante dans les leçons de Fenaroli, et acquit ce style pur et élégant qu'ont eu tous les maîtres sortis des Conservatoires de Naples, dans le 18<sup>e</sup> siècle.

Ses premières compositions annonçaient ce qu'il devait être un jour : on y trouvait déjà l'imagination brillante et les chants heureux qui abondent dans tous ses ouvrages. Outre les talens qu'il manifestait comme compositeur, il jouait bien du violon, et chantait parfaitement, surtout dans

le genre bouffé. On rapporte que Sacchini, ayant composé un intermède intitulé *Fra Donato*, le fit exécuter au Conservatoire, et que *Cimarosa*, qui n'était alors âgé que de douze ans, joua le personnage principal avec un talent, une verve, qui furent admirés de tous les spectateurs.

A peine sorti du Conservatoire, en 1773, il reçut un engagement pour écrire la musique d'une farce intitulée *La Baronessa Stramba* : cette première production fut considérée comme un prodige, à cause de son âge (il avait à peine dix-neuf ans). L'année suivante, il alla à Rome, où il composa *L'Italiana in Londra*. Après le carnaval, il retourna à Naples, et donna au *Teatro Nuovo La finta Frascatana*, et *La finta Parigina*. En 1775, il écrivit *Il fanatico per gli antichi Romani*, pour le théâtre des Florentins. Déjà Piccini avait donné l'idée des *finali*, mais c'est dans l'opéra qui vient d'être cité que Cimarosa fit entendre, pour la première fois, des trios et des quatuors dans le cours de l'action. En 1776, il retourna à Rome, où il composa *Il Pittor parigino*, et *I due Baroni*.

Chaque ouvrage nouveau de Cimarosa lui valait un succès, et le goût capricieux des Romains semblait se fixer en sa faveur. A son retour à Naples, il trouva les habitants dans l'enthousiasme des dernières compositions de Paisiello, et il eut à lutter contre la réputation de ce grand musicien ; mais déjà le talent de Cimarosa était dans toute sa force : il ne craignit point de se mesurer avec son redoutable émule. A peine fut-il arrivé (en 1777), qu'il écrivit pour le théâtre des Florentins *I finti nobili* ; *L'Armida immaginaria* ; et *Gli Amanti comici*. Tous ces ouvrages réussirent, et l'on ne savait ce qu'on devait admirer le plus, ou d'une fécondité presque sans exemple, ou de l'invention qui brillait dans tout ce qui sortait de la plume de ce jeune musicien. Cimarosa retourna à Rome en 1779 ; il y mit en musique *Il Ritorno di don Calandrino*, et son fameux

*Cajo Mario*, l'une de ses plus belles productions. Dans la même année, *Il mercato de' Malmantile*, *l'Assalonte* et *La Giuditta* obtinrent beaucoup de succès à Florence.

De retour à Naples, en 1780, il écrivit pour l'ouverture du théâtre *Del Fondo*, *L'Infedeltà fedele*, *Il Falegname*, et *L'Amante combattuto dalle donne di punto*, pour le théâtre des Florentins. En 1781, il donna à Rome *l'Alessandro nell'Indie*, et à Turin, *l'Artaserse*. L'année suivante, il alla à Venise, où il écrivit *Il Convito di pietra*. Cet ouvrage excita un tel enthousiasme, qu'à la fin de la première représentation l'auteur fut ramené chez lui en triomphe à la lueur des flambeaux. Revenu à Naples, il y composa son délicieux opéra de *La Ballerina anante*, et *Nina e Martuffo*, pour le théâtre des Florentins ; *La Villana riconosciuta*, pour celui *del Fondo* ; *l'Oreste* et *L'Eroe Cinese*, pour le Grand-Théâtre. En 1784, on le trouve à Vicence, composant son *Olimpiade* pour l'ouverture du nouveau théâtre de la Foire, et ensuite à Milan, où il fait représenter *I due supposti Conti*. Enfin, l'année suivante, il revint à Naples pour y faire représenter son opéra de *Giannina e Bernadino*, qu'il avait composé précédemment à Venise, et auquel il ajouta plusieurs morceaux. Il donna ensuite *Il marito disperato*, au théâtre des Florentins, la fameuse farce de *Il Credulo*, *La Donna al peggior si appigli*, *Le Trame deluse* et *L'Impressario in angustie*, au théâtre *Nuovo*, *Il Fanatico burlato* et *Il Sacrificio d'Abramo*, au théâtre *del Fondo*.

Tant de productions, étincelantes de beautés du premier ordre, portaient la réputation de Cimarosa dans toute l'Europe. L'impératrice de Russie, Catherine II, lui fit offrir un engagement pour se rendre à sa cour, avec le titre de compositeur de sa chambre et du théâtre Impérial. Les avantages pécuniaires dont on accompagnait cette offre, déterminèrent Cimarosa à l'accepter, et il partit de Naples au commen-

ment de 1787. Forcé de s'arrêter à Turin, il y écrivit *Il Valdomiro*, composition admirable qui fut applaudie avec transport. Arrivé à la cour de Catherine, il se mit à travailler aussitôt; *La Vergine del Sole*, *La Felicità inaspettata*, la *Cleopatra* et l'*Atene edificata*, sortirent en peu de temps de sa plume; mais ce qu'on peut à peine croire, c'est que près de cinq cents morceaux détachés furent composés par lui, pour le service de la cour, dans l'espace de quatre ans. Il écrivit aussi pour le prince Potemkin, une grande cantate intitulée : *La Serata non preveduta*. Les principaux seigneurs russes l'accablèrent de présens et de caresses, et Paul 1<sup>er</sup> lui fit l'honneur d'être parrain d'un de ses enfans.

Cependant la santé de Cimarosa commençait à souffrir de la rigueur d'un climat si différent de celui qui l'avait vu naître : ce motif le détermina à quitter la Russie, pour aller à Vienne. Il y arriva vers la fin de 1792. L'empereur d'Autriche, Léopold, qui désirait l'attacher à sa cour, lui assura un traitement de 12,000 florins; lui assigna un logement et lui donna le titre de maître de chapelle. Ce fut à Vienne qu'il écrivit son opéra *Il Matrimonio segreto*, qu'on regarde généralement comme son chef-d'œuvre. Il avait alors trente-huit ans, et en avait employé moins de dix-sept à écrire près de soixante et dix ouvrages dramatiques, outre une prodigieuse quantité de musique de tout genre. Ainsi, c'est lorsque tant de productions semblaient avoir dû épuiser son génie qu'il enfanta ce chef-d'œuvre, dont tous les morceaux peuvent être cités comme des modèles de formes, d'élégance et d'originalité. L'effet de la première représentation fut tel, que l'empereur, après avoir donné à souper aux acteurs et aux musiciens de l'orchestre, les renvoya sur-le-champ au théâtre pour lui donner une deuxième représentation, à laquelle il ne prit pas moins de plaisir qu'à la première. Jamais ouvrage dramatique n'avait produit

un pareil effet à Vienne; car Mozart, qui venait de mourir, n'avait point vu le succès des siens; succès qui ne commença que plusieurs années après sa mort. Avant de quitter Vienne, Cimarosa composa encore pour l'empereur *La Calamità de' cuori*, et *Amor rende sagace*.

Après six ans d'absence, il arriva à Naples en 1793. La renommée de son *Matrimonio segreto* l'y avait précédé, et ce fut cet ouvrage qu'on lui demanda d'abord. Il y ajouta plusieurs morceaux, entre autres le duo *Deh! Signore*. Jamais opéra n'excita un plus vif enthousiasme. Soixante-sept représentations suffirent à peine à l'empressement du public, et, ce qui était sans exemple, l'illustre compositeur fut obligé de tenir le clavecin aux sept premières, pour y recevoir les témoignages de l'admiration générale. *I Traci amanti* succédèrent à cette belle composition, et furent suivis de *Le Astuzie femminili*, de *Penelope* et de *L'Impegno superato*, que Cimarosa écrivit pour le théâtre *del Fondo*. En 1796, il alla à Rome, et y composa *I nemici generosi*. De là, il se rendit à Venise pour y écrire *Gli Orazi e Curiazi*. Retourné à Rome, en 1798, il y fit représenter, pendant le carnaval *Achille all' assedio di Troia*, et *L'Imprudente fortunato*. Dans la même année, il donna à Naples, au théâtre des Florentins, *L'Apprensivo raggirato*, qui fut suivi d'une grande cantate intitulée *La Felicità compita*. Une maladie grave le conduisit aux portes du tombeau, dans l'été de la même année. A peine rétabli, il partit pour Venise, où il avait un engagement pour y écrire *l'Artemisia*; mais il n'eut point le temps d'achever cet ouvrage, car il mourut après en avoir composé le premier acte, le 11 janvier 1801, à l'âge de quarante-sept ans.

Des bruits singuliers ont couru sur la mort de ce grand musicien. Il avait embrassé vivement le parti de la révolution napolitaine, lors de l'invasion du royaume de Naples par l'armée française. Après la

réaction, il fut, dit-on, emprisonné par ordre de la reine Caroline, et les journaux du temps ont annoncé qu'il avait succombé aux mauvais traitemens qu'on lui fit éprouver dans sa prison. Il paraît que l'opinion publique en Italie accusait hautement le gouvernement de cet attentat. Le lieu de son décès n'était pas bien connu : les uns assuraient qu'il avait été étranglé; d'autres qu'il était mort empoisonné à Padoue. Enfin la cour, qui voulait détruire cette fâcheuse impression, fit publier l'avis suivant : « *Il fu signore Domenico Cimarosa, maestro di cappella, è passato qui in Venezia agli eterni riposi, il giorno undici di gennaro dell' anno corrente, in conseguenza di un tumore che avea al basso ventre, in quale dallo stato scirroso è passato allo stato cancrenoso. Tanto attesto sul mio onore e per la pura verità, ed in fede, etc. Venezia, il 5 apr. 1801.* » Signé : *D. Giovanni Piccioli, Reg. Deleg. e medico onorario di Sua Santità di N. S. Pio VII<sup>1</sup>.* »

Cimarosa était excessivement gros, mais sa figure était belle et son aspect agréable. Il avait beaucoup d'esprit, et faisait fort bien des vers. Il avait été marié deux fois : sa première femme, Mademoiselle Ballante, mourut en lui donnant un fils ; la seconde perdit aussi le jour après lui avoir donné deux enfans.

Trois grands compositeurs, Cimarosa, Guglielmi et Paisiello ont illustré l'Italie à la même époque. La manie qu'on a de comparer des choses qui ont entre elles peu d'analogie, a fait souvent établir des parallèles entre les productions de ces musiciens ; mais personne n'a songé à distinguer les qualités qui sont propres à chacun. Des hommes doués d'un génie égal diffèrent nécessairement par quelque endroit ; ce qui

fait la gloire de l'un ne brille souvent d'un vif éclat qu'aux dépens de quelque autre chose par où son rival s'est illustré. C'est ainsi que Cimarosa se distingue par sa verve comique et sa piquante originalité, tandis que Paisiello, moins bouffe et moins brillant, charme par la suavité de ses mélodies, et surtout par une expression dramatique supérieure à celle de son émule. Paisiello semble n'abandonner ses idées qu'à regret ; il répète souvent les mêmes phrases jusqu'à l'affectation, sans varier l'harmonie ni les ornemens : cependant il tire les plus beaux effets de ces redites. Cimarosa, au contraire, comme s'il se fatiguait de ses propres idées, les fait se succéder avec une abondance qui tient du prodige, et nous entretient ainsi dans une sorte de délire continuel. Qu'en peut-on conclure ? que tous deux sont de grands musiciens d'une manière différente. Eh ! qu'importe, après tout, cette prééminence qu'on veut donner à l'un aux dépens de l'autre ! Ce qui importe, c'est que tous deux nous procurent des jouissances, et nous n'avons rien à désirer sous ce rapport. Qui songe à une autre chose qu'à *Nina* et à *Megacle* lorsqu'on entend leurs accens ? qui a jamais désiré que *Carolina*, *Paolino* et *Bernadone* eussent un autre langage ? Le duo de l'*Olimpiade*, est le chef-d'œuvre des duos dramatiques, comme *Pria che spunti* est le modèle des airs de demi caractère, et *Sei Morelli*, celui des airs bouffes.

Ces éloges paraîtront sans doute quelque jour un radotage aux gens du monde, qui n'ont que les sensations permises par la mode. Cette musique que je vante semble aujourd'hui trop simple d'harmonie. Déjà morte pour le théâtre, elle ne vit plus qu'au salon, et bientôt, peut-être, elle sera complètement oubliée. Mais à

<sup>1</sup> « Feu Dominique Cimarosa, maître de chapelle, est décédé en cette ville de Venise, le onze janvier de cette année, par suite d'une tumeur qu'il avait dans le bas ventre, laquelle de l'état squirreux est passé à l'état gangréneux ; ce que j'atteste sur mon honneur, etc. »

Cette déclaration du médecin Piccioli ne paraît pas avoir atteint le but qu'on se proposait, celui de dissiper les soupçons, car l'opinion publique est toujours restée la même sur le fait de la mort violente de Cimarosa.

quelque époque que ce soit, lorsqu'un véritable connaisseur, dépourvu des principes de l'école et des habitudes de l'éducation, jettera les yeux sur les partitions de Cimarosa, il reconnaîtra que nul n'a reçu de la nature, à un plus haut degré, les qualités qui font le grand musicien, et que nul n'a mieux rempli sa destinée.

Je crois devoir finir cette notice par la liste complète et chronologique des œuvres de ce maître : 1° *La Baronessa Stramba*, 1773; 2° *L'Italiana in Londra*, 1774; 3° *La finta Frascatana*, 1774; 4° *La finta Parigina*, 1774; 5° *Il Fanatico per gli antichi Romani*, 1775; 6° *La Contessina*, 1775; 7° *Il Giorno felice*, cantate, 1775; 8° *Un Te Deum*, 1775; 9° *Il Pittor parigino*, 1776; 10° *I Due Baroni*, 1776; 11° *Amor costante*, 1776; 12° *Il Matrimonio per industria*, 1776; 13° *Ifanti nobili*, 1777; 14° *L'Armida immaginaria*, 1777; 15° *Gli Amanti comici*, 1777; 16° *Il Duello per complimento*, 1778; 17° *Il Matrimonio per raggio*, 1778; 18° *La Circe*, 1778; 19° *Il Ritorno di Don Calandrino*, 1779; 20° *Des Litanies*, 1779; 21° *Cajo Mario*, 1779; 22° *Il Mercato di Malmanale*, 1779; 23° *L'Assalonte*, 1779; 24° *La Giuditta*, oratorio, 1779; 25° *L'Infedeltà fedele*, 1780; 26° *Il Falegname*, 1780; 27° *L'Amante combattuto dalle donne di punto*, 1780; 28° *L'Avviso ai maritati*, 1780; 29° *Il Trionfo della religione*, oratorio, 1780; 30° *Alessandro nell'Indie*, 1781; 31° *L'Artaserse*, 1781; 32° *Il Capriccio drammatico*, 1781; 33° *Il martirio di S. Gennaro*, 1782; 34° *L'Amor contrastato*, 1782; 35° *Il Convito di pietra*, 1782; 36° *La Ballerina amante*, 1782; 37° *Nina e Martuffo*, 1782; 38° *La Villana riconosciuta*, 1783; 39° *L'Oreste*, 1783; 40° *L'Eroe Chinois*, 1783; 41° *Giunio Bruto*, 1783; 42° *Chi d'altrui si veste presto si spoglia*, 1783; 43° *L'Olimpiade*, 1784; 44° *I due supposti Conti*, 1784; 45° *Le Statue parlanti*, 1784; 46° Deux messes,

dont une de *requiem*, 1784; 47° *Gian-nina e Bernadone*, 1785; 48° *Il Marito disperato*, 1785; 49° *Il Credulo*, 1785; 50° *La Donna al peggior si appigli*, 1785; 51° *La Scuffiara*, 1785; 52° *Gli Amanti alla prova*, 1786; 53° *La nascita del Delfino*, cantate, 1786; 54° *Le Trame deluse*, 1786; 55° *L'Impressario in angustie*, 1786; 56° *Il Fanatico burlato*, 1786; 57° *Il Sacrificio d'Abramo*, 1786; 58° *Il Valdomiro*, 1787; 59° *Le feste d'Apollo*, 1787; 60° *La Vergine del Sole*, 1787; 61° *La Felicità inaspettata*, 1788; 62° *La Cleopatra*, 1788; 63° Messe de *Requiem* pour les funérailles de la duchesse de *Serra Capriola*, morte à Pétersbourg, 1788; 64° *L'Atene edificata*, 1789; 65° *La Serata non preveduta*, cantate, 1789; 66° Cinq cents morceaux détachés pour le service de la cour de Russie, de 1787 à 1791; 67° *Il Matrimonio segreto*, 1792; 68° *La Calamità de' cuori*, 1792; 69° *Amor rende sagace*, 1792; 70° *Deux Dixit*, l'un pour l'empereur d'Autriche, l'autre pour le prince Esterhazy, 1792; 71° *I Traci amanti*, 1793; 72° *Le Astuzie femminili*, 1793; 73° *Penelope*, 1794; 74° *L'Impegno superato*, 1795; 75° *I Nemici generosi*, 1796; 76° *Gli Orazi e Curiazi*, 1797; 77° *Achille nell'assedio di Troja*, 1798; 78° *L'Imprudente fortunato*, 1798; 79° *L'apprensivo raggirato*, 1798; 80° *La Felicità compita*, 1798; 81° *Semiramide*, 1799; 82° *Artemisia*, 1801.

CIMOSO (CUIDO), né à Vicence au commencement de ce siècle, fut admis comme élève au Conservatoire de Milan, et reçut des leçons d'Asioli. De retour dans la ville natale, il s'y est livré à l'enseignement de la musique et a publié un livre qui a pour titre : *Principi elementari di musica, seguendo il metodo di Bonifazio Asioli; Aggiuntevi alcune annotazioni necessarie nello studiare quest'arte*. Vicence, Picotti, 1829, in-8° de 22 pages.

CINCIARINO (PIERRE), né à Urbino;



vers 1510, entra d'abord dans l'ordre des pauvres ermites de Saint-Pierre de Pise, et passa ensuite (vers 1550) au couvent de Saint-Sébastien à Venise. Il a publié un traité du plain-chant, sous ce titre : *Introdutorio abbreviato di musica piana, ovvero canto fermo*, Venise, 1555, in-4°, quarante pages. L'épître dédicatoire à *Livio Podacattaro*, archevêque de Chypre, est datée du couvent *della Rosa*, à Ferrare, le 25 d'août 1550. Je crois que cette édition est la seconde, car le titre porte : *revisò e corretto*. Il y a une faute d'impression dans la Bibliographie musicale de Lichtenthal sur la date de cet ouvrage (t. IV, p. 131); on y voit 1755 au lieu de 1555.

CINQUE (ERMENEGILDO), compositeur italien qui a vécu dans la seconde moitié du 18<sup>e</sup> siècle, est connu par des compositions vocales et instrumentales des différents genres, parmi lesquelles on remarque : 1<sup>o</sup> *Dies iræ* à quatre voix, avec instrumens; 2<sup>o</sup> Des cantates à plusieurs voix et orchestre, dont *Angelica e Medoro* et *Il Sogno di Scipione*; 3<sup>o</sup> *Stabat mater*, pour *soprano* et *contralto* avec orchestre; 4<sup>o</sup> Tous les oratorios de Métastase, à plusieurs voix et orchestre; 5<sup>o</sup> Dix-huit sonates pour trois violoncelles.

CINTI (M<sup>lle</sup> LAURE-CINTHIE MONTALENT, dite). Voy. DAMOREAU (M<sup>me</sup>).

CIONACCI (FRANÇOIS), prêtre et membre de l'académie *Apatista* de Florence, naquit en cette ville le 13 novembre 1633, et mourut le 15 mars 1714. On lui doit un écrit intitulé : *Discorso dell' origine e progressi del canto ecclesiastico*, qui fut mis comme préface à la tête du livre de *Còferati*, intitulé : *Il cantore addottrinato, o regole del cantò corale*, publié à Florence, en 1682 (Voy. MAT. COFERATI). Le discours de Cionacci a été imprimé séparément à Bologne, en 1685.

CIPOLLA (ANTOINE); sous ce nom, le *Giornale Enciclopedico* de Naples de 1821 (t. I, p. 129), cite un ouvrage inti-

mulé : *Nuovo metodo di canto*, mais sans indication précise de date, d'éditeur ni de format.

Un autre musicien nommé *Cipolla* (Français) est indiqué dans l'*Indice de' Spettacoli teatrali*, de 1785 jusqu'en 1791, comme un compositeur dramatique, né à Naples. Ce musicien était à Londres en 1786, et y publia un recueil de six chansons anglaises avec accompagnement de piano.

CIPRANDI (FERDINANDO), excellent ténor italien, né vers 1738, chantait au théâtre de Londres, en 1764, et montrait tant d'habileté qu'on doutait qu'il pût jamais être égalé. Burney le retrouva à Milan, en 1770, et conserva de lui la même opinion après l'avoir entendu de nouveau. Il vivait encore en 1790.

CIRILLO (BERNARDIN), né à Aquila, dans l'Abruzzi, vers 1500, fut secrétaire de la Chambre royale à Naples. Il passa ensuite à Rome, et y devint protonotaire et secrétaire apostolique, archi-prêtre de la *Santa-Casa* de Lorette, chanoine de Sainte-Marie-Majeure, et enfin, sous Paul IV, commandeur de l'hôpital du St.-Esprit in *Saxia*. Il mourut à soixante-quinze ans, le 13 juillet 1575. Selon Possevin (Appar. Sac., p. 223, t. 1), il a écrit en italien une épître à Ugolin Guarter *Sur la décadence de la musique d'église*.

CIRILLO (FRANÇOIS), compositeur dramatique qui vivait à Naples vers le milieu du 17<sup>e</sup> siècle, s'est fait connaître par deux opéras représentés dans cette ville : 1<sup>o</sup> *Oronhea*, *Regina d'Egitto*, 1654; 2<sup>o</sup> *Il Ratto di Elena*, 1655.

CIRILLO (DOMINIQUE), professeur d'histoire naturelle et de médecine théorique, naquit à Grugno, petite ville du royaume de Naples, en 1734. Il jouissait d'une haute réputation de savoir et d'un bonheur tranquille, quand la révolution de Naples, à laquelle il prit part en 1799, d'abord comme représentant du peuple, ensuite comme président de la Commission légis-

lative, le conduisit à l'échafaud, au mépris d'une capitulation dans laquelle il avait été compris au moment de la réaction. Au nombre des ouvrages de ce savant est une lettre qu'il écrivit au docteur William Watson sur la Tarantule, et dont la traduction anglaise a été publiée en 1770, dans les Transactions philosophiques (p. 235 à 238), sous ce titre : *Some account of the manna tree and of the Tarantula, a letter to D. William Watson*. Cirillo se prononce dans cette lettre contre la réalité des effets de la piqure de la tarantule, et de la guérison du mal par la musique.

CIRRI (JEAN-BAPTISTE), violoncelliste, né à Forli, vers 1740, a demeuré longtemps en Angleterre. Son premier œuvre, qui consistait en quatuors pour deux violons, alto et violoncelle, a paru à Florence, en 1765. Il fut suivi de seize autres œuvres, composés également de quatuors, qui ont été publiés à Florence, à Paris et à Londres. Son œuvre dix-huitième, composé de six trios pour violon, alto et violoncelle, a paru à Venise, en 1791.

CIRUELO (PIERRE), né dans le 15<sup>e</sup> siècle, à Daroca, dans l'Aragon, fut d'abord professeur de théologie et de philosophie à l'université d'Alcala, et ensuite chanoine à la cathédrale de Salamanque. Il mourut en cette ville vers 1580, âgé d'environ cent ans. On a de lui : *Cursus quatuor mathematicarum artium liberalium*, Alcala de Henarès, 1516, in-fol. La musique est l'une des sciences mathématiques dont il est traité dans cet ouvrage.

CLAEPIUS (GUILLAUME-HERMANN), directeur des chœurs, chanteur et acteur au théâtre de Magdebourg, né à Cœthen, le 20 août 1801, a écrit la musique de quelques mélodrames.

CLAGGET (CHARLES), compositeur et acousticien, est né à Londres vers 1755. Doué d'une imagination inventive, il employa presque toute sa vie et dissipa une fortune assez considérable à la recherche de nouveaux instrumens de musique, ou

à essayer de perfectionner ceux qui étaient déjà connus. Dès 1789 il avait réuni la collection des instrumens qu'il avait inventés ou modifiés, au nombre de treize pièces, sous le nom de *Musée national*. Le public était admis à voir cette collection chez lui depuis midi jusqu'à 4 heures. De temps en temps il faisait aussi entendre ces instrumens dans des salles de concert : des exhibitions de ce genre eurent lieu à Hannover-Square jusqu'en 1791. Les pièces contenues dans le Musée de Clagget étaient : 1<sup>o</sup> *Le Teliochorde*, instrument à clavier qui était accordé sans aucune considération de tempérament et sur lequel les différences enharmoniques de *ut* dièse à *ré* bémol, de *ré* dièse à *mi* bémol, etc., se faisaient sentir au moyen d'une pédale; 2<sup>o</sup> Un *cor double*, où les deux tons de *ré* et de *mi* bémol étaient accolés sur le même instrument de manière à donner en sons ouverts tous les demi-tons de la gamme chromatique, par une clef qui mettait en communication l'embouchure avec l'un ou l'autre cor à volonté. Mortellari a exécuté un solo dans un concert sur cet instrument devenu inutile depuis l'invention du cor à pistons; 3<sup>o</sup> Un clavecin dont le clavier avait toutes ses touches sur le même plan; fausse idée qui avait pour objet de faciliter l'exécution, et qui la rendait en effet plus difficile; 4<sup>o</sup> Un orgue métallique, composé de fourches d'acier mises en vibration par le frottement; 5<sup>o</sup> Un petit appareil à accorder, composé de trois diapasons divisés en demi tons et tons et dont les intonations variaient au moyen de pièces mobiles qu'on vissait ou dévissait à volonté. C'est par le même procédé que M. Matrot a fait postérieurement son *diapason comparatif*. Les autres objets inventés par Clagget consistaient en accessoires pour divers instrumens d'assez peu d'importance. Ce musicien s'est fait aussi connaître comme compositeur par divers ouvrages, parmi lesquels on remarque : 1<sup>o</sup> Six duos pour deux violons, Londres, Preston; 2<sup>o</sup> Six duos pour violon et violon-

celle, op. 5, *ibid.*; 5° Six duos pour deux flûtes, *ibid.*

CLAIRVAL (JEAN-BAPTISTE <sup>1</sup>), acteur célèbre de l'Opéra-Comique et de la Comédie Italienne, est né à Étampes le 27 avril 1737, et non à Paris, vers 1740, comme il est dit dans la *Biographie universelle et portative des Contemporains*. Fils d'un perruquier, il exerça d'abord l'état de son père; mais son goût et ses heureuses dispositions pour le théâtre lui firent abandonner cette profession. Il n'était âgé que de vingt ans lorsqu'il débuta à l'Opéra-Comique de la foire Saint-Laurent, en 1758. Clairval n'était pas musicien, mais il possédait une voix agréable, un instinct naturel et un accent expressif. D'ailleurs, son intelligence de la scène était parfaite, sa figure, belle et régulière, sa physionomie, noble, et sa tournure, distinguée. Tant d'avantages lui procurèrent autant de succès à la scène que de bonnes fortunes dans le monde. Le premier rôle qui le fit connaître fut celui de *Dorval* dans le petit opéra *On ne s'avise jamais de tout*. Dans les divers personnages qu'il y représentait, il montra une flexibilité de talent qui fit sa réputation. A l'époque de la suppression de l'Opéra-Comique en 1762, Clairval passa à la Comédie Italienne, et devint un des plus fermes appuis de ce théâtre. Il y jouait avec un succès égal la comédie, le drame et l'opéra-comique. Presque tous les rôles de ténor, qu'on appelait alors des rôles d'amoureux, furent créés par lui dans les opéras de Duni, de Philidor, de Monsigny, et de Grétry; il se distingua surtout par celui de *Montauciel*, dans le *Déserteur*, par celui de *Pierrot*, dans *Le Tableau parlant*, dans *Le Magnifique*, *l'Amant jaloux*, le marquis des *Événemens imprévus*, et *Blondel* de *Richard Cœur-de-Lion*. Il était déjà âgé lorsqu'il joua avec une légèreté remarquable et un succès

éclatant le rôle du *Convalescent de qualité*, dans la comédie de Fabre d'Églantine. Ce rôle fut en quelque sorte un adieu qu'il dit au public. Depuis plusieurs années, sa voix était devenue sourde et nazillarde, et cette altération de son organe vocal lui rendait pénible l'exécution des rôles d'opéra. Il sentait le besoin de la retraite, et il quitta en effet le théâtre au mois de juin 1792, après trente-trois années de travaux actifs. Il ne jouit que peu de temps du repos qu'il avait acquis, car il mourut au commencement de 1795. La bonne grâce et les talens de cet acteur lui ont fait donner le nom de *Molé de la Comédie Italienne*; cependant les journaux contemporains lui ont quelquefois reproché de mettre de l'affectation dans certaines parties de ses rôles. Un auteur d'opéras-comiques, irrité de ce que Clairval avait refusé de jouer dans une de ses pièces, fit contre lui ces deux vers satiriques :

Cet acteur minaudier, et ce chanteur sans voix,  
Écorche les acteurs qu'il rasait autrefois.

CLAMER (ANDRÉ-CHRISTOPHE), chanteur à l'église cathédrale de Salzbourg, en 1682, a fait imprimer un ouvrage intitulé : *Mensa harmonica*, Salzbourg, 1683, in-4°. J'ignore quelle est la nature de cet ouvrage.

CLAPHAM (JONATHAN), recteur à Wramplingham, dans le comté de Norfolk, vivait vers le milieu du 17<sup>e</sup> siècle. Il a écrit une apologie de l'usage de chanter les psaumes, sous ce titre : *A short and full vindication of that sweet and comfortable ordinance of singing of Psalms*, Londres, 1656.

CLAPISSON. Voyez le supplément.

CLARCHIES (LOUIS-JULIEN), plus connu sous le nom de *Julien*, né à Curaçao, le 22 décembre 1769, fut élève de Capron pour le violon, et de Cambini pour la composition. Il a écrit un air varié pour le violon, trois œuvres de duos pour le même instrument, un œuvre de duos pour la clarinette, un air varié pour

<sup>1</sup> Dans les registres de l'Opéra-Comique on trouve René-André pour les prénoms de Clairval; ceux de Jean-Baptiste sont portés dans son acte de décès.

l'alto, des romances, et quinze recueils de contredanses, tous gravés à Paris. Ce fut lui qui, le premier, donna de l'élegance et de la grâce aux contredanses, qu'il exécutait supérieurement sur le violon. Il est mort à Paris en 1814.

CLARENTINI (MICHEL), né à Vérone, dans la seconde moitié du 16<sup>e</sup> siècle, a publié à Venise, en 1611, un livre de motets à deux et trois voix.

CLARER (THÉODORE), naquit en 1764 à Dorbern, cercle de l'iller. Il commença ses études au convent d'Ottobeuern, et les termina à Augsbourg. Étant doué d'une fort belle voix, il se livra à l'étude du chant et y fit de grands progrès. P. François Schnetzer, chanoine d'Ottobeuern, et Benoit Kraus, ancien maître de chapelle à Venise, lui donnèrent des leçons de composition. En 1785 il fut nommé directeur de la musique d'Ottobeuern, et après l'extinction de cet ordre, il obtint une place de pasteur. Il a beaucoup composé pour l'église; Michel Haydn estimait son savoir et en faisait souvent l'éloge.

CLARI (JEAN-CHARLES MARIE), maître de chapelle de Pistoie, naquit à Pise, en 1669. On le considère avec raison comme le meilleur élève de Jean-Paul Colonna, maître de chapelle de l'église de Saint-Pétronne, à Bologne. En 1695, il composa pour le théâtre de cette ville l'opéra intitulé *Il Savio delirante*, qui fut fort applaudi. Mais ce qui assure surtout une gloire immortelle à ce compositeur, c'est la collection de duos et de trios pour le chant, avec la basse continue, qu'il a publiée en 1720. Cette œuvre, où l'on trouve une invention soutenue, un goût pur et une science profonde, forme, avec les compositions du même genre de l'abbé Stefani, une époque importante dans l'histoire de l'art, car on y voit succéder aux réponses réelles du genre fugué ancien, les réponses tonales, et la modulation à la moderne, qui en est le résultat. Le style des épisodes, qu'on nomme vulgairement en France *les divertissemens de la fugue*

y sont admirables, et c'est la meilleure étude qu'on puisse conseiller aux élèves. Mirecki, compositeur polonais, en a donné une édition, avec un accompagnement de piano, Paris, Carli, 1823. On trouve à la Bibliothèque royale de Copenhague un *Stabat* à quatre voix avec orchestre, en manuscrit, de la composition de Clari. Ses autres compositions pour l'église sont : 1<sup>o</sup> *Dextera Domine*, à quatre voix, 2<sup>o</sup> *Benedictus* à deux chœurs; 3<sup>o</sup> *Ave Maris Stella*, à quatre voix et orchestre; 4<sup>o</sup> *Domine*, à quatre voix et orchestre. On ignore l'époque où ce compositeur justement célèbre a cessé de vivre.

CLARKE (JÉRÉMIE), musicien anglais, né vers 1668, fit son éducation musicale à la chapelle royale, sous la direction du docteur Blow, qui conçut pour lui tant d'amitié qu'il résigna en sa faveur ses places d'aumônier et de maître des enfans de Saint-Paul. Clarke prit possession de ces places en 1693. Peu de temps après il fut nommé organiste de la cathédrale. Au mois de juillet 1700, il devint surnuméraire de la chapelle du roi, dont il fut élu organiste quatre ans après. Il eût été parfaitement heureux s'il ne se fût épris d'une jeune personne dont il ne put obtenir la main : cette passion malheureuse le porta à se donner la mort au mois de juillet 1707. L'explosion du pistolet qui lui ôta la vie se faisait entendre au moment où son ami Reading, organiste de Saint-Dunstan, entra chez lui. Les compositions de Clarke sont peu nombreuses; elles consistent principalement en antiennes, qui sont fort estimées en Angleterre. Les plus connues sont : 1<sup>o</sup> *I will love thee*, qu'on trouve dans le recueil intitulé *Harmonia sacra*; 1<sup>o</sup> *Bow down thine ear*; 3<sup>o</sup> *Praise the lord, ô Jerusalem*. Il a publié un recueil de leçons pour le clavecin sous le titre des *Quatre Saisons*, Londres, 1699. On trouve quelques chansons de sa composition dans la collection qui a pour titre : *Pills to purge melancoly*. Il a composé aussi la ballade *The bonny grey eyed*

man, pour la comédie *The found husband* (Le mari passionné) de d'Urfev.

CLARKE (LE DOCTEUR JOHN), connu maintenant sous le nom de *Clarke Whitfield*, est né à Gloucester, en 1770. Il commença ses études musicales à Oxford, en 1789, sous la direction du docteur Philippe Hayes. En 1793, il se rendit à Ludlow pour y prendre possession de l'orgue de St.-Sauveur. Dans la même année, il prit ses degrés de bachelier en musique à l'université d'Oxford. Deux ans après il passa en Irlande, et fut nommé organiste de l'église principale de Armagh et ensuite maître des enfans de chœur de l'église du Christ et de la cathédrale de Saint-Patrick à Dublin. Le grade de docteur en musique lui fut aussi conféré à la même époque par le collège de la Trinité à Dublin. En 1798, il retourna en Angleterre où il était appelé comme maître des enfans de chœur des collèges de la Trinité et de Saint-Jean à Cambridge, places qu'il occupa pendant vingt ans. En 1799 il fut admis docteur en musique à l'université de Cambridge, et en 1810, on lui conféra la même dignité à celle d'Oxford. Dix ans plus tard le docteur Clarke a été nommé organiste et maître des enfans de chœur de la cathédrale d'Hereford, où il réside maintenant. Ses compositions vocales sont nombreuses. Les principales sont : 1° Quatre volumes de musique d'église, publiés à Londres, en partition, à diverses époques ; 2° Divers recueils de *glees* (chansons) ; 3° Deux volumes de chants sur des poésies originales de sir Walter Scott et de Lord Byron ; 4° Un oratorio en deux actes ; le premier contenant *le crucifement*, et le second, *la résurrection*. Le crucifement a été exécuté avec pompe à la fête musicale (*musical festival*) d'Hereford, en 1822, par un orchestre nombreux dirigé par Cramer, et la résurrection l'a été en 1825, dans une circonstance semblable. Le docteur Clarke est éditeur de plusieurs collections intéressantes, telles que les oratorios de Handel, arrangés pour le

piano, en quinze volumes in-fol., *les beautés de Purcell*, en deux volumes ; deux volumes d'antennes des maîtres les plus célèbres, l'*Artaxerces* de Arne ; et la musique de *Macbeth* par Mathieu Lock.

CLASING (JEAN-HERMANN), né à Hambourg en 1779, fit ses études musicales dans cette ville, sous la direction de Schwenke, et y devint ensuite professeur de musique et pianiste. La composition de deux oratorios, *La fille de Jephthé*, et *Belsazar*, l'a fait connaître avantageusement. Il a publié aussi quelques pièces pour le piano, et a arrangé les oratorios de Handel pour cet instrument. Clasing est mort à Hambourg le 7 février 1829, à l'âge de cinquante ans, après avoir passé les dernières années de sa vie dans un état de maladie et de souffrance. Les principaux ouvrages de Clasing sont : 1° *Pater Noster*, en allemand, à quatre voix, sans accompagnement, gravé comme supplément de la Gazette musicale de Leipsick (ann. 24, n° 4) ; 2° *Belsazar*, oratorio en trois parties pour quatre voix, chœur et orchestre, gravé en partition réduite pour le piano ; en 1825 ; 3° *La louange du Très Haut* (en allemand), pour contralto et basse, avec orgue ou piano obligé (supplément de la gazette musicale de Leipsick, n° 5, 28° ann.) ; 4° *La fille de Jephthé*, oratorio en trois parties pour trois voix, chœur et orchestre, en manuscrit ; 5° *Micheli et son fils*, opéra, suite des *Deux Journées* de Cherubini ; cet ouvrage fut représenté avec succès à Hambourg, en 1806, et a été gravé en partition réduite ; 6° *Welcher ist der rechte ?* (quel est le vrai ?), opéra-comique représenté en 1811. Parmi les compositions instrumentales de Clasing, on remarque un *trio pour piano, violon et violoncelle*, op. 4, une *fantaisie pour piano et violoncelle*, op. 8, un *rondo pour piano*, op. 9, deux *fantaisies pour piano seul*, op. 13 et 14, et une *sonate pour piano et violon*, op. 10.

CLAUDE DE CORRÈGE. V. MERULO (CLAUDE).

CLAUDIA, joueuse de cythare, dont le nom nous a été transmis par une inscription rapportée par Gruter (*Corpus inscrip.*, t. I, part. 2, p. 654), et que voici :

D. M.  
AVXESI  
CLAVDIAE. CITHAROEDAE  
CONIVGI  
OPTIMAE  
CORNELIVS. NERITVS  
FECIT. ET. SIBI

CLAUDIANUS (MAMMERTUS), prêtre, vécut à Bienne, vers l'an 461 ; il était frère de l'évêque de cette ville. Il a composé beaucoup d'hymnes et de psaumes, qu'il enseignait lui-même aux chanteurs de son église. Sidoine Apollinaire dit que ce fut Claudianus qui introduisit dans l'office les petites litanies qu'on est dans l'usage de chanter trois jours avant la Pentecôte et dans les calamités publiques. On le regarde aussi comme l'auteur de l'hymne de la Passion : *Pange lingua gloriosi praelium*, dont le chant est fort beau : toutefois il est douteux que ce chant remonte à une si haute antiquité. Il ne faut point confondre ce Claudianus Mammertus avec Claude Mamertin, orateur latin du 3<sup>e</sup> siècle, ni avec un autre Claude Mamertin, à qui l'on doit un panégyrique de l'empereur Julien, prononcé en 362.

CLAUDIN. V. SERMISY (CLAUDE).

CLAUDIN LE JEUNE. V. LEJEUNE (CLAUDE).

CLAUDIUS (GEORGES-CHARLES), amateur de musique, né le 21 avril 1757 à Zschopau, est mort à Leipsick le 20 novembre 1815. Il a publié plusieurs recueils de sonates, des rondaux et d'autres pièces pour le piano. Je crois que c'est le même qui a écrit quelques morceaux pour l'église, et un opéra intitulé *Arion*.

CLAUFEN (JEAN-GOTTLOB), organiste à Auerback, vers le milieu du 18<sup>e</sup> siècle, s'est fait connaître par des trios pour l'orgue, et des préludes pour des *chorals*, à deux claviers et pédale, qui n'ont pas été

publiés, mais dont il y a beaucoup de copies en Allemagne.

CLAUS (AUGUSTE), maître de musique du régiment d'infanterie de la garde, à Dresde, a publié des recueils de contredanses pour le carnaval, à grand orchestre. Il est mort le 6 février 1822.

CLAVEAU (JEAN), né à Montauban, en 1761, était flûtiste au théâtre des Troubadours, vers 1792. Il a publié plusieurs œuvres pour le flageolet, parmi lesquels on remarque : 1<sup>o</sup> Six duos pour deux flageolets, Paris, Imbault, 1792 ; 2<sup>o</sup> Recueils de jolies valse allemandes pour deux flageolets, livres un, deux et trois, Paris, 1797 ; 3<sup>o</sup> Nouvelle méthode pour le flageolet, mêlée de théorie et de pratique, Paris, 1798.

CLAVEL (JOSEPH), né à Nantes, en 1800, fut admis au Conservatoire de Paris, pour l'étude du violon, en 1813, dans la classe de Rodolphe Kreutzer. Après avoir achevé ses études musicales, et avoir obtenu le premier prix de violon, au concours de 1818, il a été nommé professeur adjoint pour le même instrument, et depuis 1819 il occupe cette place. Après avoir été pendant plus de dix ans un des premiers violons du Théâtre-Italien, il est entré à l'orchestre de l'Opéra, en 1830. M. Clavel est chef des seconds violons des concerts du Conservatoire. Il s'est fait connaître comme compositeur par trois œuvres de duos pour deux violons, un œuvre de quatuors pour deux violons, alto et basse, trois sonates, plusieurs airs variés et quelques romances. Ces ouvrages ont été gravés à Paris, chez MM. Frey, Richault et Pacini.

CLAVIS (. . .), maître de musique de la cathédrale de l'académie d'Arles, vivait dans la première moitié du 18<sup>e</sup> siècle. Il a composé la musique d'un ouvrage qui avait pour titre : *Fête spirituelle en l'honneur de la reine*, en un acte, chantée à Arles, le 18 septembre 1730.

CLAYTON (THOMAS), musicien anglais, né vers 1665, fit partie de l'orchestre de

la chapelle royale, sous les règnes de Guillaume III et de son successeur. C'était un artiste médiocre, mais avec du charlatanisme, il était parvenu à faire croire à la réalité de son talent. Dans sa jeunesse, il avait voyagé en Italie, et en avait rapporté divers morceaux qui étaient inconnus en Angleterre. Il les parodia sur des paroles anglaises pour en faire une *Arsinoé*, le premier opéra anglais qui ait été représenté. La prévention qu'il y avait en sa faveur, fit que cet ouvrage réussit. Encouragé par ce succès, il mit en musique l'opéra de *Rosamonde*, d'Adisson, et le fit représenter en 1707; mais malgré la bonne volonté de ses admirateurs, la pièce tomba à la troisième représentation.

CLEEMANN (FRÉDÉRIC-JOSEPH-CRISTOPHE), naquit le 16 septembre 1771, à Crijwitz, dans le duché de Mecklenburg-Schwerin (et non à Sternberg, ainsi que le disent Gerber et Lichtenthal). Il fut d'abord candidat et professeur à Ludwigslust, et passa ensuite à Sternberg, où il fut nommé collaborateur du surintendant des écoles, vers 1799. Plus tard il s'est retiré à Parchim, où il cultivait la musique et les lettres comme amateur. Il est mort dans ce lieu le 26 décembre 1825. On a de lui : 1° Odes et chansons pour le clavecin, Ludwigslust, 1797, seize feuilles; 2° *Handbuch der Tonkunst* (Manuel de musique), deux parties, gr. in-8°, Ludwigslust, 1797. Lichtenthal indique la date de 1800; c'est une erreur.

CLEGG (JEAN), bon violoniste, né en Angleterre, en 1714, n'était âgé que de neuf ans lorsqu'il se fit entendre à Londres, en 1723, dans un concert dont l'annonce indiquait qu'il exécuterait plusieurs morceaux, entre autres, un concerto de Vivaldi. Hawkins dit que son maître fut Dubourg, artiste célèbre de ce temps (*Voyez DUBOURG*); cependant les gazettes de Dublin (1731) disent que Clegg était élève de Bononcini. Après avoir demeuré quelque temps à Dublin, Clegg retourna à Londres, et son talent l'y plaça au-

dessus de tous les autres violinistes de son temps, tant par la beauté du son qu'il tirait de l'instrument que par la légèreté de son exécution. En 1742, sa raison se déranger, et il fut enfermé à l'hôpital de Bedlam. Pendant long-temps, une multitude de curieux se rendit en ce lieu pour l'entendre jouer du violon dans les accès de sa folie.

CLEMANN (BALTHAZAR), n'est connu que par deux traités de musique, qui sont restés en manuscrit. L'un, cité par Matheson (Ehrenpforte, p. 108), est un traité de contrepoint; l'autre, indiqué par Blankenbourg, dans son édition de la théorie des beaux-arts de Sulzer (t. 3, p. 440), est intitulé : *Ex Musica didactica temperirtes Monochordon*. Il paraît que Clemann a vécu vers 1680.

CLÉMENT (JACQUES), appelé par ses contemporains *Clemens non papa*, fut l'un des plus célèbres compositeurs du 16<sup>e</sup> siècle. Il naquit en Flandre, et fut le premier maître de chapelle de l'empereur Charles V. Guichardin (Description des Pays-Bas) dit qu'il avait cessé de vivre en 1566. On lui donna le sobriquet de *Clemens non papa*, parce qu'on voulait le distinguer du pape Clément VII dont il fut le contemporain. Ses principaux ouvrages sont : 1° *Missæ cum quatuor vocibus, lib. I-IX*, Louvain, 1558; 2° *Cantionum sacrarum quatuor vocum, lib. I-VII*, 1567, in-4°; 3° *Chansons françaises à quatre parties*, Louvain, 1569; 4° *Missa defunctorum*, Louvain, 1580, in-fol. max. On trouve aussi quelques morceaux de sa composition dans le premier livre des chansons à quatre parties, publié à Louvain en 1558, et dans les *Motetti del labirinto*, Venise, 1554, in-4°. En 1588, Antoine Barré a publié à Milan un recueil de motets qui a pour titre : *Liber primus musarum cum quatuor vocibus, seu sacræ cantiones, quas vulgo motetta appellant*. Clément est au nombre des auteurs dont les compositions forment cette collection. Le style de Clé-

ment est clair, son harmonie pure, simple et naturelle, et l'opinion publique, qui place ce compositeur au rang des plus habiles du 16<sup>e</sup> siècle, est justifiée par le mérite de ses ouvrages.

CLÉMENT (L'ABBÉ), né en Provence, en 1697, fut chanoine de Saint-Louis du Louvre. Il est connu par des poésies fugitives, et particulièrement par une *Ode sur les progrès de la musique sous le règne de Louis-le-Grand*, pièce qui a remporté le prix de l'Académie française, en 1735, et qui a été imprimée à Paris, en 1736, in-12.

CLÉMENT (CHARLES-FRANÇOIS), neveu du précédent, né en Provence, vers 1720, fut professeur de clavecin à Paris, où il a publié : 1<sup>o</sup> *Essai sur l'accompagnement du clavecin*, 1758, in-4<sup>o</sup> obl. ; 2<sup>o</sup> *Essai sur la basse fondamentale, pour servir de supplément à l'Essai sur l'accompagnement du clavecin, et d'introduction à la Composition pratique*, Paris, 1762, in-4<sup>o</sup> oblong. La deuxième édition de ces ouvrages a paru sous ce titre : *Essai sur l'accompagnement du clavecin par les principes de la composition pratique et de la basse fondamentale*, Paris, in-fol. obl. gravé, sans date. Casanova dit, dans ses mémoires, qu'il a connu Clément à Paris : il donnait alors des leçons de musique à Silvia, actrice du Théâtre-Italien, dont il était amoureux et qu'il devait épouser : mais ce mariage fut ensuite rompu. Il a donné au Théâtre-Italien, *La Pipée*, en deux actes (1756), qu'il a parodié sur la musique du *Paratoio*, opéra de Jomelli, et à l'Opéra-Comique, dans la même année, *La Bohémienne*, en deux actes. On connaît aussi de lui deux cantatilles intitulées *Le Départ des guerriers* et *Le Retour des guerriers* ; un livre de pièces de clavecin avec accompagnement de violon ; enfin, un journal de clavecin, dont il a paru sept cahiers.

CLÉMENT (JEAN-GEORGES), appelé *Clementi* par Gerber, maître de chapelle à l'église cathédrale de Saint-Jean, à Bres-

lau, est né dans cette ville vers 1710. M. Hoffmann, qui a consacré à cet artiste un article dans sa biographie des musiciens de la Silésie, n'a pu découvrir aucune particularité sur sa vie, si ce n'est qu'il fit le 5 novembre 1785 le jubilé de sa place de maître de chapelle de Saint-Jean, qu'il occupait depuis cinquante ans. Clément fut aussi directeur du chœur de l'église de Sainte-Croix, notaire apostolique, et chevalier de l'Éperon d'or. Il a beaucoup écrit pour l'église, mais nonobstant sa fécondité, il était dépourvu d'imagination et de toute connaissance de l'art d'écrire. Ses idées sont mesquines, son style est lâche et vide, et ses ouvrages sont remplis de fautes grossières. Parmi ses compositions, on cite : 1<sup>o</sup> Messe de *requiem* composée pour les obsèques de l'empereur Charles VI ; 2<sup>o</sup> Diverses pièces de musique avec orchestre pour le roi de Prusse Frédéric II, pour l'inauguration de l'église catholique de Sainte-Edwige, à Berlin, et pour l'inauguration de la statue de St.-Jean ; 3<sup>o</sup> Lamentations pour les mercredi, jeudi et vendredi saints ; 4<sup>o</sup> Douze messes, dans les diverses églises catholiques de Breslau ; 5<sup>o</sup> Deux messes de morts ; 6<sup>o</sup> Cinq introïts ; 7<sup>o</sup> Vingt-sept offertoires ; 8<sup>o</sup> Dix-huit graduels ; 9<sup>o</sup> Trois vêpres complètes ; 10<sup>o</sup> Huit airs d'église ; 11<sup>o</sup> Trois *Te Deum* ; 12<sup>o</sup> Quatre stations ; 13<sup>o</sup> Neuf hymnes ; 14<sup>o</sup> Trois *Nocturni figurales* ; 15<sup>o</sup> Deux *Salve Regina* ; 16<sup>o</sup> Six *Ave Regina* ; 17<sup>o</sup> Sept litanies ; 18<sup>o</sup> *Responsorium in lotionem pedum* ; 19<sup>o</sup> Un *Credo* ; 20<sup>o</sup> *Alleluja et versus in sabato sancto*. Tous ces ouvrages sont restés en manuscrit. Clément a eu deux fils ; après sa mort, l'un d'eux s'est fixé à Vienne, où il s'est fait professeur de musique ; l'autre, qui avait quelque talent sur le violon, demeura plusieurs années à Breslau. Celui-là était né dans cette ville en 1754. Sous le nom de *Clementi* il fut admis d'abord dans la chapelle de Stuttgart comme premier violon (en 1790), puis se rendit à Cassel (en 1792), et enfin fut nommé maître de chapelle du



duc de Wurtemberg à Carlsruhe. On ignore l'époque de sa mort.

CLÉMENT (FRANÇOIS), violoniste distingué, particulièrement dans sa jeunesse, est né à Vienne le 19 novembre 1784. Son père était écuyer tranchant chez le comte de Harsch, qui avait une assez bonne musique composée de ses domestiques. Ce seigneur ayant remarqué dans le jeune Clément des dispositions extraordinaires pour la musique, à l'âge de quatre ans, lui fit donner des leçons par son père, qui jouait assez bien de cet instrument. Lorsqu'il eut atteint sa septième année, il passa sous la direction de Kurzweil, maître de concert du prince Grapulwich, et fit des progrès si rapides, qu'après avoir reçu pendant une année des conseils de cet artiste, il put se faire entendre sur son petit violon dans un concert au Théâtre Impérial. Lorsqu'il eut atteint l'âge de douze ans, son père entreprit avec lui un voyage qui dura quatre ans. Après avoir parcouru une partie de l'Allemagne, ils se rendirent en Angleterre où ils rencontrèrent Hummel. Clément y reçut des leçons de Jar-nowich. Il se fit entendre à Londres dans les concerts de Drury-Lane, de Covent-Garden et de Hannover-Square. Le roi (Georges III) le fit venir à Windsor, et parut frappé d'étonnement lorsqu'il entendit cet enfant. A Oxford, Clément joua un concerto de sa composition à la solennité musicale où Haydn fut fait docteur en musique. A Amsterdam il obtint le plus brillant succès à la société de *Felix Meritis*; il en fut de même à Prague, où il était allé à l'occasion du couronnement de l'empereur. De retour à Vienne, il reprit le cours de ses études; mais, ainsi qu'il arrive à tous ceux dont les talens précoces sont trop tôt livrés au public, Clément parut s'arrêter dans ses progrès dès qu'il ne fut plus soutenu par les applaudissemens. Admis en qualité de violon solo à l'orchestre de la cour, il fut aussi adjoint au maître de chapelle Süss-mayer pour la direction des concerts. En

1802 il entra comme chef d'orchestre au nouveau théâtre de Vienne, et il y resta jusqu'en 1811. A cette époque, ayant formé le projet de visiter la Russie avec un noble polonais, il fit une excursion jusqu'à Riga; mais par des circonstances qui ne sont pas exactement connues, il fut considéré comme espion par le gouverneur de cette ville, et envoyé sous escorte à Pétersbourg. Cependant, après avoir été gardé à vue pendant un mois dans la capitale de la Russie, son innocence fut reconnue, et on le ramena aux frontières de l'Autriche. De là, il se mit en route pour Vienne, donnant des concerts à Lemberg, à Pesth, et dans plusieurs autres villes. Pendant son absence, sa place du théâtre avait été donnée à son collègue Casimir Blumenthal; cette circonstance l'obligea d'accepter une autre position à l'orchestre de Prague qui était alors sous la direction de Charles-Marie de Weber. Pendant son séjour en Bohême, il fit quelques voyages pour donner des concerts à Dresde, à Carlsbad, et dans d'autres villes. En 1818, il fut rappelé au théâtre de Vienne; mais en 1821, il quitta de nouveau sa place pour voyager avec M<sup>me</sup> Catalani et diriger ses concerts à Munich, Francfort, Stuttgart, Augsbourg, Nuremberg, Ratisbonne, Bamberg, Carlsruhe, etc. Il eut occasion de faire preuve dans ces voyages d'une rare habileté dans l'art de diriger des orchestres. Sa mémoire était prodigieuse, et quelques répétitions suffisaient pour lui faire savoir toute une partition avec ses moindres détails d'instrumentation. Son ouïe était délicate, et il saisissait à l'instant la moindre faute faite par un instrumentiste ou par un chanteur. Comme violoniste, les biographes allemands assurent qu'il était né pour être un autre Paganini, mais que sa paresse et son indifférence l'ont empêché de développer les dons heureux qu'il avait reçus de la nature. Il paraît que sa situation actuelle n'est point heureuse, et qu'il est tombé dans un découragement absolu. Il a composé et

publié environ vingt-cinq concertinos pour le violon, un trio, un quatuor, douze études, trois ouvertures à grand orchestre, six concertos, beaucoup d'airs variés, une polonaise, un rondeau, un concerto pour le piano, le petit opéra *Le Trompeur trompé*, et la musique d'un mélodrame intitulé *Les deux coups de sabre*. On assure que toute cette musique est remarquable par la richesse et l'abondance des idées.

CLEMENTI (muzio), célèbre pianiste et compositeur, est né à Rome en 1752. Son père, qui était orfèvre, aimait beaucoup la musique, et fut charmé de trouver dans le jeune Muzio des dispositions remarquables pour cet art. Il n'épargna rien pour le lui faire étudier avec succès, et son premier soin fut de le placer sous la direction de Buroni, son parent, qui était maître de chapelle dans une des églises de Rome. Dès l'âge de six ans, Clementi commença à solfier, et à sept, il fut confié à un organiste nommé Cordicelli, qui lui enseigna à jouer du clavecin et les principes de l'accompagnement. A l'âge de neuf ans, Clementi se présenta à un concours pour une place d'organiste, et l'obtint après avoir rempli d'une manière satisfaisante les conditions du concours, qui consistaient à accompagner une basse figurée, tirée des œuvres de Corelli, en la transposant dans différens tons. Il passa alors sous la direction de Santarelli, excellent maître de chant, et deux ans après, il entra dans l'école de Carpini, qui était considéré comme un des meilleurs contrapuntistes qu'il y eût alors à Rome. Il poursuivit le cours de ses études jusqu'à l'âge de quatorze ans. A cette époque, un Anglais, nommé Beckford, qui voyageait en Italie, eut occasion de l'entendre, et fut si émerveillé de son talent sur le clavecin, qu'il pressa le père du jeune artiste de le lui confier pour l'emmener en Angleterre, promettant de veiller à sa fortune. Les propositions de M. Beckford ayant été acceptées, Clementi fut conduit dans l'ha-

bitation de ce gentilhomme, qui était située dans le Dorsetshire. Là, à l'aide d'une bonne bibliothèque, et des conversations de la famille, il acquit promptement la connaissance de la langue anglaise, et fit plusieurs autres études, sans négliger celle du clavecin qu'il cultiva assidument. Les ouvrages de Handel, de Bach, de Scarlatti et de Paradies devinrent les objets de ses méditations, et perfectionnèrent son goût en même temps que son doigté. A dix-huit ans il avait non seulement surpassé tous ses contemporains dans l'art de toucher le piano, mais il avait composé son œuvre deuxième, qui devint le type de toutes les sonates pour cet instrument. Cet ouvrage ne fut publié que trois ans après avoir été écrit. Tous les artistes en parlèrent avec admiration, et parmi eux, Charles Emmanuel Bach, juge si compétent, en fit les plus grands éloges.

La renommée que cette publication acquit à Clementi l'obligea à sortir de sa retraite du Dorsetshire pour aller habiter à Londres. Il y reçut aussitôt un engagement pour tenir le piano à l'Opéra, ce qui contribua à perfectionner son goût, par les occasions fréquentes qu'il eut d'entendre les meilleurs chanteurs italiens de cette époque. Son style s'aggrandit, son exécution acquit plus de fini, et l'invention qui brillait dans ses ouvrages ne tarda point à porter son nom sur le continent. Vers 1780, il se détermina à visiter Paris, d'après les conseils de Pacchiarotti. Il y fut entendu avec enthousiasme, et la reine, devant qui il eut l'honneur de jouer, lui témoigna hautement sa satisfaction. Frappé du contraste de l'impétueuse admiration française avec la froide approbation des anglais, Clementi a dit souvent depuis lors qu'il ne croyait plus être le même homme. Pendant son séjour à Paris, il composa ses œuvres 5<sup>e</sup> et 6<sup>e</sup>, et publia une nouvelle édition de son œuvre 1<sup>er</sup>, auquel il ajouta une fugue.

Au commencement de 1781, il partit pour Vienne et prit sa route par Strasbourg,

où il fut présenté au prince des Deux-Ponts (feu roi de Bavière), qui le traita avec la plus haute distinction. Il s'arrêta aussi à Munich, où il fut également bien accueilli par l'électeur. Arrivé à Vienne, il s'y lia avec Haydn, Mozart, et tous les musiciens célèbres de cette capitale. L'empereur Joseph II, qui aimait beaucoup la musique, prit souvent plaisir à l'écouter pendant plusieurs heures, et quelquefois ce monarque passa des soirées entières avec Mozart et Clementi, qui se succédaient au piano. Clementi écrivit à Vienne son œuvre 7<sup>e</sup>, composé de trois sonates, qui fut publié par Artaria, l'œuvre 8<sup>e</sup>, gravé à Lyon, et six sonates (œuvres 9<sup>e</sup> et 10<sup>e</sup>), qui furent aussi mises au jour par Artaria. À son retour en Angleterre, il fit paraître sa fameuse *Toccate* avec une sonate (œuvre 11<sup>e</sup>) qu'on avait publiée en France, sans sa participation, sur une copie remplie de fautes. Dans l'automne de 1785, Jean-Baptiste Cramer, alors âgé de quinze ans, devint l'élève de Clementi, après avoir reçu des leçons de Schroeter et de F. Abel.

L'année suivante, Clementi fit un nouveau voyage en France, d'où il revint au commencement de 1785. Depuis cette époque jusqu'en 1802, il ne quitta plus l'Angleterre, et se livra à l'enseignement. Quoiqu'il eût fixé le prix de ses leçons à une guinée, ses élèves étaient si nombreux, qu'il lui était difficile de conserver quelque liberté pour composer. Ce fut dans cet intervalle qu'il écrivit tous ses ouvrages, depuis l'œuvre 15<sup>e</sup> jusqu'au 40<sup>e</sup>, et son excellente *Introduction à l'art de jouer du piano*. Vers l'année 1800, la banqueroute de la maison Longman et Broderip lui fit perdre une somme considérable; plusieurs négocians du premier ordre l'engagèrent à se livrer au commerce pour réparer cet échec : il goûta ce conseil et forma une association pour la fabrication des pianos et le commerce de musique. Le désir qu'il avait de donner aux instrumens qu'il faisait fabriquer toute la perfection désirable, lui fit abandonner l'en-

seignement pour se livrer à des études mécaniques et à une surveillance active. Le succès couronna son entreprise, et sa maison devint une des premières de Londres, pour le genre de commerce qu'il avait entrepris.

Parmi les bons élèves que Clementi a formés, on distingue surtout Jean Field, l'un des plus habiles pianistes de son temps. Ce fut avec cet élève favori que dans l'automne de 1802, il vint à Paris pour la troisième fois. Il y fut reçu avec la plus vive admiration, et Field y excita l'étonnement par la manière dont il jouait les fugues de Bach. Les deux artistes prirent, en 1803, la route de Vienne : Clementi avait formé le dessein de confier Field aux soins d'Albrechtsberger, pour qu'il lui enseignât le contrepoint. Field paraissait y consentir avec plaisir, mais au moment où son maître se préparait à partir pour la Russie, il le supplia les larmes aux yeux de lui permettre de l'accompagner : Clementi ne put résister à ses prières, et tous deux partirent pour Pétersbourg. Là, un jeune pianiste, nommé Zeuner, s'attacha à Clementi, et le suivit à Berlin et ensuite à Dresde. On lui présenta dans cette ville un jeune homme de la plus grande espérance, nommé Klengel, dont il fit son élève et avec qui il retourna à Vienne, en 1804. M. Klengel est devenu depuis lors un des premiers organistes de l'Allemagne. Ce fut alors que M. Kalkbrenner se lia avec Clementi, et qu'il en reçut des conseils qui ont porté son talent au plus haut point de perfection. Pendant l'été suivant, Clementi et son élève Klengel firent une tournée en Suisse. Le maître retourna ensuite à Berlin, où il épousa sa première femme. Il partit avec elle pour l'Italie, dans l'automne de la même année, et alla jusqu'à Rome et à Naples. De retour à Berlin, il eut le malheur de perdre sa compagne. Le chagrin qu'il en conçut le fit partir brusquement pour Pétersbourg; mais ne trouvant de soulagement que dans les distractions inséparables des voyages,

il resta peu dans cette ville, et retourna à Vienne. Ayant appris, peu de temps après, la mort de son frère, il se rendit à Rome pour des affaires de famille. La guerre qui désolait alors l'Europe l'obligea de séjourner à Milan et dans plusieurs autres villes d'Italie; mais ayant saisi une occasion favorable, il retourna en Angleterre, où il arriva dans l'été de 1810, après une absence de huit ans. L'année suivante il se maria, et une compagne aimable le consola de la perte de sa première femme.

Il n'avait composé qu'une seule sonate (œuvre 41<sup>e</sup>) pendant les huit années qu'avait duré ses voyages, ayant été absorbé par la composition de ses symphonies, et la préparation de sa collection précieuse de pièces d'orgues et de clavecin, choisies dans les œuvres des plus grands compositeurs. La société philharmonique ayant été instituée, Clementi y fit entendre deux symphonies, qu'on a exécutées plusieurs fois, et qui ont été fort applaudies. Il en a donné de nouvelles dans les concerts du mois de mars 1824, à la société philharmonique et au théâtre du roi.

Les œuvres de Clementi consistent en cent et six sonates divisées en trente-quatre œuvres, dont quarante-six avec accompagnement de violon ou de flûte et de violoncelle; un duo pour deux pianos; quatre duos à quatre mains; une chasse; une toccate célèbre; une œuvre de pièces caractéristiques, dans le style de plusieurs grands maîtres; trois caprices; une fantaisie sur l'air : *Au clair de la lune*; vingt-quatre walses; douze montferrines; une introduction à l'art de jouer du piano (*Gradus ad Parnassum*), divisée en deux parties, ouvrage qui a eu douze éditions en Angleterre, et qui a été réimprimé plusieurs fois en Allemagne et en France; plusieurs symphonies et ouvertures à grand orchestre; enfin il a été l'éditeur de cette belle collection de pièces rares des plus grands maîtres, publiées à Londres, en trois vol. in-fol. obl. Le style des compositions de Clementi est léger, brillant, plein d'é-

légance, et ses sonates resteront long-temps classiques; mais on ne peut nier qu'il n'y ait de la sécheresse dans son chant, et qu'il ne manque de passion. Sauf quelques légères incorrections, ses ouvrages sont généralement bien écrits. Comme pianiste, les éloges qu'on lui donne sont sans restrictions, et les plus grands artistes s'accordent à le proclamer le chef de la meilleure école de mécanisme et de doigté. C'est lui qui a fixé invariablement les principes de ce doigté et de ce mécanisme d'exécution. Plusieurs éditions complètes de ses œuvres ont été publiées à Leipsick et à Bonn.

Clementi jouissait en Angleterre de la plus haute considération, et les artistes les plus distingués lui témoignaient du respect. Possesseur de richesses considérables, il avait abandonné, dans les dernières années de sa vie, la direction de sa maison de commerce et de sa fabrique de pianos aux soins de son associé, M. Collard. Retiré dans une belle propriété à la campagne, il y vivait dans le repos et venait rarement à Londres. Dans une de ses visites en cette ville, Cramer, Moscheles et beaucoup d'autres artistes célèbres offrirent un banquet au patriarche du piano. Vers la fin de la séance, ils obtinrent de lui qu'il se ferait entendre. Il improvisa; et la jeunesse de ses idées, et la perfection de son jeu dans cette soirée mémorable, excitèrent autant d'étonnement que d'admiration parmi son auditoire. Ce dernier effort d'un grand talent fut, selon l'expression poétique, *le chant du cygne*. Bientôt après, Clementi cessa de vivre, et l'art le perdit le 10 mars 1832, à l'âge de quatre-vingts ans.

CLEMENTIUS (CHRÉTIEN), musicien qui paraît avoir vécu dans le 16<sup>e</sup> siècle, et dont Mattheson cite (*Ehrenpforte*, p. 106) un ouvrage théorique sous ce titre : *Christ. Clementii et Orl. Lassi principia de contextu et constructione cantilenarum*, lequel est manuscrit. Hausmann, bourgmestre à Schafstædt, près de Halle, possédait aussi, vers 1790,

deux traités manuscrits du même auteur, dont l'un était intitulé : *Præcepta theoricæ*, et l'autre *Præcepta practica*.

CLEONIDES. Voy. EUCLIDE.

CLERAMBAULT (LOUIS-NICOLAS), est né à Paris, le 19 décembre 1676, d'une famille qui avait toujours été au service des rois de France, depuis Louis XI. Il reçut des leçons d'orgue et de contrepoint de Raison, organiste de l'abbaye de Ste.-Geneviève et des Jacobins de la rue St.-Jacques. Il succéda à son maître dans cette dernière place, et fut ensuite organiste de l'église Saint-Louis, de la paroisse de St.-Sulpice et de la maison royale de Saint-Cyr. Louis XIV, ayant entendu une de ses cantates, en fut si content, qu'il lui ordonna d'en composer plusieurs pour le service de sa chambre (ce sont celles du troisième livre), et le nomma surintendant de la musique particulière de Madame de Maintenon. C'est par ce genre de composition que Clerambault s'est illustré : il en a publié cinq livres parmi lesquels on trouve celle d'*Orphée*, qui a eu beaucoup de vogue. Le premier ouvrage de cet artiste consiste en deux livres de pièces de clavecin, gravées en 1707. Il a composé un office complet à l'usage de l'abbaye de Saint-Cyr, et un *Livre d'orgue contenant deux suites du premier et du second ton*, qui fut gravé à Paris, en 1710, in-4° obl. Enfin il a fait représenter à l'Opéra *Le Soleil vainqueur des nuages*, en 1721. On connaît aussi de lui *Le Départ du roi*, idylle exécutée à la cour, en 1745. Clerambault est mort à Paris, le 26 octobre 1749.

CLERAMBAULT (CÉSAR-FRANÇOIS-NICOLAS), fils du précédent, fut organiste de Saint-Sulpice, et occupa cette place jusqu'à sa mort, arrivée le 29 octobre 1760. Il a fait graver un livre de pièces de clavecin, Paris, sans date, in-folio oblong, et un livre de pièces d'orgue. Un autre fils de Louis-Nicolas Clerambault, nommé *Érard-Dominique*, a publié plusieurs livres de cantates, et des trios pour le violon.

CLEREAU (PIERRE), musicien français au 16<sup>e</sup> siècle, a publié : *Chansons spirituelles à quatre parties*, Paris, Nicolas Du Chemin, 15..; 2<sup>o</sup> *Tricinia*, Paris, 1556, in-12.

CLÈVES (JEAN DE). Voyez JEAN DE CLÈVES.

CLEVESAAL (GEORGES), chanteur à Gættingue, et maître de quartier au collège de cette ville, mort en 1725, a fait imprimer un discours sur la musique, sous ce titre : *Oratio de musicæ voluptate et commode ejus insigni, in supremo electoralis pedagogii Gættingensis Auditorio IV. non. nov. anni 1706 habita, quo die auctoritate electorali cantor et collega rita renunciabatur*, Gættingue, 1707, in-4<sup>o</sup>, 19 pages.

CLICQUOT (FRANÇOIS-HENRI), né à Paris, en 1728, fut le plus habile constructeur d'orgues qu'il y ait eu en France dans le dix-huitième siècle. Son talent consistait principalement à donner aux jeux de l'orgue une bonne qualité de son et une harmonie convenable; mais ses instrumens ont le défaut, commun à toutes les orgues françaises, d'être trop chargés de jeux d'anches d'une grande dimension, tels que les bombardes et les trompettes, qui ne produisent qu'un son dur et rauque, et de n'être point assez variés dans les jeux de récit. Ce n'est point dans ce système que sont construites les bonnes orgues d'Allemagne et d'Italie. Le premier ouvrage important de Clicquot fut l'orgue de Saint-Gervais, qu'il acheva en 1760. Cinq ans après, il prit pour associé Pierre Dallery, qui l'emportait sur lui pour le fini et la disposition du mécanisme. C'est à leur réunion qu'on dut les orgues de Notre-Dame, de Saint-Nicolas-des-Champs, de Saint-Méry, de la Sainte-Chapelle, et de la chapelle du roi, à Versailles. Cette association cessa avant que Clicquot entreprit l'orgue de Saint-Sulpice, le plus considérable de ses ouvrages. Cet orgue, qui a cinq claviers à la main, et un clavier de pédale, est un *trente-deux pieds*, com-

posé de soixante-six registres. Clicquot est mort à Paris, en 1791. En 1708, un Clicquot était facteur d'orgues rue Phelippot, à Paris. Il avait construit en 1703 l'orgue de l'église du chapitre de Saint-Quentin. On ignore si c'était le père du fameux Clicquot.

CLIFFORD (JACQUES), né à Oxford, fut d'abord enfant de chœur au collège de la Madeleine, et devint ensuite chapelain à l'église Saint-Paul de Londres. Il est mort en 1700. On lui doit la publication d'une collection d'antiennes et de prières intitulée : *Collection of divine services and anthems usually sung in His Majesty's chapell and in all the cathedral and collegiate choirs of England and Ireland*, Londres, 1664, in-12. On y trouve des détails curieux sur la musique d'église en Angleterre, les noms de soixante-dix compositeurs, et des instructions pour les organistes.

CLIFTON (JEAN-CHARLES), né à Londres, en 1781, a fait ses premières études musicales sous la direction de Bellamy, maître des enfans de chœur de la cathédrale de Saint-Paul, et a reçu ensuite des leçons de Charles Wesley. Son père, qui était négociant, le destinait au commerce, mais ses liaisons avec Cimador, Spagnolletti, et quelques autres musiciens fortifiaient son penchant pour la musique, et lui donnaient un dégoût invincible pour la carrière qu'on voulait lui faire embrasser. Il s'établit d'abord à Bath, comme professeur de musique, et y publia quelques *glees* et chansons qui le firent connaître. En 1802, il alla se fixer à Dublin, où il fit paraître plusieurs compositions pour le piano, et une notice biographique sur le musicien Jean Stevenson, son ami, qui fut insérée dans la *Revue littéraire* de Dublin. En 1815, il composa pour le théâtre de *Crow-Street* un petit opéra intitulé *Edwin*, qui eut quelque succès. Après avoir passé quatorze ans en Irlande, il revint à Londres, en 1816, au moment où il venait d'achever une théorie simplifiée de l'har-

monie. Il avait inventé une machine, qu'il appelait *Eidomusicon*, et qui était destinée à être attachée au piano pour écrire les improvisations (*Voyez* ENGRAMELLE, FREKE et UNGER); il avait eu d'abord le dessein de la faire exécuter; mais la dépense énorme que cela devait lui occasionner l'a fait renoncer à cette entreprise. Il est maintenant professeur de piano à Londres d'après la méthode de Logier.

CLINIO (THÉODORE), né à Venise, devint chanoine de Saint-Sauveur, dans cette ville, en 1590, et mourut en 1602. Il a laissé en manuscrit *Falsi bordoni a otto voci*. Le catalogue de la bibliothèque du roi de Portugal indique aussi sous le nom de cet auteur, *Missæ sex vocum*, lib. 1.

CLINTHIUS (DAVID), littérateur allemand qui n'est connu que par une dissertation intitulée : *Disputatio de Echo*, Wittemberg, 1655.

CLONAS, musicien grec, dont parle Plutarque, d'après Héraclide, vivait peu de temps après Terpandre. Il était de Tégée, suivant les Arcadiens; mais les Béotiens le réclamaient comme leur compatriote, et affirmaient qu'il était né à Thèbes. Il fut l'un des premiers qui composèrent des *nomes* ou airs pour la flûte. Ces nomes étaient l'*Apothétos*, le *Schœnion* et le *Trimères*. L'invention de ce dernier est particulièrement attribuée à Clonas, dans les registres des jeux publics de Sicyone, consultés par Plutarque.

CLOTZ (MATHIAS), luthier célèbre, naquit dans le Tyrol, vers 1640. Ayant été admis dans l'atelier de Jacques Steiner, il devint son meilleur élève. Après la mort de son maître, il établit une manufacture d'instrumens dont les formes sont en général imitées de celles de Steiner, mais dont la qualité de son est moins argentine. La plupart des violons de Clotz ont été fabriqués depuis 1675 jusqu'en 1696. Il existe cependant des instrumens qui portent le nom de *Mathias Klotz*, et une date postérieure, mais on croit qu'ils ont été fabriqués par les fils de cet artiste, et que ceux-

ci n'ont mis leurs noms aux violons et violes sortis de leurs ateliers qu'après la mort de leur père. J'ignore sur quels fondemens Otto a donné à Clotz le père le prénom d'*Egitia* (*Ueber den Bau der Bogeninstrumente*, p. 81); tous les instrumens de cet artiste que j'ai vus portent celui de *Mathias*. C'est à tort aussi que Gerber a orthographié, dans son ancien lexique des musiciens, le nom de *Clotz* de cette manière : *Klotz*.

Georges et Sébastien Clotz, fils de ce luthier, ont fabriqué des violons qui ne sont pas dépourvus de mérite, mais qui sont moins recherchés que ceux de leur père. Ces artistes avaient pour habitude, lorsqu'un instrument de leur fabrique était meilleur que d'autres, et plus parfaits dans les détails des formes, de leur mettre une étiquette indiquant le nom de Steiner; c'est à cette fraude qu'il faut attribuer les faux *Steiner* qu'on trouve dans le commerce. Toute la famille Clotz a vécu dans le Tyrol, et y a formé de nombreux élèves, fondateurs de toutes les fabriques d'instrumens de ce pays.

CLUVER (DETHLEF), mathématicien et astronome, naquit à Slewig, vers le milieu du 17<sup>e</sup> siècle. Après avoir voyagé en France et en Italie, où il séjourna trois ans, il se rendit à Londres, y enseigna les mathématiques, et y établit une imprimerie. La société royale de Londres l'admit au nombre de ses membres en 1678. Ayant été obligé de faire un voyage dans sa patrie, en 1687, il eut le malheur de perdre son imprimerie et sa bibliothèque qui furent détruites par l'incendie pendant les troubles de la révolution anglaise. Réduit à une grande détresse, et sans autre ressource que sa plume, Cluver passa le reste de ses jours à Hambourg, et mourut en 1708. Parmi les ouvrages qu'il a publiés, il a donné dans les *Observationes hebdomadae* de Hambourg (ann. 1707, n. xiv), un mémoire sur un système de proportions des intervalles des sons. Ce système a été attaqué avec violence par Mattheson, dans

son *Forschender Orchestre* (p. 263-266), et par Heuffling, dans les *Miscellanées* de Berlin (ann. 1710, tome I, partie III, p. 265-294). Moller n'a pas cité le mémoire de Cluver parmi ses ouvrages, dans la notice qu'il a donnée sur cet écrivain. (*Cimbria Literata*, t. I, p. 99-103.)

CNIRIM (CONSTANTIN), ou plutôt *Knieriem*, naquit à Eschwege, dans la seconde moitié du 16<sup>e</sup> siècle, et devint recteur dans sa ville natale, en 1605. Quelque temps après il passa à Ober-Hohna, en qualité de prédicateur : il y est mort en 1627. On a de lui : *Isagoge musica ex probatissimorum auctorum præceptis observata, etc.*, Erfurt, 1610, in-8<sup>o</sup>.

COBBOLD (WILLIAM), musicien anglais, qui vivait dans le 16<sup>e</sup> siècle, a composé des psaumes qu'on trouve dans la collection publiée en 1591, par Thomas Este; un de ses madrigaux a été inséré dans le recueil publié à Londres, en 1601, sous ce titre : *The Triumphs of Oriana*.

COBER (GEORGES), musicien allemand qui vivait vers la fin du 16<sup>e</sup> siècle, s'est fait connaître par un ouvrage intitulé : *Tyrocinium musicum*, Nuremberg, 1589, in-8<sup>o</sup>. Ce livre est un traité des élémens de la musique à l'usage des écoles primaires de Nuremberg.

COBERG (JEAN-ANTOINE), organiste de la cour à Hanovre, naquit en 1650 à Rothenbourg sur la Fulde, dans la Hesse. Il était fort jeune lorsqu'il se rendit à Hanovre pour s'y livrer à l'étude de la musique, sous la direction de Clamor Abel et de Nic.-Ad. Strunck. Dirigé par ces artistes, il parvint à une grande habileté dans l'art de jouer du clavecin et de l'orgue, et acquit des connaissances étendues dans l'harmonie et le contrepoint. L'abbé Stefani, qui l'avait pris en affection, lui fit connaître le style des bons compositeurs italiens, et lui enseigna l'art du chant. Doué de beaucoup de mémoire et d'intelligence, Coberg apprit aussi en peu de temps le latin, l'italien et le français. Après que ses études furent terminées, on le nomma

organiste de la ville neuve de Hanovre, et quelques années après, il fut appelé à la cour électorale pour remplir les mêmes fonctions. Ses talens lui procurèrent la faveur du duc Jean-Frédéric, et de l'électeur Ernest-Auguste. Comme musicien de la chambre, il fut chargé d'enseigner la musique aux princes et princesses, et lorsque le roi de Prusse eut épousé la princesse électorale de Hanovre, il suivit son élève à Berlin. Deux fois il fut appelé dans cette capitale pour y continuer l'éducation musicale de la reine, et telle fut la faveur dont il jouissait dans les deux cours, qu'il lui fut permis d'y remplir concurremment deux places d'organiste, et d'en cumuler les traitemens. Coberg mourut à Hanovre en 1708. Il a laissé en manuscrit des suites de pièces de Clavecin, des règles d'accompagnement, et beaucoup de musique d'église. Une partie de ces ouvrages a été acquise de la veuve du compositeur par la cour de Hanovre; l'autre a passé dans les mains de son neveu Heinert, chantre à Minden.

COCATRIX (....), amateur de musique, né à la Rochelle, vers 1770, se rendit à Paris en 1797, et y fut employé dans les bureaux de la marine, puis réformé en 1800. Assez bon musicien et jouant du violon, il s'était lié avec le fournisseur Armand Seguin, amateur comme lui, qui lui suggéra le dessein d'écrire un journal concernant la musique. Ce journal parut en 1803 sous le titre de *Correspondance des professeurs et amateurs de musique, rédigée par le citoyen Cocatrix*. Il en paraissait une feuille in-4° chaque semaine. Cette publication ne se soutint qu'environ dix-huit mois. La rédaction en était faible et manquait d'intérêt et de variété. Le rédacteur n'avait pas d'ailleurs le savoir nécessaire pour une telle entreprise, et ses opinions étaient entachées de beaucoup de préjugés de son temps. Vers la fin de 1804, M. Cocatrix s'est éloigné de Paris; on ignore ce qu'il est devenu.

COCCHI (JOACHIM), maître de chapelle

au conservatoire *d'egli Incurabili*, à Venise, naquit à Padoue en 1720. Son premier opéra, intitulé *Adélaïde*, fut représenté à Rome en 1743; en 1750 Cocchi était à Naples, où il obtint des succès dans plusieurs ouvrages. Ce fut peu de temps après cette époque qu'il alla à Venise prendre possession de sa place de maître de chapelle. En 1757, il partit pour l'Angleterre et y fit représenter plusieurs opéras; mais n'ayant point réussi à faire goûter sa musique, il s'adonna pendant près de quinze ans à l'enseignement du chant, ce qui lui procura des sommes considérables. Il publia aussi à Londres deux suites de pièces de clavecin, des ouvertures et des cantates. En 1773, il retourna à Venise, et y reprit ses fonctions de maître au conservatoire. Il est mort dans cette ville en 1794. Quoique ce compositeur ait eu un instant de vogue en Italie, surtout pour le genre bouffe, et bien qu'on l'ait comparé à Galuppi, il avait peu d'imagination, et n'est recommandable que par la clarté de son style et une gaieté assez franche. Voici la liste de ses ouvrages : 1° *Adélaïde*, à Rome, en 1743; 2° *Bajasette*, à Rome, 1746; 2° bis, *Giuseppe riconosciuto*, Naples, 1748; 3° *Arminio*, à Rome, 1749; 4° *Siroe*, à Naples, 1750; 5° *La Mascherata*, 1751; 6° *Le Donne vendicate*, 1752; 7° *La Gouvernante rusée*, 1752; 8° *Il Pazzo glorioso*, à Venise, 1753; 9° *Semiramide riconosciuta*, 1753; 10° *Rosaura fedele*, 1753; 11° *Demofonte*, 1754; 12° *I Matti per amore*, 1756; 13° *Zoe*, 1756; 14° *Emira*, à Venise, 1756; 15° *Gli Amanti gelosi*, à Londres, 1757; 16° *Zenobia*, 1758; 17° *Issifile*, 1758; 18° *Ciro riconosciuto*, 1759; 19° *Il Tempio della Gloria*, 1759; 20° *La Clemenza di Tito*, 1760; 21° *Erginda*, 1760; 22° *Tito Manlio*, 1761; 23° *Grande serenata*, 1761; 24° *Alessandro nell' Indie*, 1761; 25° *Le Nozze di Dorina*, 1762; 26° *La Famiglia in scompiglia*, 1762.

COCCIA (CHARLES), fils d'un violiniste



de Naples, naquit en cette ville au mois d'avril 1789. Son père l'avait destiné à étudier l'architecture; mais son goût passionné pour la musique fit changer ce projet. Un maître obscur, nommé Visocchi, enseigna à Coccia les premiers principes de la musique. Il avait une jolie voix de soprano et chantait dans les églises. A l'âge de neuf ans il reçut des leçons de Pietro Capelli. Déjà il s'essayait à écrire, et il n'avait point encore atteint sa treizième année quand il composa une sérénade, quelques solfèges, une cantate et un caprice pour le piano. Ensuite il continua ses études au Conservatoire sous la direction de Fenaroli et de Paisiello. Ce dernier maître l'avait pris sous sa protection spéciale : ce fut à ses recommandations que Coccia dut l'avantage d'être admis comme professeur de musique dans les meilleures maisons de Naples, et d'être nommé accompagnateur au piano de la musique particulière du roi Joseph Bonaparte.

En 1808, Coccia écrivit son premier opéra pour le théâtre *Valle*, de Rome, sous le titre *Il Matrimonio per cambiale* : cet ouvrage ne réussit pas. Découragé par ce premier échec, le compositeur voulait renoncer au théâtre et retourner à Naples pour y reprendre ses paisibles occupations; mais Paisiello lui rendit le courage, et l'engagea à écrire pour toutes les villes où il obtiendrait des engagements. Coccia alla donc à Florence, et y composa : 2° *Il Poeta fortunato*, qui fut bien accueilli, et qui fut suivi d'un grand nombre de pièces, notamment : 3° *La Verità nella bugia*, à Venise, 1810; 5° bis, *Voglia di dote e non di moglie*, Ferrare, 1810. A la seconde représentation de cet ouvrage, le bouffe Lipparini ayant été atteint d'une indisposition subite, Coccia chanta son rôle, et fut fort applaudi; 4° *La Matilde*, 1811; 5° *I Solitari*, Venise, 1812; 6° *Il Sogno verificato*, 1812; 7° *Arrighetto*, Venise, 1814; 8° *La Selvagia*, 1814; 9° *Il Crescendo*, 1815; 10° *Euristea*, 1815; 11° *Evelina*, à Milan, 1815; 12° *I Be-*

*gli usi di città*, Milan, 1816; 15° *Clotilde*, à Venise, 1816; 14° *Rinaldo d'Asti*, Rome, 1816; 15° *Carlotta e Werter*, 1816; 16° *Claudine*, à Turin, 1817; 17° *La vera Gloria*, cantate, à Padoue, 1817; 18° *Etelinde*, Venise, 1817; 19° *Simile*, à Ferrare, 1817; 20° *Donna Caritea*, Turin, 1818; 21° *Fayel*, à Florence, 1819; 22° *La Fedeltà*, cantate, à Trieste, 1819; 23° Cantate pour la naissance du roi de Rome, à Treviso, en 1811; 24° Cantate pour l'entrée des armées alliées à Paris, Padoue, 1814. Appelé à Lisbonne comme compositeur, en 1820, Coccia y fit représenter 25° *Atar*, opéra; 26° *Il Lusitano*, cantate; 27° *Mandane regina di Persia*, en 1821; 28° *Elena e Costantino*, opéra semi-seria, dans la même année; 29° *La Festa della rosa*, opéra bouffe, en 1822. Au mois d'août 1825, il se rendit à Londres pour y prendre la place de directeur de la musique du théâtre du roi. L'année suivante, il fit imprimer dans cette ville plusieurs cantates, six duos de chant avec accompagnement de piano, et quelques autres petites productions. Pendant le temps où il dirigea la musique de l'Opéra italien de Londres, il écrivit plusieurs morceaux pour divers ouvrages, et y fit représenter, en 1827; 30° *Maria Stuart*, opéra sérieux, puis il retourna à Naples. En 1828, il écrivit pour le Théâtre de la Scala, à Milan, 31° *L'Orfano delle Selve*, à Venise, en 1829; 32° *Rosamunda*, opéra sérieux, à Naples, en 1831; 33° *Edoardo Stuart*, à Milan, en 1832; 34° *Enrico di Montfort*, opéra sérieux; et en 1833, 35° *Catarina di Guisa*. Dans cette même année, Coccia a fait un nouveau voyage à Londres; depuis lors il s'est fixé dans sa ville natale.

Ce compositeur s'est fait une sorte de réputation en Italie par son opéra de *Clotilde*. Cet ouvrage fut représenté à Paris en 1821, mais sans succès. On en trouva le style vieux et les mélodies vulgaires. Il n'y a en effet point d'imagination dans la

musique de cet artiste, et sa manière d'écrire est lâche et remplie d'incorrections. Ses études ont été faibles, et l'on voit qu'il n'a point eu connaissance des bons modèles classiques.

**COCCIOLA** (JEAN-BAPTISTE), maître de chapelle du chancelier de Lithuanie (Léon Sapicha), naquit à Verceil, en Piémont, vers la fin du 16<sup>e</sup> siècle. Il a fait imprimer une messe de sa composition, à huit voix avec basse continue, à Venise, en 1612, in-4<sup>o</sup>. On trouve quelques-uns de ses motets dans le *Parnasso musico Bergameno*, ce qui a fait croire à Frezza qu'il était né à Bergame.

**COCCIUS** (MARC-ANTOINE SABELLICUS), né à Rome en 1438, mourut en 1507, à l'âge de soixante-dix ans. Il a écrit un poème *De Rerum artiumque inventoriis*, qu'on trouve dans la collection de Mathæus *De rerum Inventoriis*, Hambourg, 1613. Sabellicus y parle beaucoup de la musique et des instrumens.

**COCHEREAU** (...), haute-contre de l'Opéra, du temps de Lulli, passait pour un habile chanteur. Il était en même temps au service du prince de Conti, et enseignait à chanter. Il est mort à Paris le 5 mai 1722. On a de sa composition : trois livres d'*Airs à chanter*, imprimés chez Ballard, sans date, in-4<sup>o</sup> obl.

**COCHIN** (CLAUDE-NICOLAS), dessinateur et graveur, naquit à Paris en 1715, et mourut dans cette ville le 29 avril 1790. On a de lui des lettres sur l'Opéra, Paris, 1781, in-12.

**COCHLÉE** (JEAN), en latin *Cochlaeus*, naquit à Wendelstein, près de Nuremberg, en 1479. Après avoir été reçu docteur en théologie, il fut successivement pourvu de canonicats à Worms, à Mayence, et enfin à Breslau, où il mourut le 10 janvier 1552, et non à Vienne en 1553, comme on le dit dans le Dictionnaire des musiciens, d'après la première édition du *Lexikon* de Gerber. Cochlée fut un antagoniste ardent de Luther et de sa réforme; il poussa le fanatisme jusqu'à proposer à son adver-

saire une conférence publique, sous la condition que celui qui succomberait dans cette lutte serait brûlé. Luther accepta le défi, mais leurs amis empêchèrent l'exécution de ce projet insensé. Walther dit que Cochlée fut doyen à Francfort-sur-le-Mein; il le cite aussi sous le nom de *Wendelstein*, qui est celui du lieu de sa naissance. Gerber cite deux *Cochlée*, du nom de Jean, dont l'un aurait été recteur de l'école de Saint-Laurent, à Nuremberg: tout porte à croire qu'il s'agit du même homme. Quoiqu'il en soit, on connaît sous ce nom : 1<sup>o</sup> *Musica activa*, Cologne, 1507, in-8<sup>o</sup>; 2<sup>o</sup> *Tetrachordum Musices Joannis Coclei Norici, artium magistri: Nurnbergæ nuper contextum; pro juventutis Laurentiana eruditione imprimis*, etc., Nuremberg, 1512, in-4<sup>o</sup>, 2<sup>e</sup> édition, 1520. Ce traité de musique ne renferme que quatre chapitres concernant les élémens de la musique, du plain-chant, des huit tons et de la musique mesurée. Plusieurs bibliographes citent aussi sous ce nom un ouvrage intitulé : *Rudimenta Musicæ et geometriæ, in quibus urbis Norinbergensis laus continetur*, etc., Nuremberg, 1512, in-4<sup>o</sup>.

**COCLIUS** (ADRIEN), musicien du 16<sup>e</sup> siècle, et élève de Josquin Desprez, vivait à Nuremberg. On a de lui : *Compendium musices descriptum ab Adriano Petit Coclio, discipulo Josquini de Pres, in quo præter cætera tractantur hæc: 1<sup>o</sup> de modo ornate canendi; 2<sup>o</sup> De regula contrapuncti; 3<sup>o</sup> De compositione*, Nuremberg, 1552, in-4<sup>o</sup> de quinze feuilles d'impression. L'auteur a destiné cet ouvrage à l'école de cette ville. C'est un livre curieux et utile pour l'histoire de l'art: on y trouve un chapitre qui a pour titre : *De regulâ contrapuncti secundum doctrinam Josquini de Pratis*. E. L. Gerber, Lichtenhal et les auteurs du Dictionnaire des musiciens (Paris, 1810), l'appellent *Coclicus*.

**COCQUEREL** (ADRIEN), dominicain au couvent de Lisieux, naquit à Vernon, au commencement du 17<sup>e</sup> siècle. Il est au-

teur d'un livre intitulé : *Méthode universelle et très brève et facile pour apprendre le plain-chant sans maître*, Paris, 1647, in-4°. C'est une seconde édition ; je n'ai pu découvrir la date de la première.

CODRONCHI (BAPTISTE), célèbre médecin italien, né à Imola, vers le milieu du 16<sup>e</sup> siècle, est auteur d'un ouvrage intitulé : *De vitii vocis libri duo, in quibus non solum vocis definitio traditur et explicata, sed illius differentia, instrumenta et causae aperiuntur; ultimò de vocis conservatione, preservatione, ac vitiorum ejus curatione tractatus*, etc., Francfort, 1597, in-8°. Ce traité est ce qu'on a écrit de plus complet sur l'organe de la voix ; mais on a fait dans ces derniers temps quelques découvertes qui ont avancé l'état des connaissances sur cet organe.

CÆDES (M<sup>me</sup>). On a publié sous ce nom des *Lettres sur la musique, avec des exemples gravés*, Paris, Bossange, 1806, quatre-vingt-quatre pages in-8°. Lichtenhal écrit le nom de l'auteur *Cæder*. L'ouvrage est divisé en quatre lettres, dont la première est une introduction générale, la deuxième traite des principes de la musique, la troisième des accords qui forment l'harmonie, et la quatrième, de la méthode à suivre dans l'enseignement.

COFERATI (MATHIEU), ecclésiastique et maître de plain-chant à Florence, naquit dans cette ville et y publia *Il cantore addottrinato, o regole del canto corale*, 1682. On a fait plusieurs éditions de ce livre ; la troisième, qui est la meilleure, est de la même ville, 1708, in-8°.

COGAN (PHILIPPE), claveciniste, né à Doncaster, en 1757, s'établit à Londres où il a publié huit œuvres pour le piano, parmi lesquels on remarque : 1<sup>o</sup> *Six sonates pour le piano, avec acc. de violon*, œuvre 2<sup>e</sup>, Londres, 1788 ; 2<sup>o</sup> *Concerto favori pour le piano, avec acc. de deux violons, alto, basse, deux flûtes et deux cors*, op. 6, Londres, 1792 ; 3<sup>o</sup> *New Lessons for the harpsichord*, op. 8, ibid.

COGGINS (JOSEPH), professeur de piano, né en Angleterre, vers 1780, a été élève et ensuite remplaçant du docteur Calcott. Il est auteur d'un bon ouvrage élémentaire pour le piano, intitulée : *The musical assistant, containing all that is truly useful to the theory and practice of the piano forte*, Londres, etc. 1815. Il a aussi publié un divertissement pour le piano sur un thème de Steibelt, et une fantaisie pour le même instrument.

COICK (JEAN), ou LE COQ, que quelques biographes font anglais, et d'autres hollandais, vécut vers le milieu du 16<sup>e</sup> siècle, et se distingua par des compositions scientifiques. On trouve plusieurs de ses motets et de ses chansons dans les recueils publiés à cette époque, et particulièrement dans celui qui parut à Anvers, en 1545. Une chanson, contenue dans ce recueil est surtout remarquable par sa forme : elle est à cinq voix. Deux d'entre elles font un canon par mouvement rétrograde, et les trois autres accompagnent dans le style du contrepoint fugué.

COIGNET (HORACE), compositeur, est né à Lyon, en 1736, et mort à Paris, en 1821. Il a écrit la musique de *Pigmalion*, monodrame de Jean-Jacques Rousseau. Cette musique a été pendant plusieurs années la seule musique qu'on exécutait pour cette pièce au Théâtre Français.

COL (SIMON), ménestrel de la musique de Charles V, roi de France, suivant une ordonnance de l'ostel de ce prince, datée de 1364, jouait de la trompette. Il paraît que son talent sur cet instrument était remarquable, car Guillaume de Machault dit de lui, dans une ballade :

De Simon Col oyez le doux labeur ;  
A ce Simon, nulz égale en trompeur.

COLANDER (ANTOINE), organiste de l'électeur de Saxe, dans la première moitié du 17<sup>e</sup> siècle, étudia d'abord le droit à l'université de Leipsick, et fut organiste dans cette ville. Il quitta cette place, en 1602, pour se rendre à Dresde, où il mou-

rut en 1643. Gerber cite des motets à quatre voix de sa composition, mais sans faire connaître le lieu ni la date de l'impression.

COLASSE (PASCAL), l'un des maîtres de la musique de la chambre de Louis XIV. Suivant l'Essai sur la musique de La Borde, le dictionnaire de Ladvocat et les anecdotes dramatiques, ce musicien était né à Paris, en 1659. D'après le Dictionnaire historique des musiciens de Choron et Fayolle, et le Dictionnaire dramatique, il serait né dans la même ville, en 1636; mais son acte de mariage avec la fille de Jean Berin, dessinateur du cabinet du roi, fait à Paris, à la paroisse de Saint-Germain-l'Auxerrois, le 7 novembre 1689, prouve qu'il était fils de « défunt Antoine Colasse, bourgeois de Reims, et d'Anne Martin. » Il est dit dans cet acte que Colasse était alors âgé d'environ *trente-sept ans*, ce qui supposerait qu'il était né en 1652; mais il est vraisemblable que devenant l'époux d'une jeune fille de dix-huit ans, il aura voulu se rajeunir, et se sera donné trente-sept ans, au lieu de quarante-neuf ou cinquante qu'il avait réellement. Quoi qu'il en soit, il est certain qu'il entra à l'église de Saint-Paul, comme enfant de chœur, qu'il y fit une partie de ses études, et qu'il les acheva au collège de Navarre, où il avait obtenu une bourse. Après qu'il fut sorti du collège, Lulli ayant entendu parler de ses talents naturels pour la musique, le prit chez lui comme élève, le fit travailler à remplir les parties de chœurs et d'orchestre de ses opéras, dont il n'écrivait que le chant et la basse, et lui donna l'emploi de batteur de mesure à l'Opéra, à la place de Lalouette, qu'il venait de congédier (en 1677). Au mois de mai 1685, il obtint pour lui une des quatre places de maître de la musique de la chapelle du roi. Le 2 juillet 1696, le roi fit cadeau à Colasse de la charge de maître de la musique de sa chambre, vacante par la mort de Lambert. Vers le même temps, il obtint le privilège de l'établissement

d'un Opéra à Lille, et il en fit l'entreprise à ses dépens; mais un incendie renversa ses projets de fortune. Louis XIV, qui aimait la musique d'ailleurs assez plate de Colasse, lui fit cadeau de dix mille livres, pour l'indemniser de ses pertes, et lui conserva sa place de maître de la musique de la chambre, bien qu'il eût cessé d'en remplir les fonctions pendant plusieurs années. Colasse ne sut pas profiter de son bonheur, car il se mit en tête de chercher la pierre philosophale, et il ruina sa bourse et sa santé. Le peu de succès de son opéra de *Polixène et Pyrrhus* acheva de lui déranger l'esprit, et il mourut à Versailles dans un état d'imbécillité, au mois de décembre 1709, âgé d'environ soixante-dix ans. L'année précédente il avait été forcé de renoncer à sa charge de maître de la musique de la chapelle du roi. Lulli avait gardé près de lui son élève jusqu'à sa mort (en 1687), et lui avait assuré par son testament un logement et cent pistoles de pension; mais Colasse ayant quitté les enfans de Lulli, auquel leur père avait voulu l'attacher, ils plaidèrent contre lui, et il perdit sa pension et son logement. Ce qu'il ne perdit pas, c'était une collection assez considérable d'airs de Lulli, que lui seul possédait. Il arrivait souvent que ce compositeur célèbre écrivait un air pour un de ses opéras, puis n'en étant pas satisfait, en composait un autre. Il donnait ensuite celui qu'il rejetait à Colasse en lui disant de le brûler, ce que celui-ci se gardait bien de faire; plus tard il utilisa tous ces morceaux dans ses ouvrages. Ces larcins lui furent souvent reprochés par des contemporains, et quelquefois il les avouait. On cite à ce sujet l'anecdote suivante. Un jour Colasse se prit de querelle avec un acteur de l'Opéra, et la dispute se termina par un combat à coups de poing dans lequel le compositeur eut ses habits déchirés. Un de ses amis, le voyant en cet état, lui dit: « Comme te voilà fait! — Comme quelqu'un qui revient du pillage, » répondit La Rochois,

célèbre actrice de ce temps. Malgré les emprunts faits à Lulli par Colasse, sa musique ne fut jamais en faveur auprès du public comme elle l'était à la cour. On la trouvait faible, languissante, et dépourvue d'expression dramatique. A l'exception de son opéra des *Noces de Thetys et Pélée*, aucun de ses ouvrages n'eut un succès véritable. Son *Achille*, dont les paroles étaient de Campistron, donna lieu à cette épigramme :

Entre Campistron et Colasse

Grand débat s'émeut au Parnasse,

Sur ce que l'opéra n'a pas un sort heureux.

De son mauvais succès nul ne se croit coupable :

L'un dit que la musique est plate et misérable,

L'autre, que la conduite et les vers sont affreux ;

Et le grand Apollon, toujours juge équitable,

Trouve qu'ils ont raison tous deux.

Outre un grand nombre de motets, de cantiques et de cantates composés pour la chapelle et de la chambre de Louis XIV, Colasse a écrit les ouvrages suivans : 1° *Achille et Polixène*, 1687, avec quelques morceaux de Lulli ; 2° *Thétys et Pélée*, 1689 ; 3° *Énée et Lavinie*, 1690 ; 4° *Astrée*, 1691 ; 5° *Le ballet de Ville-neuve-Saint-Georges*, 1692 ; 6° *Les Saisons*, 1695, avec Louis Lulli ; 7° *Jason, ou la Toison d'Or*, janvier, 1696 ; 8° *La naissance de Vénus*, mai, 1696 ; 9° *Canente*, 1700 ; 10° *Polixène et Pyrrhus*. Tous ces ouvrages ont été représentés à l'académie royale de musique. On trouve à la bibliothèque de l'Arsenal, à Paris, la partition originale d'*Amarillis*, pastorale de Colasse, datée de 1689. Cet ouvrage n'a pas été représenté. Colasse a écrit aussi l'*Amour et l'hymen*, divertissement composé d'un prologue et de huit scènes, exécuté au mariage du prince de Conti, dans l'hôtel de Conti, et la musique d'un des ballets des jésuites qu'on trouve dans un volume de la collection Philidor à la bibliothèque du Conservatoire de musique de Paris.

COLBRAN (ISABELLA-ANGELA), aujourd'hui femme du célèbre compositeur Rossini, est née à Madrid, le 2 février 1785,

de Gianni Colbran, musicien de la chapelle de la chambre du roi d'Espagne. A l'âge de six ans, elle reçut les premières leçons de musique de François Pareja, compositeur et premier violoncelliste de Madrid. Trois ans après, elle passa sous la direction de Marinelli, dont elle reçut les conseils jusqu'à ce que Crescentini, ayant eu occasion de l'entendre, voulut se charger de la former dans l'art du chant. Lorsqu'il crut que le moment était venu de la produire en public, il lui prédit les succès qu'elle devait y obtenir, et ne se trompa point. De 1806 à 1815, mademoiselle Colbran à joui de la réputation méritée d'une des plus habiles cantatrices de l'Europe. En 1809, elle était à Milan en qualité de *prima donna seria* ; l'année suivante elle chanta au théâtre de la *Fenice*, à Venise. Elle alla ensuite à Rome, et enfin à Naples, où elle a chanté sur le théâtre de *Saint-Charles*, jusqu'en 1821. Sa voix s'était conservée pure et juste jusqu'en 1815 ; mais passé cette époque, mademoiselle Colbran commença à chanter tantôt au-dessus, tantôt au-dessous du ton, et quelquefois si faux, que les oreilles des pauvres Napolitains étaient soumises à des rudes épreuves. Toutefois ils n'osaient témoigner leur mécontentement, car la cantatrice, qui était bien avec le directeur Barbaja, leur était imposée par la cour. Leur silence seul les vengeait de ce despotisme. Enfin mademoiselle Colbran ayant épousé M. Rossini, à Castenaso, près de Bologne, le 15 mars 1822, partit pour Vienne, chanta à Londres en 1823, et quitta le théâtre peu de temps après. Depuis lors, elle a cessé de se faire entendre en public. En 1824, elle a fait un voyage en Angleterre avec son mari, et maintenant elle réside à Bologne. Elle a composé quatre recueils de *canzoni* dont un est dédié à la reine d'Espagne, un à l'impératrice de Russie, le troisième à Crescentini, et le dernier au prince Eugène Beauharnais.

COLEIRE (RICHARD), ecclésiastique an-

glais, vivait dans la première moitié du 18<sup>e</sup> siècle. Il fut d'abord vicaire à Isleworth et ensuite ministre à Richmond. On a de lui : *On erecting an organ at Isleworth, a sermon on Psalm 150* (Sur l'érection d'un orgue à Isleworth ; sermon sur le psaume 150), Londres, 1738, in-4<sup>o</sup>.

COLEMAN (CHARLES), docteur en musique, fut d'abord attaché à la musique particulière de Charles I<sup>er</sup>, et après la révolution anglaise enseigna la musique à Londres. Il fut le premier qui conçut le projet de mettre en musique un intermède anglais, à l'imitation des Italiens. Un poète nommé William Davenant fit les paroles, et le docteur Coleman, conjointement avec Henri Lawes, capitaine Cook et Georges Hudson, écrivit la musique. Cet intermède, dont on n'a pas retenu le titre, fut représenté à *Rutland-house*, pendant l'usurpation.

COLER (VALENTIN), ou KOELER, compositeur, né à Erfurt vers 1550, fut chanteur à Sonderhausen. On connaît les ouvrages suivans de sa composition : 1<sup>o</sup> Trois messes et trois *Magnificat*, Erfurt, 1599; 2<sup>o</sup> *Cantionum sacrarum, quæ vulgo motettæ appellantur 4-8 et pluribus vocibus concinnatarum, lib. 1 et 2*, Urseren, 1604, in-4<sup>o</sup>; 3<sup>o</sup> *Neue Lustige liebliche und artige Intraden, Tænze und Gagliarden auff allerley Saitenspiel*, Iena, 1605, in-4<sup>o</sup>.

COLER (MARTIN), ou KOLER, compositeur, né à Dantzig, vers 1620, mena une vie errante, non seulement dans sa jeunesse, mais même lorsqu'il fut devenu vieux. En 1661, il était à Hambourg, qu'il quitta pour aller, en 1665, occuper la place de maître de chapelle à Brunswick. Deux ans après il était au service du margrave de Bayreuth; mais on lui donna son congé en 1670, et il obtint un emploi dans le Holstein. On ignore combien de temps il resta dans cette situation, mais on le retrouve dans sa vieillesse à Hambourg, où il est mort en 1704. On a de sa composition ; 1<sup>o</sup> *Melodien zu Ristens*

*Passions-Andachten*, Hambourg, 1648, in-8<sup>o</sup>, Henri Pape a écrit la plus grande partie des mélodies de ce recueil; 2<sup>o</sup> *Die Hochzeitliche Ehrenfackel dem Hrn. von Hardenberg zu zell angezündet und ueberschickt von Martino Colero aus Danzig*, etc., Hambourg, 1661, in-fol.; 3<sup>o</sup> *Sulamitische Seelen-harmonie, das ist einstimmiger Freudenhall ellicher geistlicher Psalmen*, Hambourg, 1662, in-fol.

COLETTI (AUGUSTIN-BONAVENTURE), compositeur et académicien philharmonique, né à Lucques, vécut à Venise vers le commencement du 18<sup>e</sup> siècle. Il a fait représenter dans cette ville deux opéras, *Paride e Ida*, 1706, et *Ifigenia*, dans la même année. Il a publié aussi : *Armonici Tributi o XII cantate a voce sola e cembalo*, Lucques, 1609.

COLIN (PIERRE-GILBERT), en latin *Colinus* ou *Colinæus*, compositeur et premier chapelain de la chapelle des enfans de France, sous le règne de François I<sup>er</sup>. On lui avait donné le sobriquet de *Chamault*. Il entra dans la chapelle en 1532, et se retira en 1536, suivant un compte manuscrit de la maison des enfans de France, qui commence en 1526, et finit en 1536 (V. la *Revue musicale*, 6<sup>e</sup> ann., p. 242). Les autres circonstances de la vie de Colin sont ignorés. On a publié sous son nom, à Lyon, un recueil de messes intitulé : *Liber octo Missarum cum modulis seu motettis et parthenicis canticis in laudem B. V. Mariæ*, 1541, in-fol. Six de ces messes sont à quatre voix, la septième à cinq, et la dernière à six. Jacques Moderne, imprimeur à Lyon, en a donné, en 1552, une deuxième édition, in-fol., à laquelle il a joint une messe de *requiem* de Richafort. On trouve aussi dans cette édition des motets et un *Magnificat*. Le troisième livre des messes de Colin a été imprimé à Venise chez Antoine Gardano, en 1544, sous ce titre : *Liber tertius Missæ sex ad voces quatuor, D. Petri Colini, noviter impressæ ac dili-*

*gentissime recognitæ*, in-4° obl. On voit que c'est une réimpression. Les titres de ces messes sont : 1° *Regnum mundi*; 2° *Ave gloriosa*; 3° *Beatus vir*; 4° *Tant plus que bien*; 5° *Enundemus*; 6° *Christus resurgens*. M. l'abbé Bains dit, dans ses Mémoires sur la vie et les ouvrages de Pierluigi de Palestrina (t. I, n. 226) qu'il existe des messes manuscrites de Colin, sur d'anciennes chansons françaises, dans les archives de la chapelle pontificale.

COLIN (JEAN), prêtre, maître de musique de l'église cathédrale des Soissons, naquit à Beaune, et mourut en 1722, âgé de plus de quatre-vingts ans. Il prenait le titre de *Insignis Ecclesiæ Suessoniensis symphonetæ symphoniarca*. Il a publié les ouvrages suivans : 1° *Missa sex vocibus sub modulo* : *Ego flos campi*, Paris, Ballard, 1688, in-fol.; 2° *Missa profanfantis, sex vocibus*, Paris, 1688, in-fol.

COLIN (PIERRE-FRANÇOIS), l'aîné, né le 21 mai 1781, entra comme élève au Conservatoire de musique, au mois de brumaire an v, et reçut des leçons de M. Dominich pour le cor. Dans la même année, il obtint un second prix, et le premier lui fut décerné en 1803. Dans la suite, il a abandonné son instrument, et après avoir été employé à l'Opéra comme corniste, il a joué la partie d'alto dans l'orchestre de ce spectacle. Il a écrit un ouvrage qui a pour titre : *Du Cor, et de ceux qui l'ont perfectionné*. Il l'annonça par souscription en 1827, mais ce livre n'a point paru. Colin est mort au mois de février 1832.

COLIN (PIERRE-LOUIS), frère cadet du précédent, né le 21 novembre 1787, fut aussi élève de M. Dominich pour le cor, et entra au Conservatoire au mois de frimaire an v; le premier prix lui fut décerné en 1804. Il annonçait les dispositions les plus heureuses; mais il mourut fort jeune. Il a exécuté un solo de cor de sa composition dans un concert du Conservatoire, en 1808.

COLIZZI (JEAN-ANDRÉ), claveciniste italien, né vers 1740, a parcouru succes-

sivement le Hanovre, la Hollande et l'Angleterre; il paraît s'être fixé en dernier lieu à Londres, où il a fait graver plusieurs de ses ouvrages. Les plus connus sont : 1° *Recueil de chansons, avec acc. de clavecin*, Brunswick, 1766; 2° *Concerto pour le piano, avec acc. d'orchestre*, Londres; 3° *Six sonates pour le clavecin, œuvre 2°*, Londres, Preston; 4° *Six sonates pour le clavecin*, op. 4°, ibid.; 5° *Trois sonates pour le piano*, op. 5, Londres, Clementi; 6° *Airs anglais variés pour le piano*, ib.; 7° *Petites sonates pour le piano*, op. 8, ibid.; 8° *Trois duos pour le piano*, op. 11; 9° *Loto musical, ou direction facile pour apprendre en s'amusant à connaître les différens airs de musique*, La Haye et Amsterdam, Hummel, 1787. Colizzi a aussi arrangé plusieurs ouvertures pour le piano, entre autres celle de l'*Amant statue*, gravée à Paris, en 1794.

COLLA (JOSEPH), maître de chapelle du duc Ferdinand de Parme, naquit à Parme en 1730, et mourut dans cette ville le 16 mars 1806. En 1780, il épousa la célèbre cantatrice Agujari. Il a beaucoup écrit pour l'église; mais toutes ses compositions de musique religieuse consistant en messes, vêpres, hymnes, antiennes, etc., sont restées en manuscrit. On a de lui les opéras dont voici les titres : *Enea in Carthagine*, à Turin, en 1770; *Didone*, en 1773; *Tolomeo*, en 1780.

Un autre musicien, nommé aussi *Joseph Colla*, et qui est fixé à Milan, a publié chez Riccardi des compositions légères pour le piano, la flûte, la guitare, etc.

COLLA (VINCENTO), maître de chapelle de la collégiale de Voghera, est né à Plaisance, vers 1780. Comme compositeur, il a écrit beaucoup de musique d'église, qui est restée en manuscrit; mais l'ouvrage par lequel il s'est fait connaître le plus avantageusement est un traité de contrepoint qu'il a publié sous ce titre : *Saggio Teorico-pratico-musicale, ossia metodo di contrappunto*, Turin, Pomba, 1819, deux vol. in-4°. La deuxième édition de ce livre

a paru à Turin, en 1830, 2 vol. in-4°.

COLLE (JEAN), médecin, né à Belluno, dans l'état de Venise, en 1558, étudia à Padoue, et fut reçu docteur en 1584. Il exerça d'abord la médecine à Venise pendant quinze ans, et fut ensuite premier médecin du duc d'Urbino, et professeur aux écoles de Padoue. Il mourut dans cette ville, au mois de juin 1631, âgé de soixante-trois ans. On a de lui une espèce d'encyclopédie où il traite d'une manière succincte de tous les arts, de toutes les sciences et particulièrement de la musique; cet ouvrage est intitulé : *De ideâ et theatro imitatricium et imitabilium ad omnes intellectûs facultates, scientias et artes, libri aulici*, Pesaro, 1618, in-fol.

COLLE (FRANÇOIS-MARIE), de la famille des comtes de Cesana, membre de l'Académie de Padoue, né à Belluno, vers 1750, a présenté au concours de l'Académie des sciences et des belles-lettres de Mantoue, en 1774, une dissertation intitulée : *Dissertazione sopra il quesito : Dimostrare che cosa fosse e quanta parte avesse la musica nell' educazione de' Greci, qual era la forza da una siffatta istituzione e qual vantaggio sperarsi potesse, se fosse introdotta nel piano della moderna educazione presentata dal sig. Francesco Maria Colle de' nobili di S. Bartolomeo de' Colle, e de' conti di Cesana, Bullunense, socio dell' academia litteraria e georgica di Belluno, al concorso dell' anno 1774, e coronata dalla reale academia di scienze e belle lettere di Mantova*, Mantoue, 1775, in-4° 140 pages. On trouve aussi cette dissertation dans les actes de l'Académie des sciences et belles-lettres de Mantoue, année 1773, t. I. Colle a publié une autre dissertation sur l'influence réciproque des mœurs sur la musique et de la musique sur les mœurs, dans les actes scientifiques et littéraires de l'Académie de Padoue (t. III, P. II, 1796, p. 154-168), sous ce titre : *Dell' influenza del costume nella collocazione de' vocaboli, o nell' armonia*.

COLLINET (. . .), virtuose sur le flageolet, fut d'abord admis comme flûtiste au théâtre des Variétés, puis se livra à l'étude du flageolet, perfectionna cet instrument en y ajoutant des clefs, et parvint à en jouer avec une habileté inconnue avant lui. Julien Clarchies, qui eut long-temps de la célébrité pour son talent de directeur d'orchestre de contredanses, engagea Collinet à appliquer son instrument à ce genre de musique; celui-ci goûta ses conseils, et bientôt la vogue dont il jouit fut telle qu'on ne voulut plus danser à Paris qu'au son du flageolet de Collinet. On a de cet artiste : 1° Deux concertos pour flageolet et orchestre, Paris, chez l'auteur; 2° Un quatuor pour flageolet, violon, alto et violoncelle, *Ibid.*; 3° Deux livres de duos pour deux flageolets, *Ibid.*; 4° Plusieurs recueils d'airs variés pour deux flageolets, *Ibid.*; 5° Plusieurs recueils de contredanses et valse pour flageolet, violon et basse, ou flageolet et piano, Paris, Langlois, Collinet, Frère et Meissonier; 6° Des exercices, des préludes et des pots-pourris pour flageolet seul; 7° Une méthode de flageolet dont il a été fait deux éditions, Paris, Collinet.

COLLINET (. . .), fils du précédent, né à Paris, vers 1797, a surpassé son père dans l'art de jouer du flageolet. Il y a dans son jeu plus de goût, plus d'élégance, sinon plus d'habileté dans l'exécution des traits difficiles. Il joue les solos de flageolet dans le bel orchestre de danse organisé par M. Musard, et dans les bals de la cour. Il est aussi marchand de musique et d'instrumens.

COLLINUS (MARTIN), musicien allemand qui vivait vers le milieu du 16<sup>e</sup> siècle, a mis en musique, pour une voix seule, les odes d'Horace, et les a fait imprimer sous ce titre : *Harmonia univoca in odas Horatianas, et in alia quedam carminum genera*, Strasbourg, 1568, in-12.

COLMAN (CHARLES). V. COLEMAN.

COLO (ANGELO), docteur en médecine, né à Bologne, a publié un livre sur l'action



salutaire du magnétisme animal et de la musique dans le traitement des maladies, sous ce titre : *Prodromo sull' azione salutare del magnetismo animale e della musica, ossia ragguaglia di tre interessanti guarigioni, ultimamente ottenute col mezzo del magnetismo animale e della musica, con un cenno storico su i progressi del primo in Francia, e singolarmente in Germania*, Bologne, tipografia di Giuseppe Lucchesini, 1815.

COLO (J.-C.), pianiste italien, fixé à Vienne, en Autriche, a publié depuis quelques années : 1° Variations pour le piano sur un thème de *La Famille suisse*, Vienne, Artaria ; 2° Six variations en la, Vienne, Hasslinger ; 3° Six variations en ut, *Ibid.*, 4° Trio pour piano, violon et alto, op. 3, Vienne, Weigl ; 5° Menuet pour piano, Vienne, Cappi.

COLOMBANI (HORACE), contrapuntiste du 16<sup>e</sup> siècle, né à Vérone, a publié les ouvrages suivans de sa composition : 1° *Harmonia super vespertinos omnium solennitatum psalmos 6 vocum*, Venise, 1576, in-4° ; 2° *Completorium et cantiones, sex ordinibus distinctas quinque vocibus super 8 tonos decantandos*, Brescia, 1585, in-8°. Dans le *Corollarium cantionum sacrarum* de Lindner, on trouve sous le n° 46 un *Te Deum* à cinq voix, de la composition de Colombani. Le P. Martini dit (*Saggio fondam. prat. di contrap.*, t. II, p. 74) que Colombani fut un des musiciens célèbres du 16<sup>e</sup> siècle qui voulurent témoigner leur estime et leur admiration à Pierluigi de Palestrina, en lui dédiant une collection de psaumes de leur composition, en 1592. Le catalogue de la bibliothèque musicale du roi de Portugal indique aussi sous le nom de cet auteur : 1° *Madrigali a 5* ; 2° *Madrigali a 10*, lib. 1 ; 3° *Dilettevoli magnificat a 9* ; 4° *Magnificat a 14*.

COLOMBAT (. . .), médecin à Paris, né dans le département de l'Isère, vers 1800, a obtenu au concours de l'Institut, en 1833, un prix de cinq mille francs, fondé

par M. de Monthyon en faveur de ceux qui perfectionnent l'art de guérir, à cause de procédés découverts par lui pour la cure du bégaiement. Dans la même année M. Colombat a publié un livre relatif à cette partie de la médecine, sous ce titre : *L'Orthophonie ou physiologie et thérapeutique du bégaiement et de tous les vices de la prononciation*, Paris, un vol. in-8° de 400 pages. On y trouve de bonnes observations applicables au chant. On a aussi de M. Colombat un ouvrage important intitulé : *Traité médico-chirurgical des maladies des organes de la voix, ou recherches théoriques et pratiques sur la physiologie, la pathologie, la thérapeutique et l'hygiène de l'appareil vocal*, Paris, 1834, un vol. in-8° avec planches.

COLOMBE (RAPHAEL DELLA), dominicain, était recteur de théologie et prédicateur général à Florence, au commencement du 17<sup>e</sup> siècle. Parmi d'autres ouvrages, il a laissé un manuscrit intitulé : *Una lettera all' autore del libro de' laudi spirituali della musica* ; ce manuscrit se conserve au couvent Saint-Marco à Florence.

COLOMBE (RIGIERI), dite COLOMBE AINÉE, naquit à Venise, en 1754. Elle vint jeune à Paris, et débuta dans les premières amoureuses de l'Opéra-comique à la Comédie-Italienne, le 6 septembre 1772, par le rôle d'*Hortense*, dans le *Huron*. Ceux de *Sophie*, dans *Tom Jones*, de *Suzette*, dans le *Bucheron*, de *Lucile*, et surtout de *Bélinde*, dans *La Colonie*, lui ont assuré une brillante réputation. Les mémoires du temps font d'elle l'éloge suivant : « Une figure intéressante et noble, « une taille avantageuse, une voix brillante et flexible, une grande sensibilité, « tous ces dons réunis à beaucoup d'intelligence, à un excellent goût du chant, « à des gestes expressifs, à un débit gracieux et à un jeu naturel, aisé, décent « et animé, ont assuré à cette jeune actrice des succès auprès du public. »

Mademoiselle Colombe s'est retirée en 1788. Elle est morte en 1835. Sa sœur cadette, Marie-Madeleine Rigieri, dite *Adeline*, fut reçue au mois de mars 1779. Dès son enfance, elle avait été attachée à ce théâtre en qualité de danseuse, et elle avait été admise aux appointemens comme actrice, le 17 avril 1776.

COLOMBELLE (CLOTILDE). Voy. CORELDI.

COLOMBINI (FRANÇOIS), organiste et compositeur à Massa di Carara, était né dans un village des environs de Padoue, en 1575. Il a fait imprimer : 1° *Motetti a 2, 3, 4 e 5 voci*, Venise; 2° *Salmi a 4 voci*, ibid.; 3° *Concerti a 2, 3, 4 e 5 voci*, ibid.; 4° *Madrigali*, ibid., 1618.

COLOMBO (JEAN-ANTOINE), cordelier, compositeur de musique, naquit à Ravenne au commencement du 17<sup>e</sup> siècle. On connaît de lui les ouvrages suivans : 1° *Motetti*, Venise, 1643; 2° *Missa et psalmi 2 et 3 vocibus, concert.*, *Ibid.*, 1647; 3° *Completorium, antiphonæ et litan.* 5 *voc.*, Venise, 1640; 4° *Syn-taxis harmonica 2, 3 et 4 voc.*

COLONNA (FABIO), en latin *Fabius Columna*, naquit à Naples, en 1567, d'une famille illustre. Botaniste distingué, il acquit de la célébrité par les ouvrages qu'il publia sur l'objet principal de ses études. Il possédait aussi des connaissances étendues dans les langues latine et grecque, les mathématiques, la musique et la peinture. Ayant concouru à la fondation de l'académie des *Lyncées* à Rome, il prit depuis lors le nom de *Lynceo*. Dès son enfance, il avait éprouvé des atteintes d'épilepsie, dont il parvint à diminuer la violence par l'usage de la valériane; mais dans les dernières années de sa vie, ce mal augmenta au point d'altérer ses facultés morales, et de le réduire à un état d'imbécillité. Il mourut à Naples, en 1650,

† *Fabius Columna, vir nobilis, rerumque naturalium diligentissimus, Neapoli nuper diem suum obiit: is, immatura pravaque ambitione instinctus, librumquemdam ad theoreticam musicam spectantem Sambucæ Lynceæ*

âgé de quatre-vingt-trois ans. On a de lui un livre qui a pour titre : *Della sambuca lincea, ovvero dell' instrumento musico perfetto*, libri III, Naples, 1618, in-4°. Cet ouvrage contient la description d'un instrument de l'invention de Colonna propre à diviser le ton en trois parties égales, et qu'il appelle *Pentecontachordon*, parce qu'il était monté de cinquante cordes. Mersenne a donné la description de cet instrument dans son *Harmonie universelle*, liv. III, propos. XI. Doni dit que l'instrument et le livre sont absurdes †; il ignorait que le système de la musique arabe est basé sur une absurdité semblable.

COLONNA (JEAN-AMBROISE), surnommé *Stampadorino*, fut un luthiste renommé qui vécut à Milan, dans la première moitié du 17<sup>e</sup> siècle. Il a fait imprimer deux collections de pièces sous ces titres : 1° *Intavolatura di liuto*, Milan, 1616; 2° *Intavolatura di chitarra spagnuola*, Milan, 1627.

COLONNA (JEAN-PAUL), maître de chapelle de Saint-Pétronne à Bologne, et président de l'académie philharmonique, naquit à Brescia, vers le milieu du 17<sup>e</sup> siècle, d'Antoine Colonna, constructeur d'orgues. Il établit à Bologne une école de musique, d'où sont sortis plusieurs bons musiciens, et particulièrement J. M. Bononcini. Presque toutes ses compositions sont pour l'église; cependant il a fait représenter à Bologne, en 1693, un opéra intitulé : *Amilcare*. Jean-Paul Colonna doit être considéré comme un des compositeurs italiens les plus distingués du 17<sup>e</sup> siècle, particulièrement dans le style d'église, et comme un des fondateurs de la bonne école de Bologne. Voici la liste de ses autres ouvrages : 1° *Salmi brevi per tutto l'anno a otto voci, con uno o due organi se piace*, op. 1<sup>a</sup>, Bologne, 1681, in-4°; 2° *Motetti sacri a voce sola con due violini e bas-*

*titolo juvenis adhuc effudit; quo nescio (parcent mihi ejus quæso manes) an quidquam ineptius, atque ἀμωσύειρον jam dudum prodierit (De Præstantia Musicae veteris, t. I, p. 99, ex operis).*

*setto de viola*, op. 2<sup>a</sup>, *ibid.*, 1691; c'est une réimpression; 3<sup>o</sup> *Motetti a due e tre voci*, op. 5<sup>a</sup>, *ibid.*, 1698; 4<sup>o</sup> *Letanie con le quattro antifone della B. Vergine ad otto voci piene*, op. 4<sup>a</sup>, *ibid.*, 1682, in-4<sup>o</sup>; 5<sup>o</sup> *Messe piene a otto voci con uno e due organi*, op. 5<sup>a</sup>, *ibidem*, 1684, in-4<sup>o</sup>; 6<sup>o</sup> *Messa, salmi e responsori per li defonti a otto voci piene*, op. 6<sup>a</sup>, *ibid.*, 1685; 7<sup>o</sup> *Il secondo libro de' salmi brevi a otto voci con uno e due organi se piace, con il Te Deum, etc.*, op. 7<sup>a</sup>, *ibid.*, 1686, in-4<sup>o</sup>; 8<sup>o</sup> *Compieta con le tre sequenze dell' anno, cioè : Victimæ Paschali, per la resurrezione; Veni sancte spiritus, per la Pentecoste; e Lauda Sion salvatorem, per il corpus Domini, a otto voci piene*, *ibid.*, 1687, in-4<sup>o</sup>; 9<sup>o</sup> *Sacre lamentazioni della settimana santa a voce sola*, op. 9<sup>a</sup>, *ib.*, 1689, in-4<sup>o</sup>; 10<sup>o</sup> *Messe e salmi concertati a 3, 4 e 5 voci se piace, con stromenti e ripieni a beneplacito*, op. 10<sup>a</sup>, *ibid.*, 1691, in-4<sup>o</sup>; 11<sup>o</sup> *Psalmi octo vocibus ad ritum ecclesiasticæ musices concinendi et ad primi et secundi organi sonum accomodati, liber tertius*, op. 11<sup>a</sup>, *ibid.*, 1694, in-4<sup>o</sup>; 12<sup>o</sup> *Psalmi ad vespervas, musicis trium, quatuor et quinque vocum concentibus unitis cum symphoniis ex obligatione, et cum aliis quinque partibus simul cum illis cantentibus ad placitum*, op. 12<sup>a</sup>, *ibid.*, 1694, in 4<sup>o</sup>. *La profesia d'Eliseo nell' assedia di Samaria*, oratorio, Modena, 1688, in-4<sup>o</sup>. Paolucci a inséré un *Pange lingua* de Colonna dans son *Arte pratica di contrappunto*, t. I, p. 199. L'ancien fonds de manuscrits de la maison Breitkopf à Leipsick, contenait une messe de ce compositeur, à cinq voix, avec un orchestre ajouté par Harrer, une autre messe à trois chœurs, avec orchestre, et un oratorio de Saint-Basile, exécuté à Bologne, en 1680. Berardi a dédié le septième chapitre de la seconde partie de ses mélanges de musique (*Miscellanea musicale*) à Paul Colonna.

COLTELLINI (CÉLESTE), excellente

TOME III.

cantatrice, fille du poète de ce nom, est née à Livourne en 1764. Elle n'avait que dix-sept ans lorsqu'elle débuta à Naples en 1781. L'empereur Joseph II, l'ayant entendue en 1783, lors du voyage qu'il fit en Italie, en fut si charmé, qu'il la fit engager à l'Opéra de Vienne, avec un traitement de dix mille ducats. En 1790, elle était retournée à Naples, et y chantait avec le plus grand succès. Sa voix était un mezzo soprano. Reichardt dit que le rôle de *Nina* était son triomphe. Vers 1795, elle s'est retirée.

COMA (ANNIBAL), compositeur italien qui florissait dans la seconde moitié du 16<sup>e</sup> siècle, est connu par les ouvrages suivants : 1<sup>o</sup> *Madrigali a cinque voci*, Venise, 1568; 2<sup>o</sup> *Il primo libro de Madrigali a quattro voci*; 3<sup>o</sup> *Il secondo libro de Madrigali a quattro voci*, Venise, 1588.

COMANEDO (FLAMINIO), compositeur né à Milan vers 1570, a publié les ouvrages suivants de sa composition : 1<sup>o</sup> *Canzonette a 3 voci*, lib. 1, Venise 1601; 2<sup>o</sup> *Canzonette a 3 voci*, lib. 2, Milan, 1602; 3<sup>o</sup> *Madrigali a cinque voci*, Venise, 1615; 4<sup>o</sup> *Vespera a quattro voci, con partitura per l'organo*, Venise, 1618.

COMI (GAUDENCE), né à Civita-Vecchia en 1749, se fixa à Paris vers 1784, et y fut attaché au service du prince de Conti. En 1786, il publia à Paris *six symphonies à huit parties*, op. 1, qui furent bien accueillies; elles furent suivies de six autres œuvres, consistant en trios, symphonies à grand orchestre, et six sonates pour deux cors et basse.

COMOLA (ANGE), excellent chanteur dans le style d'église, naquit à Isoletta, près de Verceil, vers 1769. Il apprit la musique sous la direction du chanoine Saltelli, fut attaché pendant quelque temps, comme chanteur, à la cathédrale de Verceil, et devint ensuite chanoine à Varallo, où il est mort en 1823. Il a laissé en manuscrit des messes et des motets.

COMPARETTI (ANDRÉ), physicien et médecin, né dans le Frioul au mois d'août

1746, mourut à Padoue le 22 décembre 1801. On a de lui un ouvrage important sur l'anatomie de l'oreille, intitulé : *Observationes anatomicæ de aure internâ comparatæ*, Padoue; 1789, un vol. in-4°. Ce livre a pour but de démontrer que le siège de l'ouïe se trouve dans le labyrinthe membraneux de l'oreille.

COMPAN (HONORÉ), professeur de harpe et violoniste à Paris. On a de lui : 1° Pièces en concerts pour la harpe, Paris, 1779; 2° Recueil de petites pièces pour la harpe, *ibid*; 3° *Méthode de harpe, ou principes courts et clairs pour apprendre à jouer de cet instrument. On y a joint plusieurs petites pièces pour l'application des principes, et quelques ariettes choisies, avec accompagnement.* Paris, Thomassin, 1783. Compan vivait encore en 1798; il était alors violoniste au théâtre de la pantomime nationale. On a publié sous son nom une *Petite méthode de musique*, Paris, Frère.

COMPENIUS (HENRI), constructeur d'orgues et compositeur, naquit à Nordhausen vers 1540. Il fut l'un des cinquante-deux examinateurs nommés pour la réception du grand orgue de Groningue, en 1596. Ses ouvrages les plus connus sont : 1° L'orgue de la cathédrale de Magdebourg, composé de trois claviers, pédale et quarante-deux jeux, terminé en 1604; 2° Celui de l'abbaye de Riddageshausen, à trois claviers, pédale et trente-un jeux. Comme compositeur, il a publié : *Christliche harmonia, zu Ehren dess new erwählten Rathes des 1572 Jahrs in Erfurt, mit 5 Stimmen componirt*, 1572.

COMPENIUS (ESAIÉ), organiste, facteur d'orgues et d'instrumens du duc de Brunswick, naquit vers 1560. Il vivait à Brunswick vers 1600. On doit à Prætorius des renseignemens sur cet artiste et sur ses travaux. C'est de lui que nous apprenons que Compenius avait écrit un traité de la construction des tuyaux d'orgue et de quelques autres parties de cet instrument. Prætorius promettait de met-

tre au jour cet ouvrage, mais il n'a jamais paru. Le même écrivain dit (*Syntagma mus.*, t. II, p. 140) que Compenius a inventé un jeu de flûte en bois (double flûte, *doifflöete*) qui chantait à la fois comme huit et comme quatre pieds, c'est-à-dire à l'octave. Ce jeu se trouve assez communément dans les orgues de la Thuringe. Les orgues qui ont été construits par Compenius sont : 1° Celui du château de Hessen, composé de vingt-sept jeux en tuyaux de bois, construit en 1612, et qui fut placé en 1616 à Frederichsbourg, en Danemarck; 2° Le grand orgue de Bückebourg, de quarante-huit jeux, trois claviers et pédale, construit en 1615; 3° L'orgue de l'église St.-Maurice, à Halle, construit en 1625.

COMPENIUS (LOUIS), constructeur d'orgues, paraît avoir vécu à Erfurt vers le milieu du 17<sup>e</sup> siècle. En 1649, il a fini l'orgue de l'église des Prédicateurs, dans la même ville, auquel on a ajouté plusieurs jeux depuis lors.

COMPÈRE (LOUIS), célèbre contrapuntiste, naquit vers le milieu du 15<sup>e</sup> siècle. M. l'abbé Baini, citant ce musicien dans l'index de ses Mémoires sur la vie et les ouvrages de Pierluigi de Palestrina, le désigne sous le surnom de *Le Normant*, mais sans indiquer dans l'ouvrage sur quelle autorité il lui donne cette qualification. Sans doute il s'est appuyé de quelque manuscrit ou ancienne publication; mais je crois qu'il a été induit en erreur par une similitude de nom, comme je le ferai voir tout à l'heure. Il est au moins vraisemblable que Compère n'est pas né en Normandie, et qu'il a vu le jour dans l'ancienne Flandre française, car Claude Hémeré (*Tabell. chronol. decan. St.-Quintini*, p. 162) et Colliete (*Mémoires pour servir à l'histoire du Vermandois*, t. III, p. 159) disent, d'après des actes authentiques et des registres anciens, que Compère fut d'abord enfant de chœur à l'église Saint-Martin, à St.-Quentin. Les mêmes auteurs ajoutent qu'il vivait encore en

1524, sous le règne de François I<sup>er</sup>.

Le nom de ce musicien a donné lieu à beaucoup d'erreurs. M. l'abbé Baini l'appelle « *Loyset, detto Compere, e mon Compere* come il *Normant*. » M. R.-G. Kiesewetter semble hésiter sur le nom véritable, car il indique dans son *Mémoire sur les musiciens belges, couronné par l'Institut des Pays-Bas* (p. 52), et dans son ouvrage postérieur intitulé : *Geschichte der europäischen abendländischen oder unsrer heutigen Musik* (p. 56), le nom de *Compère* comme celui de famille, et *Loyset* comme le prénom, tandis que dans ce dernier ouvrage (p. 105), il indique d'abord celui de *Loyset*, puis celui de *Compère*. Forkel, qui ne dit rien de *Compère*, parle d'un musicien nommé *Loyset Piéton* (*Allgem. geschichte der Musik*, t. II, p. 648), et considère *Loyset* comme le nom, et *Piéton* comme un sobriquet<sup>1</sup>. Or, *Piéton* (Louis) fut un musicien né vers la fin du 15<sup>e</sup> siècle à Bernay, en Normandie (Voy. *Piéton*), et c'est lui qui a été désigné autrefois sous le nom de *Normant*. C'est aussi de ce *Piéton* que Jean Lemaire de Belges a parlé lorsqu'il a dit dans son poème de *Vénus* :

Les termes doux de *Loyset* et *Compère*  
Font mélodie aux cieux même confiner.

Quant au nom de *Loyset*, c'est le diminutif de *Loys* (Louis), c'est-à-dire *le petit Louis*, dénomination d'amitié et de bienveillance dont on se servait, à l'égard de certains artistes, comme on disait autrefois dans les Pays-Bas *Jannekin* pour *Jan* (Jean), *Josekin* pour *Josse* (Joseph), *Pierkin* ou *Pieyerkin* pour *Pieyer* (Pierre); ainsi *Loyset* (le petit Louis) était le prénom de *Compère*. A l'égard de la dénomination de *Monsieur mon Compère*, qu'on trouve dans un manuscrit des archives de la chapelle pontificale (n<sup>o</sup> 42) et dans plusieurs autres endroits, on ne peut douter

que ce ne soit un jeu de mots auquel le nom du musicien avait donné lieu. Ces sortes de plaisanteries étaient fort en usage au temps où *Compère* vivait. E.-L. Gerber estropie le prénom de *Loyset* en celui de *Loset*, et y ajoute celui de *Sansom*, qu'il écrit *Sampson* : je ne sais où il a pris cela.

Il est à peu près hors de doute que *Compère* a été élève d'Okeghem (*V.* ce nom), et qu'il fut le condisciple de Josquin, car Guillaume Crespel, qui fut aussi élève d'Okeghem, le nomme dans sa *Déploration* sur la mort de ce grand musicien qui a été rapportée à l'article *Brunel* (*Voy.* ce nom). Tous les auteurs du 16<sup>e</sup> siècle s'unissent pour louer le savoir qu'il avait acquis dans son art; ce que nous connaissons de ses ouvrages s'accorde avec les éloges qui en ont été faits. Malheureusement ces ouvrages sont en petit nombre. Gerber dit qu'on trouve plusieurs mélodies de *Compère* dans un recueil de chants en diverses langues, imprimé de 1550 à 1540, in-8<sup>o</sup>, et dont la bibliothèque de Zwickau renferme un exemplaire; mais il ne fait connaître ni le titre du recueil, ni le lieu de l'impression. Dans la collection des messes imprimées à Venise, par Petrucci, on trouve un *Asperges* de *Compère*. Le volume manuscrit des archives de la chapelle pontificale, coté n<sup>o</sup> 42, renferme (p. 78 et suiv.) un motet à cinq voix de ce musicien, composé sur des paroles différentes aux diverses parties; le ténor et le deuxième contralto chantent : *Fera pessima devoravit filium meum Joseph*, pendant que le soprano, le premier contralto et la basse font entendre des vers sur les querelles du pape Jules II et de Louis XII, roi de France. Le manuscrit précieux qui appartient à M. Guilbert de Pixérécourt, et dont a été fait mention aux articles de Busnois et de Caron (*Voyez* ces noms), contient plusieurs pièces de *Compère*, que l'auteur de cette Biographie a mises en partition pour faire partie d'une collection de monuments des premiers temps de la musique harmonique.

<sup>1</sup> In der Ueberschrift dieser Motette führt *Loyset* den Beynamen *Pieton* (Loc. cit.)

COMTE (ANTOINE LE), maître de musique des églises de Sainte-Marie et de Saint-Martin, à Marle, vers la fin du 17<sup>e</sup> siècle, a publié : *Missa quinque vocibus ad imitationem moduli : O vivum ineffabilem*, Paris, Christophe Ballard, 1685, in-fol.

CONCEIÇAM (PHILIPPE DA), moine portugais, né à Lisbonne, vécut dans un couvent à Castella, vers le commencement du 17<sup>e</sup> siècle. La Bibliothèque du roi de Portugal possédait des *Vilhancicos do sacramento e Natal* de sa composition.

CONCEIÇAM (PIERRE DA), clerc régulier, né à Lisbonne, fut à la fois bon poète et compositeur distingué. Il est mort le 4 janvier 1712, à peine âgé de vingt-un ans. Machado (Bibl. Lusit., t. III, p. 569) donne la liste suivante de ses compositions : 1<sup>o</sup> *Musica a 4 coros*, pour une comédie ; 2<sup>o</sup> *Loa com musica a 4 vozes* ; 3<sup>o</sup> *Vilhancicos a 3, 4 e 8 vozes* ; 4<sup>o</sup> *A cetera, e solfa de hum vilhaucico* ; 5<sup>o</sup> *In exitu Israel de Egypto a 4 vozes, fundadas sobre o Canto-Chao do mesmo psalmo* (*In exitu Israel*, à quatre voix, sur le plain-chant de ce psaume).

CONCEIÇAM (NUNO DA), moine portugais, né à Lisbonne, étudia la musique avec succès dans sa jeunesse, et devint maître de chapelle de son couvent à Coimbre, où il est mort en 1737. On y conserve en manuscrit ses compositions, qui consistent en hymnes, motets, psaumes, etc.

CONCILIANI (CHARLES), chanteur habile, né à Sienne, en 1744, débuta sur le théâtre de Venise, et eut bientôt une brillante réputation. En 1763, il passa au service de la cour de Bavière, mais il y resta peu, ayant été invité par Frédéric II, roi de Prusse, à faire partie de sa chapelle. Il vivait encore en 1812, et habitait une jolie maison de campagne près de Charlottenbourg, où il avait rassemblé une fort belle bibliothèque de musique. Les qualités qui distinguèrent cet artiste furent une belle mise de voix, une grande

légèreté, et surtout un trille admirable.

CONDILLAC (ÉTIENNE-BONNOT DE), abbé à Mureaux, philosophe distingué du 18<sup>e</sup> siècle, naquit à Grenoble en 1715. Ayant été nommé précepteur du duc de Parme, petit-fils de Louis XV, il écrivit pour son élève son Cours d'études, l'un des fondemens les plus solides de sa réputation. En 1768 il fut reçu à l'Académie française, à la place de l'abbé d'Olivet. Il mourut dans sa terre de Flux, près de Beaugenci, le 3 août 1780. Dans son *Essai sur l'origine des connaissances humaines*, il traite de *l'origine et des progrès du langage et de la musique*, 2<sup>e</sup> partie, § 5. Hiller a donné une traduction allemande de ce morceau dans ses *Notices et extraits sur la musique*, année 1766, p. 269. Ce que dit Condillac concernant la musique prouve que les meilleurs esprits peuvent s'égarer lorsqu'ils parlent de ce qu'ils ignorent.

CONFORTI (JEAN-BAPTISTE), compositeur italien, élève de Claude Merulo, a publié en 1567, à Venise, son premier œuvre de madrigaux à cinq voix. Ces renseignemens sont les seuls qu'on ait sur cet artiste.

CONFORTO (ANTOINE), habile violoniste, naquit dans le Piémont en 1743, et fut élève de Pugnani. Lorsque Barney passa à Vienne, en 1772, il y trouva Conforto, qui y était établi. Ce virtuose a laissé en manuscrit deux œuvres de sonates pour le violon.

CONFORTO (NICOLAS), compositeur dramatique, né en Italie, se fixa à Londres, vers 1757, et y fit représenter un opéra intitulé *Antigono*, qui eut douze représentations.

CONRAD, moine bénédictin au monastère de Hirschau, vers 1140, fut philosophe, rhéteur, poète et musicien, autant qu'on pouvait l'être de son temps. On a de lui un traité *De musica et differentia tonorum*, lib. 1, dont on trouve des copies manuscrites dans plusieurs bibliothèques (*Vid. Trith. in Chron. Hirsaug.*

sub. ann. 1091. pag. 90 et 91.) Forkel et Lichtenthal ont fait par erreur deux articles d'un seul en distinguant Conrad du diocèse de Cologne de Conrad de Hirschbau, et le traité *De musica et differentia tonorum* de celui qu'ils citent ensuite sous le titre *De musica et Tonis*.

CONRAD DE MURE, chanoine et chanteur primaire de l'église principale de Zurich, vivait vers l'an 1274. Gesner (*Bibl. Univ.*) cite un traité *De musica* dont il était auteur.

CONRAD (BARTHOLOMÉ), jésuite professeur de mathématiques à l'université d'Olmütz, vers le milieu du 17<sup>e</sup> siècle, a fait imprimer une dissertation intitulée : *Propositiones physico-mathematicæ de natura soni*, Olmütz, 1641, in-4<sup>o</sup>.

CONRAD (JEAN-CHRISTOPHE), organiste à Einfeld, dans le pays de Hildbourghausen, a fait imprimer à Leipsick, en 1772, deux suites de préludes pour l'orgue. Ce sont de bons ouvrages dans la manière des anciens organistes allemands.

CONRAD (J.-G.). On a sous ce nom un livre qui a pour titre : *Beitrag zum Gesangsunterricht in Ziffern, als Probe einer Leichten Beziefferung*. (Essai sur l'enseignement du chant par chiffres, etc.) Meissen, Goedsche. Ce musicien a publié aussi chez Breitkopf, à Leipsick, un recueil de préludes faciles pour l'orgue.

CONRADI (JEAN-GEORGES), maître de chapelle à Oettingen, vers la fin du 17<sup>e</sup> siècle, fut un des compositeurs qui firent entendre les premiers opéras allemands, sur le théâtre de Hambourg. Ses principaux ouvrages sont : 1<sup>o</sup> *Ariane*, en 1691; 2<sup>o</sup> *Diogenes*, 1691; 3<sup>o</sup> *Numa Pompilius*, 1591; 4<sup>o</sup> *Carolus Magnus*, 1692; 5<sup>o</sup> *Jerusalem*, première partie, 1692; 6<sup>o</sup> *Jerusalem*, deuxième partie, 1692; 7<sup>o</sup> *Sigismond*, 1695; 8<sup>o</sup> *Gensericus*, 1695; 9<sup>o</sup> *Pygmalion*, 1795. Le style de ce musicien est lourd; et ses mélodies sont sans grâce : cependant Mattheson assure (dans la 22<sup>e</sup> méditation de son *Musick. Patriot.*) que plusieurs de

ses opéras ont obtenu d'éclatans succès.

CONRADI (M<sup>lle</sup>), célèbre cantatrice allemande, fille d'un barbier de Dresde, naquit vers 1682. Elle brilla sur le théâtre de Hambourg de 1700 à 1709, et chanta ensuite à Berlin dans deux opéras. En 1711, elle devint la femme d'un noble polonais, nommé le comte Gruzewski, et quitta le théâtre. Mattheson a parlé de cette cantatrice avec beaucoup d'éloges sous le rapport de ses facultés naturelles, mais il assure que son éducation musicale était à peu près nulle.

CONRING (HERMAN), savant distingué, médecin célèbre, professeur de droit civil et politique, philologue habile et historien, naquit à Norden en Ostfrise le 9 novembre 1606. En 1632 il fut nommé professeur de philosophie naturelle à Helmstadt. La reine Christine de Suède l'appela à Stockholm en 1650, avec le titre de son médecin et de son conseiller. Il fut successivement honoré des bontés de Charles-Gustave, roi de Suède, de Louis XIV, et de l'empereur d'Allemagne. Il mourut le 12 décembre 1681, âgé de soixante-quinze ans. Ses œuvres ont été recueillies par Jean-Guillaume Gœbel, et publiées en 1720, à Brunswick, en 7 vol. in-fol. On trouve dans cette collection beaucoup de renseignements sur la musique, et particulièrement sur celle des anciens, dans un grand nombre d'endroits du tome III. On peut en voir l'indication dans la Littérature de la musique de Forkel (*Allgem. Litter. der Musik*, pag. 95), et dans l'ouvrage de Mattheson intitulé *Grundlage einer Ehrenpforte*, pag. 39.

CONSALVO (T.), ancien élève du Conservatoire de la Pictà, à Naples, a publié des principes de musique, suivis des règles d'accompagnement de Fenaroli, sous ce titre : *La Teoria musicale compresevi ancora le rinomate regole pel partimento del cel. maestro Fenaroli, corredate di amotazioni*, Naples 1726.

CONSILIUM (JACQUES), musicien français qui vivait dans la première partie du

16<sup>e</sup> siècle, est connu par quelques motets et des chansons qui ont été insérées dans les recueils publiés de son temps et particulièrement dans la précieuse collection de motets imprimée à Paris chez Pierre Attaignant, de 1529 à 1537, in-4<sup>o</sup> obl., gothique. Les livres septième, huitième et onzième, contiennent les motets à cinq voix *In illa die*, *Cum inducerent*, et *Adjuva me Domine*, de la composition de Consilium. Il y a lieu de croire que le nom sous lequel cet artiste est connu n'était pas le sien, et que suivant un usage assez fréquent du temps où il vécut, on a latinisé celui qui lui appartenait réellement.

CONSOLI (THOMAS), soprano, né à Rome vers 1753, fut appelé en 1775 à la cour de l'électeur de Bavière pour y chanter l'opéra *seria*. En 1777, il obtint un congé de six mois pour faire un voyage en Italie, mais le prince Maximilien III étant mort dans la même année, tous ses engagements se trouvèrent rompus, et le prince Charles-Théodore, successeur de l'électeur, congédia Consoli de son service. Il résolut alors de se fixer à Rome, et fut admis comme chanteur à la chapelle Sixtine. Il vivait encore en 1808.

CONSTANTIN, violon de la musique de Louis XIII et roi des ménestriers, fut un artiste habile pour le temps où il vécut, et composa des pièces à cinq et six parties pour le violon, la viole et la basse, qui ne sont pas dépourvues de mérite. Il mourut à Paris, en 1657, et eut pour successeur Dumanoir, dans sa charge de roi des ménestriers.

CONSTANTIN (. . .), ancien chef d'orchestre de la danse aux jardins de Tivoli, s'est fait connaître par un grand nombre de cahiers de contredanses pour orchestre complet, en quatuors, en trios, etc. On a aussi de lui des valse et des contredanses variées pour violon seul. Tout ce que ce musicien a écrit ou arrangé a été gravé à Paris.

CONSTANTINI (FABIO). Voyez COSTANTINI.

CONSTANTIUS (BARBARINUS), compositeur sicilien qui vivait au commencement du dix-septième siècle, a fait imprimer plusieurs de ses pièces dans un recueil intitulé : *Infidi lumi*, Palerme, 1605.

CONTANT DE LA MOLETTE (PHILIPPE DU), naquit à la Côte Saint-André, le 29 août 1737. Ayant obtenu le degré de docteur en théologie en 1765, il fut ensuite nommé vicaire général du diocèse de Vienne. Il périt victime de la révolution en 1795. On a de lui : *Traité sur la poésie et la musique des Hébreux*, Paris, 1781, in-12 ; ouvrage qui ne mérite aucune estime. Forkel et Lichtenhal se sont trompés sur le nom de cet auteur en écrivant *Constant*.

CONTI (ANGELO), né à Aversa, en 1603, a publié à Venise, en 1634, un livre de messes à cinq voix ; trois livres de madrigaux à quatre voix, en 1635-1638, et un livre de motets à deux et dix voix, 1639.

CONTI (FRANÇOIS), compositeur distingué et l'un des plus habiles théorbistes qui aient existé, naquit à Florence, dans la seconde moitié du 17<sup>e</sup> siècle. On ignore où il fit ses études musicales, mais il paraît qu'elles furent bien dirigées, car il écrivait avec élégance, quoiqu'il manquât d'invention, et qu'il se bornât à imiter le style d'Alexandre Scarlatti. Cette opinion, concernant la musique de Conti, n'est pas celle qui a été émise par quelques écrivains allemands, notamment par Schulz et Gerber ; ces auteurs lui reconnaissent un génie original et l'accusent même de bizarrerie ; mais je n'ai trouvé aucune trace de cette originalité dans la partition de *Teseo in Creta*, ni dans les airs de *Il finto Policare* et de *Clotilda*, que je possède. Ces airs sont exactement calqués sur ceux de Scarlatti.

Conti se rendit à Vienne en 1705, et y entra dans l'orchestre de la chapelle impériale, en qualité de théorbiste. L'empereur, qui aimait son talent, le nomma peu après compositeur de sa chambre et vice-maître de sa chapelle. A la mort de Ziani, en



1722, il devint titulaire de sa place. Quanz, qui entendit Conti jouer du théorbe à Prague, en 1725, dans l'opéra de *Costanza e Fortezza*, parle de son talent avec admiration. Son opéra de *Clotilde* fut joué à Londres en 1709; on ignore s'il se rendit en cette ville pour le faire représenter, ou si l'ouvrage avait été joué précédemment à Vienne. Quoi qu'il en soit, cette composition fut suivie de beaucoup d'autres que Conti écrivit pour la cour impériale. Parmi ces productions, on cite surtout le *Don Chisciotte* comme empreint d'une originalité remarquable. Cet ouvrage, traduit en allemand par Müller, fut joué à Hambourg en 1722. On dit que le succès de cette composition excita la jalousie et la haine de Mattheson contre Conti, et que c'est à cette cause qu'il faut attribuer la publication d'une anecdote insérée dans le *Parfait maître de chapelle* de cet écrivain \*, et dont on conteste aujourd'hui la réalité. Voici cette anecdote telle qu'elle est rapportée par Mattheson, d'après une lettre datée de Ratisbonne, le 19 octobre 1750.

Une discussion s'étant élevée entre un prêtre séculier et Conti, celui-ci fut insulté d'une manière grave par l'homme d'église, et se vengea par un soufflet. Le clergé, ayant été saisi de cette affaire, condamna le compositeur à faire amende honorable à la porte de l'église cathédrale de Saint-Étienne, pendant trois jours. Quoique l'empereur (Charles VI) eut de l'attachement pour son maître de chapelle, il n'osa point annuler cet arrêt; peut-être ne croyait-il pas en avoir le pouvoir; il se borna à réduire à une seule séance la station à la porte de l'église. Irrité par l'humiliation qu'il subissait, Conti employa le temps qu'il passa sur les marches de l'escalier de Saint-Étienne à vomir des injures contre ses juges. Cette scène scandaleuse le fit condamner à recommencer l'épreuve, le 17 septembre suivant (1750),

revêtu d'un cilice, et entouré de douze gardes, avec une torche dans la main. Bientôt après, un arrêt du tribunal civil le condamna à payer au clergé une amende de mille florins, à un emprisonnement de quatre ans, et à être ensuite banni de l'Autriche. Ceux qui ont rapporté cette triste histoire, d'après Mattheson; ajoutent qu'on croit que Conti mourut en prison.

Gerber a essayé, dans son nouveau Dictionnaire des musiciens, de révoquer en doute l'anecdote dont il s'agit, ou du moins de la mettre sur le compte d'un fils de Conti, jeune homme à tête folle, dit-il (quoiqu'il ne soit pas prouvé que Conti eut un fils), et il s'appuie de l'autorité de Quanz et de Reichardt. Selon lui, Mattheson n'avait pour garant du fait que la lettre d'un jeune étourdi de Ratisbonne, et ne l'avait accueillie que par haine contre le musicien italien. L'auteur de l'article *Conti* du dictionnaire universel de musique, publié par M. Schilling, copie en partie celui de Gerber, et ajoute que des écrivains imprudens, au nombre desquels figure le rédacteur de la *Revue musicale*, ont emprunté ces fables scandaleuses au livre de Mattheson. Ceci oblige l'auteur de cette biographie d'examiner de quel côté sont les probabilités.

Walther a publié son lexique de musique en 1752, c'est-à-dire deux ans après l'événement indiqué par la lettre écrite de Ratisbonne, le 19 octobre 1750; il n'en parle pas à l'article *Conti (Francesco)*, mais il avoue que les derniers renseignements qu'il a eus sur cet artiste remontent à 1727, et qu'il les a puisés dans un almanach d'adresses de Vienne. Le *Parfait maître de chapelle* de Mattheson a paru en 1759; neuf années seulement s'étaient écoulées depuis l'événement rapporté dans cet ouvrage; la plupart des amis de Conti vivaient sans doute encore; cependant aucune réclamation n'a été faite à l'apparition du livre de Mattheson; tout le monde a gardé le silence sur un fait si extraordinaire, et ce n'est qu'en 1752 que fut pu-

\* Der Wollkommene Cappellmeister, p. 40.

blié l'ouvrage de Quanz sur la flûte, où se trouvent quelques mots qui semblent contredire, mais d'une manière indirecte, l'anecdote du *Parfait maître de chapelle*. A l'égard de l'autorité de Reichardt, elle est de nulle valeur, car il écrivait environ soixante-dix ans après l'événement. Matheson était sans doute d'un caractère jaloux, mais il ne peut être accusé d'avoir dans cette affaire accordé trop légèrement sa confiance à de faux renseignements, car la lettre fut écrite en 1730, et il ne la publia que neuf ans après. S'il n'avait pas eu la certitude alors d'être bien informé, il se serait exposé à passer pour le plus imprudent de tous les hommes. Il est bon de remarquer encore que Quanz a eu le tort d'attendre trop long-temps pour démentir le fait, et qu'il ne l'a pas fait d'une manière explicite. Enfin, n'oublions pas que Gerber et le Dictionnaire général de musique avouent qu'on ignore le lieu et l'époque de la mort de Conti; après 1730, tout se tait sur son sort, et ce silence sur un maître de chapelle de l'empereur et sur un artiste tel que Conti est au moins singulier. Le lecteur jugera, d'après ces renseignements de quel côté est l'imprudence des assertions.

Voici la liste des ouvrages de Conti : *Clotilde*, opéra sérieux, à Londres, en 1709; 2° *Alba Cornelia*, à Vienne, en 1714; 3° *I Satiri in Arcadia*, 1714; 4° *Teseo in Creta*, 1715; 5° *Il Finto Policare*, 1716; 6° *Ciro*, 1716; 7° *Alessandro in Sidone*, 1821; 8° *Don Chisciotte in Siera Morena*, 1719; 9° *Archelao, re di Cappadocia*, 1722; 10° *Mosè preservato*, 1722; 11° *Penelope*, 1724; 12° *Griselda*, 1725; 13° *Isifile*; 14° *Galatea vindicata*; 15° *Il Trionfo dell' amore e dell' amicizia*; 16° *Motetto a soprano solo, 2 viol. concert., 2 violini ripieni, 2 ob. viola, viola di gamba e basso*; 17° Cantate : *Lontananza del anato bene*, pour soprano, chalumeau, flûte, violon à sourdine, luth français et clavecin; 18° Cantate ;

*Con più luci di condori*, pour soprano, violons et clavecin; 19° Cantate : *Poi che speme*, pour soprano, deux violons, viole et basse; 20° Cantate : *Quando penso a colei*, pour soprano et clavecin. Les archives de musique du prince de Sondershausen contiennent un volume manuscrit qui renferme vingt-six cantates de Conti.

CONTI (IGNACE), compositeur dramatique, né à Florence, fut contemporain de François, et comme lui au service de la cour de Vienne. Quelques personnes ont cru qu'ils étaient frères; d'autres, que François fut le père d'Ignace. On n'a pas de renseignements pour éclaircir ce doute. Ignace Conti a donné à Vienne: 1° *La Distruzione di Hai*, en 1728; 2° *Il Giusto afflitto nella persona di Giobbe*, 1736.

CONTI (L'ABBÉ ANTOINE), né à Venise, d'une famille noble, en 1678, est mort en 1749, à l'âge de soixante-onze ans. Il fut lié d'une étroite amitié avec Benoit Marcello, vécut quelque temps en France, puis en Angleterre, où il devint l'ami de Newton. Dans ses œuvres posthumes, imprimées à Venise, en 1756, in-4°, on trouve : *Dissertazione sulla musica imitativa*; cette dissertation fait voir que Conti avait adopté toutes les idées de Marcello sur la musique; il s'élève particulièrement contre le chant de bravoure que Farinelli et Caffarelli avaient mis à la mode.

CONTI (JOACHIN), surnommé *Gizziello*, du nom de son maître D. Gizzi, fut un des plus grands chanteurs du 18<sup>e</sup> siècle. Né à Arpino, petite ville du royaume de Naples, le 28 février 1714, il subit de bonne heure la castration; soit, comme l'ont dit plusieurs biographes italiens, qu'une maladie de son enfance eût rendu cette opération nécessaire, soit que la pauvreté de ses parens les eût déterminés à spéculer sur la mutilation de leur enfant. Quoi qu'il en soit, jamais cet acte de dépravation n'eut de plus heureux résultats pour l'art : voix douce, pure, pénétrante, étendue, jointe à une expression naturelle,

à un sentiment profond du beau , tout se trouva réuni dans le jeune Conti. A l'âge de huit ans , ses parens le conduisirent à Naples , et le mirent sous la direction de leur compatriote Gizzi. Cet habile professeur entrevit au premier aspect tout ce qu'on pouvait attendre d'un tel élève : il se l'attacha , le reçut dans sa maison , l'alimenta gratuitement et lui donna ses soins pendant sept années consécutives. Ce fut par reconnaissance pour son maître que Conti prit le nom de *Gizziello*.

Le premier essai des talens du virtuose eut lieu à Rome lorsqu'il n'était âgé que de quinze ans ; le succès fut prodigieux , et sa réputation s'étendit dans toute l'Italie. En 1751 , il excita le plus vif enthousiasme lorsqu'il chanta sur le théâtre de la même ville la *Didone* et l'*Artaserse* de Léonard de Vinci. On rapporte à cette occasion que Caffarelli , autre célèbre chanteur , qui se trouvait alors à Naples , ayant appris que Gizziello devait chanter certain jour , partit en poste pour Rome , afin de l'entendre. Arrivé dans cette ville , il se rendit au théâtre et entra au parterre enveloppé de son manteau , afin de n'être point reconnu. Après le premier air chanté par Gizziello , Caffarelli saisit un moment où l'on faisait très aux applaudissemens et s'écria : *Bravo , bravissimo , Gizziello ! è Caffarelli che tel dice* ; après quoi il sortit précipitamment et reprit la route de Naples. En 1752 et 1753 , Gizziello chanta à Naples avec le même succès. Trois ans après il partit pour Londres , où il était engagé pour le théâtre que Handel dirigeait. C'était l'époque de la rivalité la plus ardente entre ce théâtre et celui de l'*opposition* confié aux soins de Porpora. Ce dernier où l'on trouvait réunis des chanteurs tels que Farinelli , Senesino et la fameuse Cuzzoni , avait alors un avantage marqué dans l'opinion , et Handel , avec tout son génie , ne pouvait lutter contre un pareil ensemble , qu'en lui opposant quelcun virtuose du premier ordre. L'ar-

rivée de Gizziello rétablit ses affaires : ce grand artiste débuta le 5 mai 1736 , dans l'*Ariodant* de Handel , avec un succès d'enthousiasme. Le 12 de ce mois il chanta dans l'*Atalante* du même auteur , composée pour le mariage de la princesse de Galles , et il continua pendant plusieurs années à exciter l'admiration des Anglais. En 1745 , il se rendit à Lisbonne , où il avait été appelé pour le théâtre de la cour. On remarqua dès ce moment que le talent de Gizziello s'était perfectionné par les études qu'il avait faites après avoir entendu Farinelli , et sa réputation s'étendit de telle sorte que le roi de Naples , Charles III , qui venait de faire construire le théâtre de St.-Charles , résolut d'y réunir Caffarelli et notre chanteur dans l'opéra d'*Achille in Sciro* , dont la musique avait été composée par Pergolèse. On fit donc revenir Caffarelli de la Pologne et Gizziello de Portugal ; celui-ci chanta le rôle d'Ulysse , et l'autre celui d'Achille. Rien ne peut être comparé à l'effet que Caffarelli produisit dans le premier air qu'il chanta : toute la cour et les spectateurs se livrèrent pendant quelques minutes aux transports les plus vifs et aux applaudissemens les plus bruyans. Gizziello avoua depuis qu'il se crut perdu et qu'il resta tout étourdi de ce qu'il venait d'entendre. Néanmoins , dit-il , j'implorai l'assistance du ciel , et je m'armai de courage. L'air qu'il devait chanter était dans le style pathétique ; le son de sa voix , si pur , si touchant , le fini de son exécution , l'accent si expressif qu'il sut y mettre , et probablement aussi l'émotion que lui avait causée le succès de son rival , tout cela , dis-je , le fit attendre à un tel degré de sublimité , que le roi transporté se leva , battit des mains , invita toute sa cour à l'imiter , et la salle fut ébranlée par les applaudissemens prolongés de l'auditoire. Aucun des deux rivaux ne fut vaincu ; Caffarelli fut déclaré le plus grand chanteur dans le genre brillant , Gizziello , dans le style expressif.

En 1749, ce virtuose passa en Espagne, où il chanta sous la direction de Farinelli avec la célèbre Minghotti. Trois ans après il retourna à Lisbonne, et se fit entendre dans le *Demofonte* de David Perez. Le roi de Portugal le combla de richesses, et l'on rapporta que, touché d'un air pastoral que Gizziello avait chanté dans une cantate pour la naissance de ses fils, ce prince lui fit présent d'une poule et de vingt poussins d'or de la plus grande valeur. Vers la fin de l'année 1753, ce grand artiste résolut de quitter le théâtre, et revint dans sa ville natale, où il demeura quelque temps<sup>1</sup>; ensuite il fixa son séjour à Rome, et après avoir joui de sa fortune avec honneur, il mourut dans cette ville le 25 octobre 1761, à l'âge de 47 ans. Son portrait a été gravé, et se trouve dans la *Biografia degli uomini illustri del regno di Napoli*.

CONTI (JACQUES), violoniste italien, mort à Vienne en 1804, était en 1790 premier violon de la chapelle de l'impératrice de Russie et du prince Potemkin. Trois ans après il se rendit à Vienne, où il fut fait chef d'orchestre de l'Opéra Italien. Ses ouvrages imprimés consistent en cinq concertos pour le violon, deux œuvres de sonates pour le même instrument, trois œuvres de duos, *idem*, op. 6, 9 et 10, et un œuvre de solos pour le violon, op. 8. Il y a eu un autre violoniste du nom de Conti (Pierre), qui a publié un concerto de violon à Amsterdam, en 1760.

CONTI (CHARLES), compositeur dramatique, né à Naples vers 1804, a été admis comme élève au collège royal de musique de cette ville; et y a fait ses études sous la direction de Tritto. Au mois de septembre 1827, il a fait représenter avec quelque succès, au théâtre *Valle*, de Rome, un opéra qui avait pour titre *L'Innocenza in periglio*. Au mois de décembre de la

même année, il a donné au théâtre *Nuovo* de Naples *Gli Aragonesi in Napoli*. Le 6 juillet 1828, on joua au théâtre Saint-Charles, un ouvrage du même auteur intitulé *Alexi*: il fut accueilli avec froideur. Cet opéra n'avait pas été écrit entièrement par Conti; une indisposition grave qui lui était survenue, ne lui avait pas permis de pousser son travail au-delà de la troisième scène du second acte; la partition fut terminée par Vaccai. Riccordi a publié à Milan quelques morceaux détachés de l'opéra de Conti, *Gli Aragonesi in Napoli*.

CONTINI (JEAN), maître de chapelle de la cathédrale de Brescia en 1550, a publié les ouvrages suivans de sa composition: 1<sup>o</sup> *Madrigali a cinque voci*, lib. 1, Venise 1550; 2<sup>o</sup> *Cantiones sex vocum*, Venise, 1565, in-4<sup>o</sup>; 3<sup>o</sup> *Introitus et alleluja quinque vocum*, ibid., in-4<sup>o</sup>; 4<sup>o</sup> *Hymnos quatuor vocum*, ibid., in-4<sup>o</sup>; 5<sup>o</sup> *Threnos Hieremie quatuor vocum*, ibid., in-4<sup>o</sup>; 6<sup>o</sup> *Missæ 4 vocibus concert.*, ibid., in-4<sup>o</sup>. Ce musicien ne doit pas être confondu avec Jean Contini, compositeur de l'école romaine qui vivait au commencement du 18<sup>e</sup> siècle, et qui est auteur d'un oratorio, intitulé *Il Pescatore castigato*. Cet oratorio fut exécuté avec beaucoup d'effet dans l'église des dominicains, à Prague en 1735.

CONTIUS (CHRISTOPHE), bon constructeur d'orgues, vivait à Halberstadt au commencement du 18<sup>e</sup> siècle. Ses principaux ouvrages sont: 1<sup>o</sup> L'orgue de Tarschengen, composé de vingt-un jeux, deux claviers et pédale, terminé en 1706; 2<sup>o</sup> Celui de l'église des Femmes (*Frauenkirche*) à Halle, composé de soixante-cinq jeux, trois claviers et pédale, fini en 1713.

CONTIUS (. . . . .), compositeur, claveciniste et joueur de harpe, naquit à Rosla, en Turinge, vers 1714. Il fut d'abord attaché au service du comte de

<sup>1</sup> C'est par une erreur manifeste que A. Burgh (*Anecdotes of music*, tom. III, pag. 169) dit que Gizziello se trouvait encore à Lisbonne en 1753, lors du tremblement de terre qui détruisit cette ville, et qu'après avoir

échappé comme par miracle à ce funeste événement, ce grand chanteur, dans un accès de dévotion, avait été s'enfermer dans un cloître où il mourut peu de temps après.

Bruhl, à Dresde, en qualité de harpiste. Lorsque la chapelle de ce ministre eut été dispersée par suite de la guerre de sept ans, Contius se transporta à Sonderhausen, en 1759, et y mena une vie retirée, donnant des leçons de clavecin et de harpe. Il y composa plusieurs morceaux d'église pour la chapelle du prince, dans lesquels il employa des idées puisées dans les œuvres de Hasse, mais avec adresse, et de manière à prouver qu'il connaissait bien les ressources du contrepoint. En 1762, il entra au service du prince de Bernebourg; mais ayant reçu sa démission en 1770, il se rendit à Quedlimbourg, où il obtint une charge civile, dans laquelle il est mort en 1776. Il est auteur de plusieurs concertos de clavecin et de harpe, ainsi que de quelques symphonies; mais tous ces ouvrages sont restés en manuscrit.

CONTIUS (HENRI-ANDRÉ), constructeur d'orgues privilégié, à Halle, vécut vers le milieu du 18<sup>e</sup> siècle. Les meilleurs instrumens sortis de ses mains sont : 1<sup>o</sup> L'orgue de l'église principale à Giebichenstein, composé de vingt-deux jeux, deux claviers, et pédale, avec deux anges qui jouent des timbales, et un autre qui sonne de la trompette : cet orgue a été fini en 1745; 2<sup>o</sup> L'orgue de la nouvelle église de Glaucha, de vingt-cinq jeux, deux claviers et pédale, terminé en 1755; 3<sup>o</sup> Un orgue de chambre, pour un seigneur des environs de Riga, en 1760.

CONTREDIT (ANDRIEN OU ANDRÉ), ecclésiastique, vivait vers la fin du 13<sup>e</sup> siècle. Il était poète et musicien, et a laissé neuf chansons notées. Le manuscrit de la Bibliothèque du roi, coté 7222 (ancien fonds), en contient huit.

CONVERSI (JÉRÔME), né à Corrège vers le milieu du 16<sup>e</sup> siècle, est connu comme auteur des ouvrages suivans : 1<sup>o</sup> *Canzoni a cinque voci*, Venise, 1575; 2<sup>o</sup> *Madrigali a sei voci*, lib. 1, Venise, 1584,

CONYERS (JEAN), savant anglais, membre de la société royale de Londres dans la seconde moitié du 17<sup>e</sup> siècle, a donné

dans les *Transactions philosophiques*, tome XII, page 1027, une dissertation sur la trompette parlante perfectionnée par Moreland sous ce titre : *The Speaking trumpet improved*.

COOK (HENRI), musicien anglais, fut élevé à la chapelle royale de Charles I<sup>er</sup>; mais au commencement des troubles qui causèrent la mort de ce prince, il quitta la musique pour suivre la carrière militaire. En 1642 il obtint une commission de capitaine, ce qui fait que les anglais le désignent ordinairement sous le nom de *capitaine Cook*. Au retour de Charles II, il rentra dans l'ordre civil, et fut nommé maître des enfans de la chapelle royale. Parmi ses élèves, on distingue Humphrey, Blow et Wise; Anthony Wood nous apprend que Cook mourut, en 1672, du chagrin que les succès de Humphrey lui occasionnèrent. On n'a imprimé de la musique de Cook que quelques antennes dans les collections de son temps; elles ne donnent pas une haute opinion de son génie. Playford a inséré plusieurs airs de ce compositeur dans son *Musical companion* (Londres, 1667); ils sont d'un style sec et aride.

COOK (BENJAMIN), fils d'un marchand de musique, naquit à Londres, en 1739. Par une étude assidue des meilleurs livres sur la théorie de la musique, et de la musique d'église des plus grands compositeurs, il parvint à un haut degré d'habileté comme harmoniste et comme organiste, et acquit beaucoup de réputation en Angleterre. Il a été organiste de l'abbaye de Westminster et de l'église St.-Martin-des-Prés pendant les trente dernières années de sa vie. Après la mort de Kelway, il a été nommé aussi organiste de la cour. Le grade de docteur en musique lui fut conféré par l'université d'Oxford, en 1782. Il est mort à Londres, au mois de septembre 1795. Quoiqu'il ait écrit beaucoup de musique d'église, il n'a publié que quelques psaumes, et une collection de canons, de *catches* et de *glees*.

COOKE (ROBERT), organiste et maître des enfans de chœur de l'abbaye de Westminster, est mort en 1814, à l'âge de cinquante-neuf ans. Il a composé de bonne musique d'église, et des préludes pour l'orgue ; mais ces ouvrages n'ont pas été publiés.

COOKE (NATHANIEL), né à Bosham, près de Chichester, en 1775, eut pour maître de musique son oncle, Mathieu Cooke, organiste de St.-George's Bloomsbury, à Londres. La place d'organiste de l'église paroissiale de Brighton devint vacante, Nathaniel Cooke se mit au nombre des concurrens, et fut nommé par acclamations. Il occupe maintenant cette place. Les ouvrages qu'il a publiés se composent de plusieurs petites pièces pour le piano, d'une collection d'hymnes et d'antiennes intitulée : *A Collection of psalms and hymns for the use of the Brighthelmstone church choir*, et d'un *Te Deum*.

COOKE (THOMAS), né à Dublin, vers 1785, reçut des leçons de son père pour le violon, et apprit la composition sous la direction de Giordani. Il était doué d'une facilité prodigieuse pour apprendre à jouer de toute sorte d'instrumens ; on rapporte que dans un concert, donné à son bénéfice, au théâtre de Drury-Lane, il jona des solos sur neuf instrumens différens. Il était encore fort jeune lorsqu'il succéda au directeur du théâtre de Dublin ; il joignit à cet emploi celui de chef d'orchestre. On ne lui connaissait point le talent de chanteur, lorsque, tout à coup, il annonça qu'il jouerait le rôle du *Seraskier*, dans *Le siège de Belgrade*, pour une représentation à son bénéfice. Il y réussit complètement, et se plaça, dit-on, dès cet essai, au premier rang des chanteurs anglais. Il ne tarda point à se rendre à Londres, où il fut engagé comme premier chanteur au théâtre de l'Opéra anglais. Après l'expiration de cet engagement, il passa au théâtre de Drury-Lane pour y remplir le même emploi pendant plusieurs années. Il est maintenant attaché au même théâtre

comme directeur de la musique, chef d'orchestre et compositeur. Il joint à ces titres celui de membre de la société philharmonique, de professeur de l'académie royale de musique, membre du *Catch-Club*, et du *Glee-Club*. Ses principales compositions sont : deux opéras intitulés *Frederick the Great* (Frédéric-le-Grand), et *The king's proxy* (Le procureur du roi) ; des duos et des sonates pour le piano ; l'ouverture de *Maid and wife* (Fille et femme) ; une ouverture militaire et pastorale ; beaucoup de chansons anglaises pour une ou plusieurs voix avec accompagnement de piano, et un ouvrage élémentaire pour le piano, *Scale, with fifty-seven variations for young performers on the piano forte*. Cooke a épousé miss Howells, cantatrice distinguée de Covent-Garden, et en a plusieurs enfans qui déjà se distinguent dans la musique. M. Cooke est connu à Londres sous le nom de *Tom Cooke*.

COOMBE (GUILLAUME-FRANÇOIS), né en 1786, à Plymouth, dans le Devonshire, a commencé ses études musicales sous la direction de son père, qui était professeur de chant. Il reçut ensuite des leçons de Churchill, puis de Jackson d'Exeter. A l'âge de quatorze ans il fut nommé organiste de Chard, dans le comté de Somerset ; il passa ensuite à Tottness, où il est demeuré neuf ans, et enfin à Chelmsford, en Essex, où il est maintenant. Il a composé plusieurs sonates de piano, à l'usage des élèves ; elles ont été gravées à Londres. On les trouve dans le catalogue de Preston, sous la date de 1797.

COOMBS (JACQUES-MAURICE), né à Salisbury, en 1769, fut admis au nombre des enfans de chœur dans la cathédrale de cette ville, et eut pour maître de musique M. Parry, et le docteur Stephens. En 1789, il a été nommé organiste de Chippenham, où il est demeuré jusqu'à sa mort, arrivée en 1820. Dans sa jeunesse, il a composé un *Te Deum* et un *Jubilate* qui ont été gravés et qui lui font honneur. Il a publié depuis lors des *glees* et des chansons. En

1819, il a donné une collection de psaumes choisis de divers auteurs sous le titre de *Psalm tunes*.

COPERARIO (JEAN), dont le nom anglais est *Cooper*, fut un fameux joueur de *viola da gamba*. Il naquit en Angleterre, vers 1570. Dans sa jeunesse, il voyagea en Italie, où il changea son nom en celui de Coperario. A son retour, Jacques I<sup>er</sup> le chargea d'enseigner la musique à ses enfants. Il fut aussi le maître de Henry Lawes. Ses fantaisies pour la *viola da gamba* eurent beaucoup de vogue en Angleterre, au commencement du 17<sup>e</sup> siècle. Elles sont restées en manuscrit. Aux noces du comte de Sommerset avec Lady Francis Howard, Coperario composa la musique d'un divertissement, en société avec Lanière et plusieurs autres personnes; un des airs de ce divertissement a été inséré par Smith dans sa collection intitulée : *Musica antica*. On trouve aussi quelques morceaux de ce musicien dans le recueil de William Leighton. Coperario a aussi publié : 1<sup>o</sup> *Funeral tears for the death of the right honourable Earle of Devonshire*, etc. (Larmes versées au tombeau du comte de Devonshire, en sept chants, dont six pour un soprano avec une guitare, et le septième à deux voix), Londres, 1606; 2<sup>o</sup> *Songs of mourning bewailing the untimely death of prince Henry* (Chants funèbres sur la mort prématurée du prince Henry, avec accompagnement de guitare ou de *gamba*), Londres, 1613, in-fol.

COPERNICUS (ERDMANN), recteur à Francfort-sur-l'Oder, naquit dans cette ville, au commencement du 16<sup>e</sup> siècle, et fut reçu docteur et professeur de droit sur la recommandation de Mélancthon. Il est mort à Francfort, le 25 août 1575. On a de lui : *Hymni Ambrosii, Seduli, Propertii et aliorum, quatuor vocum*, Francfort, 1575, in-8<sup>o</sup>.

COPPIN DE BREQUIN, ménestrel du roi de France Charles V, vivait en 1364, il était alors attaché à la musique de ce

prince, suivant un compte daté de cette année qui est à la Bibliothèque royale de Paris (V. la *Revue musicale*, 6<sup>e</sup> année, p. 219). Dans un manuscrit de la bibliothèque de Bourgogne, à Bruxelles, il existe une chanson française à trois voix de ce musicien, qui était contemporain de Guillaume de Machault.

COPPINUS (AQUILINUS), littérateur et musicien, naquit à Milan, vers 1565. Après avoir fait ses humanités au collège de Saint-Simon, de cette ville, il se livra à l'étude de la musique, et devint fort habile dans cet art. L'époque de sa mort n'est point connue, mais on sait qu'il vivait encore en 1621, car il publia dans cette année un recueil d'épîtres latines remarquables par leur élégance. On a de lui un recueil de motets arrangés sur des madrigaux de plusieurs auteurs, sous ce titre : *Partito della musica, tolta de' madrigali di Claudio Monteverde, e d'altri autori, fatta spirituale da Aquilino Coppino*, Milan, 1607, 6 vol. in 4<sup>o</sup>.

COPPOLA (JACQUES), est le plus ancien maître de chapelle connu de l'église Sainte-Marie-Majeure de Rome. Le 26 juin 1539, il fut nommé maître de chant de cette basilique, avec la charge d'instruire les enfants de chœur.

Un autre artiste de ce nom (Joseph Coppola), naquit à Naples, vers le milieu du dix-huitième siècle, et écrivit dans cette ville, en 1788, un oratorio intitulé : *L'apparizione di S. Michele Arcangelo nel Monte Gargano*. On connaît aussi de ce compositeur une cantate avec orchestre qui a pour titre : *Gli Amanti pastori*.

COQUÉAU (CLAUDE-PHILIBERT), architecte, naquit à Dijon le 3 mai 1753. Après avoir fait de bonnes études au collège de Gadran, il apprit les principes de l'architecture et fit de rapides progrès dans cet art, dans les mathématiques, et dans le dessin. Artiste et littérateur, il se livra à des recherches sur les usages, les mœurs et la civilisation des peuples de l'antiquité; ses travaux eurent particulièrement pour objet

les principes de l'ordonnance et de la construction des temples, des hôpitaux, des salles de spectacle et de concert, etc. Il rechercha surtout dans Vitruve les moyens employés par les anciens pour produire dans leurs théâtres des effets puissans sur des populations entières, et il fut conduit par là à la considération des moyens par lesquels on pourrait ajouter à l'effet de la musique dans les salles d'Opéra. Mais bientôt convaincu de la nécessité de joindre les connaissances du musicien à celles de l'architecte, pour la solution de ce problème, il se livra avec ardeur à l'étude de la musique, sous la direction de Balbâtre, alors maître de chapelle à la cathédrale de Dijon. En 1778, Coquéau se rendit à Paris pour suivre les cours de l'académie royale d'architecture. Cette époque était celle des disputes des Gluckistes et des Piccinnistes auxquelles tout le monde prenait part. L'abbé Arnaud, Suard, Marmontel, La Harpe, et beaucoup d'autres écrivains se renvoyaient chaque jour des épigrammes à ce sujet, dans des pamphlets et des articles de journaux. Un écrit anonyme parut tout à coup sur le même sujet sous le titre : *De la mélodie chez les anciens et de la mélodie chez les modernes* (Paris, 1778, in-8°), il excita autant d'étonnement que d'intérêt par les aperçus neufs et justes qu'il contenait : cet ouvrage était de Coquéau. Les qualités mélodiques des œuvres de Gluck et de Piccinni y étaient examinées avec impartialité et sagacité. On sut bientôt que l'auteur était simplement un élève de l'école d'architecture. Cet écrit fut suivi d'un autre qui avait pour titre : *Entretiens sur l'état actuel de l'Opéra de Paris* (Amsterdam, Paris), 1779, in-8°. Barbier s'est trompé en indiquant ce petit ouvrage sous la date de 1781, in-12, dans son *Dictionnaire des anonymes*; il n'y en a point eu d'autre édition que celle de 1779. Les *Entretiens sur l'état actuel de l'Opéra de Paris* se ressentaient un peu plus de l'esprit de parti que le premier ouvrage de Coquéau; Suard en fit une analyse peu

bienveillante dans le *Mercur de France*. Coquéau répondit à ses attaques par la *Suite des entretiens sur l'état actuel de l'Opéra de Paris, ou lettres à M. S....* (Suard), auteur de l'extrait de cet ouvrage dans le *Mercur*, in-8°, sans date ni nom de lieu (Paris). Ce fut la dernière publication de ce genre que fit paraître Coquéau. Plus tard, il cessa de s'occuper de la musique, et il se livra tout entier aux travaux de l'architecture. Il périt victime des troubles révolutionnaires, le 27 juillet 1794 (8 thermidor), et monta sur l'échafaud la veille du jour où se fit la réaction qui mit un terme au régime de la terreur.

CORANCEZ (OLIVIER DE), né en 1745; était employé dans les fermes, en 1778, lorsque La Harpe publia dans le *Mercur* un article où la mémoire de J.-J. Rousseau était attaquée; Corancez crut devoir prendre la défense du philosophe, et publia une brochure qui contenait quelques anecdotes neuves et curieuses sur cet homme extraordinaire. Admirateur enthousiaste de Gluck, Corancez prit une part active aux discussions que firent naître les compositions de ce grand artiste; plusieurs articles furent publiés par lui à ce sujet dans le *Journal de Paris*, dont il était rédacteur dès 1777, et dont il devint co-propriétaire en 1788. En 1796, il publia un recueil de poésies, petit volume terminé par une notice intéressante sur Gluck. Corancez est mort à Paris, au mois d'octobre 1810.

CORBELIN (FRANÇOIS-VINCENT), professeur de harpe et de guitare, à Paris, vers la fin du 18<sup>e</sup> siècle, fut élève de Patouart. Parmi ses ouvrages, les plus connus sont les suivans : *Méthode de guitare pour apprendre seul à jouer de cet instrument, nouvelle édition, corrigée et augm. de gammes dans tous les tons, des folies d'Espagne avec leurs variations, et d'un grand nombre de pièces, etc.*, Paris, 1785; 2<sup>o</sup> *Méthode de harpe*, *Ibid.*; 3<sup>o</sup> *Le guide de l'enseignement mu-*



*sical, ou méthode élémentaire et mécanique de cet art, etc.*, Paris, 1802. Corbelin fut pendant plusieurs années marchand de musique à Paris ; vers 1805 il se retira à Montmorency, où il est mort quelques années après.

CORBELLINI (BERNARDIN), né en 1748 à Dubino, dans la Valteline des Grisons, fit ses études musicales au Conservatoire de la Pietà, sous la direction de Sala. Il mourut à Naples, en 1797. Il s'est fait connaître par quelques opéras bouffes parmi lesquels on cite *Astuzzie per Astuzzie*, et *Il marito imbrogliato*. Corbellini a écrit aussi pour l'église, et a mis en musique les canzoni de Métastase.

CORBER (GEORGES), musicien qui paraît avoir été maître d'école à Nuremberg, et qui a vécu vers la fin du 16<sup>e</sup> siècle. Il a fait imprimer les ouvrages suivans de sa composition : 1<sup>o</sup> *Tyrocinium musicum*, Nuremberg, 1589, in-8<sup>o</sup>; 2<sup>o</sup> *Disticha Moralia, ad 2 voc.*; 3<sup>o</sup> *Sacræ cantiones, 4 voc.*, *fugis concinnatæ*, Nuremberg, in-4<sup>o</sup>.

CORBERA (FRANÇOIS), musicien espagnol, a vécu dans le 17<sup>e</sup> siècle, et a dédié à Philippe IV un ouvrage qui a pour titre : *Guitarra espannola, y sus diferencias de sonos*.

CORBET (FRANCISQUE), célèbre guitariste dont les noms véritables étaient *Fracesco Corbetti*, naquit à Pavie vers 1630. Ses parens, qui le destinaient à une autre profession que celle de musicien, le menacèrent en vain de leur colère pour lui faire abandonner l'étude de la guitare. Son goût passionné pour cet instrument l'emporta, et il devint le guitariste le plus habile de son temps. Après avoir fait admirer son talent en Italie, en Espagne et en Allemagne, il se fixa à la cour du duc de Mantoue. Quelques années après, ce prince l'envoya à Louis XIV. Le talent de Corbet excita la plus vive admiration à Versailles et à Paris; mais le goût des voyages étant revenu à cet artiste, il passa en Angleterre où le roi le maria, lui donna le titre de gentil-

homme de la chambre de la reine, son portrait et une pension considérable. A l'époque des troubles (1688), Corbet revint en France; il y mourut quelques années après regretté de tous ceux qui l'avaient connu. Ses meilleurs élèves furent De Vabray, De Visé et Médard. Ce dernier lui fit l'épigramme qu'on va lire :

Cigit l'Amphion de nos jours,  
Francisque, cet homme si rare,  
Qui fit parler à sa guitare  
Le vrai langage des amours.  
Il gagna par son harmonie  
Les cœurs des princes et des rois,  
Et plusieurs ont cru qu'un génie  
Prenait le soin de conduire ses doigts.

Passant, si tu n'as pas entendu ses merveilles,  
Apprends qu'il ne devait jamais finir son sort,  
Et qu'il aurait charmé la mort;

Mais hélas! par malheur elle n'a point d'oreilles.

Ces derniers vers ne sont pas de trop bon goût, mais l'admiration qu'ils expriment n'est point au-dessus de ce que les contemporains ont écrit concernant le talent de Francisque Corbet.

CORBETT (WILLIAM), célèbre violoniste anglais, né vers 1668, fut pendant plusieurs années chef d'orchestre du théâtre de Hay-Market. En 1710, il fit un voyage en Italie, et se rendit à Rome, où il vécut pendant plusieurs années. Il y rassembla une collection précieuse de musique et d'instrumens. Les dépenses considérables qu'il fit dans ce pays ont fait croire à quelques personnes qu'il recevait des secours du gouvernement, et qu'il était chargé de surveiller les actions du prétendant. Vers 1740, Corbett retourna à Londres; il y mourut en 1748, dans un âge avancé. La plus grande partie de ses instrumens de musique fut léguée par son testament au collège de Gresham, avec une rente de dix livres sterling pour la personne qui serait chargée de les montrer au public. Les compositions principales de ce musicien sont : 1<sup>o</sup> Sonates pour deux violons et basse, op. 1, Londres, 1705; 2<sup>o</sup> Sonates pour deux flûtes et basse, op. 2, Londres 1706; 3<sup>o</sup> Sonates pour deux flûtes et basse, op. 3,

Londres, 1707 ; 4° Six sonates pour deux hautbois ou trombes, deux violons et b. c., Amsterdam, Roger ; 5° Douze concertos pour tous les instrumens ; 6° *XXXV concertos or universal bizzarries, in 7 parts, in 3 books*, op. 3, Londres, 1741. L'auteur dit dans la préface de ce dernier ouvrage, qu'il s'est proposé d'imiter le style usité dans les divers royaumes de l'Europe, et dans les principales villes ou provinces de l'Italie.

CORBIE (PIERRE DE). Voy. PIERRE.

CORDANS (BARTHELEMI), compositeur dramatique, né à Venise, vers 1680, s'est fait connaître dès 1707, et a travaillé jusqu'en 1751. Son style est une imitation de ceux d'Alexandre Scarlatti et de Bononcini. Ses ouvrages les plus connus sont : 1° *S. Romualdo*, oratorio, à Forli, en 1707 ; 2° *Silvia*, à Vicence, en 1710 ; 3° *Osmida*, Venise, 1728 ; 4° *La Generosità di Tiberio*, en 1729 ; 5° *La Romilda*, à Venise, 1751 ; 6° *La Roselinda*, à Venise, en 1751. On a aussi de lui une messe de *requiem* et un *De Profundis* à trois voix (deux ténors et basse).

CORDELET (CLAUDE), clerc tonsuré, et maître de musique à Saint-Germain-l'Auxerrois, de Paris, né à Dijon, est mort à Paris, le 19 octobre 1760. Les motets qu'il a donnés au Concert spirituel, ont été applaudis : c'était cependant un homme de peu de talent ; le *Mercur* du mois de juin 1753 (p. 163) dit beaucoup de mal d'un *Lætatus sum* de Cordelet qui avait été exécuté au Concert spirituel le jour de l'*Ascension*. On connaît quelques cantatilles de ce musicien, telles que *L'Amour déguisé*, *La Timidité*, *la Solitude*, *La Convalescence du roi*, etc., un livre d'airs à chanter, Paris, Ballard, et deux livres de solos pour les musettes et les vielles.

CORDELIER DE LA NOUE (A.). On a publié sous ce nom : *La poésie et la musique, ou Racine et Mozart, épître à M. Victor S...*, Paris, Peytieux, 1824, in-8° de seize pages.

CORDELLA (JACQUES), compositeur

dramatique, est né à Naples, en 1786. Il commença, sous la direction de Fenaroli, des études que les conseils de Paisiello terminèrent. Il a donné beaucoup d'opéras qui ont été représentés sur les principaux théâtres d'Italie, d'Allemagne et de Hollande. Le premier de ses ouvrages, intitulé *Il Ciarratano*, a été représenté à Pise. Cet ouvrage a été joué ensuite à Milan, en 1806. On connaît aussi de sa composition *Lo Scambio*, opéra bouffe en deux actes.

CORDEYRO (ANTOINE), prêtre et sous-chanteur à l'église cathédrale de Coimbre, en Portugal, vivait vers le commencement du 16° siècle. Il est auteur d'additions et de corrections au traité du plain-chant de Jean-Martin, dont il a donné une édition sous ce titre : *Arte de canto chaô composta por Joaô Martins, augmentada e emendada*, Coimbre, 1612, in-8°.

CORDILLUS (JACQUES-ANTOINE), musicien, né à Venise, vers le milieu du 16° siècle, a publié des motets, en 1579.

CORELDI (CLOTILDE), dont le nom véritable était *Colombelle*, naquit à Paris, le 4 mars 1804. Admise au Conservatoire de musique de cette ville, elle y fit des études de chant sous la direction de M. de Garaudé. A l'âge de quinze ans elle obtint au concours le prix de chant de cette école. Quelque temps après elle partit pour l'Italie, et débuta avec succès au théâtre Saint-Charles, de Naples, puis elle se rendit à Milan, où elle fut engagée comme *prima donna* du théâtre de *la Scala*. Elle y joua dans *Tancredi* avec madame Pisoni, et obtint un brillant succès dans cet ouvrage. Au moment où l'avenir de cette jeune cantatrice paraissait assuré, elle mourut à Milan, le 5 février 1826.

CORELLI (ARCANGELO), nom justement célèbre dans les fastes de la musique, et qui traversera les siècles sans rien perdre de son illustration, quelles que soient les révolutions auxquelles cet art sera soumis. Le grand artiste qui le porta, non moins admirable comme compositeur que comme violoniste, naquit, au mois de février 1653,

à Fusignano, près d'Imola, sur le territoire de Bologne. Selon Adami (*Osservazioni per ben regolare il coro dei cantori*, etc.), Corelli reçut les premières leçons de contrepoint de Matteo Simonelli, de la chapelle du pape, et l'on croit généralement que J.-B. Bassani fut son instituteur pour le violon.

On a dit que Corelli vint à Paris, en 1672, et que la jalousie de Lulli lui suscita tant de dégoûts et de tracasseries, qu'il fut bientôt obligé de s'en éloigner; mais ce fait paraît au moins douteux. Il est plus certain qu'il visita l'Allemagne après que ses études furent terminées, car Gaspard Printz, son contemporain, le connut en 1680, lorsqu'il était au service de la cour de Bavière. Vers la fin de 1681, il retourna en Italie et se fixa à Rome, où il publia, en 1683, son premier œuvre, consistant en sonates pour deux violons et basse, avec une partie d'accompagnement pour l'orgue. Bientôt sa réputation fut telle que les plus grands seigneurs se disputèrent le plaisir de l'entendre chez eux, et qu'on le chargea de la direction des orchestres dans toutes les occasions solennelles.

L'élévation de son style, son exécution prodigieuse pour le temps où il vivait, tout se réunissait pour étendre sa réputation. Mattheson, quoiqu'il fût peu complimenteur, lui donnait le titre de *Fürst aller Tonkünstler* (prince de tous les musiciens), et Gasparini l'appelait *virtuosissimo di violino, e vero Orfeo di nostri tempi*. Le cardinal Ottoboni, protecteur éclairé des arts, s'était fait le Mécène de Corelli; il le logea dans son palais, et ne cessa de lui donner des marques d'attachement jusqu'à sa mort. L'admiration que ce grand artiste inspirait aux étrangers qui fréquentaient Rome et la maison du cardinal, et les éloges qu'ils lui donnaient, ne pouvaient manquer de répandre au dehors le bruit de sa supériorité.

Le roi de Naples, qui désirait de l'entendre, l'avait fait engager à se rendre près

de lui; mais Corelli s'y était refusé plusieurs fois, soit qu'il aimât la tranquillité dont il jouissait à Rome, soit qu'il craignît la jalousie des violinistes de Naples; cependant il finit par accepter l'invitation. Mais, craignant de n'être pas bien accompagné, il prit avec lui son second violon et son violoncelle. Arrivé à Naples, il y trouva Alexandre Scarlatti et plusieurs autres maîtres qui l'engagèrent à jouer quelque un de ses concertos devant le roi. Il s'en défendit d'abord, disant que l'orchestre n'avait pas le temps de faire des répétitions; mais son étonnement fut extrême lorsqu'il entendit ce même orchestre jouer à première vue l'accompagnement de son premier concerto, avec plus de précision que ne pouvait le faire celui de Rome, après plusieurs répétitions. Il ne put cacher sa surprise, et se tournant vers Matteo, son second violon, il s'écria : « *Si suona a Napoli!* » Cette première épreuve du talent de Corelli lui procura un triomphe complet. Mais il y a quelquefois de singulières vicissitudes dans la carrière d'un artiste, quel que soit son talent. Admis à la cour, quelques jours après, et pressé de s'y faire entendre de nouveau, notre célèbre violiniste jona l'une des sonates de son admirable œuvre cinquième; le roi trouva l'adagio long, ennuyeux, et quitta la salle, laissant le pauvre Corelli si déconcerté, qu'il fut hors d'état de continuer. Une autre fois, on le pria de diriger l'exécution d'un ouvrage de Scarlatti, qui devait être représenté devant le roi. Le peu de connaissance que Scarlatti avait du violon, lui avait fait mettre dans un endroit un passage mal doigté et d'une exécution difficile. Arrivé à cet endroit, sans avoir été prévenu, Corelli manqua le trait, et comme s'il avait fallu que son malheur fût complet, il entendit Petrillo chef de l'orchestre napolitain, qui avait étudié le passage, le jouer avec précision. A ce trait succédait un chant en *ut mineur*; Corelli, entièrement déconcerté, le joua en *majeur*. « *Ricominciamo*, » dit

Scarlatti, avec sa douceur habituelle : Corelli recommença, mais toujours en *ut majeur*, jusqu'à ce que Scarlatti l'eût appelé près de lui, pour le mettre dans le ton. Le pauvre Corelli fut si mortifié de cette aventure et de la mauvaise figure qu'il s'imaginait avoir faite à Naples, qu'il partit promptement pour Rome.

Là, de nouveaux chagrins l'attendaient. Un joueur de hautbois, dont on n'a pas conservé le nom, jouissait alors de toute la faveur du public, et fut cause qu'on s'aperçut à peine du retour de Corelli. A cet homme succéda Valentini, dont le jeu sur le violon et les compositions étaient bien inférieures au talent et aux ouvrages de Corelli, mais qui eut pendant quelque temps tout le charme de la nouveauté. La susceptibilité de ce grand artiste s'alarma de l'oubli momentané où il se voyait tombé ; une mélancolie profonde s'empara de lui et abrégéa ses jours. Les concertos avaient paru en 1712 ; ils étaient dédiés à Jean-Guillaume, prince palatin du Rhin ; mais l'auteur ne survécut que six semaines à la publication de ce bel ouvrage, car son épître dédicatoire est datée du 5 décembre 1712, et la mort le frappa le 18 janvier 1713. Il fut inhumé dans l'église de la rotonde, au Panthéon, et un monument en marbre lui fut élevé, près de celui de Raphaël, par le prince palatin, qui chargea le cardinal Ottoboni d'en diriger l'exécution. Un service solennel eut lieu sur sa tombe, à l'anniversaire de ses funérailles, pendant une longue suite d'années. Il consistait en morceaux choisis dans ses œuvres, et exécutés par un orchestre nombreux. Cet usage dura tant qu'il vécut un de ses élèves qui pût indiquer la tradition des mouvemens et des intentions de l'auteur.

Ce grand musicien possédait une belle collection de tableaux, qu'il légua par son testament au cardinal Ottoboni, avec une somme de cinquante mille écus ; mais le cardinal n'accepta que les tableaux, et fit distribuer l'argent aux parens de Corelli. Quelques anecdotes qu'on a recueillies sur

cet habile artiste prouvent la douceur de son caractère. Un jour qu'il se faisait entendre dans une assemblée nombreuse, il s'aperçut que chacun se mettait à causer : posant son violon sur une table, il dit qu'il craignait d'interrompre la conversation. Ce fut une leçon pour les auditeurs qui le prièrent de reprendre son violon, et qui lui prêtèrent toute l'attention due à son talent. Une autre fois il jouait devant Handel l'ouverture de l'opéra intitulé *Le Triomphe du Temps*, de ce compositeur. Handel, impatient de ce que Corelli ne la jouait pas dans son genre, lui arracha le violon, avec sa brusquerie ordinaire, et se mit lui-même à jouer. Corelli, sans s'émouvoir, se contenta de lui dire : « *Ma, caro Sassone, questa musica è nel stilo francese, di ch' io non m' intendo.* » Les principaux élèves de Corelli sont Battiste, Geminiani, Locatelli, Lorenzo et Giambattista Somis : tous se sont illustrés comme violinistes, et comme compositeurs. Quelques amateurs ont aussi reçu des leçons de Corelli, entre autres lord Edgcombe, qui a fait graver son portrait à la manière noire, par Smith, d'après le tableau original de Henry Howard.

Corelli est le type primitif de toutes les bonnes écoles de violon ; aujourd'hui même, bien que l'art se soit enrichi de beaucoup d'effets inconnus de son temps, l'étude de ses ouvrages est encore une des meilleures qu'on puisse faire pour acquérir un style large et majestueux. Corelli avait fait de bonnes études de composition et écrivait bien. Jean-Paul Colonna l'ayant attaqué sur une succession de quintes qu'il avait trouvée dans une allemande de la troisième sonate de l'œuvre intitulé *Balletti da camera*, Corelli se défendit en homme instruit, et Antoine Liberati, pris pour juge, se prononça en sa faveur. Cependant, nonobstant l'opinion de M. l'abbé Baini, il est certain que la succession de quintes diatoniques existe dans le passage dont il s'agit.

On a de ce grand artiste les ouvrages dont les titres suivent : 1<sup>o</sup> *XII Sonate a tre, due violini e violoncello, col basso per l'organo*, op. 1, Rome, 1685, in-fol. Cet ouvrage contient des pièces destinées à être jouées dans les églises, comme c'était l'usage alors : c'est pourquoi Corelli les appelle *Suonate da chiesa*. La deuxième édition parut à Anvers, en 1688, in-fol.; il y en a une troisième d'Amsterdam, sans date. 2<sup>o</sup> *XII Suonate da camera a tre, due violini, violoncello e violone o cembalo*, op. 2, Rome, 1685, in-fol. Deux autres éditions ont été publiées à Amsterdam. Cette dernière est intitulée : *Balletti da camera*. La deuxième sonate, la cinquième, la huitième et la onzième sont de la plus grande beauté. Dans une allemande de la troisième on trouve la succession de cinq quintes par mouvement diatonique, qui occasionna, en 1685, la querelle dont il a été parlé précédemment, entre Jean-Paul Colonna et Corelli. 3<sup>o</sup> *XII Suonate a tre, due violini e violone o arciliuto col basso per l'organo*, op. 3, Bologne, 1690. Il y a une deuxième édition de cet ouvrage imprimée à Anvers, en 1681; la troisième a été gravée à Amsterdam, sans date. 4<sup>o</sup> *XII Suonate da camera a tre, due violini e violone o cembalo*, op. 4, Bologne, 1694. L'édition publiée à Amsterdam, chez Roger, porte le titre de *Balletti da camera*. Il a été publié à Paris, chez Leclerc, une belle édition des quatre premiers ouvrages de sonates de Corelli. 5<sup>o</sup> *XII Suonate a violino e violone o cembalo*, op. 5, *parte prima; parte seconda, preludi, allemande, correnti, gigue, sarabande, gavotte e follia*, Rome, 1700, in-fol. Cet ouvrage, chef-d'œuvre du genre, place Corelli au premier rang comme compositeur de musique instrumentale. Ce n'est point par une pureté d'harmonie irréprochable que brille cet ouvrage immortel, mais par une variété de chants, une richesse d'invention, un grandiose, tels qu'aucune autre production du même genre n'en avait jamais offert

d'exemple. Les deuxième, troisième, cinquième, sixième et onzième sonates sont surtout admirables. La dernière est une fantaisie intitulée *Follia*; on a publié cinq éditions de cet ouvrage; la cinquième, dont M. Cartier est l'éditeur, a paru à Paris en 1799, in-fol. Ce même ouvrage, arrangé en trios pour deux flûtes et basse, a été gravé à Londres et à Amsterdam, sous l'indication d'œuvre six, et Geminiani en a arrangé les deux parties en concertino, et les a publiées sous ce titre : *XII Concerti grossi, con due violini, viola e violoncelli di concertino obbligati, e due altri violini e basso di concerto grosso, quali contengono preludi, allemande, correnti, gigue, sarabande, gavotte e follia. Composti della prima e della seconda parte dell' opera 5<sup>a</sup> di Corelli, da Francesco Geminiani*. Londres, in-fol., sans date; 6<sup>o</sup> *Concerti grossi con due violini e violoncello di concertino obbligati e due altri violini, viola e basso di concerto grosso ad arbitrio che si potranno radoppiare*, op. 6, Rome, décembre 1712, in-fol. Il y en a une autre édition d'Amsterdam, sans date. Cet ouvrage est le dernier qui sortit de la plume de Corelli. Geminiani possédait quelques solos de violon composés par ce grand artiste; mais il ne paraît pas qu'on les ait imprimés. Ravenscroft avait fait paraître neuf sonates de sa composition à Rome, en 1695; par une spéculation de marchand de musique, on les publia à Amsterdam sous ce titre : *Sonate a tre, due violini e basso per il cembalo; si crede che siano state composte da Arcangelo Corelli avanti le sue altre opere*, op. 7. On doit ranger aussi parmi les surpercherries du même genre une autre publication intitulée : *Sonate a tre, due violini col basso per l'organo di Arcangelo Corelli, opera postuma*, Amsterdam, Roger.

CORFE (JOSEPH), né à Salisbury en 1740, entra comme enfant de chœur à la cathédrale de cette ville, et étudia la musique sous le docteur Stephens, qui y était

organiste. En 1782, il obtint une place de membre de la chapelle du roi d'Angleterre, et dix ans après il fut nommé organiste de la cathédrale de Salisbury, et maître des enfans de chœur. Il résigna ces deux places en 1804, en faveur de son fils, Arthur, qui les occupe encore. Joseph Corfe est mort en 1820. Ses compositions consistent principalement en musique religieuse qu'on chante habituellement dans les églises de Salisbury et dans d'autres comtés. Il a publié : 1° Un service du matin et du soir avec huit antiennes, dédié au chapitre de Salisbury, un volume ; 2° Un traité sur le chant sous ce titre : *A Treatise on singing, explaining in the most simple manner all the rules for learning to sing by notes without the assistance of an instrument, with some observations on vocal music*, Londres, 1791, in-fol. ; 3° Un traité sur la basse continue intitulé : *A Treatise on thorough bass* ; 4° Les Beautés de Handel, trois vol. ; 5° Les Beautés de Purcell, Londres, deux vol. ; 6° Trois recueils de chansons écossaises. Corfe est aussi l'éditeur du deuxième volume des antiennes de Kent.

CORFE (ARTHUR-THOMAS), fils du précédent, est né à Salisbury, en 1775. A l'âge de dix ans, il fut placé comme enfant de chœur à l'abbaye de Westminster, et reçut son éducation musicale du docteur Cooke. Il étudia ensuite le piano avec Clementi. En 1804, il succéda à son père dans les places d'organiste et de maître des enfans de chœur de la cathédrale de Salisbury. Les compositions de M. Corfe consistent en un *Te Deum*, un *Jubilate*, un *Sanctus*, *Les commandemens de Dieu*, à quatre parties, l'hymne de l'ordination, et quelques morceaux détachés pour le piano.

CORFINI (JACQUES), compositeur, né à Padoue, vers 1540, a publié un œuvre de sa composition, sous ce titre : *Madrigali a sei voci*, Venise, 1575.

CORKINNE (WILLIAM), musicien anglais, né dans la seconde moitié du 16<sup>e</sup> siècle,

a fait paraître à Londres, en 1610, une collection pour le luth et la basse de viole, sous ce titre : *Ayres to sing and play to lute and basse violl, with pavins, galliards, almains and corantes for the lyra-violl*, in-fol. : la seconde partie de ce recueil a été publiée en 1612.

CORNET (SEVERIN), né à Valenciennes, vers 1540, étudia la musique en Italie, comme on le voit par ces vers à sa louange, placés en tête d'un de ses ouvrages :

« Car, hantant l'Italie, il y a sceu choisir  
 « Et en a rapporté l'utile théorique  
 « Richement mariée au doux de sa pratique. »

En 1578, il est devenu maître des enfans de chœur de la grande église d'Anvers, place qu'il paraît avoir occupée jusqu'à sa mort. Son meilleur élève fut Corneille Werdonek. Les ouvrages les plus connus de ce musicien sont : 1° *Chansons françaises à cinq, six et huit parties*, Anvers, Plantin, 1581, in-4° ; 2° *Madrigali a 5, 6, 7 e 8 voci*, ibid., 1581, in-4° ; 3° *Cantiones musicæ a 5, 6, 7 et 8 vocum*, ibid., 1581, in-4° ; 4° *Motetti a 5, 6, 7 e 8 voci*, ibid., 1582, in-4°.

CORNET (JULES), né en 1792, à Santo-Candido, dans le Tyrol, jouit en Allemagne de la réputation de bon chanteur et d'acteur distingué. Destiné d'abord à la profession d'avocat, il étudia le droit à Vienne ; mais le goût passionné qu'il avait pour la musique et pour le théâtre le fit renoncer à ses premiers projets. Après avoir été attaché à plusieurs troupes ambulantes d'opéra, il joua pendant quelques années au théâtre de Hambourg, puis il entreprit des voyages en Danemarck, en Suède et en Hollande. Il est en ce moment l'ornement du théâtre de Brunswick, mais il est vraisemblable qu'il ne tardera point à s'éloigner de la scène, car sa fortune est déjà considérable. On dit qu'il a le projet de se retirer dans le lieu de sa naissance. La voix de Cornet est un ténor de la plus belle qualité. Parmi les rôles qui lui ont fait le plus d'honneur, on cite celui de

*Masaniello* dans la *Muette de Portici*, d'Auber. Cornet a publié à Hambourg, chez Christiani, un recueil de chants avec accompagnement de piano ou de guitare, sous le titre de *Lyra für Freunde und Freudinnen des Gesanges* (Lyre pour les amateurs du chant).

CORNETTE (V.), répéteur au théâtre de l'Opéra-Comique de Paris, premier tromboniste dans la musique de la 10<sup>e</sup> légion de la garde nationale, et organiste adjoint de l'église Saint-Sulpice et de la chapelle des Invalides, est né vers 1796. On a de lui : *Méthode de trombone contenant les principes de cet instrument, des gammes, des exercices, vingt leçons, quatre duos concertans, deux trios et six grandes études*, Paris, Richault, 1831.

CORNETTI (PAUL), maître de chapelle de la confrérie du Saint-Esprit, à Ferrare, naquit à Rome, au commencement du 17<sup>e</sup> siècle. Il a fait imprimer une collection de motets, sous ce titre : *Sacræ cantiones 1, 2 et 3 vocibus concertate*, op. 1, lib. 1, Anvers, 1645, in-4°. Cette édition doit être une réimpression.

CORNISH (WILLIAM), poète anglais, et compositeur de la chapelle du roi Henri VII, vivait au commencement du 16<sup>e</sup> siècle. Il a écrit un poème intitulé : *A parable between information and musike*, que Hawkins a inséré dans son Histoire de la musique (t. II, p. 508 et suiv.). Le même écrivain a donné (t. III, p. 3-16) deux chansons de table à trois voix composées par Cornish.

CORNU (RENÉ), professeur de piano à Paris, naquit en cette ville le 21 avril 1792. Fils d'un sous-maître de chant de Notre-Dame, il reçut son éducation musicale dans la maîtrise de cette cathédrale. Ladurner fut son maître de piano, et il reçut des leçons de composition de Desvignes et d'Eler. Il a publié : 1<sup>o</sup> Cinq recueils de romances avec accomp. de piano, Paris, Le Duc, et Pleyel; 2<sup>o</sup> *Vive Henri IV*, varié pour piano, op. 3, Paris, Frey; 3<sup>o</sup> Chœur d'*Iphigénie en Aulide*, varié

pour piano, op. 4, *Ibid.*; 4<sup>o</sup> *Charmante Gabrielle*, varié pour piano, op. 6, *Ibid.*; 5<sup>o</sup> *Quand le bien-aimé reviendra*, *Idem*, op. 8, *Ibid.*; 6<sup>o</sup> *God save the king, idem*, Paris, H. Leinoine. Cornu a fait exécuter à Notre-Dame de Paris une messe solennelle de sa composition. Il est mort du choléra au mois de juin 1852.

CORRADINI (NICOLAS), organiste et maître de chapelle à l'église principale de Crémone, naquit à Bergame vers la fin du 16<sup>e</sup> siècle. Il a fait imprimer un recueil de *Canzoni a quattro voci*, Venise, 1624. On trouve aussi quelques morceaux de sa composition dans le *Bergameno Parnass. Music*, Venise, 1615. Corradini fut aussi maître de chapelle de l'académie des *Animosi*, à Crémone.

CORREA (FR.-MANUEL), carme portugais, né à Lisbonne, vers la fin du 16<sup>e</sup> siècle, était maître de chapelle de l'église de Sainte-Catherine, en 1625. Il est auteur d'un motet : *Adjuva nos Deus*, à cinq voix, dont le manuscrit se trouve dans la bibliothèque du roi de Portugal. Un autre *Manuel Correa*, né aussi à Lisbonne, vers le même temps, et qui était chapelain de l'église cathédrale de Séville, en 1625, a composé des motets qui sont en manuscrit dans la bibliothèque du roi de Portugal.

CORREA (HENRIQUE-CARLOS), maître de chapelle à l'église cathédrale de Coïmbre, naquit à Lisbonne le 10 février 1680. Il a composé une grande quantité de messes, de répons, de motets, de *Miserere*, etc., qui sont en manuscrit à la bibliothèque du roi de Portugal, et dont on trouve un catalogue détaillé dans la *Bibliotheca Lusitana* de Machado, t. II, p. 446.

CORREA (LORENZA), née à Lisbonne, en 1771, eut pour maître de chant, Marinelli, célèbre sopraniste de la musique du roi d'Espagne. En 1790, elle débuta sur le théâtre de Madrid et obtint beaucoup de succès. Deux ans après elle partit pour l'Italie, et débuta à Venise dans l'emploi des *prime donne*. Elle a chanté successivement dans toutes les grandes villes, et notamment à

Naples, où elle fut attachée au théâtre de Saint-Charles pendant trois ans. On admirait la beauté de sa voix, et la perfection de sa méthode. En 1810, elle débuta à l'*Opéra-Comique* de Paris; mais à cette époque, sa voix était fatiguée, et elle produisit peu d'effet. Depuis lors, elle s'est retirée du théâtre.

CORRETTE (MICHEL), chevalier de l'ordre du Christ, né à Saint-Germain, était en 1758, organiste du grand collège des Jésuites de la rue Saint-Antoine, à Paris. Enthousiaste admirateur de la musique française, il donnait dans sa maison, en clos du Temple, un concert où il faisait entendre les plus beaux morceaux de Lulli, de Campra, et des cantates de sa façon, qu'il accompagnait au clavecin. On dit qu'il faisait chanter sa servante dans ses séances musicales. Plus tard il ouvrit une école de musique pour laquelle il écrivit plusieurs ouvrages élémentaires; mais malgré son zèle et ses efforts, ses élèves faisaient peu de progrès; les musiciens de Paris les appelaient, par dérision, *les anachorètes* (les ânes à Corrette). En 1780, Corrette eut le titre d'organiste du duc d'Angoulême. On connaît de ce musicien : 1° *Les soirées de la ville*, cantates à voix seule avec la basse continue pour le clavecin, Paris, Le Clerc, 1771, in-fol.; 2° *Méthode pour apprendre à jouer de la harpe*, Paris, 1774, in-4°; 3° *Méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière*, Paris, 1778, in-4°. Il en a paru une deuxième édition en 1781; 4° *Le parfait maître à chanter*, Paris, 1782; 5° *Méthode pour apprendre facilement à jouer de la quinte ou de l'alto*, Paris, 1782, in-4°; 6° *L'art de se perfectionner sur le violon*, Paris, 1785; 7° *Méthode pour le violoncelle, contenant les véritables positions*, etc., Paris, 1785. Ces ouvrages contiennent quelques renseignemens curieux.

CORRETTE (MICHEL), fils du précédent, fut organiste de l'église du Temple. Il a publié en 1786 : *Pièces pour l'orgue*

*dans un genre nouveau, à l'usage des dames religieuses et de ceux qui touchent l'orgue, avec le mélange des jeux et la manière d'imiter le tonnerre.*

CORRI (DOMINIQUE), né à Naples en 1744, fut élève de Porpora, depuis 1763 jusqu'à la mort de cet habile maître, en 1767. En 1774, Corri se rendit à Londres, et dans la même année il y fit représenter un opéra intitulé *Alessandro nell'Indie*, qui eut peu de succès. Cet échec le déterminait à se livrer à l'enseignement du chant. Vers 1797, il s'associa à Dussek pour l'exploitation d'un commerce de musique, mais cette entreprise ne réussit pas. Parmi les compositions dramatiques de Corri, son opéra *The Traveller*, est celle qui a eu le plus de succès. Corri vivait encore à Londres, en 1826; il était alors âgé de quatre-vingt-deux ans. Il a eu quatre enfans, trois fils et une fille : celle-ci avait épousé Dussek : elle s'est remariée depuis à un artiste nommé M. Moralt. Les principaux ouvrages de Corri sont : 1° Trois volumes de chansons anglaises, Londres, 1788; 2° *Alessandro nell'Indie*, *opera seria*; 3° Sept airs italiens, Londres, 1797; 4° Quatre volumes d'airs anglais, italiens et français, Londres, 1797; 5° *Sufferings of the queen of France, with accomp.*; 6° Douze airs anglais de caractère, avec accompagnement; 7° Deux recueils de sonates pour le piano; 8° Recueil de duos anglais, allemands, italiens et français; 9° Six airs et rondos pour le piano; 10° *The singer's preceptor* (Traité du chant, etc.), Londres, 1798; 11° *Art of Fingering* (Méthode de piano, etc.), Londres, 1799; 12° *Musical Dictionary as a Desk* (Dictionnaire de musique, etc.), Londres, 1798; 13° *The Traveller* (Le Voyageur), opéra. Un des fils de Corri s'est fixé à Édimbourg, en 1795, et s'y est livré à l'enseignement de la musique. Cet artiste est le père de Madame Corri-Paltoni. Le rédacteur de l'article *Corri* du Lexique universel de musique publié par M. Schilling a été induit en erreur sur ce point,



car il dit que Madame Corri-Paltoni est fille du vieux élève de Porpora, et de Madame Dussek. Celle-ci était la tante de la cantatrice ; il en a fait sa sœur.

CORRI-PALTONI (M<sup>me</sup> FANNY), née à Édimbourg, en 1795, fit ses premières études musicales sous la direction de son père. Lui ayant trouvé une belle voix de *mezzo-soprano*, et ce trille vigoureux et brillant que la plupart des chanteurs ont en Angleterre, à cause de l'usage fréquent qu'ils font de cet ornement, Madame Catalani voulut avoir Mademoiselle Corri pour élève, et s'en fit accompagner dans ses voyages de 1815 et 1816. Elle se fit alors entendre à Hambourg, mais sans succès. De retour à Londres, elle y reprit ses études, chanta quelque temps les seconds rôles au Théâtre-Italien, quitta ce théâtre en 1821, lorsque le libraire Ebers en prit la direction, et se rendit en Allemagne. Malgré les avantages qu'elle tenait de la nature, elle eut peu de succès à Hambourg, à Francfort et à Munich. De cette ville, elle alla en Italie, y épousa un chanteur médiocre nommé Paltoni, et commença à se faire une certaine réputation lorsqu'elle chanta à Bologne en 1825. Deux ans après elle fut appelée comme *prima donna* à Madrid, puis, en 1828, elle chanta à Milan avec Lablache, et y eut quelque succès. En 1830 elle retourna en Allemagne et y chanta dans plusieurs concerts. On dit qu'elle est maintenant en Russie.

CORSI (JACQUES), gentilhomme florentin, né vers 1560, cultiva la poésie et la musique avec succès, et fut un des protecteurs les plus zélés des artistes de son temps. Lié d'amitié avec Jean Bardi, comte de Vernio, le poète Rinuccini, Galilée le père, Emilio-del-Cavaliere, Perez, Jules Caccini, et d'autres hommes célèbres, il contribua comme eux à l'invention du drame musical. Après que le comte Bardi (*Voyez* ce nom) eut quitté Florence pour se rendre à Rome, la maison de Corsi devint le rendez-vous de ces artistes. La

société qu'ils avaient formée continua de s'y occuper des moyens de liâter les progrès du nouvel art qu'elle avait créé. Ce fut aussi dans la maison de Corsi que furent représentées les pastorales de *Dafne*, en 1594, et d'*Euridice*, en 1600, ouvrages de Peri et de Jules Caccini. Corsi composa plusieurs airs pour l'*Euridice*.

CORSI (BERNARD), compositeur à Crémone, a publié à Venise, en 1617, des psaumes à cinq voix, et vers le même temps des *litanies*, *antiennes* et *motets à huit voix*. Son œuvre septième est intitulé : *Psalmi vespertini octo vocum*.

CORSI (JOSEPH), maître de chapelle à Sainte-Marie-Majeure, de Rome, occupait cette place en 1657, suivant le titre d'un recueil de motets publié cette année. L'abbé Baini a omis le nom de ce compositeur dans sa liste des maîtres de chapelle de cette basilique (*Memor. stor. crit. di Pierl. da Palestrina*, t. 1, n° 440). On connaît de ce maître : 1° *Motetti a 2, 3, 4 voci*, Rome, 1667, in-4° ; 2° *Miserere a cinque* ; 3° *Motetti a 9*.

CORTECCIA (FRANÇOIS), chanoine de Saint-Laurent, à Florence, et maître de chapelle de Cosme de Médicis, vivait vers 1530. Il brillait aussi comme organiste. Negri (*Scritt. Fiorent.*) fixe l'époque de sa mort au mois de mai 1571. Il a publié : 1° *Madrigali a quattro voci*, lib. 1°, 2°, Venise, 1545 et 1547, in-4° oblong ; 2° *Responsorial et lectiones Hebdomadæ sanctæ*, Venise. Burney dit qu'il a examiné un de ses motets, et qu'il ne l'a pas trouvé digne de sa réputation.

CORTELLINI (CAMILLE), surnommé *Il Violino*, à cause de son talent sur le violon, compositeur de musique d'église, vécut au commencement du 17<sup>e</sup> siècle, et fut engagé au service de la *Signoria* de Bologne. Il a publié : 1° *Missa a quattro e cinque voci*, Venezia, 1617, in-4° ; 2° *Salmi a 8 voci* ; 3° *Magnificat ditutti li tuoni a 6 voci*, Venezia, 1619, in-4° ; 4° *Messe concertate a otto voci*, in Venezia, app. Aless. Vincenti, 1626. On voit

dans la préface de cet ouvrage une indication de la manière d'exécuter la musique d'église, à l'époque où il fut publié, lorsque les instrumens étaient joints aux voix. L'auteur s'exprime ainsi : *La Messa In Domino confido ha la gloria concertata : e dove saranno le lettere grandi il cantore canterà solo ; et dove saranno le linee, li tromboni e altri simili stromenti soneranno soli.*

CORTONA (ANTOINE), compositeur dramatique, né à Venise, au commencement du 18<sup>e</sup> siècle, est connu par deux opéras, le premier intitulé : *Amor indovino*, fut représenté en 1726, l'autre, *Marianne*, en 1728.

CORVINUS (JEAN-MICHEL), pasteur à Orsloew en Zélande, mort le 10 août 1663, est auteur d'un livre qui a pour titre : *Hep-tachordum Danicum, sive nova solfistatio, in qua musicæ practica usus, tam qui ad canendum, quam qui ad componendum cantum facit, ostenditur*, Copenhague, 1643. Cet ouvrage est un traité de la nouvelle méthode de solmisation par sept syllabes. On connaît aussi de Corvinus : *Logistica Harmonica, Musicæ vera et firma præstruens fundamenta*, Copenhague, 1646, in-4<sup>o</sup>.

COSIMI (NICOLAS), habile violoniste, né à Rome, dans la seconde moitié du 17<sup>e</sup> siècle, se rendit à Londres, en 1702, et y publia, en 1706, douze solos pour le violon, in-4<sup>o</sup>, qu'il dédia au duc de Bedford. Peu de temps après il retourna en Italie où il est mort jeune. Il paraît avoir été élève de Corelli. Son portrait, gravé à l'*acqua tinta* par J. Smith, d'après Godfrey Kneller, a été publié en 1706. Burney dit (*a General hist. of music*, t. III, p. 559) que le violon de Cosimi, considéré comme le plus beau qu'on connût, fut porté en Angleterre par Corbett, après la mort de l'artiste, et qu'il y fut vendu à un prix très élevé.

COSME DELGADO. Voy. DELGADO.

COSSA (VINCENT), compositeur, né à Pérouse au commencement du 16<sup>e</sup> siècle,

a fait imprimer : *Madrigali a quattro voci*, Venise, 1569. Il a laissé aussi un livre de *Canzonette à trois voix*, que son compatriote Christophe Lauro a publié après sa mort.

COSSA (ANGELO) ; on a imprimé sous ce nom un petit écrit intitulé : *Progetto di alcune riforme dell' I. R. Teatro alla Scala* (Projet de quelques réformes au théâtre impérial et royal de la Scala), Milan, à la typographie de Batelli et Fantini, 1819, 23 p. in-8<sup>o</sup>. Cette brochure est divisée en deux chapitres ; le premier est relatif aux réformes à faire au théâtre ; le second, aux réformes dans les spectacles.

COSSET (FRANÇOIS), maître de musique de l'église métropolitaine de Reims, vers le milieu du 17<sup>e</sup> siècle, a publié les messes de sa composition dont voici les titres : 1<sup>o</sup> *Missa quatuor vocum ad imitationem moduli* : Cantate Domino, Paris, Ballard, 1659. 2<sup>o</sup> *Missa sex vocum ad imit. mod.* : Domine Salvum fac regem, Paris, 1659, in-fol. 3<sup>o</sup> *Missa sex vocum ad imitationem moduli* : Surge propera, Paris, Ballard, 1659, in-fol. 4<sup>o</sup> *Missa quinque vocum, ad imit. mod.* : Salvum me fac Deus, Paris, 1661, in-fol. 5<sup>o</sup> *Missa quatuor vocum ad imid. mod.* : Eractavit cor meum, Paris, Ballard, 1673, in-fol., 2<sup>e</sup> édition. J'ignore la date de la première ; il y en a une troisième sous la date de 1687 ; 6<sup>o</sup> *Missa sex vocum ad imitat. moduli* : Super flumina Babylonis, Paris, Ch. Ballard, 1675, in-fol. C'est une seconde édition ; 7<sup>o</sup> *Missa quinque vocibus ad imit. mod.* : Gaudeamus omnes, Paris, 1676 ; 8<sup>o</sup> *Missa quatuor vocum ad imit. mod.* : Exultate Deo, Paris, Ballard, 1682, in-fol.

COSSONI (CHARLES-DONAT), organiste adjoint à l'église de Saint-Pétronc, à Bologne, a passé dans cette ville, en 1667 : 1<sup>o</sup> *Salmi a otto voci* ; 2<sup>o</sup> *Salmi concertati a cinque voci e 2 violini, con uno basso e 5 parti di ripieno*, op. 6, Bologne, 1668, in-4<sup>o</sup>.

COSTA (JEAN-PAUL), né à Gênes, vers

la fin du 16<sup>e</sup> siècle, fut maître de chapelle à Trévise. Il a fait imprimer à Venise : 1<sup>o</sup> *Madrigali a due, tre e quattro voci*, lib. 1; 2<sup>o</sup> *Madrigali a cinque voci*, lib. 1 e 2.

COSTA (ALPHONSE VAZ DA), habile chanteur et maître de chapelle à Avila, naquit en Portugal, vers la fin du 16<sup>e</sup> siècle. Dans sa jeunesse il alla à Rome, et se mit sous la direction des plus fameux maîtres de son temps, soit pour le chant, soit pour la composition. Ses études terminées, il fut d'abord maître de chapelle à Badajoz, et ensuite à Avila. Ses compositions, qui sont nombreuses, se trouvent en manuscrit dans la bibliothèque du roi de Portugal.

COSTA (FR.-ANDRÉ DA), né à Lisbonne, entra fort jeune dans l'ordre de la Trinité, dont il prit l'habit le 5 août 1650. Il était grand musicien, bon compositeur de musique d'église, et jouait supérieurement de la harpe. Il fut attaché à la chapelle des rois de Portugal Alphonse VI et Pierre II, qui estimaient ses talents. Il mourut, jeune encore, le 6 juillet 1685, laissant en manuscrit les ouvrages suivans, qui sont dans la bibliothèque du roi de Portugal : 1<sup>o</sup> *Missas de varios coros*; 2<sup>o</sup> *Confitebor tibi*, à douze voix; 3<sup>o</sup> *Laudate pueri Dominum*, à quatre voix; 4<sup>o</sup> *Beati omnes*, à quatre voix; 5<sup>o</sup> *Complies* à huit voix; 6<sup>o</sup> *Lodainha de N. Senhora a 8 vozes*; 7<sup>o</sup> *Responsorios da 4, 5 e 6 feira da Semana santa a 8 vozes*; 8<sup>o</sup> *O texto da Paixão da Domingo de Palmas, e de 6 feira mayor a 4 vozes*; 9<sup>o</sup> *Vilhancicos de conceição, Natal, e Reis a 4, 6, 8 e 12 vozes*.

COSTA (FRANÇOIS DA), musicien portugais, mort à Lisbonne en 1667, a laissé en manuscrit des compositions qui prouvent ses connaissances étendues, tant dans la théorie que dans la pratique de la musique (*V. Machado*, *Bibliot. Lusit.*, t. IV, pag. 151).

COSTA (LELIO), né à Rome, au commencement du 17<sup>e</sup> siècle, était, en 1655, le plus habile harpiste de toute l'Italie.

COSTA (ROCN), chanoine de l'église patriarcale de Venise, naquit près de cette ville au commencement du 17<sup>e</sup> siècle. Il a fait imprimer un petit traité de plainchant sous ce titre : *Breve Ristretto di due Introdutioni, overo Istruccioni delle cose più essenziali spettanti alla facile cognitione del canto fermo, cavato d'alcuni classici autori di questa materia*, Venise, 1681, in-4<sup>o</sup>, 26 pages.

COSTA (FÉLIX-JOSEPH DA), docteur en droit, né à Lisbonne en 1701, cultiva la poésie et la musique comme amateur. Ses essais poétiques ont été imprimés. Il a laissé en manuscrit un recueil de sonates intitulé : *Musica revelada do contraponto a coposição, que comprehende varias sonatas de cravo, viola, rebecca e varios minuets e cantates*.

COSTA E SYLVA (FRANÇOIS DA), chanoine et maître de chapelle de l'église cathédrale de Lisbonne, mourut dans cette ville, le 11 mai 1727. Il a laissé en manuscrit les ouvrages suivans de sa composition : 1<sup>o</sup> *Missa a 4 vozes com todo o genere de instrumentos*; 2<sup>o</sup> *Miserere a 11 vozes, com instrumentos*; 3<sup>o</sup> *Motetes para se cantarem as Missas das Domingas da quaresma*; 4<sup>o</sup> *Lamentocão primeira de quarta feira de Trevas a 8*; 5<sup>o</sup> *O Texto de Paixão de S. Marcos e S. Lucas a 4*; 6<sup>o</sup> *Vilhancicos a S. Vincente, e a Santa Cecilia com instrumentos*; 7<sup>o</sup> *Responsorios do officia dos defuntos a 8 vozes, com todo o genere de instrumentos*.

COSTA (VICTORIN-JOSEPH DA), écrivain portugais, qui vivait vers le milieu du 18<sup>e</sup> siècle, a publié un traité du plainchant sous ce titre : *Arte de canto chaô para uso dos principiantes*, Lisbonne, 1757, in-8<sup>o</sup>.

COSTA (RODRIGO FERREIRA DA). *Voyez FERREIRA*.

COSTAGUTI (VINCENT), né à Gènes, en 1613, fut d'abord protonotaire du pape Urbain VIII, ensuite secrétaire de la chambre apostolique, et enfin devint cardinal en

1645 ; il mourut en 1660. On a de lui les ouvrages suivans : 1<sup>o</sup> *Discorso della Musica*, Gènes, 1640, in-4<sup>o</sup> ; 2<sup>o</sup> *Applausi poetici alle glorie della Signora Leonora Baroni*, Rome, 1659. Léonore Baroni fut une célèbre cantatrice du 17<sup>e</sup> siècle.

COSTANTINI (ALEXANDRE), compositeur né à Rome, qui vivait vers la fin du 17<sup>e</sup> siècle, et dont on trouve plusieurs morceaux dans la collection publiée par Fab. Costantini sous ce titre : *Selectæ cantiones excellentissimorum auctorum* 8 voc., Rome, 1614. On a aussi de cet artiste : *Motecta singulis, binis, ternisque vocibus cum basso ad organum concinenda, auctore Alexandro Costantino, romano, Romæ ex typogr. Zannetti, 1616.*

COSTANTINI (FABIO), compositeur de l'école romaine, fut d'abord maître de chapelle de la confrérie du rosaire, à Ancône, puis maître de chapelle de l'église cathédrale d'Orvieto ; il naquit à Rome vers 1570. Il a fait imprimer dans cette ville par Zannetti, en 1614, un recueil de motets à huit voix des compositeurs les plus célèbres de son temps, sous ce titre : *Selectæ cantiones excellentissimorum auctorum octonis vocibus concinendæ a Fabio Constantino, romano, urbevetanæ cathedralis musicæ præfecto in lucem editæ.* Les maîtres dont il y a des motets dans cette collection sont : Pierluigi de Palestrina, J. M. Nanini, Félix Anerio, Fr. Soriano, Roger Giovanelli, Arcangelo Crivelli, B. Nanini, J. Fr. Anerio, Asprilio Pacelli, Alex. Costantini, Prosper Santini, Annibal Zoilo, L. Marenzio, Barth. Roy, J.-B. Lucatello, et Fabio Costantini même. Ce maître avait déjà publié à Rome, en 1596, des motets de sa composition à deux, trois et quatre voix ; en 1618 il donna dans la même ville : *Motetti a due, tre, quattro e cinque voci, e psalmi e magnificat octo vocum.*

COSTANZI (D. JUAN), connu généralement sous le nom de *Gioannino di Roma*, parce qu'il était né à Rome, fut maître de

chapelle de Saint-Pierre du Vatican. Il avait été d'abord au service du cardinal Ottoboni, neveu du pape Alexandre VIII. Il fut nommé maître de chapelle de Saint-Pierre du Vatican, comme adjoint de Benigni, le 5 juin 1754, devint titulaire de la place le 7 juillet 1755, et la conserva jusqu'à sa mort qui eut lieu le 5 mars 1778. Ses ouvrages les plus connus sont un opéra intitulé *Carlo Magno*, qui fut représenté à Rome en 1729, et un *Miserere* qui est fort estimé. On conserve en manuscrit dans la chapelle pontificale des motets à seize voix en quatre chœurs. Ses autres productions consistent en offertoires à quatre voix, un *Ave Maria* à trois, *Salve Regina* à quatre, *Ave Regina* à quatre, *Dixit* à huit, *Te Deum* et *Magnificat* à huit, *Messe pastorale* à quatre, *Laudate* à quatre, *Regina cæli* à quatre, et *Salve Regina* pour soprano solo et chœur. Tous ces ouvrages se trouvent en manuscrit dans la bibliothèque de M. l'abbé Santini, à Rome. Costanzi était un des plus habiles violoncellistes de son temps.

COSTE D'ARNOBAT (PIERRE), littérateur, né à Bayonne, en 1752, fut attaché très jeune au service militaire. Il n'était âgé que de vingt-un ans lorsqu'il publia, sous le voile de l'anonyme, une brochure relative à la querelle sur la musique française ; elle a pour titre : *Doute d'un pyrrhonien, proposés amicalement à J.-J. Rousseau*, Paris, 1753, in-8<sup>o</sup>. Coste est mort à Paris, vers 1810. Il a publié beaucoup de livres qui n'ont point de rapports avec la musique.

COSTELEY (GUILLAUME), organiste et valet de chambre de Charles IX, naquit de parens écossais en 1531. On a de lui un traité théorique intitulé : *Musique*, Paris, Adrien Le Roi, 1579, in-4<sup>o</sup>. Dans le seizième livre de *Chansons à quatre et à cinq parties* publiées par Adrien Le Roy et Robert Ballard, en 1567, on trouve une chanson française de Costeley, qui commence par ces mots : *Elle craint. Le*

livre dix-neuvième de cette collection contient neuf chansons à quatre et cinq voix du même compositeur.

COSYN (. . .), musicien anglais, qui vivait à la fin du 16<sup>e</sup> siècle, a fait imprimer à Londres, en 1585, des psaumes à quatre et à six voix.

COTTON (JEAN), écrivain dont il nous reste un traité de musique, en vingt-sept chapitres précédés d'un prologue, que l'abbé Gerbert a inséré dans ses *Scriptores Ecclesiastici de Musica sacra*, tom. II, pag. 230. Quelques personnes ont cru que l'auteur de cet ouvrage était un pape nommé Jean, parce qu'il emploie la formule de *Serviteur des serviteurs de Dieu* dans son épître dédicatoire à Fulgence, évêque anglais; mais l'abbé Gerbert conjecture avec plus de vraisemblance que Jean Cotton est le même que Jean Scholastique, qui était moine à l'abbaye de Saint-Matthias, à Trèves, et qui vivait vers l'an 1047. Quoi qu'il en soit, il est certain qu'il écrivit après Gui d'Arezzo, car il examine l'utilité de la méthode de ce moine dans un des chapitres de son ouvrage. C'est dans ce chapitre qu'on trouve la plus ancienne indication connue du système de solmisation par l'hexacorde et par les noms de notes *ut, re, mi*, etc. (V. le *Résumé philos. de l'hist. de la musique*, tom. I, pag. CLXX).

COTUMACCI (CHARLES), et non *Cotumacci* comme l'écrivit Lichtenthal, né à Naples en 1698, eut pour maître de composition Alexandre Scarlatti, et succéda à son disciple Durante dans la charge de maître de chapelle du Conservatoire de S. Onofrio. C'était un bon organiste de l'ancienne école, et un habile professeur. Il a beaucoup écrit pour l'église, et a aussi composé deux livres élémentaires, l'un intitulé: *Regole dell' accompagnamento*, avec des *partimenti* bien gradués; l'autre, *Trattato di contrappunto*; mais ces deux ouvrages sont restés en manuscrit. M. Choron a publié quelques-uns des *partimenti* de ce professeur dans ses *Principes de*

*composition des écoles d'Italie*. Cotumacci est mort à Naples, en 1765.

COUCHERY (M.), ancien secrétaire rédacteur de la chambre des députés, sortit de France au commencement des troubles de la révolution de 1789, obtint sa radiation de la liste des émigrés sous le consulat, et accueillit la restauration avec enthousiasme. Appelé à la chambre des députés comme secrétaire rédacteur, il en remplit les fonctions jusqu'à la révolution du mois de juillet 1850. A cette époque, il crut devoir donner sa démission, et depuis lors il est resté sans emploi. Amateur passionné de la musique italienne, il avait été du petit nombre de ceux qui fréquentaient le spectacle des fameux bouffons de 1789, et depuis sa rentrée en France, n'avait cessé de suivre les représentations du Théâtre-Italien. On a de lui : *Observations désintéressées sur l'administration du théâtre royal Italien, adressés à M. Viotti, directeur de ce théâtre, par un dilettante* (anonyme), Paris, 1821, trente-sept pages in-8°.

COUCY (RECHAULT, CHATELAIN DE), célèbre trouvère du 12<sup>e</sup> siècle, mal connu de la plupart de ceux qui en ont parlé, a vécu vers la fin du 12<sup>e</sup> siècle. Quelques auteurs, d'après l'opinion de Fauchet (*Recueil de l'origine de la langue et poésie française*), ont cru que ce Châtelain n'était autre que Raoul I<sup>er</sup>, sire de Coucy; d'autres, parmi lesquels on remarque l'historien Mézeray, ont pensé que c'était Raoul II; enfin, La Borde (*Essai sur la musique*, tom. II, pag. 242) et M. Crapelet (*l'Histoire du Châtelain de Coucy*, etc., pag. 289 et 500), disent qu'il était fils d'Enguerrand de Coucy, frère de Raoul I<sup>er</sup>. La Borde, qui a puisé la plupart de ses renseignements dans *l'Histoire de la maison de Coucy*, de Duchesne, et dans le *Traité des nobles*, de l'Alouette, dit que le Châtelain était né vraisemblablement en 1167, et qu'il avait été élevé à *Coucy-le-Château*, dans les domaines de son oncle; et il cite à ce sujet un acte tiré des

archives de l'hôpital de Laon, daté de 1187. Suivant cet acte, le Châtelain aurait porté alors l'habit ecclésiastique, car il y est qualifié de clerc (*clericus*); mais il aurait bientôt quitté son état et aurait embrassé le parti des armes. Une difficulté se présente contre l'identité du personnage désigné dans l'acte dont il s'agit avec le Châtelain; car, suivant un poème écrit vers 1228, et qui a pour titre : *Li Roumans dou Châtelain de Coucy et de la dame de Fayel*, celui-ci s'appelait *Regnault*, tandis que le clerc de l'acte de 1187 est désigné sous le nom de *Raoul*. M. Francisque Michel a fort bien démontré (dans son *Essai sur la vie et les chansons du Châtelain de Coucy*) que La Borde et tous les autres ont été dans l'erreur à cet égard, et a fait voir que le Châtelain n'est aucun de ceux qu'on a confondus avec lui. Suivant le *Roumans*, qui a servi de base à son travail, le Châtelain de Coucy se croisa avec Richard-Cœur-de-Lion, et partit avec lui pour la Palestine, en 1190. Il y resta deux ans, et y fut tué, en 1192, dans un combat contre les Sarrasins.

Une ancienne chronique, écrite en 1580, et rapportée par Fauchet, nous apprend que Regnault de Coucy était amoureux de la femme d'un gentilhomme nommé Fayel, dont le château était situé près de Saint-Quentin. Après avoir triomphé des rigueurs de sa dame, le Châtelain partit pour la Palestine. Ayant été blessé mortellement par les Sarrasins, il ordonna à son écuyer de porter son cœur à celle qu'il aimait; mais cet écuyer ayant été surpris par le seigneur de Fayel, lorsqu'il cherchait à s'acquitter de son message, le mari jaloux s'empara du cœur de Coucy, et l'ayant fait apprêter par son cuisinier, le fit manger à sa femme, qui mourut de douleur lorsqu'elle sut de quelle nature était le repas qu'elle venait de faire. Cette lamentable histoire a fourni le sujet de plusieurs drames.

Le Châtelain de Coucy est un des plus

anciens trouvères dont les productions sont parvenues jusqu'à nous : les manuscrits de la Bibliothèque royale de Paris contiennent vingt-quatre chansons avec leurs mélodies, dont il est auteur, ou qui lui sont attribuées. Elles sont toutes remarquables par leur naïveté, et le chant ne manque pas de grâce. Les manuscrits qui en contiennent le plus grand nombre sont ceux de l'ancien fonds nos 7222, in-fol.; 7613, in-4<sup>o</sup>; no 63, fonds de Paulmy, in-fol.; 65 et 66, fonds de Cangé, in-8<sup>o</sup> et in-4<sup>o</sup>; 1989, fonds de Saint-Germain-des-Prés; 184, in-fol., du supplément, et 59, du fonds de La Vallière. Quelques-unes de ces chansons ont des mélodies différentes dans les divers manuscrits, mais celles-ci sont en petit nombre. Les manuscrits dont la notation est la plus correcte sont les nos 7222 et 63; les autres renferment beaucoup de fautes et d'inexactitudes.

Quatre mélodies des chansons du Châtelain de Coucy ont été publiées par La Borde dans son *Essai sur la musique* (tom. II, p. 205, 281, 287 et 291); il en a donné un plus grand nombre lorsqu'il a publié une nouvelle édition de son travail sur ce trouvère, sous ce titre : *Mémoires historiques sur Raoul de Coucy, avec un recueil de ses chansons en vieux langage, et la traduction de l'ancienne musique*, Paris, 1781, deux vol. in-12. La prétendue traduction de La Borde est aussi informée que l'ancienne notation donnée par lui est inexacte. La Borde était trop ignorant de la notation du 12<sup>e</sup> siècle pour pouvoir même la lire, et dans les copies qu'il a faites d'après les manuscrits, il a négligé une multitude de détails qui sont indispensables pour le sens des mélodies. Burney et Forkel, qui n'avaient pas de manuscrits pour les aider dans leur travail, ont essayé de rythmer les mélodies de Coucy d'après les informes copies de La Borde, et n'ont fait qu'une traduction imaginaire des véritables mélodies du trouvère, dans leurs histoires de la musique. Perne, homme instruit, tra-

vailleur infatigable, et doué de l'esprit de recherches, a pris des copies exactes de toutes ces mélodies dans les manuscrits de la Bibliothèque royale, et les a traduites en notation moderne, d'après les règles véritables de la notation mesurée du 12<sup>e</sup> siècle. Son travail a été publiée à la suite de l'édition des *Chansons du Châtelain de Coucy, revues sur tous les manuscrits*, par M. Francisque Michel, sous le titre de *Ancienne musique des chansons du Châtelain de Coucy, mise en notation moderne avec accompagnement de piano*. Cet accompagnement de piano est une idée bien malheureuse, car elle a gâté le fruit des recherches de Perne. Dominé par la pensée fausse, reproduite dans tous ses travaux, que la musique de tous les temps et de tous les pays est basée sur les mêmes principes, ce savant homme a accompagné toutes les mélodies de Coucy avec une harmonie moderne remplie de dissonances naturelles, de septièmes de dominantes, etc., au lieu de prendre pour modèles de ses accompagnemens les chansons à trois voix de moyen âge, et particulièrement celles d'Adam de Le Hale; en sorte que le caractère essentiel de la musique de l'époque a complètement disparu dans cet amalgame bizarre.

On peut consulter sur le Châtelain de Coucy et sur ses œuvres les divers ouvrages cités précédemment : De Bellay, *Mémoires historiques sur la maison de Coucy et sur la dame de Fayel*, Paris, 1770, in-8°; M. Crapelet, *L'Histoire du Châtelain de Coucy et de la dame de Fayel*, publié d'après le manuscrit de la Bibliothèque du roi (*Li Roumans dou Châtelain de Coucy*, etc., n° 195, in-fol. du supplément), et *mise en français*, Paris, Crapelet, 1829, in-8°; *Chansons du Châtelain de Coucy, revues sur tous les manuscrits*, par Francisque Michel, suivies de *l'ancienne musique*, etc., Paris, 1850, un vol. gr. in-8°.

COUPART (ANTOINE-MARIE), né à Paris le 13 juin 1780, fut d'abord employé à l'ad-

ministration des transports militaires, tant à Paris qu'à Liège, depuis 1796 jusqu'en 1798; puis il entra au bureau des journaux et des théâtres, au ministère de la police générale, devint chef-adjoint de ce bureau en 1813, et passa en la même qualité au ministère de l'intérieur, en 1820. Nommé chef de ce bureau en 1824, il fut mis à la retraite en 1829, puis fut employé un moment à l'Opéra en qualité de secrétaire-général. M. Coupart s'est fait connaître comme littérateur, par un grand nombre de vaudevilles et de comédies joués sur les petits théâtres de Paris, et par plusieurs recueils de chansons dont il est auteur ou éditeur. On lui doit *l'Almanach des spectacles* (Paris, Barba, 1822-1856, douze v. in-12), ouvrage supérieur, soit pour le style, soit pour l'exactitude, à tout ce qu'on avait publié précédemment dans le même genre. Les fonctions de l'auteur lui avaient fourni des renseignemens que d'autres ne se seraient procurés qu'avec peine. M. Coupart n'a pas mis son nom à ce recueil. On y trouve des renseignemens nécrologiques sur quelques musiciens.

COUPELLE (PIERRE DE LA), poète et musicien du 13<sup>e</sup> siècle. On trouve cinq chansons notées de sa composition dans le manuscrit de la Bibliothèque du roi, coté 7222 (anc. fonds).

COUPERIN, nom d'une famille qui s'est illustrée dans la musique pendant près de deux cents ans. Elle était originaire de Chaume, en Brie, où trois frères, Louis, François et Charles Couperin ont vu le jour. Je vais donner sur ces trois frères et sur tous ceux dont ils sont les ancêtres les détails que j'ai pu recueillir.

COUPERIN (LOUIS), né en 1630, vint fort jeune à Paris, et fut nommé organiste de Saint-Gervais et de la chapelle du roi. Il mourut en 1665, à l'âge de trente-cinq ans. Louis XIII avait créé pour lui une place de *dessus de viole* dans sa musique. Louis Couperin a laissé en manuscrit trois suites de pièces de clavecin.

COUPERIN (FRANÇOIS), sieur de

Crouilly, organiste de Saint-Gervais, depuis 1679 jusqu'en 1698, naquit à Chaume en 1651, et reçut des leçons de musique et de clavecin de son parent Chambonnières, dont il fut un des meilleurs élèves. Il composait pour l'orgue et le clavecin, et enseignait bien à en jouer. C'était un petit homme vif, qui aimait le vin, et qui, vers la fin de sa vie, était souvent ivre. Il périt malheureusement à l'âge de soixante-dix ans : ayant été renversé par une charrette, dans sa chute il se cassa la tête. Il a laissé deux enfans, une fille (Louise), et un fils (Nicolas). On connaît un recueil de pièces d'orgue composées par ce Couperin, sous ce titre : *Pièces d'orgue consistantes en deux messes, l'une à l'usage ordinaire des paroisses pour les festes solennelles ; l'autre propre pour les couvens de religieux et religieuses*, in-4° oblong. Il est assez singulier que le titre seul de ce recueil soit gravé, avec le privilège du roi, daté de 1690, qui autorisait Couperin à faire écrire, graver ou imprimer ses pièces. Le reste du cahier est en effet noté à la main, d'une belle écriture. Tous les exemplaires que j'ai vus sont de la même main. Sans être remarquable sous le rapport de l'invention, la musique de Couperin est estimable parce qu'elle est écrite avec pureté. Le plain-chant y est beaucoup mieux traité qu'il ne l'a été depuis par des organistes plus renommés.

COUPERIN (LOUISE), fille du précédent, née à Paris, en 1674, chantait avec goût, et jouait supérieurement du clavecin. Elle fut attachée pendant trente ans à la musique du roi, et mourut à Versailles, en 1728, à l'âge de cinquante-deux ans.

COUPERIN (NICOLAS), fils de François, naquit à Paris, en 1680. Il fut attaché au comte de Toulouse, comme musicien de sa chambre, et occupa pendant long-temps la place d'organiste de Saint-Gervais. Il est mort en 1748, à l'âge de soixante-huit ans.

COUPERIN (CHARLES), troisième frère de Louis et de François, naquit à Chaume, en 1632, et vint à Paris, fort jeune. Il

succéda à son frère aîné dans la place d'organiste de Saint-Gervais ; mais il n'en jouit pas long-temps, car il mourut en 1669, à l'âge de trente-sept ans. Il avait, pour son temps, un talent de premier ordre, comme organiste.

COUPERIN (FRANÇOIS), fils de Charles, fut surnommé *Le Grand*, à cause de sa supériorité sur tous les organistes français. Il naquit à Paris, en 1668, et n'était âgé que d'un an lorsqu'il perdit son père. Un organiste nommé Tolin lui donna les premières leçons. En 1696, il fut nommé organiste de Saint-Gervais, et en 1701 il obtint le titre de claveciniste de la chambre du roi, et d'organiste de sa chapelle. Il est mort en 1755, à l'âge de soixante-cinq ans, laissant deux filles, toutes deux habiles sur l'orgue et sur le clavecin. L'une, Marie-Anne, se fit religieuse à l'abbaye de Monthuisson, dont elle fut organiste ; l'autre, Marguerite-Antoinette, eut la charge de claveciniste de la chambre du roi, charge qui, jusqu'à elle, n'avait été remplie que par des hommes. De tous les organistes français, François Couperin est celui qui paraît avoir réuni le plus de qualités remarquables : disons plus, c'est le seul dont les compositions méritent l'estime des artistes. Il s'est même élevé à une hauteur qui tient du prodige, au milieu du mauvais goût et de l'ignorance qui l'environnaient. On a de lui : 1° Premier livre de pièces de clavecin, Paris, 1715, in-fol. ; 2° Deuxième livre *idem*, Paris, 1716, in-fol. ; 3° Troisième livre de pièces de clavecin à la suite duquel il y a quatre concerts à l'usage de toutes sortes d'instrumens, Paris, 1719, in-fol. ; 4° Quatrième livre de pièces de clavecin, Paris, in fol. ; 5° *Les goûts réunis, ou nouveaux concerts, augmentés de l'apothéose de Corelli en trio*, Paris, 1717, in-fol. ; 6° *L'Apothéose de l'incomparable L\*\*\** (Lulli), Paris, sans date ; 7° Trios pour deux dessus de violon, basse d'archet et basse chiffrée, Paris, sans date ; 8° Leçons des



ténébres à une et deux voix, Paris, sans date.

COUPERIN (ARMAND-LOUIS), fils de Nicolas, et neveu, à la mode de Bretagne, de Couperin-le-Grand, naquit à Paris le 11 janvier 1721. Personne n'a porté plus loin que lui le talent de l'exécution sur l'orgue ; mais ses compositions sont froides, quoique assez correctes. On connaît de lui deux œuvres de sonates et un de trios pour le clavecin, qui ont été gravés à Paris. Il a laissé en outre plusieurs motets et morceaux d'église. Il fut organiste du roi, de Saint-Gervais, de la sainte chapelle du palais, de Saint-Barthélemi, de Sainte-Marguerite, et l'un des quatre organistes de Notre-Dame. Couperin était ordinairement choisi pour la réception des orgues nouvelles ; ses connaissances étendues dans le mécanisme et la construction de ces instrumens le rendaient très propre à cet emploi. Il épousa la fille de Blanchet, célèbre facteur de clavecins, et en eut trois enfans, dont il sera parlé plus loin. Madame Couperin avait déjà, avant son mariage, une grande célébrité comme claveciniste et comme organiste. Elle vivait encore en 1810, et joua alors, à la réception de l'orgue de Saint-Louis, à Versailles, de manière à satisfaire l'auditoire, quoiqu'elle eût quatre-vingt-un ans. Armand-Louis Couperin est mort en 1789, des suites d'un coup de pied qu'il avait reçu d'un cheval échappé.

COUPERIN (ANTOINETTE-VICTOIRE), fille d'Armand-Louis, élève de son père et de sa mère, touchait l'orgue de Saint-Gervais, à l'âge de seize ans. Elle jouait aussi de la harpe, et possédait une belle voix, qu'elle a fait entendre souvent dans des concerts et dans des maisons de religieuses. Elle a épousé, en 1780, le fils de M. Soulas, trésorier de France, et propriétaire de la manufacture de damas de Tours. Elle vivait encore en 1810.

COUPERIN (PIERRE-LOUIS), fils de Louis-Armand, n'eut point d'autre instituteur que son père et sa mère. Doué

d'heureuses dispositions, il fit de rapides progrès sur le clavecin, l'orgue et la harpe. Malheureusement sa mauvaise santé l'empêcha de se livrer sérieusement à la composition : néanmoins il a fait exécuter dans plusieurs églises quelques-uns de ses motets qui ont eu du succès. La romance de Nina, variée pour le piano, est le seul de ses ouvrages qui ait été gravé. Il fut fort habile sur l'orgue, et partagea avec son père les places d'organiste du roi, de Notre-Dame, de Saint-Gervais, de Saint-Jean et des Carmes-Billettes. Il est mort fort jeune, en 1789.

COUPERIN (GERVAIS-FRANÇOIS), second fils d'Armand-Louis, vivait encore en 1815. Il reçut des leçons d'orgue et de piano de son père et de sa mère, mais il ne soutint point l'honneur de son nom, car il ne fut qu'un organiste médiocre et un compositeur sans mérite. Toutefois, tel était le respect qu'inspirait le nom de *Couperin*, qu'il obtint sans peine après la mort de son père et de son frère les places d'organiste du roi, de la sainte chapelle de Paris, de Saint-Gervais, de Saint-Jean, de Sainte-Marguerite, des Carmes-Billettes et de Saint-Merry. Il a été aussi nommé arbitre pour la réception des orgues de Saint-Nicolas-des-Champs, de Saint-Jacques-du-Haut-Pas, de Saint-Merry, de Saint-Eustache, de Saint-Roch, etc. Ses compositions, qui consistent en sonates, airs variés, caprices, pots-pourris et romances, ont été gravées à Paris. Il a composé aussi quelques motets qui sont restées en manuscrit. Gervais-François Couperin a été le dernier rejeton de cette illustre famille.

COURBOIS (. . .), musicien français qui s'est fait connaître, en 1728, par le motet *Omnes gentes plaudite manibus*, avec des trompettes et des timbales, exécuté au Concert spirituel. C'était une nouveauté jusqu'alors inconnue en France. On a aussi de Courbois un livre de cantates et de cantatilles, la cantate de *Don Quichotte*, et un livre d'airs à chanter.

COURTAIN (JACQUES), constructeur d'orgues, fut établi d'abord à Emmerich; ensuite, en 1790, à Burg-Steinfurt; et enfin, en 1793, à Oldenbourg. Son plus bel ouvrage est l'orgue de seize pieds de l'église principale d'Osnabruck, composé de seize registres, trois claviers, pédale et cinq soufflets.

COURTNEY (. . .), irlandais, né vers le milieu du 18<sup>e</sup> siècle, a brillé à Londres, en 1794, par son talent sur la cornemuse appelée par les anglais *Irishpipe*. Il avait perfectionné la construction de cet instrument, et lui avait donné une qualité de son beaucoup plus agréable que celle qu'on lui connaît. On ignore si ce musicien vit encore.

COURTOIS (JEAN), musicien français, vécut dans la première moitié du 16<sup>e</sup> siècle. C'était un homme habile dans l'art d'écrire, et qui aurait eu, sans doute une plus grande renommée si ses ouvrages eussent été moins rares. On trouve un canon à cinq voix fort bien fait de sa composition dans le recueil des *Chansons à cinq et six parties*, publié à Louvain en 1545, par Tilman Susato. Il y a aussi un motet de Courtois dans la collection publiée par Salblinger, à Augsbourg, en 1545. Gerber cite aussi dans son nouveau Lexique, à l'article *Cortois*, des messes manuscrites de ce musicien, qui existent à la Bibliothèque royale de Manich, sous le n<sup>o</sup> 51. Un recueil manuscrit de chansons, de motets et de messes à quatre parties, copié en 1542, qui a appartenu à Seger Van Male, de Bruges, et qui se trouve maintenant à la Bibliothèque publique de Cambrai, contient la messe *Domine, quis habitat*, à quatre parties, de Courtois.

COUSIN (JEAN), prêtre et chantre de la chapelle du roi de France Charles VII, sous la direction d'Ockeghem, était attaché à cette chapelle en 1461, suivant un *compte des officiers de la maison de Charles VII qui ont eu des robes et des chaperons faits de drap noir pour les obsèques et funérailles du corps du feu*

roy, l'an 1461. Ce compte se trouve dans un manuscrit de la Bibliothèque royale de Paris (*V. la Revue musicale*, 6<sup>me</sup> année, pag. 235). Tinctoris cite les compositions de Cousin, dans plusieurs endroits de ses ouvrages, notamment dans le *Proportionale*, où il examine le système des proportions de la messe de ce musicien intitulée : *Nigrarum*.

COUSIN DE CONTAMINE (. . .), né dans le Dauphiné, en 1704, fut sous-chantre à l'église cathédrale de Grenoble. Il a publié un livre intitulé : *Traité critique du plain-chant usité aujourd'hui dans les églises, contenant les principes qui en montrent les défauts et qui peuvent conduire à le rendre meilleur*, Paris, 1749, in-12.

COUSINEAU (PIERRE-JOSEPH), professeur de harpe, luthier et marchand de musique à Paris, naquit dans cette ville vers 1755. En 1782, il fabriqua des harpes avec un double rang de pédales, pour moduler facilement dans tous les tons; mais ce perfectionnement, qui depuis lors a été reproduit avec avantage par M. Dizi, à Londres, et par M. Érard, à Paris, n'eut point alors de succès, parce que les difficultés d'exécution rebutèrent les artistes et les amateurs, et parce que la musique qu'on jouait sur cet instrument était trop simple et trop facile pour qu'on eût besoin de ce double rang de pédales. En 1788, M. Cousineau obtint le titre de luthier de la reine, et fut nommé harpiste de l'académie royale de musique. Il a occupé cette place jusqu'en 1812, époque où il a été admis à la retraite. En 1798, il acquit d'un amateur, nommé M. Rouelle (*V. ce nom*) le secret d'un mécanisme nouveau qu'il perfectionna, et au moyen duquel les demitons se font sur la harpe par la cheville même à laquelle est attachée la corde, sans les secours des pincées ou des crochets; mais il résulte de ces perturbations continuelles de la tension verticale des cordes, qu'elles ne peuvent conserver leur accord, inconvénient qui a nuï au succès de cette

innovation. Comme compositeur, Cousineau est connu par sept œuvres de sonates pour la harpe (œuvres 1, 2, 5, 7, 10, 15 et 16), cinq recueils d'airs variés pour le même instrument, deux concertos avec accompagnement d'orchestre, op. 6 et 12, deux pots-pourris, et une méthode de harpe. En 1825, Cousineau a quitté le commerce de musique et la lutherie. Il est mort dans l'année suivante.

Cousineau a eu un fils qui jouait aussi de la harpe et qui fut associé dans ses travaux pour la construction des harpes. Il remplaça souvent son père à l'Opéra comme harpiste suppléant. On a de lui plusieurs airs variés pour la harpe, et une petite méthode pour cet instrument, Paris, Lemoine aîné.

COUSSER ou KUSSER (JEAN-SIGISMOND), compositeur dramatique, naquit à Presbourg, en Hongrie, vers le milieu du 17<sup>e</sup> siècle. Esprit inquiet, il ne sut jamais se fixer et changea souvent de situation. Dans les premiers temps de sa carrière musicale, il fut attaché à plusieurs chapelles de seigneurs hongrois, comme instrumentiste et comme compositeur ; mais bientôt il se fatigua de ce genre de vie, voyagea et se rendit à Paris, où il fit la connaissance de Lulli. Celui-ci lui enseigna à écrire dans le style français, c'est-à-dire dans sa manière propre. Après que Cousser eut passé six ans à Paris, il fut maître de chapelle à Stuttgart et à Wolfenbüttel ; mais il serait difficile de décider combien de temps il a passé dans ces cours, car son inconstance était telle, que Walther (*Musik. Lexik.*) assure qu'il y a peu de lieux en Allemagne où il n'ait séjourné plus ou moins long-temps. La partie la plus brillante et la plus heureuse de sa vie paraît avoir été depuis 1695 jusqu'en 1697 ; il demeura pendant ce temps à Hambourg, et y fit admirer ses talens comme compositeur et comme directeur d'orchestre. Mattheson lui accorde beaucoup d'éloges, dans son *Parfait maître de chapelle* (p. 480), pour l'habileté dont il faisait

preuve dans l'exécution des opéras. Après avoir quitté Hambourg, il fit deux voyages en Italie, à peu de distance l'un de l'autre, dans le but d'y étudier le style des compositeurs de ce pays et d'y apprendre l'art du chant. Plus tard il se rendit en Angleterre, y vécut quelque temps de leçons qu'il donnait et de concerts, puis, en 1710, il obtint une place à la cathédrale du Dublin, dont il devint plus tard maître de chapelle. Il conserva cette situation jusqu'à sa mort, qui arriva en 1727. Les compositions qu'on connaît de lui sont : 1<sup>o</sup> *Erindo*, opéra représenté à Hambourg, en 1693 ; 2<sup>o</sup> *Porus*, 1694, *Ibid.* ; 3<sup>o</sup> *Pyrame et Thisbé*, 1694, *Ibid.* ; 4<sup>o</sup> *Scipion l'Africain*, 1695, *Ibid.* ; 5<sup>o</sup> *Jason*, 1697, *Ibid.* Cousser a fait imprimer : 6<sup>o</sup> *Apollon enjoué*, ou six ouvertures de théâtre accompagnées de plusieurs airs, Nuremberg, 1700, in-fol. ; 7<sup>o</sup> *Heliconische Musenlust* (Amusemens des muses sur l'Hélicon), tirés de l'opéra d'*Ariane*, Nuremberg, 1700, in-fol. ; 8<sup>o</sup> Ode sur la mort de la célèbre Mrs. Arabella Hunt, mise en musique, à Londres ; 9<sup>o</sup> *A serenade to be represented on the birth day of His most sacred Majesty George I, at the castle of Dublin, the 28 of may 1724*, Dublin, 1724, in-fol.

COUSU (JEAN), chanoine de Saint-Quentin, naquit vers les dernières années du 16<sup>e</sup> siècle, ou au commencement du 17<sup>e</sup>, car on voit par une lettre de Mersenne à Doni, datée de 1632, parmi les manuscrits de Peirese qui sont à la Bibliothèque royale de Paris, que Cousu était alors un jeune homme. Il fut d'abord chantre de la sainte chapelle, puis directeur du chœur de l'église de Noyon, et enfin chanoine de Saint-Quentin. Mersenne, dans la lettre citée précédemment, dit que Cousu avait composé un livre sur la musique en général, mais que les dépenses auxquelles l'impression de ce livre aurait donné lieu, avaient empêché de le publier jusqu'à l'époque où il écrivait. Dans son *Harmonie universelle*, publiée

en 1636, il cite ce même ouvrage de Cousu, sous le titre de *La musique universelle, contenant toute la pratique et toute la théorie*, mais il ne dit pas s'il a été imprimé. N'ayant jamais vu citer ce livre dans les catalogues que j'avais consultés, je croyais qu'il n'avait pas vu le jour, et que Mersenne ne l'avait connu que par le manuscrit, lorsque Perne m'apprit que Jumentier, maître de chapelle à Saint Quentin, lui avait écrit pour lui demander s'il ne serait pas possible qu'il complétât à Paris un livre intitulé *La musique universelle*, dont il ne possédait qu'une partie, et dont l'auteur lui était inconnu. Perne crut que le titre était mal indiqué, et qu'il s'agissait de l'*Harmonie universelle* de Mersenne, dont on trouve quelquefois des exemplaires imparfaits; il écrivit à Jumentier qu'il lui envoyât son livre, promettant de chercher à le compléter; mais l'envoi n'eut pas lieu. Perne m'avait fait part de cette circonstance, et je n'y avais pas attaché plus d'importance que lui, lorsque je trouvai dans la Littérature musicale de Foikel, à l'article *Cousu*, ce titre : *La musique universelle*, d'après le passage de Mersenne; j'appelai de nouveau l'attention de Perne sur ce livre, il écrivit à Jumentier de le lui envoyer; il le reçut quelque temps après, et nous fûmes étonnés de voir un livre qui nous était inconnu, et qui, après avoir été examiné attentivement, nous parut le meilleur ouvrage, le plus méthodique et le plus utile pour la pratique qu'on ait écrit dans le 17<sup>e</sup> siècle, non seulement en France, mais dans toute l'Europe. Malheureusement, ce livre, qui n'avait pas de frontispice, ne s'étendait que jusqu'à la page 208, et tout indiquait que nous n'en avions sous les yeux que la plus petite partie. Un recueil de notes manuscrites de Boisgelou, qui, de la bibliothèque de Perne a passé dans la mienne, nous fournit alors sur l'ouvrage de Cousu l'anecdote que voici : « L'auteur

« de *La musique universelle* est Antoine

« Cousu (il se trompe sur le prénom, car « Cousu s'appelait Jean); il n'existe que « deux exemplaires imparfaits de cet ou- « vrage. Deux épreuves de chaque feuille « étaient fournies, une pour l'auteur, qui « ne demeurait point à Paris, l'autre pour « l'éditeur. Sans ces épreuves, on n'aurait « aucune connaissance de ce que conte- « nait l'ouvrage, car l'imprimerie de Bal- « lard ayant été brûlée, tout ce qui était « imprimé de *La musique universelle*, « fut consumé avec le manuscrit. » Je doute maintenant de l'authenticité de l'anecdote de Boisgelou, car si mes souvenirs ne me trompent pas, je crois avoir vu en parcourant le manuscrit de l'*Histoire de la musique* du P. Caffiaux, une analyse de l'ouvrage de Cousu, qui indique que cet historien de l'art en avait vu au moins le manuscrit. Je ne puis en ce moment m'assurer que je ne suis pas dans l'erreur, mais j'engage les érudits à vérifier le fait.

Quoi qu'il en soit, ce que je connais de *La musique universelle*, est divisé en trois livres : le premier, qui renferme quarante-quatre chapitres, est particulièrement relatif aux principes de la musique, aux proportions et à la notation de l'époque où le livre fut écrit. Toutes ces choses sont exposées avec beaucoup d'ordre et expliquées avec une lucidité remarquable. Le deuxième livre, divisé en cinquante-neuf chapitres, commence à la page soixante-quinze. Il traite du contrepoint simple. Toutes les règles de l'art d'écrire y sont mieux établies qu'en aucun autre livre ancien que je connaisse, et sont expliquées par de bons exemples à deux, trois, quatre, cinq et six parties. Cousu est, je crois, le plus ancien auteur qui ait parlé d'une manière explicite des successions de quintes et d'octaves cachées; il fait à ce sujet de bonnes observations. Le troisième livre commence à la page 157. Il contient une continuation du deuxième, et, dans l'exemplaire de Jumentier, est interrompu à la page 208 par le trente-deuxième chapitre, où il est

traité des cadences terminées par octave ou par unisson.

Walther a donné dans son lexique de musique un petit article sur *Jean de Cousu*, auteur d'une fantaisie à quatre parties rapportées en entier par Kircher dans sa *Musurgia* (l. 7, c. 7, p. 627-634). Forkel (*Allgem. Litter. der Musik*, p. 407) dit qu'on ne sait pas si ce *Jean de Cousu* est le même que *Jean Cousu*, dont Mersenne a parlé : Gerber et Lichtenhal répètent la même chose. Il y a lieu de s'étonner qu'aucun de ces écrivains n'ait songé à vérifier dans Kircher la citation de Walther ; ils auraient vu que le musicien dont il s'agit n'est point appelé *Jean de Cousu*, par le jésuite allemand, mais *Jean Cousu*<sup>1</sup>. Il ne peut y avoir de doute sur l'identité de l'auteur de *La musique universelle* et du compositeur du morceau rapporté par Kircher, car ce morceau est composé pour démontrer la possibilité du bon emploi de la quarte dans la composition (*Phantasia in favorem quartæ*) ; or Cousu a précisément écrit un chapitre (liv. 2, ch. 53) où il a essayé de démontrer que la quarte peut être employée avec avantage dans la composition. Ce chapitre a pour titre : *Quel sentiment les anciens ont eu de la quarte : quelle estime en font à présent les modernes : Monstrer par autorités, par raisons, et par exemples, qu'elle est une consonance parfaite : et enseigner la manière de la pratiquer dans le contrepoint, en toutes les façons possibles*. La fantaisie rapportée par Kircher est un morceau bien fait.

COUTINHO (FRANÇOIS-JOSEPH), amateur de musique, né à Lisbonne le 21 octobre, servit en Espagne dans la guerre de la succession. Il vint à Paris, en 1723, pour se faire opérer de la pierre, et mourut dans cette ville, l'année suivante, des suites de l'opération. Il a laissé en manuscrit un *Te Deum* à huit chœurs, écrit

en 1722, et une messe à quatre chœurs avec accompagnement de violons, cors et timbale, intitulée *Scala Aretina*.

COXE (WILLIAM), littérateur anglais, qui vivait vers la fin du 18<sup>e</sup> siècle, a publié un livre qui a pour titre : *Anecdotes of Handel and John Christopher Smith*, Londres, 1795, in-4<sup>o</sup>. Cet ouvrage, imprimé avec luxe, est fort rare ; il n'en a été tiré que soixante exemplaires sur grand papier impérial : j'en possède un.

COZZI (CHARLES), organiste à Milan, dans la première moitié du 17<sup>e</sup> siècle, naquit à *Parabiago* dans le Milanais. Dans sa jeunesse, il fut barbier ; mais son amour pour la musique le conduisit, à force d'études, à être nommé organiste de l'église Saint-Simplicien, à Milan. Lors du passage de la reine d'Espagne Marie-Anne dans cette ville, Cozzi lui présenta un de ses œuvres de musique d'église, et reçut d'elle en récompense le titre d'organiste de la cour, qu'il conserva jusqu'à sa mort, arrivée en 1658 ou 1659. Il a laissé en manuscrit : 1<sup>o</sup> *Messa e salmi a 8 voci piene* ; 2<sup>o</sup> *Compieta a quattro voci*.

COZZOLANI (CLAIRE-MARGUERITE), religieuse au couvent de Sainte-Radegonde, de l'ordre de saint Benoît, à Milan, y prit le voile en 1620. C'est à peu près tout ce qu'on sait sur sa personne. Il reste d'elle quatre ouvrages qui prouvent qu'elle fut très habile musicienne : 1<sup>o</sup> *Primavera di fiori musicali a 1, 2, 3 e 4 voci*, Milan, 1640 ; 2<sup>o</sup> *Motetti a 1, 2, 3 e 4 voci*, Venise, 1642 ; 3<sup>o</sup> *Scherzi di sacra melodia*, Venise, 1648 ; 4<sup>o</sup> *Salmi a otto voci concertate, con motetti, e dialoghi a 2, 3, 4 e 5 voci*, Venise, 1650.

CRAANEN (THÉODORE), médecin hollandais, exerça d'abord sa profession à Dnisbourg, près Nimègue, ensuite à Leyde. Frédéric-Guillaume, électeur de Brandebourg, le nomma son conseiller premier médecin ; Craanen conserva ce titre jusqu'à

<sup>1</sup> Secundo potest in principio, medio, et fine salvarì, sola temporis perfecti mensura ; uti Joannes Cousu Gal-

lus in doctissima quondam compositione demonstravit, etc. (*Musurg.*, lib. 7, c. 7, p. 627).

sa mort, arrivée le 27 mars 1688. Parmi ses ouvrages, on remarque celui qui a pour titre : *Tractatus physico-medicus de homine, in quo status ejus tam naturalis quam præternaturalis quo aut theoriam rationalem mechanicè demonstratur*. Leyde, 1689, in-4°, Naples, 1722, in-4°, le chapitre 107<sup>e</sup> traite de *Musica*, le 108<sup>e</sup> de *Echo*, le 109<sup>e</sup> de *Tarantula*.

CRAEN (NICOLAS), contrapuntiste allemande, vivait au commencement du 17<sup>e</sup> siècle. Glarcan a inséré dans son *Do-décachorde* un motet à trois voix de cet auteur.

CRAMER (GASPARD), correcteur de l'école de Salzbourg, dans la première moitié du 17<sup>e</sup> siècle, a publié soixante-dix *Chorals* (musique simple) à quatre voix sous ce titre singulier : *Animæ sauciatae Medela*, etc, Erfurt, 1641, in-8°; une partie des pièces qui sont dans ce recueil ont été composées par lui; les autres sont de divers musiciens allemands.

CRAMER (JEAN), chanteur à Jena, dans la deuxième moitié du 17<sup>e</sup> siècle, a fait imprimer dans cette ville, en 1673, un épithalame, sous ce titre : *Wohlers-tiegener Tanneberg, a soprano solo*, avec accompagnement et ritournelles de deux violons, viola da gamba et basse, in-fol.

CRAMER (GABRIEL), géomètre, naquit à Genève, le 31 juillet 1704. En 1724 il fut nommé professeur de mathématiques dans sa ville natale, et trois ans après il parcourut la Suisse, la France et l'Angleterre, pour connaître les hommes de mérite de ces divers pays. De retour à Genève en 1729, il se livra à divers travaux sur les sciences qu'il cultivait. La réputation dont il jouissait le fit nommer sans concours, en 1750, professeur de philosophie; il mourut à Bagnols en 1752. On a de lui : *Theses de Sono*, Genève, 1722, in-4°; il soutint ces thèses à l'âge de dix-huit ans.

CRAMER (CHARLES-FRÉDÉRIC), naquit en 1748, à Kiel, selon la *Biographie*

*universelle*, et selon Gerber (*Lexikon der Tonkünstler*), à Quedlimbourg, en 1752. A l'âge de vingt-trois ans il fut nommé professeur de littérature grecque et de philosophie à l'université de Kiel, où il se fit un nom distingué. De là il passa à Copenhague pour y enseigner la langue grecque; mais il quitta bientôt ce poste pour venir s'établir à Paris, où il se fit imprimeur vers 1792. Il mourut dans cette ville le 9 décembre 1807. C'était un homme bizarre, fort instruit, mais d'une érudition mal dirigée. Parmi les ouvrages qu'il a publiés, on remarque ceux-ci, relatifs à la Musique : 1<sup>o</sup> *Magazin der musik* (Magasin musical), Hambourg, Westphall, 1783, in-8°; la seconde partie fut publiée dans la même ville en 1786. Après quelques années d'interruption il en parut quatre cahiers à Copenhague, en 1789. Cet ouvrage contient des choses curieuses et utiles sur l'art musical; 2<sup>o</sup> *Kurze Ueberschrift der Geschichte der fran-zæsischen Musik* (Court exposé de l'histoire de la musique française), Berlin, 1786, in-8°, 24 pages; 3<sup>o</sup> *Anecdotes sur W.-A. Mozart*, Paris, 1801, in-8°.

CRAMER (JACQUES), chef d'une famille qui s'est illustrée dans l'art musical, naquit en 1705 à Sachau, en Silésie. Il entra comme flûtiste dans la musique de l'électeur palatin en 1729, et dans un âge plus avancé, il y fut placé comme timbalière. Il est mort à Manheim en 1770.

CRAMER (GUILLAUME), fils du précédent, naquit à Manheim en 1745. Il fut d'abord élève de Jean Stamitz le père pour le violon, ensuite de Basconni et enfin de Chrétien Cannabich. A l'âge de sept ans, il joua à la cour un concerto de violon avec beaucoup de succès. A seize ans, il fit son premier voyage en Hollande, et se fit une grande réputation à La Haye, à Amsterdam et dans d'autres villes. De retour dans sa patrie il entra dans la musique de l'électeur palatin, et occupa ce poste jusqu'en 1772; il se rendit alors à Londres. La beauté de son jeu fut l'objet

de l'admiration générale, et le roi, pour le retenir, le nomma directeur de ses concerts et chef d'orchestre de l'Opéra, avec des appointemens considérables. Ce fut Cramer qui, en 1787, dirigea l'orchestre de huit cents musiciens au troisième anniversaire de la mort de Handel. Il mourut à Londres le 5 octobre 1800. C'était, disent les biographes allemands, un virtuose du premier ordre : il réunissait la légèreté de Lolli à l'expression et à l'énergie de Fr. Benda. Les compositions qu'on connaît de lui sont : 1° *Sept concertos de violon*, gravés à Paris de 1770 à 1780; 2° *Six trios dialogués pour deux violons et basse*, op. 1, Londres; 3° *Six solos pour le violon*, op. 2, Paris; 4° *Six trios pour deux violons et basse*, op. 3, Londres; 5° *Six solos pour le violon*, op. 4.

CRAMER (JEAN-BAPTISTE), célèbre pianiste, fils aîné de Guillaume, est né à Manheim en 1771. Il était fort jeune lorsqu'il accompagna son père en Angleterre. Ses heureuses dispositions pour la musique se manifestèrent de bonne heure, et furent cultivées avec soin. Son père lui fit d'abord apprendre à jouer du violon, le destinant à cet instrument; mais le penchant du jeune Cramer le portait vers l'étude du piano. Il saisissait avidement tous les instans où il pouvait en jouer, et montra pour cette étude tant de persévérance que son père consentit à ce qu'il se livrât à son goût, et lui donna un maître nommé Benser. Après avoir reçu des leçons de ce professeur pendant trois ans, Cramer passa, en 1782, sous la direction de Schroeter. Enfin, dans l'automne de l'année suivante, il devint l'élève de Clementi; mais il ne put profiter de ses conseils que pendant un an, ce grand artiste ayant quitté l'Angleterre en 1784 pour voyager sur le continent. Cramer employa l'année suivante à se familiariser avec les ouvrages des plus grands maîtres, tels que Handel et Jean-Sébastien Bach. A peine avait-il atteint sa treizième année que déjà sa ré-

putation d'habile pianiste commençait à s'étendre : il fut invité à jouer dans plusieurs concerts publics, où il étonna les auditeurs par la pureté et le brillant de son exécution. En 1785, il étudia la théorie de son art sous Charles-Frédéric Abel. Ses études terminées, il commença à voyager, à l'âge de dix-sept ans, se faisant entendre dans toutes les grandes villes, et excitant partout la surprise et l'admiration. Il retourna en Angleterre en 1791, et s'y livra à l'enseignement du piano. Déjà il s'était fait connaître comme compositeur par la publication de plusieurs œuvres de sonates. Quelques années après il fit un nouveau voyage, et se rendit à Vienne, où il renouvela sa liaison avec Haydn, qu'il avait connu à Londres, et ensuite en Italie. A son retour en Angleterre, il s'y maria, et depuis lors il a continué d'y résider, sauf quelques voyages qu'il a faits à Paris et dans les Pays-Bas. Il est maintenant professeur de piano à l'Académie royale de musique établie à Londres. Cramer jouit aujourd'hui de la plus belle réputation comme virtuose et comme compositeur pour son instrument : parmi ses ouvrages, ses *études* se font remarquer surtout par l'élégance du style et l'intérêt qui y règnent : elles sont éminemment classiques. La collection des œuvres de cet artiste distingué se compose de *cent et cinq sonates* de piano, divisées en 43 œuvres, savoir : 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 11, 12, 13, 14, 15, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 25, 27, 29, 31, 33, 35, 36, 38, 39, 41, 42, 43, 44, 46, 47, 49, 53, 57, 58, 59, 62 et 63, sept concertos, avec orchestre; œuvres 10, 16, 26; 37, 46, 51 et 56; trois duos à quatre mains, œuvres 24, 34 et 50; deux duos pour piano et harpe, œuvres 45 et 52; un grand quintetto pour piano, violon, alto, basse et contre-basse, œuvre 61; un quatuor pour piano, violon, alto et basse, œuvre 28; deux œuvres de nocturnes 32 et 54; deux suites d'études, œuvres 30 et 40; et une multitude de morceaux détachés, ronds,

marches, valse, airs variés, fantaisies et bagatelles. Comme virtuose, cet artiste est surtout remarquable par la manière dont il joue l'adagio, et par l'art de nuancer la qualité du son qu'il tire de l'instrument. Rien ne peut donner une idée de la délicatesse de son jeu ; sa manière est toute particulière et ne ressemble à celle d'aucun autre grand pianiste.

CRAMER (FRANÇOIS), second fils et élève de Guillaume, naquit à Manheim en 1772. Il est maintenant musicien de la chambre du roi d'Angleterre, professeur à l'Académie royale établie depuis plusieurs années, et l'un des chefs d'orchestre des concerts de la société philharmonique. C'est un violoniste médiocre.

CRAMER (FRANÇOIS), neveu de Guillaume, naquit à Munich en 1786. Dès l'âge de six ans, il commença à étudier le piano, et à sept il avait fait tant de progrès, qu'il fut en état de jouer au concert des amateurs avec succès. Son maître de clavecin fut Éberlé. Dans la suite, son oncle maternel, Gérard Dimler, musicien de l'électeur de Bavière, lui donna des leçons de flûte. Il eut bientôt acquis une grande habileté sur cet instrument, et en 1795 il fut admis dans la musique de la cour. Ayant montré de grandes dispositions pour la composition par de jolies variations de piano qu'il écrivit à l'âge de quinze ans, son père le plaça sous la direction de Joseph Graetz, maître de piano de la cour. Il a écrit plusieurs concertos pour divers instrumens, des airs variés, des rondos, etc. On connaît de lui un opéra de *Hidallan*, dont l'ouverture à grand orchestre a été gravée à Leipsick, chez Breitkopf. Cramer a publié aussi quelques recueils de chansons allemandes avec accompagnement de piano. Son père, Jean Cramer, deuxième fils de Jacques, fut timbalier et copiste de la cour à Munich ; il exerçait encore ces emplois en 1811.

CRANTZ ou CRANTIUS (HENRI), l'un des plus anciens constructeurs d'orgues

dont l'histoire fasse mention, a fait l'orgue de l'église collégiale de Brunswick en 1499.

CRAPELET (G.-A.), imprimeur à Paris, est né dans cette ville le 13 juin 1789. Littérateur et typographe, il s'est également distingué dans sa double carrière. Il a placé à la tête de l'édition des œuvres choisies de Quinault (Paris, 1824, 6 vol. in-8°), une notice sur la vie de ce poète, suivie de pièces relatives à l'établissement de l'Opéra. On doit aussi à M. Crapelet : *L'Histoire du Châtelain de Coucy et de la dame de Fayel, publiée d'après le manuscrit de la Bibliothèque du roi, et mise en français*, Paris, Crapelet, 1829, in-8°.

CRAPPIUS (ANDRÉ), chantre et compositeur à Hanovre, naquit à Lunebourg, vers le milieu du 16<sup>e</sup> siècle. On connaît de sa composition : 1<sup>o</sup> *Cantiones sacræ et Missæ super : Schaffè in mir, Gott, ein reines Herz*, etc., Magdebourg 1582 ; 2<sup>o</sup> *Sacræ cantiones 4 et 6 vocum*, Magdebourg, 1581 et 1584 ; 3<sup>o</sup> *Musicæ artis elementa*, Halle, 1608, in-8°.

CRASSOT (RICHARD), musicien français, paraît être né à Lyon, vers 1530. Il a fait imprimer : *Les CL psalmes de David à quatre parties, avec la lettre au long*, Genève, 1569, in-16.

CREDIA (PIERRE), fils d'un espagnol et d'une dame de Verceil, naquit dans cette ville dans les premières années du 17<sup>e</sup> siècle, et fit ses études à l'école de musique appelée *Il collegio degl' Innocenti*. Il fut ensuite nommé chanoine mineur de Saint-Eusèbe, et maître de chapelle de la même église. S'étant rendu à Rome, il y fut fait musicien de la chapelle Sixtine et y obtint un bénéfice ; mais ce bénéfice lui ayant été disputé par la suite, Credia se retira au collège des jésuites, où il mourut en 1648. Il a laissé plusieurs livres de messes et de vêpres en manuscrit (Gregory, Letter. Verceil. Distrib. V, page 255).

CREED (JACQUES), ecclésiastique anglais, mort en 1770, paraît être le pre-



mier qui a conçu l'idée d'une machine propre à écrire les pièces improvisés sur le piano. Il la proposa à la société royale de Londres, en 1747, dans un mémoire intitulé : *A demonstration of the possibility of making a machine that shall write ex tempore voluntaries, or other pieces of music*, etc. Ce mémoire se trouve dans les Transactions philosophiques de 1747, n° 183; et dans l'abrégé de ces mémoires par Martin, tom. X, p. 566. L'invention dont il s'agit a été réclamée par d'autres (*Voyez* Frike, Unger, Hohlfeld et Engramelle).

CREIGHTON (ROBERT), docteur en théologie, naquit à Cambridge en 1639. Il était fils du docteur Robert Creighton, du collège de la Trinité à Cambridge, qui fut ensuite évêque de Bath et de Wells, et qui accompagna Charles II dans son exil. Le jeune Creighton joignit l'étude de la composition musicale à celle de la théologie, et s'appliqua avec tant d'assiduité à la musique d'église, qu'il acquit assez d'habileté pour être placé parmi les grands maîtres de son temps. En 1674, il fut nommé chanoine résident et chantre de l'église cathédrale de Wells. Il est mort dans cette ville en 1736, à l'âge de quatre-vingt-dix-sept ans. Le docteur Boyce a inséré dans sa collection une antienne de Creighton sur ces paroles : *I will arise and go to my father*, qui est célèbre en Angleterre. Le docteur Crotch l'a arrangée pour l'orgue ou le clavecin dans ses *Specimens of musica*. Deux services complets du même auteur se trouvent dans la collection publiée par Tudway, ainsi que deux antiennes en *mi bémol*. Le reste des compositions du docteur Creighton existe en manuscrit dans la Bibliothèque de l'église cathédrale de Wells.

CRELL ou CRELLIUS (CHRÉTIEN), constructeur d'orgues, vivait vers le milieu du 17<sup>e</sup> siècle. Il a terminé, le 1<sup>er</sup> août 1657, l'orgue de l'église de Sainte-Élisabeth, à Breslau, composé de trente-cinq jeux, trois claviers et pédale.

CREMONESI (AMBOISE), maître de chapelle à *Ortona-a-Mare*, petite ville des Abruzzes, vers le milieu du 17<sup>e</sup> siècle, a publié : *Madrigali concertati*, Venise, 1636.

CRÉMONT (PIERRE), violoniste et clarinetiste, né dans le midi de la France, vers 1784, fut reçu comme élève au Conservatoire de Paris, en l'an VIII de la république, et sortit de cette école en 1803 pour voyager. Il se fixa pendant quelques années en Russie, dirigea à Saint-Petersbourg l'orchestre du théâtre français, puis revint en France en 1817, et s'établit à Paris. En 1821 il fut nommé second sous-chef d'orchestre au théâtre de l'Opéra-Comique, et il en remplit les fonctions jusqu'en 1824, où il passa à l'Odéon, en qualité de premier chef et de directeur de la musique. Ce théâtre venait d'être destiné à la représentation des opéras traduits de l'Italien et de l'Allemand. M. Crémont fut chargé d'organiser l'orchestre pour l'exécution de ces ouvrages, et s'acquitta de cette mission de manière à mériter les éloges des artistes et du public. Cet orchestre, composé de jeunes artistes dont quelques-uns ont acquis depuis lors de brillantes réputations, était dirigé avec talent par Crémont, et rendait avec beaucoup de soin les ouvrages de Rossini et de Weber. Après la retraite de Frédéric Krenbé, Crémont entra à l'Opéra-Comique (en 1828), comme premier chef d'orchestre; il y resta jusqu'en 1831, époque où il prit sa retraite définitive. J'ignore ce qu'il est devenu depuis ce temps, son nom ayant disparu de la liste des artistes de Paris publiée dans l'*Annuaire musical* de 1835 et de 1836. On a de ce musicien : 1<sup>o</sup> Concerto pour le violon, op. 1, Paris, Gambaro; 2<sup>o</sup> Trois marches funèbres pour harmonie militaire, *Ibid.*; 3<sup>o</sup> Harmonie pour musique militaire, liv. 1 et 2, *Ibid.*; 4<sup>o</sup> Concerto pour la clarinette, op. 4, *Ibid.*; 5<sup>o</sup> Quatuor pour deux violons, alto et basse, *Ibid.*; 6<sup>o</sup> Fantaisies pour violon principal sur l'air : *Au clair de la lune*, avec violon, alto et basse, op. 8, Paris,

Janet et Cotelte; 7<sup>o</sup> Duos pour deux violons, œuvres 10 et 12, *Ibid.*; 8<sup>o</sup> Fantaisie pour violon principal sur un air des montagnes de l'Auvergne, avec quatuor, op. 11, *Ibid.*; 9<sup>o</sup> Trois trios concertans pour deux violons et alto, op. 13, *Ibid.*

CREPTAX (ROSETTE TREBOR), pseudonyme sous lequel a paru dans le *Journal encyclopédique* du mois de mai 1789, page 506, un essai intitulé : *Mémoire sur la musique actuelle.*

CREQUILLON (THOMAS), né dans les Pays-Bas, vers 1520, fut maître de chapelle de l'empereur Charles-Quint après la mort de Nicolas Gombert. Il a publié un grand nombre d'ouvrages, entre autres une messe à six voix sur la chanson française : *Mille regrets*, Anvers 1556, une collection de motets intitulée *Cantiones sacrae quinque et octo vocum*, Louvain, 1576, et un livre de chansons françaises à quatre, cinq et six voix. On trouve aussi des motets de Crequillon dans la collection de Paul Galligopei intitulée *Motetti del Labirinto*, Venise, 1554. Un recueil de messes et de motets à cinq voix, de ce musicien, a été publié à Venise chez Gardanne en 1544, in-4<sup>o</sup>. Les divers recueils de son temps contiennent beaucoup de morceaux de sa composition. Jacques Paix a aussi arrangé des pièces de Crequillon pour l'orgue, et les a insérées dans son *Orgel Tabulatur Buch*, Lavingen, 1585, in-folio. On trouve à la Bibliothèque de Cambrai une collection de messes imprimées, sans date, nom de ville, ni d'imprimeur, in-fol. max. sous ce titre : *Prestantissimorum divinae musicae autorum missae decem quatuor, quinque et sex vocibus*, dans laquelle il y a une messe de Crequillon à quatre parties, intitulée *Douce mémoire*, et une autre, à cinq parties, sur la chanson populaire *Dung petit mot* (sine pausâ). Cet auteur a joui de son temps d'une grande réputation. Il écrivait assez purement, mais il n'a rien ajouté aux progrès que Josquin Després avait fait faire à l'art musical.

CRESCENTINI (GIROLAMO), célèbre soprano, est né en 1769 près d'Urbino, dans l'État Romain. Doué de la plus belle voix de *Mezzo soprano*, d'une mise de voix et d'une vocalisation parfaite, il débuta à Rome, en 1788, avec le plus brillant succès. Deux ans après il était à Padoue, et en 1794, il chantait à Venise. Appelé en 1797 à Vienne, il y resta jusqu'en 1799, où il partit pour Lisbonne; mais les souvenirs qu'il avait laissés dans la capitale de l'Autriche l'y firent appeler de nouveau en 1804. L'empereur des Français, Napoléon Bonaparte, l'ayant entendu à Vienne, pendant la campagne de 1805, fut si charmé de son talent qu'il voulut se l'attacher, et qu'il lui assura un traitement considérable. Crescentini chanta dans les concerts et aux spectacles de la cour à Paris, depuis 1806 jusqu'en 1812. A cette époque l'altération de sa voix, produite par l'effet d'un climat défavorable le détermina à demander sa retraite, qu'il n'obtint que difficilement. Il se retira d'abord à Bologne, puis à Rome, où il resta jusqu'en 1816; il est maintenant à Naples, où il remplit les fonctions de professeur de chant au collège royal de musique qui a remplacé les divers conservatoires de cette ville. Crescentini est le dernier grand chanteur qu'ait produit l'Italie: en lui a fini cette série de virtuoses sublimes enfantés par cette terre classique de la mélodie. Rien ne peut être comparé à la suavité de ses accens, à la force de son expression, au goût parfait de ses *fioritures*, à la largeur de son phrasé, enfin à cette réunion de qualités dont une seule, portée au même degré de supériorité, suffirait pour assurer à celui qui la posséderait le premier rang parmi les chanteurs du jour. Quelques personnes se rappellent encore avec enthousiasme l'impression profonde que ce grand artiste produisit dans une représentation de l'opéra de *Roméo et Juliette* qui fut donnée aux Tuileries, en 1808. Jamais le sublime du chant et de l'art dramatique ne furent poussés plus loin.

L'entrée de Roméo au troisième acte, sa prière, les cris de désespoir, l'air *Ombra adorata aspetta*, tout cela fut d'un effet tel, que Napoléon et tout l'auditoire fondirent en larmes, et que ne sachant comment exprimer sa satisfaction à Crescentini, l'empereur lui envoya la décoration de l'ordre de la couronne de fer, dont il le fit chevalier. Au talent de chanteur admirable, Crescentini joint celui de compositeur élégant. La prière de Roméo a été composée par lui : il a aussi publié à Vienne en 1797 douze ariettes italiennes avec accompagnement de piano, dix-huit autres à Paris, en deux recueils, et un recueil d'exercices pour la vocalisation, précédé d'un discours sur l'art du chant en français et en italien, Paris, Janet, in-fol.

CRESCIMBENI (JEAN-MARIE), chanoine et archi-prêtre de Sainte-Marie in Transteverre à Rome, naquit le 9 octobre 1663, à Macerata, dans la marche d'Ancône, et mourut à Rome, le 7 mars 1728. Dans son livre intitulé : *Istoria della volgar poesia* (Rome, 1698, in-4°), on trouve des détails intéressans concernant la musique. Le chapitre onzième est intitulé : *De' Drammi musicali, e della loro origine e stato*; le douzième traite *Delle feste musicali e delle cantate e serenate*, et le quinzième, *Degli oratori e delle cantate spirituali*.

CREPEL (GUILLAUME), et non Jean, comme le nomme Gerber, d'après Hermann Fink, naquit vers 1465, et fut élève de Jean Ockeghem, sur la mort de qui il a fait une *déploration* à cinq parties, que Burney a insérée dans le troisième volume de son histoire de la musique. On trouve plusieurs motets de ce maître dans le *Thesaurus Musicus*, publié à Nuremberg en 1564. Le premier livre de la collection de chansons françaises, publiée à Louvain, en 1558, contient aussi une chanson française à quatre parties, par Crespel, sur ces paroles : *Fille qui prend facecieulx mary*.

CREXUS, musicien grec, était contem-

porain de Philoxène et de Timothée. Plutarque dit qu'il est le premier qui ait séparé du chant le jeu des instrumens, car chez les anciens, dit-il, ce jeu accompagnait toujours la voix. Il lui attribue aussi des innovations hardies dans la cadence musicale.

CRICCHI (DOMINIQUE), chanteur bouffe, né en Italie au commencement du 18<sup>e</sup> siècle, fut au service du roi de Prusse, de 1740 à 1750.

CRISANIUS (GEORGES), ou plutôt CRISANI, auteur d'un ouvrage indiqué par le catalogue de la bibliothèque Barberine, sous ce titre : *Asserta musicalia*, Rome, 1656, in-4°. J'ignore de quelle nature est cet ouvrage.

CRISPI (L'ABBÉ PIERRE), né à Rome vers 1737, cultiva d'abord la musique comme amateur, et finit en 1765 par en faire son occupation principale. Le Dr. Burney le connut à Rome en 1770; il donnait des concerts toutes les semaines dans sa maison, et y jouait fort bien du clavecin. Il a publié quelques sonates et des concertos dans le style d'Alberti. Ces compositions sont agréables; le chant en est naturel et d'une élégante simplicité. Le Dr. Crotch en a inséré quelques morceaux dans sa collection. L'abbé Crispi est mort à Rome en 1797.

CRISTELLI (GASPARD), né à Vienne au commencement du 18<sup>e</sup> siècle, était violoncelliste au service de l'évêque de Salzbourg, en 1757. Il a laissé quelques compositions pour son instrument.

CRISTIANELLI (PHILIPPE), né à Bari, en 1587, fut maître de chapelle à Aquila, dans le royaume de Naples, vers 1615. Il a fait imprimer de sa composition : *Salmi a cinque voci*, Venise, 1626, in-4°.

CRISTOFALI (BARTHOLOMÉ), ou plutôt CRISTOFORI, facteur de clavecins du grand-duc de Toscane. Le premier de ces noms lui a été donné dans le *Giornale dei letterati d'Italia* (t. V, art. IX, p. 144); l'article de ce journal a été traduit en allemand par Kœnig, et inséré dans la *Cri-*

*tica musica* de Mattheson (t. II, p. 335), et depuis lors les Biographes allemands ont écrit le nom de ce facteur d'instrumens de la même manière. D'un autre côté, tous les auteurs italiens écrivent *Cristofori*. C'est ainsi que le comte Carli (*Opere*, t. 14, p. 405), Gervasoni (*Nuova teoria di musica*, p. 41), l'auteur anonyme d'une notice sur les instrumens à clavier (*Notizie storiche di alcuni gravicembali ed altri stromenti di tastatura* di A. P. Pisa, 1743, p. 15), et Lichtenthal (*Dizzion. e Bibliog. de Mus.*, t. II, p. 120) écrivent ce nom, et il y a lieu de croire qu'ils ne se trompent pas, et que le nom véritable du facteur dont il s'agit est *Cristofori*<sup>1</sup>. Quoi qu'il en soit, ce facteur naquit à Padoue, en 1683, suivant l'auteur de la notice historique citée plus haut, s'établit à Florence en 1710, et y fonda une manufacture de clavecins et d'épinettes. En 1711, si l'on en croit l'article du journal des lettrés d'Italie, et en 1718, suivant l'opinion de tous les autres auteurs, Cristofori inventa un clavecin à marteaux (*cembalo a martelletti*), qui a été considéré comme l'origine du *piano* (V. *Marius* et *Schroeter*); mais l'invention de Cristofori et celles de plusieurs autres étaient oubliées quand on a commencé à faire des pianos dont l'usage s'est étendu.

CRIVELLATI (CÉSAR), médecin à Viterbe, petite ville de l'état de l'Église, naquit vers la fin du 16<sup>e</sup> siècle. Il a publié un ouvrage sur la musique, intitulé : *Discorsi musicali, nelli quali si contengono, non solo cose pertinenti alla teorica, ma eziandio alla pratica, mediante le quali si potrà con facilità pervenire all'acquisto di così onorata scienza : raccolti da diversi buoni autori*, Viterbe, 1624, in-8<sup>o</sup>.

CRIVELLI (ARCHANGELO), né à Bergame, vers le milieu du 16<sup>e</sup> siècle, fut reçu comme ténor à la chapelle du pape,

en 1583. Il était aussi compositeur, et a publié divers ouvrages estimés dont on s'est servi long-temps dans la chapelle pontificale. On trouve quelques-uns de ses motets dans les *Selectæ cantiones excellentissimorum auctorum* de Costantini, Rome, 1614.

CRIVELLI (JEAN-BAPTISTE), compositeur italien dont Walther cite un ouvrage intitulé : *Motetti a due, tre, quattro e cinque voci*, mais sans indiquer le lieu ni la date de l'impression.

CRIVELLI (GAËTANO), un des meilleurs ténors de l'Italie, au commencement de ce siècle, est né à Bergame, en 1774. Ayant terminé ses études de chant, il débuta fort jeune sur des théâtres de second ordre. Il n'était âgé que de dix-neuf ans lorsqu'il se maria. En 1793, il était à Brescia, et y excitait l'admiration par sa belle voix et sa manière large de phraser. Les succès qu'il avait obtenus dans cette ville le firent appeler à Naples en 1795. Il y fut attaché au théâtre Saint-Charles pendant plusieurs années, et y perfectionna son talent par les occasions fréquentes qu'il eut d'entendre des artistes distingués, et par les conseils de quelques bons maîtres, notamment d'Aprile. De Naples, il alla à Rome, puis à Venise, et enfin à Milan, où il chanta au théâtre de la Scala pendant le carnaval de 1805, avec la Banti, Marchesi et le *basso* Jean-Baptiste Binaghi. En 1811, Crivelli succéda à Garcia à l'Opéra-Italien de Paris, qui était alors à l'Odéon. Il y produisit une vive sensation dans le *Pirro* de Paisiello, qui servit à son début. « M. Crivelli (disait un journal de cette époque) est doué de toutes les qualités qui peuvent charmer les amateurs de musique. Une superbe voix, « une excellente méthode, une belle figure, un jeu noble et très expressif; « telles sont celles qui le distinguent; on « ne pouvait faire une plus précieuse acquisition. » Pour se faire ainsi remarquer dans une troupe chantante composée de MM<sup>mes</sup> Barilli et Festa, de Tacchi-

<sup>1</sup> Voyez à ce sujet une discussion élevée entre la Gazette musicale de Paris (1834, n<sup>o</sup> 28), et la Revue Musicale (8<sup>e</sup> année, n<sup>o</sup> 29).

nardi, de Porto, de Barilli, de Botticelli, et de quelques autres chanteurs distingués, il fallait posséder un talent de premier ordre. Crivelli resta au Théâtre-Italien de Paris jusqu'au mois de février 1817. Il se rendit alors à Londres, y chanta jusqu'à la fin de 1818, et retourna en Italie. En 1819 et 1820 il chanta avec succès au théâtre de la Scala, à Milan; cependant on commença à remarquer dans cette dernière année une altération dans son organe, et cette altération parut beaucoup plus sensible lorsque Crivelli reparut dans cette ville, au théâtre *Carcano*, pendant le carême de 1825. Ce chanteur, qui ne sut pas borner sa carrière, continua de se faire entendre dans les villes de second ordre, et offrit encore pendant six ans le triste spectacle d'un grand talent déchu. En 1829, il chantait à Florence; ce fut, je crois, le dernier effort de son courage : il avait alors cinquante-cinq ans. J'ignore où il s'est retiré depuis cette époque, et s'il vit encore.

CRIVELLI (DOMINIQUE), fils du précédent, est né à Brescia en 1794. A l'âge de neuf ans il suivit son père à Naples, et y commença ses études pour le chant sous la direction de Millico. A la fin de sa onzième année il fut admis comme élève au Conservatoire de St.-Onofrio, où il apprit l'accompagnement sous la direction de Fenaroli. En 1812, il quitta le Conservatoire et se rendit à Rome pour y prendre des leçons de Zingarelli. L'année suivante il retourna à Naples et y composa plusieurs morceaux de musique sacrée. En 1816, il écrivit pour le théâtre de Saint-Charles un opéra seria qui ne put être représenté parce que ce théâtre fut brûlé. A cette époque son père était à Londres, et l'engagea à venir l'y rejoindre; il y arriva en 1817. Depuis lors il y a publié quelques pièces détachées pour le chant, une cantate à trois voix avec accompagnement d'orchestre. Il y a écrit aussi un opéra bouffe intitulé : *La fiera di Salerno, ossia la Finta capriciosa*. Lors de la formation

du collège royal de musique, M. Crivelli y a été nommé professeur de chant.

CRIVELLI (FRANÇOIS), littérateur italien, a publié un livre qui a pour titre : *Cenni sulla storia politica e letteraria degl' Italiani*, Vérone, 1824, cent vingt-deux pages in-12. Cet ouvrage traite de la musique, page 98-105.

CROATTI (FRANÇOIS), né à Venise vers le milieu du 16<sup>e</sup> siècle, a publié dans cette ville son premier livre de messes et de motets à cinq et six voix. Bodenclatz a inséré un motet à huit voix de cet auteur dans ses *Florilegii Portensis*.

CROCE (JEAN), compositeur savant et original, né vers 1560, à Chioggia, près de Venise, d'où lui est venu le nom de *Chiozzetto*. Il fut élève de Zarlino, son compatriote, et succéda à Balthazar Donati, en qualité de maître de chapelle de Saint-Marc, de Venise, le 13 juillet 1605; il mourut au mois d'août 1609, et eut pour successeur Jules César Martinengo. On a de ce compositeur : 1<sup>o</sup> *Sonate a cinque*, Venezia, 1580; 2<sup>o</sup> *Madrigali a cinque voci*, lib. 1, *Ibid.*, 1588. La deuxième édition de cet ouvrage a été publiée en 1596, in-4<sup>o</sup>; 2<sup>o</sup> (bis) *Salmi, Te Deum, Benedictus et Miserere a oito voci*; 3<sup>o</sup> *Triacca musicale, nella quale vi sono diversi capricci a 4, 5, 6 e 7 voci, nuovamente composta e data in luce*, in Venezia, appresso Giacometti Vincenti, in-4<sup>o</sup>. Ce recueil curieux contient des compositions très originales sur des paroles en dialecte vénitien. On y trouve : 1<sup>o</sup> Un écho à six voix fort ingénieusement écrit; 2<sup>o</sup> Une mascarade à quatre; 3<sup>o</sup> La chanson du rossignol et du coucou, avec la sentence du perroquet, à cinq voix, morceau où règne une verve comique peu commune; 4<sup>o</sup> La canzonette des *Bambini*, non moins remarquable; 5<sup>o</sup> La chanson des paysans, à six voix; 6<sup>o</sup> Un morceau fort plaisant, intitulé : *Le Jeu de l'Oie*, à six voix; 7<sup>o</sup> Le chant de l'esclave, à sept voix, composition d'un grand mérite. J'ai mis tous ces morceaux en partition. Il y a une

deuxième édition de la *Triacca musicale*, datée de Venise, 1601, et une troisième, imprimée par P. Phalèse, en 1609, in-4° obl.; 5° (bis) *Canzonette e quattro voci*, lib. I, Vinegia, 1595, in-4°; 4° *Vespertine omnium solemnitaturn psalmodiæ 8 vocum*, Venise, 1599, in-4°; 5° *Motettæ octo vocum*, lib. 1 et 2; 6° *Sacræ cantiones quinque vocum*; 7° *Sacræ cantilenæ*, 3, 5 et 6 voc.; 8° *Nove lamentationi per la settimana santa, a sei voci*, Venezia, 1610, in-4°; 9° *Moletti a quattro voci*, 1611; 10° *Madrigali a sei voci*, Anvers, 1619; 10° *Cantiones sacræ octo vocum, cum basso continuo ad organum*, Antverpiæ, ex officina Petri Phalesii, 1622, in-4°. Il y a vingt-deux motets dans ce recueil, 11° *Cantiones sacræ octo vocum cum basso continuo*, lib. 2, *Ibid.*, 1623. Il y a lieu de croire que les ouvrages indiqués sous les numéros 8, 9, 10, 11 sont des réimpressions, car, ainsi qu'on l'a vu précédemment, Croce était mort en 1609. Bodenehatz a inséré des motets à huit voix de ce musicien dans ses *Florilegii Portensis*. On trouve aussi des madrigaux de Croce dans le recueil qui a pour titre : *Ghirlanda di madrigali a sei voci di diversi eccellentissimi autori de' nostri tempi*, in Anversa, appresso P. Phalesio, 1601, in-4°. Sous le titre de *Musica sacra, Penitentials for 6 voices*, on a publié à Londres, en 1608, in-4°, une collection de musique d'église puisée dans les œuvres de Croce, avec des paroles anglaises.

CROENER (FRANÇOIS FERDINAND DE), l'aîné de quatre frères du même nom, tous habiles musiciens, naquit en 1718, à Augsbourg, où son père, Thomas Crœner, était musicien de la cour. Après avoir fait de brillantes études chez les jésuites d'Augsbourg, il se livra à son penchant pour la musique, et devint au bout de quelques années d'une grande habileté sur le violon et la flûte. En 1737 il fut admis ainsi que son père à l'orchestre de la cour de Charles Albert, électeur de Bavière,

depuis lors empereur d'Allemagne sous le nom de Charles VII. Ce prince l'envoya en Italie pour y perfectionner son talent. A son retour à Munich, la guerre s'étant déclarée, Crœner voyagea avec ses frères en Hollande, en Angleterre, en France, en Suède, en Danemarck, en Prusse, en Russie, etc., et partout ils recueillirent des applaudissemens. Après la mort de Charles VII, Crœner revint à Munich et fut nommé directeur des concerts et de la musique de la cour. En 1749 il fut anobli avec ses trois frères et prit le titre de *Reichsedler de Crœner*. Il mourut à Munich le 12 juin 1781.

CROENER (FRANÇOIS-CHARLES DE), frère du précédent, naquit à Augsbourg en 1722. Il fut d'abord valet de chambre d'un prince de l'empire à *Münchorsth*. Il jouait fort bien du violon, de la flûte et de la *viola da gamba*, instrument favori de l'électeur de Bavière, Maximilien III, qui l'appela à son service en 1743. Sa charge l'obligeait à composer chaque année six concertos de *viola da gamba* pour son prince. En 1756 il composa l'oratorio de *Joseph*, qui fut exécuté à la cour avec beaucoup de succès. On a gravé en 1760, à Amsterdam, six trios pour le violon, de sa composition. On connaît aussi de lui des concertos, symphonies, quatuors, etc., qui sont restés en manuscrit. Il est mort à Munich, le 5 décembre 1787.

CROENER (ANTOINE-ALBERT DE), né à Augsbourg, en 1726, jouait fort bien du violoncelle. En 1744 il fut nommé musicien de la cour de Bavière. Il mourut aux bains de Traunstein, en 1769.

CROENER (JEAN-NÉPOMUCÈNE DE), troisième frère de François-Ferdinand, naquit en 1737, à Munich, où il prit des leçons de violon de son frère. Il devint sur cet instrument d'une habileté remarquable. Il mourut à Munich, le 24 juin 1784.

CROES (HENRI-JACQUES DE), né à Bruxelles, directeur de la musique du prince de la Tour et Taxis, à Ratisbonne, vers 1760, fut antérieurement maître de

chapelle du prince de Lorraine. Il mourut vers 1799. On a gravé les ouvrages suivans des compositions : 1<sup>o</sup> *Trois divertissemens et trois sonates pour les violons et flûtes, avec la basse continue*, œuv. 1<sup>er</sup>, Paris, in-fol. ; 2<sup>o</sup> *Idem*, œuv. 2<sup>e</sup>, Paris ; 3<sup>o</sup> *Six divertissemens en trios pour deux violons et basse*, œuv. 5<sup>e</sup>, Paris, in-fol. ; 4<sup>o</sup> *Six symphonies pour deux violons, alto, basse et deux hautbois*, œuv. 4<sup>e</sup>, Bruxelles.

CROES (HENRI DE), fils du précédent, naquit à Bruxelles, en 1758. Il étudia la musique sous la direction de son père, avec qui il se rendit à la cour du prince de la Tour et Taxis. En 1799 il lui succéda dans la place de directeur de la musique de ce prince. Il vivait en 1811 à Ratisbonne. Ses compositions consistent en messes, cantates, symphonies, concertos, morceaux d'harmonie, etc. On en a gravé plusieurs morceaux en Allemagne.

CROFT (WILLIAM), docteur en musique, né à *Nether-Eatington*, en 1677, dans le comté de Warwick. Ayant été admis à la chapelle royale, il y fit ses études musicales sous le docteur Blow. Après qu'elles furent achevées, il obtint la place d'organiste à l'église paroissiale de Sainte-Anne, à Westminster. En 1700, il entra à la chapelle royale en qualité de chanteur. Quatre ans après on le nomma organiste adjoint de cette chapelle, et à la mort de Jérémie Clark, en 1708, il devint titulaire de cette place. L'année suivante il succéda à Blow comme maître des enfans de chœur, comme compositeur de la chapelle royale et comme organiste de Westminster. Les degrés de docteur en musique lui furent conférés par l'université d'Oxford, en 1715. Il est mort à Londres, au mois d'août 1727. Les principales compositions de Croft sont pour l'église ; il a cependant publié trois recueils de pièces instrumentales qui consistent en *Six suites d'airs pour deux violons et basse*, Londres, in fol. ; *Six sonates pour deux flûtes*, ibid. ; et six solos pour flûte et basse. L'ouvrage qui a le plus contribué à sa réputation

est intitulé : *Musica sacra, or select Anthems in score for 2-8 voices, to which is added the burial service, as it is occasionally performed in Westminster-Abbey* (Musique sacrée, ou antiennes choisies en partition), Londres, 1724, deux vol. in-fol. C'est le premier essai de musique gravée en partition en Angleterre. La plupart de ces antiennes ont été composées en actions de grâces pour les victoires remportées sous le règne de la reine Anne. Page en a inséré plusieurs dans son *Harmonia sacra*, et la collection de musique sacrée de Stevens en contient aussi quelques-unes. Le catalogue de Preston indique aussi : *VI select Anthems in score, by Dr. Green, Dr. Croft and Henr. Purcell*, Londres, in-fol. Le concours de Croft pour le doctorat a été publié sous ce titre : *Musicus apparatus academicus*, Londres, 1715. Le Dictionnaire historique des musiciens (Paris, 1810) cite, d'après Gerber, une collection publiée par Croft, sous ce titre : *Divine harmony, or a new collection of select anthems used at her Majesty's chapels royal, Westminster Abbey, St.-Paul's, etc.*, Londres, 1711 ; mais ce recueil ne contient que les paroles et non la musique de ces antiennes.

CROIX (A. PHÉROTÉE DE LA), littérateur, né à Lyon, vers le milieu du 17<sup>e</sup> siècle, a publié dans cette ville un livre intitulé : *L'Art de la poésie française et latine, avec une idée de la musique sous une nouvelle méthode*, 1694, in 8<sup>o</sup>.

CROIX (ALBERT DE), littérateur peu connu, a publié un livre qui a pour titre : *L'Ami des arts*, Paris, 1776, in-12. On y trouve la biographie de Rameau, pages 95-124.

CROIX (ANTOINE LA). V. LACROIX.

CROMER (MARTIN), historien polonais, naquit en 1512, à Biecz, ville de la petite Pologne. Après avoir fait ses études dans sa ville natale, à Cracovie et à Bologne, il fut nommé secrétaire de la chancellerie de la couronne sous Sigismond I<sup>er</sup>. En

1579 il fut promu à l'évêché de Warmi. Il est mort le 15 mars 1589. Parmi ses écrits Jœcher (*Gel. Lex.*) et Freher (*Theatr. vir. erudit. clar.*) citent une dissertation *De Conventibus musicis*, qui ne paraît pas avoir été imprimée, et un petit traité intitulé : *Musica figurativa*, que Sébastien Felstius a inséré dans ses *Opusc. Musices*, Cracovie, 1534, in-4°.

CRON (JOACHIM-ANTOINE), naquit de parents pauvres, à Podersum, près de Saatz, le 29 septembre 1751. Il fit ses études à l'université de Prague, et entra ensuite au monastère de l'ordre de Citeaux, à Osteyk. Ayant été nommé professeur au collège de Leitmeritz en 1782, il passa en 1788 au Gymnase de Commothan en la même qualité, et enfin devint professeur de théologie à Prague, où il est mort subitement le 20 janvier 1826. Cron est considéré comme un des plus habiles qu'il y ait eu en Bohême, sur l'orgue, et comme le virtuose le plus remarquable sur l'harmonica. Ses maîtres dans l'art de jouer de ces instrumens et dans la composition furent Brixi et Segert. Nul ne posséda mieux que lui l'art de varier les effets de l'orgue par le mélange des jeux. Il avait acquis aussi beaucoup d'habileté dans le jeu de la pédale obligée, quoique le clavier de pédale des orgues de la Bohême, étant fort borné, fût un obstacle à l'exécution des choses de ce genre. Sa riche imagination lui fournissait incessamment une multitude de traits neufs et hardis lorsqu'il improvisait; ses sujets de fugues étaient toujours piquans et bien choisis; enfin, tout avait le caractère de l'invention dans le jeu de cet artiste remarquable. L'habitude qu'il avait d'improviser toujours est cause qu'il n'a rien fait imprimer de ses compositions pour l'orgue.

CROPATIUS (GEORGE), musicien qui vivait vers le milieu du 16<sup>e</sup> siècle, a publié : *Misse a cinque voci*, Venise, 1548.

CROSDILL (JEAN), violoncelliste distingué, naquit à Londres, en 1755. On ignore quel fut son premier maître en An-

gleterre, mais on sait qu'il vint en France vers 1775, et qu'il reçut des leçons de Janson l'aîné. Il demeura quelques années à Paris, et fit partie de l'orchestre du Concert des amateurs, sous la direction du chevalier de Saint-Georges. Vers 1780, il retourna à Londres, et vécut des leçons qu'il donnait à quelques *gentlemen*, se refusant toujours à accepter une place dans les orchestres de théâtre, et même dans la musique du roi. On dit que sa jalousie contre le violoncelliste Marat, qui était fort aimé du public, était cause de son obstination à cet égard. En 1794, Crosdill épousa une dame fort riche, et ne cultiva plus la musique qu'en amateur. Depuis lors, il ne s'est plus fait entendre en public. On ignore s'il vit encore.

CROSE (JEAN), amateur de musique distingué, né à Hull, dans le duché d'York, et domicilié dans cette ville, a publié une histoire de la grande fête musicale donnée à York en 1825, sous ce titre : *An account of the grand musical Festival held in september 1825, in the cathedral Church of York, for the benefit of the York County hospital, and the general infirmaries at Leeds, Hull, and Sheffield, to which is prefixed a Sketch of the rise and progress of musical Festivals in Great-Britain; with biographical and historical notes*, York, John Wolstenholm, 1825, un vol. gr. in-4°. Cet ouvrage, exécuté avec beaucoup de luxe, contient des notices intéressantes sur plusieurs points de l'histoire de la musique et sur quelques artistes célèbres.

CROTCH (GUILLAUME), né à Norwich, le 5 juillet 1775, montra dès son enfance de grandes dispositions pour la musique. Son père, qui était charpentier, était fort ingénieux : il fit un petit orgue dont il jouait quelquefois; l'enfant n'était alors âgé que de deux ans; néanmoins il montrait beaucoup de joie quand il entendait cet instrument. Daines Barrington rapporte qu'il entendit le 10 décembre 1778, le petit Crotch, alors âgé de trois ans et



de mi, jouer sur le piano *God save the king et le menuet de la cour*, avec beaucoup d'exactitude, quoique ses petites mains ne pussent sans effort embrasser un intervalle de sixte. Son père avait loué une salle dans Piccadilly; on y avait placé un petit orgue; l'enfant se faisait entendre chaque jour depuis une heure jusqu'à trois, et les curieux accouraient en foule à cette exhibition. Tout annonçait dans cet enfant une organisation musicale très heureuse, et ses progrès prodigieux semblaient présager un grand homme. Toute l'Angleterre s'occupait de ce phénomène, et Burney prit même la peine d'écrire sur ce sujet une notice détaillée qu'il lut à la société royale de Londres, et qui parut dans les *Transactions philosophiques*, tom. 69, p. 1 (1779), sous ce titre : *Paper on Crotch, the infant musician* \*. Mais, ainsi qu'il arrive souvent, toutes les espérances que tant de précocité faisait naître furent déçues, et d'un enfant merveilleux il ne vint qu'un homme médiocre. Son maître de musique à Cambridge s'appelait Knyrette. Des biographes anglais ont écrit que le génie de Crotch fut étouffé sous la sévérité de ses études musicales; mais rien n'étouffe le génie, car c'est une faculté productive qui ne s'arrête que lorsque le ressort en est usé : or un ressort ne s'use pas avant d'agir; d'ailleurs l'étude assidue que Crotch a faite des théoriciens semblerait indiquer que la nature l'avait destiné à perfectionner des méthodes : mais dans cette branche de l'art musical, comme dans toute autre, il n'a été que le copiste de ses devanciers. A l'âge de vingt-deux ans il fut nommé professeur de musique à l'université d'Oxford, et le grade de docteur lui fut conféré peu de temps après. Il est maintenant professeur à l'académie royale de musique de Londres. Son meilleur ouvrage est l'oratorio de la *Palestine*. Il a publié des

motets, des *glees*, une ode à cinq voix, des chansons, trois volumes de *Specimens of the various kinds of music of all nations* (Modèles des différens genres de musique de toutes les nations), et beaucoup de musique de piano, etc. Le docteur Crotch a fait à Londres, pendant plusieurs années, des lectures publiques, sur la musique, dont le résumé a été publié sous ce titre : *Substance of several courses of lectures on Music, read in the university of Oxford, and in the metropolis*, London, 1851, gr. in-8° de cent soixante-dix pages. Tout ce que renferme ce volume est commun et dépourvu d'idées et d'aperçus de quelque valeur. Parmi les productions du docteur Crotch, les moins faibles sont : 1° *Palestine, a sacred oratorio adapted for the piano-forte*, Londres, in-4°; 2° Trois concertos pour l'orgue, Londres, Chapell et compagnie, in-4°; 3° Une sonate pour le piano, en mi bémol; 4° Dix antiennes à quatre voix, en partition, *Ibid.*; 5° Une fugue pour l'orgue, sur un sujet de Muffat. Crotch a arrangé pour le piano une grande partie des oratorios et opéras de Handel, des symphonies, ouvertures et quatuors de Haydn, de Mozart et de Beethoven, des concertos de Corelli, de Geminiani, etc., et beaucoup d'autres morceaux de musique. Comme écrivain didactique il a publié : 1° *Practical thorough bass* (Harmonie pratique), Londres, in-4° (Pour l'instruction des élèves de l'Institution harmonique); 2° *Questions in Harmony, with their answers, for the examinations of young pupils* (Questions sur l'harmonie avec les réponses, pour l'examen des jeunes élèves), Londres, in-8°; 3° *Elements of musical composition and thorough bass* (Éléments de composition musicale et d'harmonie), Londres, 1812, in-4°; 4° *Preludes for the piano-forte, with instructions* (Préludes pour le piano avec les instructions), Londres, in-4°.

CROTUSELIUS (ARNOLD), musicien allemand qui vivait à la fin du 16<sup>e</sup> siècle,

\* On peut voir dans Gerber quelques anecdotes sur l'enfance du docteur Crotch.

a publié : *Missa quinque vocum*, Helms-tadt , 1590.

CROUCH (M<sup>me</sup>), célèbre actrice et can-tatrice du théâtre de Drury-Lane , naquit en 1763 , et parut pour la première fois sur la scène en 1780. La beauté de sa voix , jointe à beaucoup d'expression et à des charmes extérieurs , la rendirent long-temps la favorite du public. Elle est morte à Brighton , en 1805.

CROUSAZ (JEAN-PIERRE DE) , né à Lausanne , le 15 avril 1663 , fut d'abord professeur de mathématiques et de philo-sophie dans sa patrie ; mais en 1624 , il fut appelé à Groningue pour y enseigner les mathématiques , et fut nommé gouverneur du jeune prince Frédéric de Hesse-Cassel. Il mourut à Lausanne le 22 mars 1750. On a de cet auteur : *Traité du Beau , où l'on montre en quoi consiste ce que l'on nomme ainsi , par des exem-ples tirés de la plupart des arts et des sciences* , Amsterdam , 1715 , in-8° , et 1724 , deux vol. in-12. Dans la 8<sup>e</sup> section , Crousaz traite de la beauté de la musique , p. 171-302. Le docteur Forkel a donné une traduction allemande de ce morceau dans sa *Bibliothèque critique de musique* , tom. 1 , pag. 1-52 , et tom. 2 , pag. 1-125. Crousaz n'était point organisé pour sentir le beau et pour en parler.

CRUCIATI (MAURICE) , maître de cha-pelle à l'église de Saint-Pétronne , à Bo-logne , vivait dans cette ville vers 1660. Il est auteur d'un oratorio de *Sisara* , qui fut exécuté dans la grande chapelle del *Palazzo Publico* , à Bologne , en 1667.

CRUGER ou KRUGER (PANCRACE) , docteur en philosophie , naquit en 1546 , à Finsterwald dans la basse Lusace. Mattheson croit qu'il était le père ou le parent de Jean Cruger , dont il sera parlé dans l'article suivant ( Voy. *Grundlage einer Ehrenforte* , p. 47). Après avoir étudié la littérature grecque et la philosophie , Pancrace Cruger , qui possédait aussi des connaissances étendues dans la musique , fut nommé chantre à l'école Saint-Martin

de Brunswick , puis professeur de langue latine et de poésie à Helmsstadt , et enfin recteur à Lubeck , en 1580. Son profond savoir dans les littératures grecque et latine , lui attirèrent la haine des ministres protestans qui prêchèrent contre lui , et le firent dépouiller du doctorat. Il paraît , d'après ce que rapporte Mattheson , que le prétexte de cette destitution fut la substitution que Cruger avait faite des lettres *a , b , c , d* , etc. , aux noms des notes *ut , re , mi , fa* , etc. , pour la solmisation. Cependant cette substitution a fini par pré-valoir dans toute l'Allemagne. Après sa disgrâce de Lubeck , Cruger fut appelé comme professeur à Francfort sur l'Oder , puis fut recteur à Guldberg , et enfin re-tourna à Francfort , où il mourut en 1614 , à l'âge de soixante-dix-huit ans.

CRUGER (JEAN) , directeur de musique à l'église de Saint-Nicolas de Berlin , né à Gruben , dans la basse Lusace , fit ses études successivement dans le lieu de sa nais-sance , à Sorau , à Breslau , au collège des Jésuites , à Olmutz , et à Vittemberg. Il mourut à Berlin en 1662. Il s'est fait con-naître comme écrivain didactique et comme compositeur pour l'église. Ses ouvrages théoriques sont : 1° *Præcepta musicæ practicæ figuralis* , Berlin , 1625 , in-8° . Une nouvelle édition de ce livre , fort aug-mentée et enrichie d'une traduction alle-mande , a été publiée sous ce titre : *Reich-ter Weg Zur Singkunst* (Le droit chemin de l'art du chant) , Berlin , 1660 , in-4° ; 2° *Synopsis Musica , continens rationum constituendi et componendi melos harmonicum , conscripta , variisque exem-plis illustrata* , Berlin , 1650 , in-4° . C'est un livre écrit avec beaucoup de méthode , et dans lequel les exemples de musique sont excellens. Walthers , et après lui Forkel , ont cru qu'il y en a une édition antérieure sous la date de 1624 ; mais je crois que celle que je viens de citer est la première ; la seconde , publiée à Berlin , en 1634 , in-12 , est intitulée : *Synopsis Musica , continens 1° Methodum con-*

*centum harmonicum pure et artificiose constituendi*; 2° *Instructionem brevem, quamcumque melodiam ornatu modulandi, quibus* 5° *pauca quædam de basso generali, in gratiam musicorum instrumentalium juniorum præsertim organistarum et incipientium idiomate germanico annexa sunt.* C'est le premier traité de composition, publié en Allemagne, où il a été traité méthodiquement de la basse continue. G. Vincenz, organiste à Spire, n'avait fait qu'indiquer cette nouveauté dans sa préface du recueil publié par Abraham Schiäd, sous le titre de *Promptuarium Musicæ*, Strasbourg, 1611, in-4°; 3° *Questiones Musicæ practicæ*, Berlin, 1650, in-4°. C'est un petit traité de musique, à l'usage des écoles publiques. Les ouvrages pratiques de Cruger sont : 1° Un livre de cantiques avec la musique, sous le titre de *Praxis pietatis melica*, Berlin, 1705; 2° *Meditationum musicarum paradisum primum, oder Erstes musikalischer Lust-Gaertlein*, à trois et quatre voix; Berlin, 1622; 3° *Meditationum musicarum paradisum secundum*, contenant des *Magnificat* dans les huit tons de l'église, à deux et huit voix, Berlin, 1626; 4° *Recreationes musicæ*, Leipsick, 1651, in-4°; 5° *Uebung der Gottesligkeit im Singen* (Exercices de dévotion dans le chant), Franfort, 1680. On connaît aussi des motets et des concerts de la composition de Cruger.

CRUSELL (BERNARD), clarinettiste distingué, est né dans la Finlande, vers 1778, et a fait ses études musicales à Berlin, sous la direction de Tausch. Il se trouvait encore dans cette ville en 1797, mais l'année suivante il était à Hambourg. Il est maintenant fixé à Stockholm, comme artiste de la chapelle du roi de Suède. Il a publié de sa composition : 1° Concerto pour la clarinette (en si), œuvre 1, Leipsick, Peters; 2° *Idem*, œuvre 5, *Ibid.*; 3° Symphonie concertante pour clarinette, cor et basson, œuvre 3°, *Ibid.*; 4° Quatuors pour clarinette, violon, alto et basse, œuvres 2, 4,

7 et 8, *Ibid.*; 5° Duos pour deux clarinettes, op. 6, *Ibid.*; 6° Divertissement pour le hautbois avec quatuor, op. 9, *Ibid.*; 7° Douze chansons allemandes, avec accompagnement de piano, op. 10, *Ibid.*

CRUSIUS (MARTIN), né le 19 septembre 1526, dans la principauté de Bamberg, fut nommé en 1559 professeur de langue grecque à Tubingue, où il mourut le 25 février 1607. On a de lui : *Turco-græcia*, Bâle, 1584, in-fol.; excellent recueil concernant l'état civil et religieux de la Grèce, dans les 14<sup>e</sup>, 15<sup>e</sup> et 16<sup>e</sup> siècles. Ce qui a rapport aux chants et aux signes musicaux de l'église grecque, est contenu au liv. 2, pag. 197.

CRUSIUS (JEAN), né à Halle, vers le milieu du 16<sup>e</sup> siècle, fut maître d'école dans sa ville natale. On connaît de lui les ouvrages intitulés : 1° *Isagoge ad artem musicam*, Nuremberg, en 1592, in-8°. Il y a une seconde édition de ce livre datée de 1630; 2° *Compendium Musices, oder Kurzer Unterricht fur die Jungen Schüler, wie zie sollen Singen lernen*, Nuremberg, 1595, in-8°. Le second ouvrage n'est qu'une traduction allemande du premier, faite pour l'usage des écoles.

CRUX (MARIANNE), fille d'un maître de ballet de la cour de Bavière, naquit à Mannheim en 1772. Elle reçut des leçons de chant de la célèbre cantatrice Dorotheë Wendling, et apprit le piano sous la direction de Strizl. Frédéric Eck, violoniste à la cour de Munich, lui donna aussi des leçons de violon. Après quelques années d'études, elle se fit remarquer par ses talents dans ces trois genres. En 1787 elle se rendit à Vienne où elle joua du violon, du piano, et chanta devant l'empereur Joseph II, qui lui témoigna sa satisfaction. Trois ans après elle partit avec son père pour Berlin, où elle excita l'enthousiasme général. De là elle alla à Mayence, à Franfort, etc., et enfin à Mannheim. Pendant son séjour dans cette ville, son père obtint pour elle une place de canta-

trice à la cour de Munich, où il l'appela; mais elle refusa cette position et aima mieux continuer ses voyages. Elle se rendit à Londres, puis à Stockholm, où elle se maria avec un officier du génie suédois, nommé Gelbert. Elle était à Hambourg en 1807; mais depuis ce temps on ne sait ce qu'elle est devenue: son père même l'ignorait en 1811. On vante surtout la manière dont Mademoiselle Crux jouait l'adagio, et l'expression de son chant. Outre ses talens en musique, elle était fort instruite, parlait et écrivait bien le français, l'anglais et l'italien, dessinait avec goût, et était fort adroite à tous les ouvrages de femme.

CRUZ (AGOSTINHO DA), chanoine régulier de la congrégation de Santa-Cruz, à Coimbra, naquit à Braga, en Portugal, vers 1595, et prit l'habit de son ordre le 12 septembre 1609. Il était également habile comme compositeur, comme organiste et comme exécutant sur le violon. Il a fait imprimer une méthode pour apprendre à jouer du violon, sous ce titre: *Lira de Arco, ou Arte de tanger Rebeca*, Lisbonne, 1639, in-fol. Il a laissé aussi en manuscrit deux ouvrages curieux intitulés: 1° *Prado musical para Orgão dedicado à Seren. Magestade del Rey D. João o IV*; 2° *Duas artes, huma de Canto chaô por estylo novo, outra de Orgão com figuras muito curiosas*; celui-ci a été écrit en 1652.

CRUZ (PHILIPPE DA), clerc régulier au monastère de Palmella, en Portugal, naquit à Lisbonne. Il fut d'abord maître de musique dans cette ville; passa ensuite à Madrid, où il devint aumônier de Philippe IV, et enfin fut rappelé par le roi de Portugal, Jean IV, qui le fit son maître de chapelle. On trouve dans la Bibliothèque royale, à Lisbonne, les ouvrages suivans de sa composition en manuscrit: 1° Une messe à dix voix sur la chanson portugaise: *Quel rason podeis vos tener para no me querer*; 2° Une autre messe sur la chanson: *Solo regnas tu en mi*;

3° *Psalmos de vesperas, e completos a 4 Coros*; 4° *Motete de Defuntos, Dimitte me, a 12*; 5° *Motete de Vivo ego, a 5*; 6° *Vilhancicos, a diversas vozes*.

CRUZ (GASPARD DA), chanoine régulier de l'ordre de Saint-Augustin, à Coimbra, est auteur d'un traité de plain-chant intitulé: *Arte de canto chaô recopilada de varios aucthores*, et d'un traité du chant mesuré sous le titre de *Arte de canto Orgão*. Les manuscrits de ces ouvrages étaient en la possession d'un Espagnol nommé *Francisco de Valladolid*, qui vivait à Lisbonne lorsque Machado écrivait sa *Bibliotheca Lusitana*.

CRUZ (JEAN-CHRISOSTOME DA), dominicain portugais, né à Villa-Franca de Xira, en 1707, a fait imprimer un traité élémentaire de musique, sous ce titre: *Methodo breve, e claro em que sem prelixidade, nem confusão se esprimem es necessarios principios para intelligencia da arte da musica. Com hum appendix dialogico, que servira de Index da Obra, e licaô dos principiantes*, Lisbonne, 1745, in-4°.

CRYSAPHE (MANUEL-LAMPADARIUS), poète et musicien grec moderne. Parmi les manuscrits de la Bibliothèque de l'Escurial, il en est un de cet auteur qui est indiqué par Fabricius, dans sa Bibliothèque grecque, sous le titre: *De arte Psallendi*.

CTÉSIBIUS, mécanicien célèbre, vécut en Égypte sous le règne de Ptolémée Évergète, environ cent vingt-quatre ans avant l'ère chrétienne. Fils d'un barbier, il exerça d'abord lui-même cet état, et ne sembla pas destiné à se distinguer dans les sciences mathématiques; ce fut cependant un des instrumens de son état qui lui fit faire une de ses découvertes les plus importantes. Il remarqua que le contrepois d'un miroir mobile produisait un son prolongé par la pression de l'air, en glissant dans le tube qui le contenait. Cette observation lui suggéra, dit-on, l'idée de l'orgue hydraulique, qui fut perfectionnée par son

filz Héron, et dont Vitruve nous a laissé une description obscure que n'a point éclairée le travail des commentateurs. L'instrument primitif conçu par Ctésibius consistait en une sorte de vase en forme de trompe, où l'eau agissant par une pompe rendait un son éclatant. Cette machine parut si merveilleuse, qu'on la consacra dans le temple de Vénus Zyphyrade (V. HÉRON ET VITRUVÉ).

CUDMORE (RICHARD), né en 1787 à Chichester, dans le comté de Sussex, est également remarquable comme violoniste, comme violoncelliste et comme pianiste. Son premier maître fut Jacques Forgett, organiste de Chichester. A l'âge de neuf ans Cudmore joua un concerto de violon en public; à dix, il reçut des leçons de Reinagle, et, l'année suivante, il joua dans un concert un concerto de sa composition. Vers le même temps il fut présenté à Salomon dont il reçut des leçons pendant deux ans. Il retourna ensuite à Chichester où il demeura pendant neuf ans. Revenu à Londres au bout de ce temps, il devint l'élève de Woelf pour le piano, et joua avec succès un concerto sur cet instrument au concert de Salomon, et un autre à celui de Madame Catalani. Dans un concert donné par lui à Liverpool, il s'est fait applaudir en jouant également bien un concerto de piano de Kalkbrenner sur le piano, un de Rode sur le violon, et un de Cervetto sur le violoncelle. Il dirige maintenant l'orchestre des *Gentlemen's concert*, à Manchester.

CUGNIER (PIERRE), premier basson de l'Opéra de Paris, naquit à Paris en 1740, et fit ses études musicales à la maîtrise de la cathédrale de cette ville. Lorsqu'il eut atteint l'âge de quatorze ans, il reçut des leçons de Cappel, alors le meilleur bassoniste de France. En 1764 il fut admis comme deuxième basson à l'Opéra, et la place de premier lui fut donnée en 1778. On a de cet artiste une description du basson, et une courte méthode pour en jouer, que La Borde a insérées dans le pre-

mier volume de l'*Essai sur la musique* (p. 313-345).

CULANT-CIRÉ (RENÉ-ALEXANDRE, MARQUIS DE), naquit en 1718, au château d'Angerville, dans l'Angoumois. Il parcourut d'abord la carrière militaire avec distinction, et devint mestre-de-camp de dragons; mais ayant conçu un système de manœuvres pour la cavalerie, que le ministère ne voulut point adopter, il quitta le service en 1758, et se livra entièrement aux lettres et aux arts. Il avait fait de la musique une étude particulière, et publia sur cet art les opuscules suivans : 1<sup>o</sup> *Nouvelle lettre à M. Rousseau de Genève, sur celle qui parut de lui il y a quelques mois contre la musique française*, Paris, 1754, in-8<sup>o</sup>; 2<sup>o</sup> *Nouveaux principes de musique*, Paris, 1785, in-8<sup>o</sup>; 3<sup>o</sup> *Nouvelle règle de l'octave*, Paris, 1786, in-8<sup>o</sup>, contre laquelle M. Gournay, avocat au parlement, écrivit une brochure intitulée : *Lettre à M. l'abbé Roussier*, Paris, 1786, in-8<sup>o</sup>. Le marquis de Culant a fait exécuter un *salve Regina* de sa composition, au Concert spirituel; ce morceau n'a point eu de succès. L'auteur est mort en 1799.

CUNO (CHRISTOPHE), prédicateur à Leubingen, vers 1695, fit ses études à Halle, lieu de sa naissance. Il est mort à Gross-Neuhauss, en 1726, dans la 58<sup>e</sup> année de son âge. On a sous son nom un opuscule intitulé : *Die Christliche Harmonie und brüderliche Einigkeit, Welche Christen an einen Wohlgestimmten Orgelwerke zu lernen haben, stellte für, bey Uebergabe und Einweyhung einer neuen Orgel in Leubingen, Als den 18 juli 1700 in der Kirche daselbst S. Petri und Pauli*, Iena, 1700, in-4<sup>o</sup>, vingt-deux pages.

CUNTZ (ÉTIENNE), facteur d'orgues à Nuremberg, a beaucoup amélioré la construction de cet instrument, et s'est fait une grande réputation dans toute l'Allemagne. Il mourut à Nuremberg en 1635.

CUNY (JEAN), prêtre et chapelain de l'église cathédrale de Verdun, vers le

milieu du 17<sup>e</sup> siècle, a publié : *Missa sex vocum ad initt. mod.* : Surrexit Dominus, Paris, Robert Ballard, 1667, in-fol.

CUPER (CISBERT), savant philologue, né le 14 septembre 1644 à Hemmendene, dans le duché de Gueldre, fit ses études à Nimègue, puis à Leyde sous Gronovius. En 1666 il fut appelé à Deventer pour y enseigner l'histoire et l'éloquence, et en 1681, il fut député de sa province aux États-Généraux de la Hollande. L'Académie des inscriptions et belles-lettres de Paris l'admit au nombre de ses correspondans en 1715. Il mourut à Deventer, le 22 novembre 1716, avec le titre de bourgmestre de cette ville. On a de Cuper un ouvrage intitulé : *Harpocrates, sive explicatio imagunculae quæ in figuram Harpocratis formata representat solem : ejusdem monumenta antiqua*, Amsterdam, 1676, in-8°, et Utrecht, 1687, in-4°. Il a été inséré dans le premier volume des supplémens de Peleni aux *Antiquités romaines*. On y trouve une explication d'un passage d'Eustathe, *ad Iliad.* Σ., sur six sortes de flûtes des anciens, p. 141 et suiv., édition d'Amsterdam. C'est un bon travail d'érudition sur ce point d'antiquité. Le livre de Bartholin sur les flûtes des anciens serait plus utile s'il eût été traité de la même manière.

CUPIS (FRANÇOIS) DE CAMARGO, frère de la célèbre danseuse *Camargo*, naquit à Bruxelles le 10 mars 1719, suivant le registre de baptême de la paroisse de Sainte-Gudule de cette ville. C'est donc à tort qu'on a donné à cette danseuse le nom de *Cuppi*, dans la *Biographie universelle*. Partout on trouve le nom de cette famille écrit *Cupis* dans les registres des paroisses de Bruxelles. Il n'est pas plus exact de dire, comme dans cet estimable recueil, qu'elle prit en montant sur la scène le nom de sa grand' mère (*Camargo*), car dans tous les actes cités précédemment, le père de l'artiste dont il s'agit dans cet article, et qui était professeur de musique et de danse, a pris le nom de *Cupis-de-Camargo*;

il en avait le droit, son père ayant épousé une espagnole de la noble famille de Camargo.

François Cupis eut pour maître de violon son père, qui lui fit faire de rapides progrès. Il n'avait que dix-neuf ans lorsqu'il se fit entendre à Paris pour la première fois; néanmoins son talent y produisit beaucoup d'effet. Le *Mercur* de ce temps (juin, 1738, p. 1116) lui accorde de grands éloges. Le P. Caffiaux dit, dans l'Histoire de la musique, qu'il joignait la tendre et le doux de *Le Clerc au brillant de Guignon*. En 1741 il entra à l'orchestre de l'Opéra comme premier violon; il occupait encore cette place en 1761, mais il avait cessé de vivre peu de temps après, car son nom disparaît des états de la musique du roi et de l'Académie royale de musique en 1764. Cupis a publié à Paris deux livres de sonates à violon seul, et un livre de quatuors pour deux violons, alto et basse. Il a eu deux fils qui furent attachés à l'Opéra, et qu'on désignait sous les noms de *Cupis l'aîné* et de *Cupis le cadet*. L'aîné avait peu de talent; en 1769, il quitta le violoncelle pour la contrebasse. Il mourut en 1772. Le cadet est l'objet de l'article suivant.

CUPIS (JEAN-BAPTISTE), né à Paris, en 1741, reçut les premières leçons de musique de son père, et devint à l'âge de onze ans élève de Bertaut pour le violoncelle. En peu de temps, il fit de grands progrès sur cet instrument, et il avait à peine atteint sa vingtième année, qu'il était considéré comme un des plus habiles violoncellistes de France. Il entra fort jeune à l'Opéra, et fut placé dans ce qu'on appelait alors le *petit chœur*; c'est-à-dire, dans la partie de l'orchestre qui servait pour l'accompagnement des airs. Le désir de voyager lui fit quitter cette place en 1771; il parcourut une partie de l'Allemagne, s'arrêta quelque temps à Hambourg, revint à Paris, puis se rendit en Italie où il épousa la cantatrice Julie Gasperini, qui s'est appelée depuis lors *Gas-*

*perini de Cupis*. Il se trouvait avec elle à Milan, en 1794. On ignore ce qu'il est devenu depuis ce temps. On a de lui : 1° Premier concerto pour le violoncelle, avec accompagnement d'orchestre, Paris, Bailleur ; 2° Deuxième concerto, *Ibid.* ; 3° Air de l'*Aveugle de Palmyre* et *Menuet de Fischer*, variés pour le violoncelle, avec accompagnement de deux violons, alto, basse, deux hautbois et deux cors ; 4° *Petits airs variés pour deux violoncelles*, nos 1 à 3, Paris, Pleyel (œuvre posthume) ; 5° *Méthode de basse* (violoncelle), Paris, Nadermann.

CUPRE (JEAN DE), musicien français, qui vivait à Heidelberg au commencement du 17<sup>e</sup> siècle, a fait imprimer de sa composition : *Trente madrigaux à cinq voix, sur des paroles françaises*, Francfort-sur-le-Mein, 1610, in-4<sup>o</sup>.

CUREUS ou CURÆUS (JOACHIM), docteur en médecine à Glogau, né à Freystadt, en Silésie, le 21 octobre 1532, étudia la philosophie et la théologie à Wittemberg sous Mélancthon, et la médecine pendant deux ans, à Bologne et à Padoue. Il est mort à Glogau, le 21 janvier 1573. Au nombre de ses ouvrages, on trouve : *Libellus physicus continens doctrinam de natura et differentiis colorum, sonorum*, etc., Wittemberg, 1572, in-8<sup>o</sup>. Les chapitres 38, 39, 40, 41, 42 et 43 du premier livre traitent du son, de la voix et de l'organe de l'ouïe.

CURSCHMANN (CHARLES-FRÉDÉRIC), compositeur de chansons allemandes, dont les productions jouissent maintenant de la vogue dans sa patrie, est né à Berlin, le 21 juin 1805. Fils d'un négociant, il était destiné à la profession d'avocat, et ne se livra d'abord à l'étude de la musique que pour compléter son éducation. Sa famille lui fit suivre des cours de droit ; mais après plusieurs années employées à cette étude, son goût passionné pour la musique l'emporta, et il se décida pour la culture de cet art. Il se rendit alors à Cassel, et reçut des leçons de Spohr et de Hauptmann pour

l'harmonie et la composition. L'étude de cette science l'occupait pendant quatre ans ; pendant ce temps il écrivit quelques ouvrages, entre autres un petit opéra qui a pour titre : *Abdul et Ereunich, ou les deux morts*. Cette production et quelques morceaux de musique religieuse furent bien accueillis. De retour à Berlin, Curschmann y resta peu de temps, et bientôt il se rendit de nouveau à Cassel, où il réside habituellement, quoiqu'il ait fait quelques voyages en Allemagne, en France et en Italie. Il est aujourd'hui considéré comme un des meilleurs compositeurs de chansons, quoique les formes de ses productions en ce genre soient trop travaillées et manquent de naturel. M. Rellstab a dit avec raison, dans l'article qu'il a inséré sur cet artiste au Lexique universel de la musique, qu'il y a plus de manière que de style dans ses ouvrages. Les compositions de Curschmann qui ont été publiées sont : 1<sup>o</sup> Six chansons allemandes avec accompagnement de piano, op. 1, Berlin, chez Cosmar et Krause ; 2<sup>o</sup> *Idem*, op. 2, *ibid.* ; 3<sup>o</sup> Cinq chansons, op. 3, *ibid.* ; 4<sup>o</sup> Six chants, avec accompagnement, op. 4, *ibid.* ; 5<sup>o</sup> *Idem*, op. 5, Berlin, Trautwein ; 6<sup>o</sup> *Romeo*, scène et air, op. 6, *ibid.* ; 7<sup>o</sup> Deux canons à trois voix, op. 7, *ibid.*

CUTELL (RICHARD), musicien anglais qui vivait vers la fin du 15<sup>e</sup> siècle. Parmi les manuscrits de la Bibliothèque Bodleienne, à Oxford, on trouve un fragment d'un traité du contrepoint qui a pour titre : *Compositio Ricardi Cuteli de London*. Cet ouvrage est écrit en anglais et commence ainsi : *It is to witt that there are IX accordys in discant, that is to say, 1, 3, 5, 6, 8, 10, 12, 13, 15 of whilke IX, 5 are perfite accordys, and 4 imperfite*, etc. (Il est à savoir qu'il y a neuf accords dans le contrepoint, c'est-à-dire, l'unisson, la tierce, la quinte, la sixte, l'octave, la dixième, la douzième, la treizième et la quinzisième, desquels cinq sont des accords parfaits, et quatre des accords imparfaits, etc.).

CUTLER (GUILLAUME-HENRY), bachelier en musique, né à Londres, en 1792, apprit à jouer du piano sous la direction de Little et de Griffin, et l'accompagnement avec le docteur Arnold. A l'âge de onze ans il entra comme choriste à la cathédrale de Saint-Paul ; il fut ensuite organiste de *St.-Helen's Bishopsgate*. En 1812, il prit ses degrés de bachelier en musique à l'Université d'Oxford. Six ans après il établit une école de piano d'après la méthode de Logier, mais ne trouvant point de bénéfice à cette entreprise, il la quitta en 1821. En 1825, il a renoncé à sa place d'organiste de Sainte-Hélène, pour un emploi du même genre à la chapelle de Québec. Il a composé pour cette chapelle un *Te Deum*, un *jubilato* et une *antienne* à quatre parties pour le jour de Noël. Il a publié aussi beaucoup de musique pour le piano, des chansons, des marches, des rondos, etc.

CUVELIERS (JEAN LE), poète et musicien, né à Arras, vers 1250, a composé des chansons, dont il reste six qui sont notées. Les manuscrits de la bibliothèque du roi en contiennent deux ; on en trouve quatre autres dans un manuscrit de la bibliothèque du Vatican.

CUZZONI (M<sup>me</sup>). V. SANDONI (M<sup>me</sup>).

CYBULOWSKY (LUCAS), directeur du chœur de l'église décanale à Prague, occupait cette place en 1617. Ce musicien s'est fait connaître dans sa patrie par une grande quantité de musique d'église telle que *graduels*, *offertoires*, etc. Ces ouvrages existent en manuscrit dans les églises de la Bohême.

CYPRIANUS (ERNEST-SALOMON), conseiller consistorial à Gotha, né à Ostein, dans la Franconie, en 1673, mourut en 1745. On a de lui une dissertation curieuse intitulée : *De propagatione hæresium per cantilenas*, Londres, 1720, vingt-quatre pages in-8°.

CZAPECK (L.-E.), professeur de piano et compositeur à Vienne, actuellement vivant. Il est né en Bohême vers la fin du

18<sup>e</sup> siècle. On a de lui environ soixante œuvres pour le piano, qui consistent en duos pour piano et violon, ou violoncelle, ou flûte, œuvres 8, 14, 24 et 25, Vienne, Mechetti et Pennauer ; sonates, rondeaux, fantaisies, polonaises, etc., tous imprimés à Vienne, chez Mechetti ; marches à quatre mains, œuvres 26 et 28, *Ibid.* ; danses, valse, etc.

CZARTH (GEORGES), né à Dentschenbrot en Bohême, en 1708, eut pour premier maître Timmer. Rosetti lui donna ensuite des leçons de violon, et Biarelli lui enseigna à jouer de la flûte. S'étant lié d'amitié avec François Benda, il partit avec lui pour Varsovie, où il entra au service du staroste Sucharewsky. En 1733 il fut admis dans la chapelle du roi de Pologne ; mais il n'y resta qu'un an, et en 1734 il entra dans l'orchestre du prince royal de Prusse, qu'il suivit à Berlin, en 1740, à son avènement au trône. Il y resta jusqu'en 1760, où il quitta cette ville pour se rendre à Manheim, en qualité de violoniste de la chapelle de l'électeur palatin. Il y resta jusqu'à sa mort, arrivée en 1774. Outre une grande quantité de concertos, de trios, de solos et de symphonies qui sont restés en manuscrit, il a fait graver six solos pour la flûte et autant pour le violon, sur lesquels son nom a été écrit *Zarth*.

CZECK (EXPEDIT-FRANÇOIS-XAVIER), bon organiste et pianiste, né à Horciez en Bohême le 4 décembre 1759. Il y apprit le chant et les élémens du piano. En 1772 il se rendit à Prague et entra comme contracto à l'église des *Barnabites*. Le directeur du chœur et maître de concert Jean Küttnohorsky le jeune, homme de beaucoup de mérite, le dirigea dans ses études musicales et littéraires, et lorsque Czeck eut acquis quelque habileté, il lui confia souvent la direction de la musique de l'église. Le 14 septembre 1780, il entra au couvent des Prémontrés à Strahow, et y fut ordonné prêtre en 1787. Après avoir vécu dans ce monastère jusqu'en 1801, il



devint pasteur à Mullhauer, et passa le reste de sa vie dans ce lieu. Il y est mort le 29 août 1808. On a de ce musicien : un *Te Deum* pour chœur et orchestre, un *Credo*, *idem*, une messe solennelle, plusieurs litanies, des danses allemandes pour l'orchestre, et plusieurs sonates pour le piano. Toute cette musique est en manuscrit.

CZERMAK (. . .), très bon violoncelliste à Varsovie, naquit en Bohême vers 1710. En 1790 il vivait encore dans la capitale de la Pologne, et s'y faisait entendre, malgré son grand âge. Son jeu était encore agréable, particulièrement dans l'*Adagio*. Il a écrit un grand nombre de concertos pour son instrument : tous sont restés en manuscrit.

CZERMAK (ANTOINE), habile organiste, naquit en Bohême vers 1750. Il fut élève de Segert et apprit de lui les règles de la composition et l'art de jouer de l'orgue. Après avoir étudié les langues grecque, latine et la philosophie à Prague, il fut pendant plusieurs années organiste à l'église de Saint-Henri en cette ville, et se fit remarquer par sa belle manière d'accompagner le plain-chant. Il fut ensuite organiste de Sainte-Marie, et enfin, de l'église des religieux de Sainte-Croix. Il mourut à Prague au mois d'août 1803. On connaît de lui des concertos d'orgue qu'il exécutait avec un rare talent.

CZERNY (SANCTUS), excellent organiste et compositeur, naquit en Bohême en 1724. A l'âge de dix-neuf ans il entra chez les frères de la charité ; déjà son habileté dans l'art de jouer de l'orgue était remarquable ; ses maîtres dans cet art avaient été *Seultje* et *Tuma*. Ayant été nommé directeur de son ordre, il en remplit avec gloire les fonctions jusqu'à sa mort qui arriva le 26 novembre 1775. Il a laissé en manuscrit un grand nombre de compositions pour l'église.

CZERNY (DOMINIQUE), compositeur distingué, naquit à Nimbourg en Bohême le 30 octobre 1736. Dans sa jeunesse, il

chanta d'abord la partie de contralto à l'église de Sainte-Égide, à Prague ; plus tard, il fit ses études à l'université de cette ville et entra dans l'ordre des frères mineurs. En 1760, il fut nommé directeur du chœur de l'église Saint-Jacques. Tout semblait lui présager une heureuse carrière ; mais la mort l'enleva, avant qu'il eut atteint sa trentième année, le 2 mars 1766. Ses compositions sont encore estimées en Allemagne, et sont exécutées avec soin dans les églises de la Bohême.

CZERNY (CHARLES), pianiste et compositeur, est né à Vienne le 21 février, 1791. Son père Wenczelcelas Czerny, né en Bohême, et professeur de piano, habitait dans la capitale de l'Autriche depuis 1785. Wenczelcelas fut le seul maître de son fils et l'exerça sur les œuvres de Jean Sébastien Bach, de Mozart, de Clementi et de Beethoven. Les compositions de celui-ci étaient l'objet des prédilections du jeune artiste. Czerny apprit l'art d'écrire dans les traités didactiques de Kirnberger, d'Albrechtsberger et de quelques autres théoriciens. Destiné dès son enfance à l'enseignement du piano, il commença à donner des leçons en 1805, à l'âge de quatorze ans ; depuis lors il n'a cessé de suivre cette carrière, et la vogue dont il jouit à Vienne comme professeur est telle, qu'il est obligé d'employer chaque jour plus de douze heures aux leçons qu'il donne. Cette incessante occupation a peut-être nui au développement de son talent d'exécution, quoique Czerny ait eu dans sa jeunesse une exécution chaleureuse et brillante : s'il eût pu se livrer à des études suivies, il y a lieu de croire qu'il aurait été compté parmi les virtuoses les plus remarquables. Il y a lieu de s'étonner qu'au milieu de tant de travaux, Czerny ait trouvé le temps nécessaire pour écrire le grand nombre d'ouvrages connus sous son nom. Ses meilleurs élèves sont M<sup>lle</sup> de Belleville (aujourd'hui M<sup>me</sup> Oury), Liszt (qui a reçu aussi des leçons de Hummel), et Dohler. Czerny était fort jeune quand il fit ses premiers

essais dans tous les genres de composition; sans autre guide que lui-même, il jetait sur le papier toutes les idées dont il était assiégé : heureusement doué d'un goût naturel et de beaucoup de facilité, il suppléa par ces dons naturels aux leçons et à l'expérience qui lui manquaient : l'expérience lui vint ensuite par l'exercice constant qu'il donna à ses facultés productrices. Ses ouvrages n'ont pas sans doute les qualités qui font vivre dans l'histoire les productions de l'art et qui les rendent classiques; mais ils sont agréables, brillans, et font valoir le talent des exécutans sans leur offrir de grandes difficultés à vaincre. Il ne publia pas ses premières compositions, et quoiqu'il eût commencé à écrire dans sa première jeunesse, ce ne fut, dit M. de Seyfried, qu'en 1810, à l'âge de vingt-huit ans, qu'il fit paraître ses deux premiers ouvrages, savoir : les variations concertantes en *ré* pour piano et violon, et le rondo brillant, en *fa*, pour piano à quatre mains. Depuis lors jusqu'en 1854, il a publié le nombre, presque fabuleux, de trois cents trente-huit productions, grandes ou petites pour le piano, et dans ce nombre ne sont pas compris les arrangemens d'une immense quantité de symphonies, d'oratorios, d'opéras, d'ouvertures, etc., ni sa traduction allemande du volumineux ouvrage de Reicha sur l'harmonie, ni plusieurs messes, motets, concertos, symphonies, chants avec et sans orchestre, qui sont encore en manuscrit, et dont le nombre s'élève à plus de cent cinquante ouvrages. Une telle facilité de production tient du prodige.

Charles Czerny n'a pu écrire un si grand nombre d'ouvrages et se livrer à un enseignement si actif qu'en s'éloignant des plaisirs du monde et vivant retiré. Ce n'est pas cependant qu'il y ait rien en lui de cette âpreté sauvage qui porte certains artistes à vivre solitaires : il est homme aimable et de bonne compagnie : mais les conditions qu'il s'était imposées pour ses travaux l'ont obligé à se renfer-

en lui-même. Il a maintenant atteint l'âge de quarante-cinq ans et n'a jamais été marié.

CZERNY (JOSEPH), pianiste, compositeur et éditeur de musique, né le 17 juin 1785 à Horzitz, en Bohême, est mort à Vienne le 22 septembre 1851. On a cru qu'il était frère de Charles Czerny, mais cette opinion était une erreur, car ces deux artistes n'avaient même aucun lien de parenté. Le talent de Joseph sur le piano était moins que médiocre; ses compositions ne sont pas d'un ordre beaucoup plus élevé. On assure qu'il ne songeait point à écrire pour le piano avant que Charles eût donné de la célébrité au nom de *Czerny*; il comprit, dit-on, alors qu'il pouvait y avoir une bonne spéculation à publier des choses légères sous ce nom qui était aussi le sien, et que c'est cette idée qui a été l'origine d'environ soixante œuvres de variations, de fantaisies, de rondos, etc., qu'il a publiées. Quelques personnes ont mis même en doute qu'il eût jamais rien composé, disant qu'il faisait faire ses ouvrages par de jeunes artistes qu'il payait pour obtenir la permission de mettre son nom sur leurs productions. Quoiqu'il en soit, cette spéculation ne réussit pas longtemps; les pièces de piano qui portent le nom de Joseph Czerny sont déjà tombées dans l'oubli. Le meilleur élève formé par ses soins est M<sup>lle</sup> Blahetka.

CZERNOHORSKY (BOHUSLAW), frère mineur de Nimbourg, fut maître de musique et directeur du chœur à l'église de Saint-Antoine de Padouc. Il alla ensuite à Prague pour remplir les fonctions de directeur du chœur au convent des frères mineurs de cette ville. Il mourut en 1740 en retournant en Italie. Il fut le premier organiste de son temps en Bohême, et un fort savant musicien. Il avait laissé une quantité considérable de musique d'église composée par lui en manuscrit; malheureusement l'incendie qui détruisit le couvent des frères mineurs de Prague, en 1754, en a consumé la plus grande par-

tie. En 1808, l'excellent organiste Kücharz possédait le motet *Laudetur Jesus-Christus*, à quatre voix et orchestre, composé par Czernohorsky. Ce savant musicien a formé plusieurs élèves qui ont été de grands organistes et d'habiles compositeurs : de ce nombre sont Segert, Czeslaus, Tuma et Zach.

**CZERWENKA** (JOSEPH), excellent hautboïste, est né le 6 septembre 1759 à Benadeck, en Bohême. Son premier maître pour son instrument fut Stiasny de Prague. En 1779, il fut employé chez le prince évêque de Breslau, comte Schafgotsche, à Johannisberg, en Silésie; il resta dans cette résidence jusqu'en 1790. A cette époque il fut appelé à Eisenstadt en Hongrie, pour entrer dans la chapelle du prince Esterhazy. De là il se rendit à Vienne en 1794 et y continua ses études sous la direction de Triebensee l'aîné. Peu de temps après, il fut engagé pour jouer les solos dans la chapelle impériale et au théâtre de la cour. Après avoir excité l'admiration des connaisseurs pendant plus de trente-cinq ans, Czerwenka s'est retiré en 1820 pour jouir du repos et de l'indépendance pendant ses dernières années. On n'a pas trouvé jusqu'ici d'artiste dont le talent fasse oublier celui de Czerwenka.

**CZERWENKA** (THEODORE), appelé *le*

*jeune*, naquit à Benadeck en 1762. Comme son frère, il étudia le hautbois sous la direction de Stasny. Après avoir été attaché à la chapelle du roi de Prusse pendant plusieurs années, il se rendit à Saint-Pétersbourg, et fut employé dans la musique de l'empereur de Russie. Il est mort dans cette ville en 1827. On a de lui quelques solos pour le hautbois.

**CZEYKA** (VALENTIN), né à Prague en 1769, fut enfant de chœur à l'église Saint-Jacques, et apprit à jouer de plusieurs instrumens à vent. Il acquit particulièrement un talent distingué sur le basson, et fut admis dans la chapelle du comte Pachta, pour jouer les solos sur cet instrument. En 1802, il se rendit à Vienne et entra dans l'orchestre d'un théâtre de cette ville. Pendant près de vingt-ans il y remplit honorablement ses fonctions comme concertiste; ensuite il accepta la place de chef de musique d'un régiment autrichien qui était en garnison à Naples; plus tard il fut rappelé en Allemagne parce que ses connaissances dans les langues slaves le rendaient propre à diriger le corps de musique qu'on recrutait dans la Gallicie. Il occupa encore ce poste, quoiqu'il ne soit plus jeune. Czeyka a écrit sept concertos pour le basson, et des marches militaires qui sont encore en manuscrit.

## D

DABADIE (. . .) acteur de l'Opéra de Paris, né dans le midi de la France vers 1798, entra au Conservatoire de musique en 1818, fut reçu peu de temps après élève pensionnaire de l'école de l'Opéra et débuta dans le rôle de *Cinna*, de *La Vestale*, le 12 décembre 1819. Admis comme double de *Lays*, il en fut nommé le remplaçant au mois de janvier 1821, et devint chef de l'emploi de bariton à l'époque de la retraite du vieux chanteur.

DABADIE (M<sup>me</sup> LOUISE-ZULMÉ), épouse du précédent, autrefois M<sup>lle</sup> LEROUX, est née à Paris, le 20 mars 1804. Ayant été admise au Conservatoire de musique de cette ville, le 9 juillet 1814, elle entra d'abord dans une classe de solfège, où elle fit de rapides progrès, puis étudia le chant sous la direction de Plantade. Le 31 janvier 1821, elle débuta avec succès à l'Opéra, dans le rôle d'*Antigone*, d'*OEdipe à Colonne*. Le 25 mars de cette année, elle reçut un engagement à ce théâtre comme double; peu de temps après elle fut choisie pour remplacer M<sup>me</sup> Branchu et M<sup>lle</sup> Grassari en leur absence, et après la retraite de la première de ces actrices, elle eut le rang de premier sujet. En 1822 elle a épousé Dabadie, acteur de l'Opéra. Les brillants débuts de M<sup>me</sup> Dabadie semblaient lui promettre un bel avenir; cependant sa voix a subi une altération sensible après un petit nombre d'années, et au moment où cette notice est écrite, celle qui en est l'objet vient d'être obligée de prendre sa retraite. Deux causes paraissent avoir agi sur cette altération prématurée de l'organe vocal de M<sup>me</sup> Dabadie: la première se trouve dans le déplorable système de *chant crié* qui était en usage à l'Opéra de Paris et au Conservatoire, dans certaines classes, à l'époque où la cantatrice faisait ses études de musique; la seconde, dans l'imprudencence qu'on a eue de la faire débiter avant qu'elle eût atteint sa dix-septième année, et conséquemment avant

que sa voix eût reçu tout son développement.

DACIER (ANNE LEFÈVRE), fille du célèbre Tanneui Lefèvre, naquit à Saurmur en 1651, épousa Dacier en 1683, et mourut à Paris le 17 août 1720, à l'âge de soixante-neuf ans, après avoir passé dans des souffrances continuelles les deux dernières années de sa vie. Il n'est point de l'objet de ce livre d'examiner ici les travaux de cette femme célèbre; je ne citerai que son édition de Térence (Paris, 1688, 3 vol. in-12, Amsterdam, 1691, Zittau, 1705, Rotterdam, 1717, etc.), dans laquelle on trouve une dissertation assez bonne sur les flûtes des anciens. Elle a été traduite en allemand par Frédéric-Chrétien Rackemann, et insérée par Marpurg dans ses Essais critiques et historiques sur la musique, t. 2, p. 224-232.

DACOSTA (ISAAC), dont le véritable nom est *Franco*, né à Bordeaux le 17 janvier 1778, a obtenu le premier prix de clarinette au Conservatoire de musique, en l'an vi de la république française (1798). Après avoir été pendant plusieurs années attaché comme clarinettiste aux petits théâtres de Paris, il entra à l'Opéra-Italien comme première clarinette, et occupa cette position jusqu'en 1820; il entra alors à l'Opéra où il est encore. On a de cet artiste: 1° Premier concerto pour la clarinette (en *si* bémol), Paris, Janet et Cotelle; 2° Deuxième concerto, *idem* (en *ut*), Paris, Hentz Jouve; 3° Troisième concerto (en *mi* bémol), Paris, Sieber; 4° Quatrième concerto, *idem*; 5° Cinq airs variés pour la clarinette sur des thèmes de Mozart, de Garat, etc., Paris, Dufaut et Dubois, Gaveaux, etc.; 6° Duos pour piano et clarinette, op. 5, Paris, Sieber. M. Dacosta a construit en 1832 une clarinette basse d'un système différent des instrumens de cette espèce qui sont en usage en Allemagne, car il lui a conservé la forme de la clarinette ordinaire, dont il

a seulement courbé le bec. Meyerbeer a fait usage avec succès de cet instrument, dans le trio du cinquième acte des *Huguenots*.

DAGINCOURT (JACQUES-ANDRÉ), né à Rouen en 1684, fit ses études musicales dans la maîtrise de la cathédrale de cette ville, puis fut organiste de l'abbaye de Saint-Ouen. En 1718, il se rendit à Paris et y vécut d'abord en donnant des leçons de clavecin. Quelques années après il obtint la place d'organiste de Saint-Méry. Inférieur à Daquin, à Calvière et surtout à Couperin, il n'était cependant pas sans talent dans l'exécution. Sa douceur lui avait fait beaucoup d'amis qui exagéraient son mérite; cette bienveillance qui lui était acquise fit faire quelquefois des injustices à ses concurrents dans les épreuves d'orgue où il se présentait. C'est ainsi qu'il l'emporta un jour sur Calvière, bien supérieur à lui, quoique Couperin fût au nombre des juges. Ce fut peut-être aussi cette bienveillance qui lui fit obtenir en 1727 une des places d'organistes du roi. Vers 1745, Dagincourt renonça à toutes ses places, et se retira à Rouen, où il mourut environ dix ans après. En 1753, il avait publié à Paris un livre de pièces de clavecin, ouvrage faible d'invention, et qui prouve peu d'habileté dans l'art d'écrire.

DAGNEAUX (PIERRE), maître de musique de l'église paroissiale de Saint-Magloire à Pontorson, en Bretagne, dans le 17<sup>e</sup> siècle, a publié une messe à quatre voix de sa composition, intitulée : *Missa quatuor vocum ad imitationem moduli* : Vox exultationis, Paris, Robert Ballard, 1666.

DAHMEN (JEAN-ANDRÉ), habile violoncelliste et compositeur pour son instrument, naquit en Hollande vers le milieu du 18<sup>e</sup> siècle. Il vivait à Londres en 1694. On connaît de sa composition plusieurs œuvres de duos et de sonates pour le violoncelle, gravés à Londres, à Paris et à Offenbach, trois quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 3, Offenbach,

1798, et trois trios pour deux violons et basse, Paris, Érard.

DALAYRAC (NICOLAS), compositeur dramatique, naquit à Muret en Languedoc, le 15 juin 1753. Dès son enfance, un goût passionné pour la musique se manifesta en lui; mais son père, subdélégué de la province, qui n'aimait point cet art, et qui destinait le jeune Dalayrac au barreau, ne consentit qu'avec peine à lui donner un maître de violon, qui lui fit bientôt négliger le Digeste et ses commentateurs. Le père s'en aperçut, supprima le maître, et notre musicien n'eut d'autre ressource que de monter tous les soirs sur le toit de la maison pour étudier sans être entendu. Les religieuses d'un couvent voisin trahirent son secret; alors ses parents, vaincus par tant de persévérance, et craignant que cette manière d'étudier n'exposât les jours de leur fils, lui laissèrent la liberté de suivre son penchant. Désespérant d'en faire un juriconsulte, on l'envoya à Paris en 1774, pour être placé dans les gardes du comte d'Artois. Arrivé dans cette ville, Dalayrac ne tarda point à se lier avec plusieurs artistes, particulièrement avec Langlé, élève de Caffaro, qui lui enseigna l'harmonie. Ses premiers essais furent des quatuors de violon qu'il publia sous le nom d'un compositeur italien. Poussé par un goût irrésistible vers la carrière du théâtre, il écrivit en 1781 la musique de deux opéras-comiques intitulés : *Le Petit souper* et *Le Chevalier à la mode*, qui furent représentés à la cour et qui obtinrent du succès. Enhardi par cet heureux essai, il se hasarda sur le théâtre de l'Opéra-Comique, et débuta, en 1782, par *l'Éclipse totale*, qui fut suivie du *Corsaire*, en 1785. Dès lors, il se livra entièrement à la scène française; et dans l'espace de vingt-six ans, ses travaux, presque tous couronnés par le succès, s'élevèrent au nombre de cinquante-six opéras. En voici la liste avec les dates : *L'Éclipse totale*, 1782; *Le Corsaire*, 1785; *Les Deux Tuteurs*, 1784; *La Dot*, *L'Amant Statue*, 1785; *Nina*,

1786; *Azemia*, *Renaud d'Ast*, 1787; *Sargines*, 1788; *Raoul de Créqui*, *Les deux Petits Savoyards*, *Fanchette*, 1789; *La Soirée orageuse*, *Vert-Vert*, 1790; *Philippe et Georgette*, *Camille ou Le Souterrain*, *Agnès et Olivier*, 1791; *Élise-Hortense*, *L'Actrice chez elle*, 1792; *Ambroise*, *ou Voilà ma Journée*, *Roméo et Juliette*, *Urgande et Merlin*, *La prise de Toulon*, 1793; *Adèle et Dorsan*, 1794; *Arnill*, *Marianne*, *La Pauvre Femme*, 1795; *La Famille Américaine*, 1796; *Gulnare*, *La Maison isolée*, 1797; *Primerose*, *Alexis ou l'Erreur d'un bon père*, *Le Château de Monténéro*, *Les Deux mots*, 1798; *Adolphe et Clara*, *Laure*, *La Leçon ou La Tasse de glace*, 1799; *Catinat*, *Le Rocher de Leucade*, *Maison à Vendre*, 1800; *La Boucle de Cheveux*, *La Tour de Neustadt*, 1801; *Picaros et Diego*, 1803; *Une Heure de Mariage*, *La Jeune Prude*, 1804; *Gulistan*, 1805; *Lina ou le Mystère*, 1807; *Koulouf ou les Chinois*, 1808; *Le Poète et le Musicien*, 1811. En 1804, il avait donné à l'Opéra un ouvrage intitulé : *Le Pavillon du Calife*, en un acte; depuis sa mort on a arrangé cette pièce pour le théâtre Feydeau, où elle a été représenté en 1822, sous le titre du *Pavillon des Fleurs*.

Dalayrac avait le mérite de bien sentir l'effet dramatique et d'arranger sa musique convenablement pour la scène. Son chant est gracieux et facile, surtout dans ses premiers ouvrages; malheureusement, ce ton naturel dégénère quelquefois en trivialité. Nul n'a fait autant que lui de jolies romances et de petits airs devenus populaires; genre de talent nécessaire pour réussir auprès des Français, plus chansonniers que musiciens. Son orchestre a le défaut de manquer souvent d'élégance; cependant il donnait quelquefois à ses accompagnemens une couleur assez heureuse : telles sont ceux de presque tout l'opéra de *Camille*, de celui de *Nina*, du chœur des matelots d'*Azémia* et de quelques autres. On peut

lui reprocher d'avoir donné souvent à sa musique des proportions mesquines; mais ce défaut était la conséquence du choix de la plupart des pièces sur lesquelles il écrivait; pièces plus convenables pour faire des comédies ou des vaudevilles que des opéras. Que faire, en effet, sur des ouvrages tels que *Les Deux Tuteurs*, *Philippe et Georgette*, *Ambroise*, *Marianne*, *Catinat*, *La Boucle de Cheveux*, *Une Heure de Mariage*, *La Jeune Prude*, et tant d'autres? Dalayrac était lié avec quelques gens de lettres qui ne manquaient pas de lui dire, en lui remettant leur ouvrage : Voici ma pièce; elle pourrait se passer de musique; ayez donc soin de ne point en ralentir la marche. Partout ailleurs, un pareil langage eût révolté le musicien; mais en France, le public se connaissait en musique comme les poètes, et pourvu qu'il y eût des chansons, le succès n'était pas douteux. C'est à ces circonstances qu'il faut attribuer le peu d'estime qu'ont les étrangers pour le talent de ce compositeur, et l'espèce de dédain avec lequel ils ont repoussé ses productions. Ce dédain est cependant une injustice; car on trouve dans ses opéras un assez grand nombre de morceaux dignes d'éloge. Presque tout *Camille* est excellent; rien de plus dramatique que le trio de la cloche au premier acte, le duo de *Camille* et d'*Alberti*, et les deux premiers finales. La couleur de *Nina* est sentimentale et vraie; enfin on trouve dans *Azémia*, dans *Roméo et Juliette*, et dans quelques autres opéras des inspirations très heureuses.

Deux pièces de Dalayrac, *Nina* et *Camille*, ont été traduites en italien et mises en musique, la première par Paisiello, et la seconde par Paer; et comme on ne peut se défendre de comparer des choses faites dans des systèmes qui n'ont point d'analogie dans l'objet qu'on s'est proposé, les journalistes n'ont pas manqué d'immoler Paisiello à Dalayrac, et d'exalter l'œuvre du musicien français aux dépens de celle du grand maître ita-

lien. Sans doute la *Nina* française est excellente pour le pays où elle a été faite ; mais le chœur *Dormi o cara*, l'air de Nina au premier acte, l'admirable quatuor *Come ! partir !* et le duo de Nina et de Lindoro, sont des choses d'un ordre si supérieur, que Dalayrac, entraîné par ses habitudes et peut-être par ses préjugés, n'eût pu même en concevoir le plan. Il est vrai que le public parisien a pensé long-temps comme ses journalistes ; mais ce n'est pas la faute de Paisiello.

Le talent estimable de Dalayrac était rehaussé par la noblesse de son caractère. En 1790, au moment où la faillite du banquier Savalette de Lange venait de lui enlever le fruit de dix ans de travaux et d'économie, il annula le testament de son père qui l'instituait son héritier au préjudice d'un frère cadet. Il reçut en 1798, sans l'avoir sollicité, le diplôme de membre de l'académie de Stockholm, et quelques années après, fut fait chevalier de la légion d'honneur, lors de l'institution de cet ordre. Il venait de finir son opéra : *Le Poète et le Musicien*, qu'il affectionnait, lorsqu'il mourut à Paris, le 27 novembre 1809, sans avoir pu mettre en scène ce dernier ouvrage. Il fut inhumé dans son jardin à Fontenay-sous-Bois. Son buste, exécuté par Cartellier, a été placé dans le foyer de l'Opéra-Comique, et sa vie écrite par R. C. G. P. (René-Charles Guilbert Pixérécourt), a été publiée à Paris, en 1810, un vol. in-12.

Après que l'assemblée nationale eut rendu les décrets qui réglaient les droits de la propriété des auteurs dramatiques, les directeurs de spectacles se réunirent pour élever des contestations contre les dispositions de ces décrets, et firent paraître une brochure à ce sujet. Peu de temps après la publication de cet écrit, Dalayrac fit imprimer une réfutation de ce qu'il contenait, sous ce titre : *Réponse de Dalayrac à MM. les directeurs de spectacles, réclamans contre deux décrets de l'assemblée nationale de 1789, lue au*

*comité d'instruction publique, le 26 décembre 1791, Paris, 1791, dix-sept pages in-8°.*

DALBERG (JEAN-FRÉDÉRIC-HUGUES, BARON DE), frère du prince primat de la confédération du Rhin, est né vers 1752, Après avoir été successivement conseiller de l'électeur de Trèves, à Coblenz, et chanoine de Worms, il est mort à Auschaffembourg, en 1812. C'était un pianiste habile et un compositeur de la bonne école. On connaît de lui vingt-huit œuvres de musique pratique, consistant en quatuors pour piano, hautbois, cor et basson, trios pour piano, violon et violoncelle, duos pour deux pianos, plusieurs œuvres de sonates, dont quelques-unes à quatre mains, des variations, des polonaises, des canons, des chansons allemandes et françaises, et enfin une cantate intitulée : *Les Plaintes d'Ève* (extraite du Messie de Klopstok), publiée à Spire, en 1785. Le baron de Dalberg s'est aussi fait connaître comme écrivain sur la musique par les ouvrages suivans : 1° *Blike eines Tonkünstler in die Musik der Geister, an Philipp Haake* (Coup-d'œil d'un musicien sur la musique des esprits de Philippe Haake), Manheim, 1787, in-12 de vingt-un pages ; 2° *Von Erkennen und Erfuden* (Du savoir et de l'invention), Francfort, 1791, in-8°, ce petit ouvrage renferme des vues assez fines sur l'invention et le génie musical ; 3° *Gita govinda, oder Gesenge eines indianischen Dichters, mit Erläuterungen* (*Gita-govinda*, ou chants d'un poète indien, avec des éclaircissemens) ; 4° *Untersuchungen über den Ursprung der Harmonie* (Recherches sur l'origine de l'harmonie), in-8°, Erfurt, 1801. Cet ouvrage est un mémoire lu par l'auteur à l'académie d'Erfurt : il contient des aperçus curieux sur l'affinité des tons et leurs rapports consonnans et dissonans. La partie historique ne présente pas moins d'intérêt ; on y remarque des observations 1° Sur les instrumens des anciens et leur usage ; 2° Sur l'échelle musicale d'Olym-

pus, citée par Plutarque, et son analogie avec celle des Chinois et une ancienne gamme écossaise; 3° Sur plusieurs échelles anciennes; 4° Sur la culture de la musique chez les Chinois, les Indiens et les Grecs; 5° Sur l'ancienne *Lyre* à quatre cordes et sur celle d'*Orphée*; 6° Sur les premiers essais de la musique à plusieurs parties. 5° *Ueber die Musik der Indier* (Sur la musique des Indiens, traduit de l'anglais de William Jones, et accompagné de notes et d'additions, cent cinquante pages in-4°, Erfurt, 1802). L'original de ce mémoire, composé par W. Jones, président de la société de *Calcutta*, a été inséré dans le troisième volume des *Transactions* de cette société, publié à Londres, en 1792. Il renferme des renseignemens intéressans sur cette matière; malheureusement les bornes d'un mémoire académique n'avaient pas permis à son auteur de faire usage de tous les matériaux qu'il avait rassemblés; le baron de Dalberg, pour suppléer à ses omissions, s'est occupé pendant plusieurs années à recueillir des notices authentiques sur la musique des Indiens, des Persans, des Arabes et des Chinois. Sir *Richard Jonhson*, ami et collègue de W. Jones, lui communiqua les dessins des mythes musicaux des Indiens, qui n'avaient point encore été gravés à Londres. Pour ne rien laisser à désirer, le traducteur, qui était parvenu à se procurer une collection rare de chansons indiennes, publiée à *Calcutta*, en 1789, par *W. Hamilton Bird*, en enrichit son travail, en y ajoutant plusieurs airs arabes, persans et chinois, pour en faire la comparaison avec ceux des Hindous. Ce volume et le travail de *Villoteau*, dans la description de l'Égypte, sont ce qu'il y a de mieux sur la musique des peuples orientaux; 6° *Die Aeolsharfe, eine allegorischer Traum* (La harpe éolienne, songe allégorique), Erfurt, 1801, soixante-douze pages in-8°. On y trouve des détails sur le mécanisme de cet instrument. 7° *Ueber griechisches Instrumentalmusik und ihre Wirkung* (Sur la musique

instrumentale des Grecs et ses effets), dans la *Gazette musicale* de *Leipsick*, 9<sup>e</sup> ann., pag. 17.

Le baron de Dalberg ne s'est point borné à des travaux sur la musique : il est auteur d'un ouvrage estimé sur les religions de l'Orient, auquel il a donné le cadre d'un roman, et qu'il a intitulé : *Histoire d'une famille Druse*; ce livre a été traduit en français sous le titre de *Mehaled et Zedli*, Paris, 1811, deux vol. in-12.

DALLANS (RALPH), constructeur d'orgues anglais, vivait à Londres, vers le milieu du 17<sup>e</sup> siècle. Il est mort à Greenwich, au mois de février 1672. Il a construit les orgues du nouveau Collège et de l'École de musique à Oxford.

DALL'ARMI (JEAN), mathématicien né dans le Tyrol, vers la fin du 18<sup>e</sup> siècle, et qui s'est fixé à Rome depuis plusieurs années, a publié dans cette ville : 1° *Ristretto di fatti acustici, letto nell' accademia de' Lincei*, Rome, 1821, édition lithographique autographe; 2° *Estratto del Ristretto di fatti acustici, provenienti dall' autore*, ibid., 1821; 3° *Parte seconda del Ristretto di fatti acustici*, ibid., 1821. Ces recherches sur l'acoustique ont été insérées dans le *Giornale arcadico di Roma*, novembre, pag. 164; décembre, p. 321 (1821); janvier, p. 48; février, p. 221 (1822).

DALLERY (CHARLES), constructeur d'orgues, né à Amiens, vers 1710, exerça d'abord la profession de tonnelier dans sa ville natale : doué d'un esprit d'invention pour la mécanique, il entreprit de réformer celle des orgues, dont le bruit désagréable nuisait à l'effet de ces instrumens; réforme que personne avant lui n'avait tenté de faire. C'est à lui qu'on doit les belles orgues de Saint-Nicolas-aux-Bois, de l'abbaye de Clairmarais, en Flandre, et enfin le bel orgue de l'abbaye d'Anchin, orgue à cinq claviers, dont ceux du positif et du grand orgue ont cinq octaves, ceux de récit et d'écho, trois octaves, et celui de pédale deux octaves et demie.



Cet orgue est maintenant à l'église de Saint-Pierre, à Douai; malheureusement l'emplacement n'était pas assez grand pour le remonter dans ses proportions primitives, et l'on a été obligé de réduire à cinquante-deux le nombre de ses registres, qui était originairement de soixante-quatre. Mais, tel qu'il est, c'est encore un magnifique instrument. L'auteur de cette Biographie l'a joué pendant plusieurs années, et, par l'étude qu'il avait faite des qualités et des défauts de ses différents registres, était parvenu à en tirer des combinaisons de jeux d'un grand effet. On ignore l'époque de la mort de Dallery.

DALLERY (PIERRE), neveu du précédent, et son élève dans la facture des orgues, est né le 6 juin 1755, à Buire-le-Sec, près de Montreuil-sur-Mer. Jusqu'à l'âge de vingt-six ans, il travailla sous la direction de son oncle, et l'aida dans la construction des orgues dont il vient d'être parlé. Son premier ouvrage fut l'orgue des missionnaires de Saint-Lazare, faubourg Saint-Denis, dont toutes les parties pouvaient déjà servir de modèle sous le rapport de la mécanique. Clicquot, qui fut appelé comme arbitre pour la réception de cet orgue, donna les plus grands éloges à son auteur, le chargea de la reconstruction de l'orgue de la paroisse Saint-Laurent, et finit par s'associer à lui. C'est à la réunion de ces hommes habiles que la capitale dut les orgues magnifiques de Notre-Dame, de Saint-Nicolas-des-Champs, de Saint-Méry, de la Sainte-Chapelle, de la chapelle du roi, à Versailles, et d'une multitude d'autres qui n'existent plus. Leur association cessa avant que Clicquot eût entrepris la construction de l'orgue de Saint-Sulpice. On dit que cet habile artiste, mécontent de ce dernier ouvrage, s'écria que depuis sa séparation avec Pierre Dallery, il n'avait plus rien fait de bon. C'est de ce moment que date la réputation que ce dernier s'est acquise. Il refit à neuf l'orgue des Missionnaires de Saint-Lazare en lui donnant l'harmonie qui lui

manquait. Il fit ensuite le joli orgue de la paroisse de Sainte-Suzanne de l'île de France, ceux de la Madeleine d'Arras, de la paroisse de Bagnolet, de Charonne, du chapitre de Saint-Étienne des Grès, etc., sans compter les petits orgues de chambre, dont l'invention est faussement attribuée par Dom Bédos à un nommé Lépine, qui n'en a jamais fait, mais qui a fabriqué des clavecins organisés.

DALLOGLIO (DOMINIQUE), violoniste et compositeur, naquit à Padoue au commencement du 18<sup>e</sup> siècle. En 1755, il se rendit à Pétersbourg avec son frère, et y resta pendant vingt-neuf ans au service de la cour. Il demanda sa démission en 1764, et se mit en route pour retourner dans sa patrie; mais il ne put atteindre le but de son voyage, car il fut frappé d'apoplexie près de Narva, où il mourut. On a gravé à Vienne douze solos pour le violon de sa composition. Il a laissé en manuscrit plusieurs symphonies, des concertos de violon, des solos pour le même instrument, et quelques solos pour l'alto, dont on a conservé des copies en Allemagne.

DALLOGLIO (JOSEPH), frère cadet du précédent, célèbre violoncelliste, naquit à Venise. En 1755, il entra au service de la cour de Russie avec son frère, et s'y fit admirer par la supériorité de son talent pendant vingt-neuf ans. En 1764, il quitta Saint-Pétersbourg, et se rendit à Varsovie, où le roi de Pologne lui conféra la charge de son agent, auprès de la république de Venise.

DALL'OLIO (JEAN-BAPTISTE), écrivain cité par Lichtenthal (Diction. e Bibliog. della musica) comme auteur des dissertations suivantes : 1<sup>o</sup> *Memoria sull' applicazione della matematica alla musica* (Mémoire sur l'application des mathématiques à la musique), inséré dans les *Memor. di Mathem. e di Fisica della soc. ital. delle scienze*, tom. 9, Modène, 1802, pag. 609-625; 2<sup>o</sup> *Memoria sul preteso ripristinamento del genere enarmonico*

*de' Greci* (Mémoire sur le prétendu renouvellement du genre enharmonique des Grecs), dans le même recueil, tom. 10, pag. 636, 939, 1803. Ce mémoire est une réfutation de la lettre écrite par le comte Giordani Riccati à son élève Jean-Baptiste Bortolani, laquelle est insérée dans la *Raccolta Ferrarese di opuscoli scientifici*, Venise, 1787, tom. 19, pag. 129. Bortolani, ne sachant comment expliquer un passage d'un air de Jomelli, avait demandé des éclaircissemens à son maître, qui lui répondit qu'il y avait retrouvé le genre enharmonique des Grecs. Il a été publié, dans le *Giornale dell' italiana letteratura* (Padoue, 1805, t. XI, p. 65-70), une lettre d'un anonyme sous le titre de *Lettere d'un philarmonico*, etc., dans laquelle on prouve que le passage de Jomelli a trompé également le comte Riccati et Dall'Olio; 3<sup>o</sup> *Memoria sopra la tastatura degli organi e de' cembali* (Mémoire sur les claviers des orgues et des clavecins), dans les *Mem. di Matem. e di Fisica*, etc., t. XIII, part. 1, p. 374-380, Modène, 1807.

DALLUM (ROBERT), constructeur d'orgues anglais qui a joui d'une grande réputation de son temps, naquit à Lancaster, en 1602, et mourut à Oxford, en 1665.

DALVIMARE (MARTIN-PIERRE), né en 1770, à Dreux (Eure-et-Loire), d'une famille distinguée, apprit dans sa jeunesse la musique comme art d'agrément, et fut obligé d'en faire une ressource pour son existence, après les troubles de la révolution de 1789. Il avait acquis un talent remarquable sur la harpe; dès qu'il fut arrivé à Paris, il y produisit une assez vive sensation. D'ailleurs, homme du monde, et possédant des connaissances variées, qu'il est rare de rencontrer dans un musicien, il était bien accueilli partout, et il eut bientôt des liaisons d'amitié avec les artistes et les gens de lettres les plus renommés de cette époque. On voit par l'acte de mariage du poète Legouvé (15 pluviôse an xi, février 1803, mairie du

deuxième arrondissement de Paris), que Dalvimare fut un de ses témoins, et qu'il avait alors trente-deux ans révolus. Admis comme harpiste à l'Opéra dès l'an viii (1800), il eut sa nomination définitive à cette place au mois de fructidor an ix. A l'époque de la formation de la musique particulière de l'empereur Napoléon, M. Dalvimare en fut aussi nommé le harpiste. Au mois de septembre 1807, il eut le titre de maître de harpe de l'impératrice Joséphine. Un heureux changement dans sa fortune ayant permis à cet artiste de renoncer à l'exercice de son talent pour vivre, il donna sa démission de toutes ses places le 12 mars 1812, et se retira à Dreux, où il vit encore. Par une faiblesse singulière, il n'aime pas qu'on lui parle de sa carrière d'artiste, qui n'a rien eu que d'honorable, et voudrait faire oublier jusqu'à ses succès. Son premier ouvrage fut une symphonie concertante pour harpe et cor, qu'il composa avec Frédéric Duvernoy, et qu'il publia en l'an viii (1798); cependant il n'a compté pour son premier œuvre qu'un recueil de romances avec accompagnement de piano ou de harpe qu'il a publié quelque temps après chez Pleyel. Ses autres productions sont : 1<sup>o</sup> Trois sonates pour harpe et violon, op. 2, Paris, S. Gaveaux; 2<sup>o</sup> Trois *idem*, op. 9, Paris, Érard; 3<sup>o</sup> Trois *idem*, op. 12, Paris, Pleyel; 4<sup>o</sup> Trois *idem*, op. 14, Paris, Érard; 5<sup>o</sup> Trois *idem*, op. 15, *ibid.*; 6<sup>o</sup> Grande sonate avec violon, op. 33, *ibid.*; 7<sup>o</sup> Premier duo pour deux harpes, Paris, Cousineau (Lemoine aîné); 8<sup>o</sup> Deuxième duo *Idem*, *ibid.*; 9<sup>o</sup> Premier duo pour harpe et piano, op. 22, Paris, Érard; 10<sup>o</sup> Deuxième duo pour harpe et piano, Paris, Dufaut et Dubois; 11<sup>o</sup> Troisième duo *idem*, op. 31, Paris, Érard; 12<sup>o</sup> Recueils d'airs connus variés pour la harpe, *Ibid.*; 13<sup>o</sup> Thème varié, op. 21, *Ibid.*; 14<sup>o</sup> Scène pour la harpe, op. 23, *Ibid.*; 15<sup>o</sup> Fantaisie sur le pas russe; op. 24, *Ibid.*; 16<sup>o</sup> Airs russes variés, op. 25, *Ibid.*; 16<sup>o</sup> Fantaisie et variations sur l'air de Léonce, Paris, Frey; 17<sup>o</sup> Air

tyrolien varié, Paris, Érard; 18° *Airs des Mystères d'Isis* en pots-pourris et variés, Paris, Pleyel; 19° *Fandango* varié, Paris, Érard; 20° Fantaisie sur l'air : *Mon Cœur soupire*, *ibid.*; 21° *Idem*, sur l'air : *Un Jeune Troubadour*, *ibid.*; 22° *Idem* sur un thème donné, *Ibid.*; 25° *Idem* et douze variations sur un air piémontais, *Ibid.*; 24° *Idem* et variations sur l'air : *Charmant Ruisseau*, Paris, Janet; 25° Plusieurs recueils de romances, œuvres 4, 13, 15, 20, Paris, Pleyel et Érard; 25° Beaucoup d'airs et d'ouvertures d'opéras arrangés pour la harpe; 26° Plusieurs morceaux pour harpe et cor, composés en société avec Frédéric Duvernoy. En 1809, M. Dalvimare a composé pour le théâtre Feydeau un opéra-comique en un acte intitulé : *Le Mariage par imprudence*. La musique de cet ouvrage était faible; la pièce ne réussit point, et l'on dit alors que la plus grande *imprudence* était celle des auteurs qui l'avaient fait jouer. La partition de cet opéra a été cependant gravée à Paris, chez Érard.

DAMANCE (LE PÈRE), religieux trinitaire de la rédemption des Captifs, organiste du couvent de son ordre, à Lisieux, vécut à la fin du 17<sup>e</sup> siècle. Il a laissé en manuscrit des pièces d'orgue.

DAMON, sophiste et musicien grec, naquit au bourg d'Oa, dans l'Attique. Il était élève d'Agatocle, et fut le maître de musique de Périclès et de Socrate. C'est à lui qu'on attribue l'invention du mode Hypolydien. Platon lui a donné beaucoup d'éloges; Galien (*De placit. Hippoc.*) prétend que ce musicien, voyant un jour des jeunes gens que les vapeurs du vin et un air de flûte joué dans le mode phrygien avaient rendus furieux, les ramena tout à coup à un état de tranquillité, en faisant jouer un air du mode dorien. Ce conte a été renouvelé plusieurs fois à propos de divers musiciens.

DAMON (WILLIAM), organiste de la chapelle royale, sous le règne d'Élisabeth, naquit vers 1540. Il est principalement

connu par une collection de psaumes à quatre parties, qu'il avait composés pour l'usage d'un de ses amis; celui-ci, à l'insu de l'auteur, le livra au public sous le titre de *The psalmes of David in English metter, with notes of foure parts set unto them by Guglielmo Damon* (Les psaumes de David en vers anglais, notés à quatre parties), Londres, 1579. La nouveauté de l'ouvrage, ni la réputation de l'auteur ne purent le mettre en faveur. Ce défaut de succès le détermina à retirer les exemplaires et à les détruire avec tant de soin, qu'il serait presque impossible d'en trouver un aujourd'hui. Damon se mit ensuite à en retoucher l'harmonie, et en publia une seconde édition qu'il intitula : *The former book of the music of M. William Damon, late one of Her Majesty's musicians, conteyning all the tunes of David's psalms as they are ordinarily sung in the Church, most excellently by him composed into 4 parts; in which sett the tenor singeth the church tune*, Londres, 1591. Le second livre parut dans la même année; il ne différait du premier que par la place qu'occupait la mélodie; elle avait passé du ténor dans le dessus. On ignore l'époque de la mort de Damon.

DAMOREAU (M<sup>me</sup> LAURE-CINTHIE MONTALANT), a été d'abord connue sous le nom de *M<sup>lle</sup> Cinti*. Elle est née à Paris, le 6 février 1801, et a été admise au Conservatoire de musique de cette ville, le 28 novembre 1808, dans une classe de solfège. Ses progrès furent rapides, et bientôt après elle put commencer l'étude du piano. Elle avait atteint l'âge de treize ans avant qu'on songeât à lui faire apprendre les élémens du chant. Je vois par les registres du conservatoire qu'elle sortit de la classe de piano pour passer à l'étude de la vocalisation, en 1814. Les événemens politiques qui firent ensuite fermer cette école, livrèrent M<sup>lle</sup> Montalant à elle-même pour continuer ses études. Sa voix acquérait chaque jour plus de pureté, plus

de moelleux. Excellente musicienne, et douée d'un précieux sentiment naturel du beau musical, elle sut se bien diriger, et mit à profit les leçons pratiques qu'elle recevait par l'audition des chanteurs habiles qui venaient à Paris, et particulièrement au théâtre Italien. Les commencemens de sa carrière de cantatrice n'eurent cependant pas beaucoup d'éclat. Elle donnait quelques concerts où il allait peu de monde, parce qu'elle n'était pas connue : et puis, elle ne venait pas des pays étrangers, et ce lui était un grand tort.

Le théâtre Italien, anéanti par la mauvaise administration de M<sup>me</sup> Catalani, fut rouvert en 1819, et M<sup>lle</sup> Cinti, alors âgée de dix-huit ans, y fut engagée pour les rôles de secondes femmes. Le premier rôle de quelque importance qu'elle chanta fut celui du page dans les *Noces de Figaro*; elle y mit beaucoup de grâce et de charme; mais le temps n'était pas venu pour elle de se faire remarquer des habitués de l'Opéra-Italien. Profitant de tout ce qu'elle entendait, elle se préparait en silence, par des études sérieuses, à l'avenir brillant dont elle avait le pressentiment. Ce ne fut que vers la fin de l'année 1821 qu'elle essaya ses forces dans les rôles de première femme; son talent avait déjà pris du développement; elle chanta bien, mais elle produisit peu d'effet : les dilettanti d'alors ne pouvaient se persuader qu'on pût bien chanter sans venir d'Italie, ou du moins sans y avoir été. Cependant, le talent de M<sup>lle</sup> Cinti était réel et grandissait chaque jour. En 1822 elle fut engagée par Ebers pour chanter pendant une saison à l'Opéra-Italien de Londres, au prix de 500 livres (environ 12,500 fr.). Les Anglais, qui estiment par-dessus tout la puissance de la voix, ne comprirent pas bien le mérite du chant fin et délicat de la cantatrice française; toutefois celle-ci eut lieu d'être satisfaite de l'effet qu'elle avait produit dans cette saison. Elle revint à Paris plus sûre d'elle-même, et dès ce moment elle commença à prendre dans son pays un rang parmi les

cantatrices distinguées. Ses appointemens, qui n'avaient été jusque là que de 8000 fr., furent portés à 12,000. L'arrivée de Rossini à Paris, en 1825, fut un événement heureux pour M<sup>lle</sup> Cinti : trop bon connaisseur pour ne pas apprécier à sa valeur le mérite de cette jeune personne, il en dit son sentiment, et l'autorité de son jugement fit cesser les préventions qui avaient existé jusqu'à ce moment contre un des plus beaux talens qu'on eût entendus à Paris.

En 1825 l'administration de l'Opéra ayant conçu le projet de changer son répertoire et de faire représenter des ouvrages de Rossini, comprit qu'elle devait avant tout engager des acteurs capables de chanter ces compositions. Le théâtre Italien était alors régi par la même administration; cette circonstance favorisa l'engagement de M<sup>lle</sup> Cinti pour l'Opéra Français; elle débuta le 24 février 1826 à ce théâtre, dans *Fernand Cortez*, et son triomphe fut complet. Jamais on n'avait entendu chanter avec une telle perfection dans le vieux sanctuaire des cris dramatiques. C'est de ce moment que date la renommée de M<sup>me</sup> Damoreau. Avec le succès, le sentiment de ses forces lui revint; ce succès ne l'éblouit pas, mais il lui fit prendre confiance en elle-même, et lui fit redoubler d'efforts. Les rôles de première femme écrits pour elle dans le *Siège de Corinthe* et dans *Moïse*, achevèrent de mettre dans tout son éclat le beau talent qu'elle devait à la nature et surtout à l'art.

Des difficultés s'étant élevées entre l'administration et M<sup>lle</sup> Cinti dans l'été de 1827, la cantatrice y mit fin en quittant brusquement l'Opéra pour se rendre à Bruxelles. Elle y excita la plus vive admiration dans les représentations qu'elle y donna. Toutefois, cette ville n'offrait pas de ressources suffisantes pour un talent tel que le sien, et sa place ne pouvait être remplie à l'Opéra de Paris. Des concessions lui furent faites par l'administration de ce spectacle, et son retour

fut décidé. Avant de quitter Bruxelles, M<sup>lle</sup> Cinti épousa Damoreau, acteur du théâtre de cette ville, qui avait autrefois débuté sans succès à l'Opéra, puis au théâtre Feydeau, et qui joue maintenant en province. Cette union n'a point été heureuse. De retour à Paris, M<sup>me</sup> Damoreau y reprit avec éclat possession de son emploi à l'Opéra, et le talent qu'elle déploya dans *La Muette de Portici*, *Le Comte Ory*, *Robert-le-Diable* et *Le Serment*, acheva de mettre le sceau à sa réputation. Une dernière épreuve était nécessaire pour que le public fût persuadé de la beauté de ce talent; il fallait qu'il fût mis en parallèle avec les deux cantatrices les plus renommées de l'époque, c'est-à-dire, M<sup>lle</sup> Sontag et M<sup>me</sup> Malibran. L'occasion se présenta en 1829 où ces trois beaux talents se trouvèrent réunis à l'Opéra, dans le premier acte du *Matrimonio Segreto*. Jamais réunion semblable n'avait eu lieu; jamais perfection comparable n'avait ému une assemblée. M<sup>me</sup> Damoreau ne resta point au-dessous de ses célèbres rivales : peut-être même y eut-il plus de fini dans sa vocalisation. Son beau talent s'est encore perfectionné depuis ce temps, et je ne crains pas de dire qu'il est aujourd'hui le plus parfait qui existe et qui peut-être a jamais existé parmi les cantatrices.

Des plans d'économie mal entendus ont empêché de renouveler l'engagement de M<sup>me</sup> Damoreau à l'Opéra en 1835. Des propositions avantageuses lui ont été faites alors pour l'Opéra-Comique; elles ont été acceptées, et l'admirable cantatrice a débuté à ce théâtre avec un succès immense vers la fin de l'année. L'administration de l'Opéra comprend maintenant qu'elle a fait une faute en laissant s'éloigner de son théâtre une femme qu'elle ne saurait remplacer par aucune autre; mais elle ne pourra réparer cet échec qu'après la fin de l'engagement de l'Opéra-Comique. M<sup>me</sup> Damoreau a publié un *Album de romances*, (Paris, Troupenas) qui contient des mor-

ceaux pleins de charme, et quelques autres petites pièces détachées.

DANA (JOSEPH), compositeur né à Naples et élève de Fenaroli, a écrit pour le théâtre Saint-Charles, en 1791, la musique de deux ballets qui ont pour titre : *La Finta Pazza per Amore*, et *La Festa campestra*.

DANBY (JEAN), musicien anglais qui vivait à Londres en 1790, a joui d'une grande réputation en Angleterre comme compositeur de *glees*. Il avait établi une école de chant qui était fort estimée, et pour laquelle il a écrit un ouvrage élémentaire intitulé *La Guida alla musica vocale*, publié à Londres en 1787. Il a fait imprimer aussi plusieurs recueils de *glees*.

DANDRÉ-BARDON (MICHEL-FRANÇOIS), né en 1700 à Aix en Provence, fut destiné par sa famille à la magistrature, et envoyé à Paris, pour y faire son droit; mais son goût prononcé pour les arts lui fit abandonner l'étude de la jurisprudence, et il devint poète, peintre et musicien. Malheureusement il fut médiocre dans chaque genre. Élève de Pierre Vanloo et de Detroy pour la peinture, il eut tous les défauts de leur école; ses compositions, presque toutes instrumentales, ne lui ont pas survécu, et le seul de ses ouvrages dont on se souvient aujourd'hui est un poème relatif aux querelles occasionnées par la lettre de Jean-Jacques Rousseau sur la musique française; il a pour titre : *L'Impartialité de la musique*, Paris, 1754, in-12. Dandré-Bardon est mort à Marseille, le 14 avril 1785.

DANDRIEU (JEAN-FRANÇOIS), organiste de Saint-Méry et de Saint-Barthélemy, qui a joui de quelque réputation en France, naquit à Paris en 1684, et mourut dans la même ville le 16 janvier 1740. Il a donné trois livres de pièces de clavecin, un livre de pièces d'orgue, une suite de noëls, et des sonates à trois parties, pour deux dessus de violon et basse, livre 1<sup>er</sup> et 2<sup>me</sup>, Paris, 1705, in-fol. En

1719 il publia la première édition d'un ouvrage intitulé *Traité de l'accompagnement du clavecin*. La deuxième édition a paru en 1727, et la troisième en 1777, in-4°, oblong. C'est un recueil de basses chiffrées et sans chiffres. Le catalogue de Boyvin, de 1729, indique aussi, sous le nom de *Dandrieu*, une suite de pièces pour les violons, intitulée *Les caractères de la guerre*.

DANIEL (JEAN), luthiste, vivait en Allemagne au commencement du 17<sup>e</sup> siècle. Il a fait imprimer une collection de pièces pour son instrument, sous ce titre : *Thesaurus Gratiarum, dass est Schatzkæstlein, darinnen allerhand Stücklein, Præambulen, Toccaden, Fugen, etc. zur Lauten-Tabulatur gebracht, auss verschiedenen Autoribus zusammengelesen*, Hanau, 1625, in-fol. La deuxième partie de cet ouvrage a été publiée dans la même année.

DANKERS (GHISLAIN), savant contrapuntiste du 16<sup>e</sup> siècle, naquit à Tholen en Zélande, et fut chantre de la chapelle pontificale à Rome, sous les papes Paul III, Marcel II, Paul IV et Pie IV. Il a publié en 1559, à Venise, chez Gardane, *Il primo e secondo libro de madrigali a 4, 5 e 6 voci*. On trouve aussi des motets de ce musicien dans la collection de Salblinger, Augsburg, 1554. Dankers fut choisi en 1551 avec Bartholomé Escobedo (*Voyez* ce nom) par Nicolas Vicentino et Vincenzo Lusitano, pour juger la discussion qui s'était élevée entre eux sur la connaissance des modes diatonique, chromatique et énarmonique, et prononça en faveur de Lusitano. Il ne faut pas confondre Ghislain Dankers avec *Jean Ghiselain*, dont il y a un livre de messes publié par Petrucci de Fossombrone en 1513.

DANNELEY (JEAN-FELTHAM), professeur de musique à Londres, est né en 1786, à Oakingham, dans le Berkshire. Son père était chantre du chœur à Windsor et lui enseigna la musique. A l'âge de quinze ans il fut placé sous la direction de

Knywett pour apprendre à jouer du piano, et Samuel Webbe lui donna des leçons d'harmonie. Lorsqu'il eut atteint sa dix-septième année, Danneley interrompit ses études musicales pour aller demeurer avec un oncle fort riche qui lui avait promis de lui laisser sa fortune; mais ayant long-temps tardé à réaliser ses promesses, cet oncle mourut sans avoir fait de testament, et Danneley, retombé dans une situation pénible, fut obligé de reprendre sa première profession. Il se remit avec courage au travail, reçut des leçons de piano de Woelfl, et eut aussi pendant quelque temps C. Neate pour professeur. Après avoir demeuré avec sa mère à Odiham, dans le Hampshire, il fut appelé à Ipswich comme professeur de musique, y demeura quelque temps, puis fut nommé organiste de l'église Sainte-Marie-de-la-Tour, dans cette ville. En 1816, il alla à Paris, prit des leçons de Reicha pour la composition, et de Pradher pour le piano, puis alla s'établir à Londres où il s'est fixé. Danneley a publié quelques légères compositions pour le chant et le piano, mais ses ouvrages les plus importants sont ceux dont les titres suivent : 1<sup>o</sup> *An Encyclopædia or Dictionary of music; in which not only every technical word is explained, the formation of every species of composition distinctly shewn, thier harmonies, periods, cadences, and accentuation, but the various poetic feet employed in music, etc.* (Encyclopédie ou Dictionnaire de musique, dans lequel non seulement chaque mot technique est expliqué, la formation de toute espèce de composition exposée, etc.), London, 1825, un vol. in-8°, avec planches. Malgré le titre fort étendu de cet ouvrage et tout ce qu'il annonce, l'Encyclopédie musicale de Danneley n'est traitée que d'une manière fort abrégée; 2<sup>o</sup> *A musical Grammar, comprehending the principles and rules of the Science* (Grammaire musicale contenant les principes et les règles de cette science), London, 1826, in-8°. Ce

livre ne contient que les premiers élémens de la musique.

DANNER (CHRÉTIEN-FRÉDÉRIC), violoniste, né à Manheim en 1745, reçut de son père les premières leçons de musique, et fit de si grands progrès sur le violon, qu'il devint bientôt un des artistes les plus habiles sur cet instrument. En 1761, l'électeur palatin l'admit dans son orchestre, et lorsque cet orchestre passa à Munich en 1778, il l'y suivit. En 1783, il quitta ce service pour la place de directeur des concerts du duc des Deux-Ponts. Il occupait le même emploi en 1812 à la cour du grand-duc de Bade à Carlsruhe. Il fut le maître du célèbre violoniste Frédéric Eck. On a de Danner un concertino (en *fa*) pour le violon avec orchestre, Paris, Sieber.

DANNER (GEORGES), père du précédent était musicien de la cour de Manheim, et jouait de tous les instrumens. Il mourut auprès de son fils à Carlsruhe en 1807.

DANNERET (ÉLISABETH), née à Saint-Germain, vers 1670, débuta comme chanteuse à la Comédie-Italienne, le 24 août 1694, dans le divertissement du *Départ des Comédiens*. Elle devint ensuite la femme d'Évariste Gherardi. Les journaux du temps nous apprennent qu'elle était également remarquable pour la beauté de sa voix et par la sûreté de sa méthode. D'Origny assure, dans ses *Annales du théâtre Italien* (tom. I, pag. 26), qu'elle entra à l'Opéra après la mort de son mari; mais ce fait est au moins douteux, car on ne trouve point son nom sur les catalogues des acteurs de l'Opéra.

DANOVILLE (. . .), écuyer, fut élève de Sainte-Colombe pour la basse de viole, et enseigna à jouer de cet instrument à Paris, sous le règne de Louis XIV. On lui doit un livre qui a pour titre : *L'art de toucher le dessus et basse de viole, contenant tout ce qu'il y a de nécessaire, d'utile et de curieux dans cette science; avec des principes, des règles et observations si intelligibles, qu'on peut acqué-*

*rir la perfection de cette belle science en peu de temps, et mesme sans le secours d'aucun maître*, Paris, Christophe Ballard, 1687, in-8° de 47 pages.

DANYEL (JEAN), bachelier en musique, était chantre de l'église du Christ à Oxford, au commencement du 17<sup>e</sup> siècle. Il a publié une suite de chansons anglaises sous ce titre : *Songs for the lute, viol and voices*, Londres, 1606, in-fol.

DANZI (FRANÇOIS), compositeur, naquit à Manheim le 15 mai 1763. Son père, musicien de la cour et premier violoncelle de la chapelle de l'électeur palatin, alors la meilleure de l'Europe, lui donna les premières leçons, et lui enseigna les principes de la musique, du piano et du chant. A l'égard de l'art d'écrire, le jeune Danzi n'eut qu'une éducation pratique; il n'apprit cet art que par quelques notions d'harmonie qu'il puisa dans les livres, et par la lecture des partitions des grands maîtres. Cependant il a reçu quelques leçons de l'abbé Vogler. A l'âge de douze ans il avait déjà écrit plusieurs morceaux pour le violoncelle, et ses progrès sur cet instrument furent si rapides, qu'à peine sorti de l'enfance, il fut admis dans la chapelle comme membre de l'orchestre. En 1778, cette chapelle ayant été transportée à Munich, Danzi se rendit aussi dans cette ville, et l'année suivante il écrivit son premier ouvrage pour le théâtre de la Cour. Vers 1790, il épousa Marguerite Marchand, fille du directeur du théâtre de Munich. En 1791, Danzi demanda et obtint un congé illimité pour voyager avec sa nouvelle épouse, cantatrice distinguée dont le talent s'était développé par les leçons de son mari. Ils séjournèrent long-temps à Leipsick et à Prague. Danzi dirigea dans ces deux villes l'orchestre de la troupe italienne de Guardatoni, et sa femme chanta avec succès les rôles de *Suzanne* dans les *Noces de Figaro*, de *Caroline*, dans le *Matrimonio Segreto*, et de *Nina*, dans l'opéra de ce nom. Pendant les années 1794 et 1795, ces artistes

parcoururent l'Italie et s'y firent remarquer pour leurs talens, particulièrement à Venise et à Florence. Le dérangement de la santé de M<sup>me</sup> Danzi obligea son époux à revenir à Munich; il y arriva en 1797, et dans la même année il obtint le titre de vice-maître de la chapelle électorale. M<sup>me</sup> Danzi succomba à une maladie de poitrine en 1799, à l'âge de 32 ans. Danzi fut frappé si douloureusement de cette perte, qu'il ne put remplir ses fonctions à la cour pendant plusieurs années; lorsqu'il lui fallut ensuite diriger des opéras où sa femme avait chanté, il éprouva des émotions si pénibles, qu'il prit enfin la résolution de s'éloigner de Munich. En 1807, il se rendit à Stuttgart, où il fut nommé maître de chapelle du roi de Wurtemberg; mais les changemens politiques qui survinrent en cette partie de l'Allemagne l'année suivante, l'obligèrent à aller chercher fortune ailleurs. Il alla à Carlsruhe, et la cour de Bade lui accorda le même titre qu'il avait à Stuttgart et un traitement suffisant pour assurer son existence. Depuis lors il n'a plus quitté Carlsruhe. Il est mort en cette ville le 15 avril 1826. Les compositions religieuses et instrumentales de Danzi lui ont fait en Allemagne la réputation d'un savant musicien; mais dans ses opéras il a souvent sacrifié les convenances dramatiques à des effets d'instrumentation ou à des combinaisons harmoniques dépourvues du charme de la mélodie, ce qui est d'autant plus étonnant qu'il connaissait bien l'art du chant, et qu'il l'enseignait à merveille. Parmi ses ouvrages, on remarque : I. OPÉRAS : 1<sup>o</sup> *Cléopâtre*, mélodrame, à Mannheim, 1779; 2<sup>o</sup> *Azalia*, opérette, à Munich, 1780; 3<sup>o</sup> *Das Triumph der True* (Le triomphe de la vérité); 4<sup>o</sup> *Der Sylphe*, opéra, à Munich; 5<sup>o</sup> *Die Mitternacht Stunde* (Minnit), *Ibid.*; 6<sup>o</sup> *Der Kuss* (Le Baiser), *Ibid.*, 1799; 7<sup>o</sup> *Der Quasimann*, opérette, *Ibid.*; 8<sup>o</sup> *Elbondokani*, opérette; 9<sup>o</sup> *Iphigénie en Aulide*, grand opéra, à Munich, 1807; 10<sup>o</sup> *Das*

*Freudenfest* (Le Festin), cantate à quatre voix et orchestre, gravée en partition; 11<sup>o</sup> *Preis Gattes*, cantate publiée en partition à Leipsick, 1804. II. MUSIQUE D'ÉGLISE : 11<sup>o</sup> Messe à quatre voix et orgue, n<sup>o</sup> 1 (en si bémol), Offenbach, André; 13<sup>o</sup> Messe à quatre voix et orchestre, n<sup>o</sup> 2 (en ré), *Ibid.*; 14<sup>o</sup> *Messe facile* à quatre voix et orgue, Paris, Porro; 15<sup>o</sup> Le 128<sup>e</sup> psaume à quatre voix et orchestre, œuvre 65, Leipsick, Probst; 16<sup>o</sup> *Te Deum*, à quatre voix et orchestre, en manuscrit; 17<sup>o</sup> *Magnificat en ut* à quatre voix et orchestre, en manuscrit. III. MUSIQUE INSTRUMENTALE; 18<sup>o</sup> Symphonie, à grand orchestre, œuvre 19 (en ré mineur), Leipsick, Breitkopf et Haertel; 19<sup>o</sup> *Idem*, op. 20 (en ut), *Ibid.*; 20<sup>o</sup> *Grande Symphonie*, n<sup>o</sup> 3 (en si), Offenbach, André; 21<sup>o</sup> *Idem*, n<sup>o</sup> 4 (en ré), *Ibid.*; 22<sup>o</sup> Symphonie concertante pour flûte et clarinette, op. 41, *Ibid.*; 23<sup>o</sup> *Idem*, pour clarinette et basson, Bonn, Simrock; 24<sup>o</sup> *Idem*, n<sup>o</sup> 2, Leipsick, Breitkopf et Haertel; 25<sup>o</sup> Trois quintetti pour flûte, hautbois, clarinette, cor et basson, op. 56, Berlin, Schlesinger; 26<sup>o</sup> Pot-pourri pour violon et orchestre, op. 61, Offenbach, André; 27<sup>o</sup> Trois quintetti pour violon, etc., op. 66, *Ibid.*; 28<sup>o</sup> Quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 5, 6 et 16, Munich, Falter; op. 7, Mayence, Schott; op. 29, Leipsick, Breitkopf et Haertel; op. 44, Leipsick, Peters; op. 55, Offenbach, André (en tout dix-neuf quatuors); 29<sup>o</sup> Concertos pour le violoncelle; n<sup>os</sup> 1 et 2, Zurich, Huz; 30<sup>o</sup> Concertino, *Idem*, op. 45, Leipsick, Peters; 31<sup>o</sup> Sonates pour violoncelle, liv. 1 et 2, Zurich, Huz; 32<sup>o</sup> Concertos pour la flûte, op. 30, 31, 42, 43, Leipsick, Breitkopf et Haertel; 33<sup>o</sup> Trios pour flûte, alto et violoncelle, op. 71, Offenbach, André; 34<sup>o</sup> Sextnor pour hautbois, deux altos, deux cors, violoncelle et contrebasse, op. 10, Mayence, Schott; 35<sup>o</sup> Trois quatuors pour basson, op. 40, Offenbach, André; 36<sup>o</sup> Concerto pour le piano, op. 4, Mayence, Schott; 37<sup>o</sup> Quintetto pour piano,



flûte, hautbois, cor et basson, op. 55 et 54, Offenbach, André; 58<sup>o</sup> Quatuor pour piano, op. 40, Leipsick, Breitkopf et Haertel; 59<sup>o</sup> Sonate, pour deux pianos et violoncelle, op. 42, Offenbach, André; 40<sup>o</sup> Sonates pour piano et cor, op. 28 et 44, Leipsick, Breitkopf et Haertel, 41<sup>o</sup> Sonates pour piano et flûte, op. 34, Munich, Falter; 42<sup>o</sup> Sonate pour piano et cor de basset, op. 62, Offenbach, André; 45<sup>o</sup> Sonates pour piano à quatre mains, op. 2, 9 et 11, Munich, Falter, Leipsick, Breitkopf et Haertel, Mayence, Schott; 44<sup>o</sup> Sonates pour piano seul, op. 33, Munich, Falter; 45<sup>o</sup> Quelques petites pièces pour divers instrumens.

IV. MUSIQUE DE CHAMBRE; 46<sup>o</sup> Airs italiens détachés avec orchestre, Munich, Falter; 47<sup>o</sup> Chansons allemandes pour deux dessus et basse, avec accompagnement de piano, op. 16, Leipsick, Breitkopf et Haertel; 48<sup>o</sup> *Idem*, op. 17, *Id.*; 49<sup>o</sup> Chansons guerrières à quatre voix d'homme, op. 58, Offenbach, André; 50<sup>o</sup> Chants grecs à quatre voix d'homme, avec piano, op. 72, Leipsick, Breitkopf et Haertel; 51<sup>o</sup> Six chansons allemandes pour deux dessus, ténor et basse, avec piano, op. 74, *Ibid.*; 52<sup>o</sup> Environ vingt-cinq recueils de chansons allemandes, de canzonettes italiennes, et de romances françaises pour voix seule avec accompagnement de piano, publiés à Munich, Offenbach et Leipsick.

DANZY (FRANÇOISE). Voyez M<sup>me</sup> LEBRUN.

DAPPEREN (D. VAN), professeur de chant au séminaire des instituteurs primaires, à Harlem, est auteur d'un manuel des élémens de la musique et du chant, à l'usage des professeurs d'écoles primaires, qu'il a publié sous ce titre : *Aanvankelijk onderwijs in de musijk en het zingen; of Handboekje voor onderwijzers, om kinderen deze wetenschappen reeds eenigzins vroegtijdig te leeren beoefenen*, première partie, Amsterdam, Jean Van der Hey, 1818, in-8<sup>o</sup>. Deuxième par-

tie, *Ibid.*, 1820, in-8<sup>o</sup>. Cet ouvrage est fort bien imprimé avec les caractères de musique de Enschedé, de Harlem. On a aussi de M. Dapperen des Exercices de chant à l'usage des petites écoles, sous ce titre : *Zang-oefeningen voor de Lagere Scholen*, etc. Harlem, 1819, deux suites.

DAQUIN (LOUIS-CLAUDE), organiste du roi, naquit à Paris, au mois de juillet 1694. Il n'avait que six ans lorsqu'il joua du clavecin devant Louis XIV, qui lui donna des applaudissemens et qui le récompensa. Le grand Dauphin, qui était présent, frappa sur l'épaule du jeune artiste et lui dit : *Mon petit ami, vous serez un jour un de nos plus célèbres organistes*. Bernier, qui était alors un des musiciens les plus savans de France, ayant donné quelques leçons de composition au jeune Daquin, celui-ci écrivit à l'âge de huit ans un *Beatus vir* à grand chœur et orchestre. Quand on l'exécuta, Bernier mit l'auteur sur une table pour qu'il battît la mesure et fût mieux vu des spectateurs. Il n'avait que douze ans lorsqu'il obtint l'orgue des chanoines réguliers de Saint-Antoine, et l'on courait déjà pour l'entendre. En 1727, l'orgue de Saint-Paul vint à vaquer. Le concours fut annoncé et Rameau s'y présenta pour disputer la place à Daquin. On dit que Rameau ayant joué une fugue préparée, Daquin s'en aperçut et ne laissa pas d'en improviser une qui balançait les suffrages. Il remonta à l'orgue, et arrachant le rideau qui le cachait à l'auditoire, il lui cria, *c'est moi qui vais toucher*. Le plus vif enthousiasme était dans ses yeux : il se surpassa, disent les biographes, et eut la gloire de l'emporter sur son rival.

Daquin vécut soixante-dix-huit ans et excita pendant près de soixante-dix l'admiration de ceux qui l'entendirent. Dix-huit jours avant de mourir, il joua sur l'orgue de Saint-Paul à la fête de l'ascension et charma ses auditeurs. Pendant sa dernière maladie, qui ne dura que huit jours, il pensait encore à la fête de Saint-Paul qui

approchait, et disait : *Je veux m'y faire porter et mourir à mon orgue*. Il cessa de vivre le 15 juin 1772, et fut inhumé à Saint-Paul : un très grand nombre d'artistes et d'amateurs assista à ses obsèques. Les chanoines réguliers de Saint-Antoine, dont il avait joué l'orgue pendant soixante-six ans, firent aussi chanter un service pour lui et accordèrent une gratification à son fils. Les ouvrages de Daquin, qui ont été gravés, sont : 1° Un livre de pièces de clavecin, en 1735 ; 2° Un livre de noëls ; 3° Une cantate intitulée *La Rose*. Il a laissé en manuscrit un *Te Deum*, plusieurs motets, un *Miserere* en trio, des leçons des ténèbres, plusieurs cantates, entre autres celle de *Circé*, de J.-B. Rousseau, et des pièces d'orgue.

Cette notice est tirée de l'Essai sur la musique de La Borde : elle a été fournie par le fils de Daquin, et cette circonstance seule explique les éloges exagérés qu'elle contient. Que Daquin ait eu une exécution brillante, une connaissance étendue des effets de l'orgue, on doit le croire puisqu'il obtint l'estime de ses contemporains ; mais j'ai examiné ses pièces d'orgue, ses noëls, ses pièces de clavecin, et je puis affirmer que tout cela est misérable : on n'y trouve que des idées communes et une ignorance complète de l'art d'écrire. Or, qu'est-ce qu'un organiste qui n'a qu'un jeu brillant ? Que pouvait être cette fugue improvisée qui balança les suffrages avec celle de Rameau ? et qui pourra croire cette historiette où l'on nous dit que Handel, après avoir entendu Daquin, éprouva tant d'étonnement et d'admiration que, malgré les instances les plus vives, il ne voulut pas jouer devant lui ? Handel et Daquin ! Quel rapprochement ! Ce fait seul doit suffire pour faire apprécier la valeur des louanges qu'on a prodiguées à l'organiste français.

DAQUIN (PIERRE-LOUIS), fils du précédent et bachelier en médecine, était né à Paris, où il est mort en 1797. Quoiqu'il eût cultivé les lettres avec passion, il avait

peu de talent, et n'a laissé que des ouvrages médiocres. Parmi ces écrits, celui qui est intitulé : *Lettres sur les hommes célèbres dans les sciences, la littérature et les arts, sous le règne de Louis XV* (Paris, 1752, 2 vol. in-12), contient huit chapitres relatifs à la musique. Ils ont pour titre : 1° *Sur la musique et ses effets* ; 2° *Sur l'Opéra* ; 3° *Sur M. Rameau* ; 4° *Sur la cantate, la musique d'église et les maîtres les plus renommés* ; 5° *Sur l'orgue, le clavecin et les premiers organistes du temps* ; 6° *Sur le violon, la basse de viole et les autres instrumens* ; 7° *Sur le chant et sur la danse* ; 8° *Sur quelques faits omis, et sur quelques musiciens dont on a oublié de parler*. On trouve dans tout cela quelques faits curieux, mais qui sont écrits d'un style prolixe et ennuyeux. On a dit de ce pauvre littérateur :

« On souffla pour le père, on siffle pour le fils. »

L'ouvrage dont on vient de parler a été reproduit en 1754, in-8°, sous le titre de *Siècle littéraire de Louis XV*.

DAQUONEUS (JEAN), compositeur italien, cité par Walther, d'après Draudius, vivait vers le milieu du 16<sup>e</sup> siècle. On connaît de lui : 1° *Madrigali a sei e sette voci*, Venise, 1567 ; 2° *Madrigalia quatuor vocum*, Anvers, 1594, in-4°. Il y a lieu de croire que ce nom est mal écrit.

DARCIS (FRANÇOIS-JOSEPH), né à Paris, vers 1756, fut élève de Grétry pour la composition, et donna à la Comédie-Italienne *La Fausse Peur*, opéra-comique en un acte, et *Le Bal masqué*. Les essais précoces de ce jeune homme semblaient promettre un compositeur distingué ; mais la fougue de ses passions ne lui permit pas de se livrer à des études sérieuses, et causa sa perte. Doué d'une figure charmante, brave, entreprenant, il aimait les femmes et était homme à bonnes fortunes. Ses désordres devinrent tels, que la police conseilla à son père de le faire voyager. On le

fit partir pour la Russie ; mais à peine y fut-il arrivé qu'il se battit avec un officier russe, qui le tua.

DARD ( . . . ), bassoniste ordinaire de la chapelle du roi et de l'Académie royale de musique, a fait graver à Paris, en 1767, six solos pour le basson ou le violonecelle, œuvre 1<sup>er</sup>, et six autres, œuvre 2<sup>e</sup>. Il a publié aussi : *Nouveaux principes de musique, pour l'apprendre parfaitement*, Paris, 1766, in-4<sup>o</sup>.

DARDESPIN (MELCHIOR), musicien et valet de chambre de l'électeur de Bavière, naquit vers le milieu du 17<sup>e</sup> siècle. Il a composé la musique des ballets du grand opéra *Servio Tullio*, de Steffani, et celle du ballet donné pour le mariage de l'électeur Maximilien-Emmanuel, en 1615, à Munich. On ignore l'époque de sa mort.

DARONDEAU (BENONI), né à Munich, vers 1740, vint s'établir à Paris en 1782, et s'y fit maître de chant. En 1786 il publia son premier *Recueil de petits airs à couplets avec accompagnement de harpe*, op. 1 ; quatre autres recueils semblables parurent l'année suivante. Il a composé aussi la musique *Du Soldat par amour*, qui a été représenté au théâtre de l'Opéra-Comique, en 1789.

DARONDEAU (HENRI), fils du précédent, naquit à Strasbourg, le 28 février 1779. Admis au Conservatoire de musique, comme élève, il y apprit à jouer du piano de Ladurner, et eut pour maître d'harmonie M. Berton. Il a publié pour le piano : 1<sup>o</sup> *Fantaisie pour le piano*, op. 1 ; 2<sup>o</sup> *La Fête de Saint-Cloud, pot-pourri* ; 3<sup>o</sup> *L'Homme du destin, fantaisie* ; 4<sup>o</sup> *La Jeune victime, pot-pourri* ; 5<sup>o</sup> *Air de Wachter, varié* ; 6<sup>o</sup> *Air favori de Jean de Paris, varié* ; 7<sup>o</sup> Plusieurs fantaisies et variations sur des airs de *La Neige*, *Roger de Sicile*, la barcarole de Venise, la rondé de *Saint-Malo*, la *Journée aux Aventures*, etc. ; 8<sup>o</sup> Sonates pour le piano, op. 2, Paris, Ormont ; et quelques recueils de romances. Darondeau a écrit la musique du ballet d'*Acis et Galatée*, qui a

été représenté à l'Opéra, au mois de mai 1806. Il a donné au théâtre de la Porte Saint-Martin : 1<sup>o</sup> *Les deux Créoles*, ballet ; 2<sup>o</sup> *Jenny ou Le Mariage secret*, ballet en deux actes ; 3<sup>o</sup> *Rosine et Lorenzo, ou Les Gondoliers Vénitiens*, idem ; 4<sup>o</sup> *Les Sauvages de la Floride*, idem ; 5<sup>o</sup> *La Chatte merveilleuse*, idem ; 6<sup>o</sup> *Pizarre*, idem. Ce musicien fut long-temps attaché comme compositeur, ou plutôt comme arrangeur, au théâtre des Variétés.

DASSER ou DASSERUS (LOUIS), maître de chapelle du duc de Wurtemberg, vivait dans la seconde moitié du 16<sup>e</sup> siècle. Il a fait imprimer, en 1578, une Passion à quatre voix, grand in-fol. Jacques Paix a donné quelques-uns de ses motets arrangés pour l'orgue dans son *Orgeltabulaturbuch*. On trouve en manuscrit, dans la bibliothèque de Munich, les ouvrages suivants de sa composition : 1<sup>o</sup> *Motette*, cod. 13 ; 2<sup>o</sup> *Missæ*, 4 et 5 *voc.*, cod. 18, in-fol. ; 3<sup>o</sup> *Motette* 4 et 6 *voc.*, cod. 22 ; 4<sup>o</sup> *Officia, Introitus*, etc., cod. 29 ; 5<sup>o</sup> *Officia*, etc., cod. 41 ; 6<sup>o</sup> *Officia*, etc., cod. 44 ; 7<sup>o</sup> *Missæ*, cod. 45.

DASYPODIUS (CONRAD), né à Strasbourg en 1532, étudia les mathématiques sous la direction de Herlin, et succéda à son maître dans la place de professeur au collège de sa ville natale. Son nom allemand était *Rauchfuss*, qui signifie *ped velu* ; son père le changea en celui de *Dasypodius*, d'un mot grec qui a la même signification. Il mourut à Strasbourg, le 26 avril 1600. C'était un savant homme, mais d'un esprit pédantesque et minutieux. L'horloge de la cathédrale de Strasbourg, qui a long-temps passé pour la plus belle de l'Europe, a été faite sur ses dessins, en 1580. Il en a donné la description dans son *Heron mathematicus*, Strasbourg, 1580, in-4<sup>o</sup>. Blumhof a publié en allemand un *Essai sur la vie et les ouvrages de Conrad Dasypodius*, avec une préface de Kaestner, in-8<sup>o</sup>, Gottingue, 1798. Parmi ses ouvrages, on remarque : 1<sup>o</sup> *Euclidis Propositiones Elementorum XV optico-*

*rum, catropticorum, harmonicorum et apparentium*, Strasbourg, 1571, in-8°. Cet ouvrage est extrait de son analyse géométrique des livres d'Euclide, publiée à Strasbourg; travail fastidieux, où le commentaire est loin d'éclaircir le texte; 2° Un appendix à ses Institutions de mathématiques, sous ce titre : *Voluminis primi Erotematum appendix arithmeticae et musicae mechanicae*, Strasbourg, 1596, in-8°; *Lexikon Mathematicum graecè et latinè conscriptum*, Strasbourg, 1573, in-8°. Ce dictionnaire n'est pas disposé par ordre alphabétique, mais par ordre de matières. Dasypodius y traite (p. 50-54) de la théorie mathématique de la musique.

DATHI (AUGUSTIN), de Sienne, était secrétaire de cette ville, vers 1460. Gesner le cite dans sa Bibliothèque universelle, comme auteur d'un traité *De Musica disciplina*. On ignore si cet ouvrage est imprimé ou s'il est resté en manuscrit.

DATTARI (GHINOLFO), né à Bologne, vivait à Venise vers le milieu du 16<sup>e</sup> siècle. Il a publié : *Le Villanelle a tre, quattro e cinque voci*, Venise, 1568, in-8°.

DAUBE (JEAN-FRÉDÉRIC), né en 1750, à Hesse-Cassel, fut d'abord musicien de la musique particulière du duc de Wurtemberg, puis conseiller et premier secrétaire de l'académie des sciences fondée à Augsbourg par l'empereur François 1<sup>er</sup>, et enfin se retira à Vienne, où il passa les dernières années de sa vie. Il mourut en cette ville, le 19 septembre 1797. Daube s'est fait connaître comme compositeur par des *Sonates pour le luth, dans le goût moderne*, op. 1, publiées à Nuremberg, in-fol. Mais c'est surtout par ses écrits sur la musique qu'il a fixé sur lui l'attention des artistes et des amateurs. Le premier a pour titre : *Generalbass in drei Accorden, gegründet in den Regeln der alt-und neuen Auctoren*, etc. (L'Harmonie en trois accords, d'après les règles des auteurs anciens et modernes, avec une instruction sur la manière de

passer d'un ton dans chacun des vingt-trois autres tons, par le moyen de deux accords intermédiaires), Leipsick, 1756, in-4°. Marpurg a attaqué le système de Daube avec vivacité, sous le pseudonyme du docteur Gemmel, dans le deuxième volume de ses Essais historiques et critiques sur la musique (*Hist. Krit. Beitr.*, p. 325). Le second ouvrage de Daube est intitulé : *Der musikalische Dilettant; eine Abhandlung der Composition, welchenicht allein die neuesten Setzarten der zwodrey-und mehrstimmigen Sachen; sondern auch die meisten künstlichen Gattungen der alten Kanons; der einfachen und Doppelfugen, deutlich vortrægt, und durch ausgesuchte Beyspiele erklärt* (L'amateur de musique; dissertation sur la composition, etc.), Vienne, 1773, in-4° de trois cent trente-trois pages; 3° *Anleitung Zum Selbstunterricht in der musikalischen Composition, sowohl für die Instrumental als Vocalmusik; Erster Theil* (Méthode pour apprendre soi-même la composition de la musique instrumentale et vocale, première partie), Vienne, 1798, 51 pages in-4°; 4° Deuxième partie du même ouvrage, Vienne, 1798, 68 pages in-4°. La première partie de ce livre est relative à la composition de la mélodie; la seconde, à l'harmonie. Malgré les critiques sévères de Marpurg, les ouvrages de Daube renferment de fort bonnes choses; il y a des vues et de la méthode dans son traité de l'harmonie en trois accords.

DAUDENMERKL (FRANÇOIS-MICHEL), habile organiste, né en 1746, à Walters-hoff, bourg du Haut-Palatinat, fut élevé par Wopperer, son oncle, pasteur à Floss, et apprit de lui les premiers éléments de la langue latine. L'organiste Rueder, dans une visite qu'il fit au pasteur de Floss, eut occasion de remarquer dans le jeune Daubenmerkl un génie porté à la musique; il lui donna des leçons de clavecin, et, au bout de deux ans, il eut la satisfaction de voir son élève assez avancé pour obtenir la place d'organiste des Jésuites, à l'église de

Saint-Georges, à Anberg. Vers le même temps il obtint une place gratuite au séminaire de la même ville; il y fit de grands progrès dans l'étude de la langue et de la littérature grecques. Il travaillait aussi avec ardeur à perfectionner ses talens en musique et il devint enfin l'un des plus grands organistes de l'Allemagne dans le style de Reinken et de J.-S. Bach; style qui se perd de jour en jour, et dont il ne restera bientôt plus de traces. Se sentant né pour l'état ecclésiastique, Daubenmerkl étudia la théologie et se fit ordonner prêtre. On lui conseillait de parcourir l'Allemagne ou de se fixer dans quelque cour; mais il préféra le repos et l'obscurité. Ainsi ses talens comme compositeur et son jeu admirable sur l'orgue furent ensevelis dans une petite ville d'Allemagne. Nommé organiste de l'église de Saint-Martin, à Anberg, il y obtint ensuite un bénéfice et employa une partie de son temps à former des élèves à qui il donnait ses leçons gratuitement. Doué d'un caractère doux et bienveillant, il mena dans le repos une vie philosophique et irréprochable. Il vivait encore en 1812. Aucune de ses compositions n'a été publiée.

DAUBENROCH (GEORGES), maître d'école à Nuremberg, au commencement du 17<sup>e</sup> siècle, a fait imprimer dans cette ville, en 1613, un *Epitome Musices*, in-8<sup>o</sup>.

DAUPRAT (. . .), célèbre professeur de cor et compositeur pour cet instrument, est né à Paris le 24 mai 1781, et non en 1792, comme il est dit dans l'*Universal Lexikon der Tonkunst* publié par M. Schilling. Possesseur d'une jolie voix, il fut placé comme enfant de chœur à la maîtrise de Notre-Dame et n'en sortit que lorsque les églises furent fermées, pendant les troubles révolutionnaires. Il était encore enfant lorsqu'il se prit d'un goût passionné pour le cor, et ce fut cet instrument qu'il choisit lorsqu'on le fit entrer dans les classes du Conservatoire de musique, qui venait d'être fondé sous le titre d'*Institut national de musique*. Son pro-

fesseur fut M. Kenn, un des meilleurs cors basse de cette époque (Voyez Kenn). Après six mois de leçons, il fit partie du corps de musique que M. Sarrette, directeur du Conservatoire, fournit au *camp des élèves de Mars*, à la plaine des Sablons, près de Paris. Plus tard, il entra dans la musique du camp de 20,000 hommes qui fut formé au *Trou d'enfer*, près de Marly. En 1799 il entra dans la musique de la garde des consuls, et il fit la campagne de 1800 en Italie. De retour à Paris, il obtint son congé et fut placé dans l'orchestre du théâtre Montansier. A la même époque il rentra aussi au Conservatoire, et Catel lui donna des leçons d'harmonie; puis il fut admis dans la classe de composition dirigée par Gossec et y fit un cours complet. En 1806, on offrit à M. Dauprat un engagement avantageux pour le grand théâtre de Bordeaux; il l'accepta, demeura dans cette ville jusqu'en 1808, et ne revint à Paris que lorsqu'il fut appelé par l'administration de l'Opéra pour remplacer M. Kenn, qui demandait sa retraite. Quelque temps après, Frédéric Duvernoy s'étant aussi retiré, M. Dauprat fut désigné pour lui succéder comme *cor-solo*. Après vingt-trois ans de service il a cessé ses fonctions à ce théâtre, parce que la nouvelle administration lui fit, en 1831, des propositions qu'il ne crut pas devoir accepter. Nommé, en 1811, membre honoraire de la chapelle de l'empereur Napoléon, il a succédé à M. Domnich à la chapelle du roi Louis XVIII, en 1816. Dans la même année, il a été nommé professeur de cor au Conservatoire de Paris. En 1853, le maître de chapelle, M. Paër, a désigné M. Dauprat pour la partie de cor basse de la nouvelle musique du roi.

Un beau son, une manière élégante et pure de phraser, telles étaient les qualités qui brillaient dans le talent de M. Dauprat quand il se fit entendre dans sa jeunesse, aux concerts de la rue de Grenelle et à ceux de l'Odéon. Tout annonçait en lui un virtuose destiné à la plus brillante réputa-

tion; mais une timidité excessive l'empêcha de profiter des succès de ses débuts; et quoiqu'il n'ait connu dans sa carrière que les applaudissemens mérités du public, les occasions où il se faisait entendre sont devenues chaque jour plus rares, et il a fini par prendre la résolution de ne plus jouer dans les concerts. Cette défiance de lui-même fut d'autant plus fâcheuse que M. Dauprat n'exécutait que de la musique de fort bon goût qu'il composait pour lui, et qui est écrite avec plus de soin qu'on n'en trouve habituellement dans les solos d'instrumens à vent. Mécontent du résultat de ses études en composition, il s'était décidé à les recommencer en 1811 sous la direction de M. Reicha, et c'est aux conseils de ce maître habile qu'il attribue ce qu'il a appris dans l'art d'écrire: il a travaillé avec lui pendant trois années. La liste de ses compositions imprimées et manuscrites renferme les ouvrages dont les titres suivent: I. OEUVRES PUBLIÉS: 1° Premier concerto pour cor alto ou cor basse, avec une double partie principale et orchestre; op. 1, Paris, Zetter; 2° Sonate pour piano et cor, op. 2, *Ibid.*; 3° Trois grands trios pour cors en *mi*, op. 4, *Ibid.*; 4° *Tableau musical où scènes en duo*, pour piano et cor, op. 5, *Ibid.*; 5° Trois quintetti pour cor, deux violons, alto et basse, op. 6, *Ibid.*; 6° Duo pour cor et piano, op. 7, *Ibid.*; 7° Quatuors pour cors en différens tons, op. 8, *Ibid.*; 8° Deuxième concerto pour cor basse, en *fa*, op. 9, *Ibid.*; 9° Sextuors pour cors en différens tons, op. 10, *Ibid.*; 10° Trois solos pour cor alto et cor basse, avec une double partie, et accompagnement de piano ou d'orchestre, op. 11, *Ibid.*; 11° Deux solos et un duo pour cor basse en *ré* et cor alto en *sol*, avec accompagnement de piano ou d'orchestre, op. 12, *Ibid.*; 12° Six grands duos pour cors en *mi* bémol, op. 13, *Ibid.*; 13° Vingt duos pour cors avec mélange de tons, op. 14, *Ibid.*; 14° Trios pour deux cors altos en *sol* et *fa*, et un cor basse en *ut*, avec ac-

compagnement de piano ou d'orchestre, op. 15, *Ibid.*; 15° Trois solos pour cor alto en *mi*, et dans trois gammes différentes, op. 16, *Ibid.*; 16° *Idem*, dans trois autres gammes, op. 17, *Ibid.*; 17° Troisième concerto, pour cor alto et cor basse en *mi*, op. 18, *Ibid.*; 18° Quatrième concerto en *fa*, op. 19, *Ibid.*; 19° Trois solos propres aux deux genres, op. 20, *Ibid.*; 20° Cinquième concerto pour cor basse en *mi*, op. 21, *Ibid.*; 21° Air écossais (de la *Dame Blanche*) varié pour cor et harpe, op. 22, *Ibid.*; 22° Premier thème varié suivi d'un *rondo-bolero*, avec accompagnement de piano ou d'orchestre, op. 23, *Ibid.*; 23° Deuxième thème varié, terminé en rondeau, op. 24, *Ibid.*; 24° Trois mélodies, lettres A, B, C, pour cor, propre aux deux genres. La partition des trios, quatuors et sextuors pour cors en différens tons, composés par M. Dauprat, a été publiée en un volume in-8° de 157 pages, avec un avertissement de neuf pages concernant le mélange des tons dans l'usage de ces instrumens; 25° *Méthode pour cor alto et cor basse* (premier et deuxième cors), divisée en trois parties, Paris, Zetter. Dans cet ouvrage, le meilleur qui ait été publié sur l'art de jouer du cor, M. Dauprat a adopté les dénominations de *cor alto* et de *cor basse*, parce qu'elles donnent une idée exacte du diapason de chacune de ces parties qu'on désignait autrefois sous les noms de *premier* et *second cor*. La première partie est élémentaire; la deuxième renferme plus de trois cents exercices pour chacun des trois genres, des dissertations sur les différens caractères de musique qui conviennent au cor, ainsi que des conseils sur la respiration, le phrasé, etc.; la troisième partie, spécialement destinée aux jeunes compositeurs, leur enseigne les ressources de l'instrument, et la manière de l'employer dans le *solo* et dans l'orchestre; 26° Extrait d'un traité inédit du cor à deux pistons, Paris, 1829. II. OEUVRES INÉDITS; 27° Symphonics à grand orches-

tre; 28° *Nous allons le voir*, opéra de circonstance composé à Bordeaux pour le passage de l'empereur Napoléon dans cette ville; 29° Ouverture, airs de danse et de pantomime placés dans le ballet de *Cythère assiégée*, joué à Bordeaux en 1808; 30° *O Salutaris* pour voix de ténor, avec harpe et cor obligé, deux violons, alto, violoncelle et contrebasse d'accompagnement; 31° plusieurs scènes, duos, trios, romances; 32° Essai sur le quatrième livre des *partimenti* de Fenaroli; 33° Cours d'harmonie et d'accompagnement de la basse chiffrée et non chiffrée, et de la mélodie sur la basse; 34° Théorie analytique de la musique destinée aux élèves des collèges.

M. Dauprat a formé un grand nombre d'élèves dont la plupart sont devenus des artistes de beaucoup de mérite. Parmi eux on remarque M. Rousselot, qui possède une sûreté d'attaque et une puissance d'exécution fort rares; M. Gally, devenu célèbre par sa belle et égale qualité de son, et son style élégant et pur; et MM. Norbert, Méric (époux de la cantatrice Méric-Lalande), Banneux, Bernard, Jacquemin, Meifred, Urbain, Paquis et Nagel, ainsi que quelques amateurs distingués.

DAUSCHER (ANDRÉ), amateur de musique à Kempten, est né à Issny. On a de lui un petit traité de musique et de flûte sous ce titre : *Kleines Handbuch der Musiklehre und vorzüglich der Querflöte*, etc., Ulm, 1801, in-8° gr. de cent quarante-huit pages.

DAUSSOIGNE (JOSEPH), directeur du Conservatoire royal de Liège, né à Givet (Ardennes), le 24 juin 1790, fut admis comme élève au Conservatoire de musique de Paris au mois de frimaire an VII, eut pour maître de piano M. Adam, et après avoir fait un cours d'harmonie sous la direction de Catel, reçut des leçons de composition de Méhul, son oncle. Dix années d'études sérieuses et suivies avaient fait de M. Daussoigne un musicien instruit dans toutes les parties de son art, et avaient développés les dispositions qu'il avait reçues de la na-

ture; en 1807 il concourut à l'Institut de France, et obtint le second grand prix de composition : le sujet du concours était la scène d'*Ariane à Naxos*. Deux ans après, le premier grand prix lui fut décerné, et à ce titre il obtint du gouvernement une pension pour aller terminer ses études en Italie. Arrivé à Rome, et n'y trouvant plus de vestiges des anciennes écoles, il se demanda, comme tous les pensionnaires musiciens qu'on y avait envoyés, ce qu'il y pouvait faire. Comme ceux qui s'y étaient trouvés dans la même situation, il éprouvait le désir impatient de produire, et ce désir n'était pas la moindre cause de l'ennui qu'il ressentait. Enfin, agité par le souvenir de sa patrie et par l'espoir de s'y faire un nom distingué, il confia ses chagrins au célèbre artiste dont il était le neveu, et qui n'était pas moins pour lui un ami qu'un parent; celui-ci le tira de peine en lui envoyant le poème d'un opéra en trois actes intitulé *Robert Guiscard*; ce poème, ouvrage de M. Saulnier, était reçu à l'Opéra depuis sept ans. M. Daussoigne en écrivit rapidement la partition, et revint à Paris, tout ému de l'espoir d'un succès; mais alors commença pour lui une suite de déceptions qui n'a que trop souvent été celle des jeunes compositeurs en France; carrière où l'on voit se dissiper une à une toutes les illusions d'une première ferveur, et qui n'est pour la plupart qu'un affreux cauchemar. Qui le croirait? Il s'agissait d'un lauréat de l'Institut, d'un jeune artiste dont le début avait eu de l'éclat, d'un homme que la renommée de Méhul semblait devoir protéger, d'un opéra reçu à l'Académie royale de musique depuis longtemps, et dont le droit de représentation ne pouvait être contesté; le règlement du théâtre prescrivait d'entendre préalablement la musique; eh bien! rien de tout cela ne servit! M. Daussoigne ne put jamais obtenir cette audition de son ouvrage qu'on ne pouvait lui refuser! personne ne contestait ses droits; mais on lui opposait cette force

d'inertie contre laquelle les plus fermes volontés sont venues échouer dans nos théâtres, et le résultat de toutes ses démarches fut qu'on n'eut pas même la fantaisie de savoir si son ouvrage était bon ou mauvais, et que l'auteur seul a connu sa production.

La mauvaise fortune semblait s'être attachée à M. Daussoigne dans ses travaux. En 1817, il écrivit la musique du *Faux Inquisiteur*, opéra-comique en trois actes, de M. Viennet; une nouvelle lecture du poème ne lui fut pas favorable, et l'œuvre du musicien fut perdue. L'année d'après, nouveau désappointement. Marsolier avait laissé en mourant un petit opéra-comique en un acte intitulé *Le Testament*. Poète accoutumé aux succès, et connu par des pièces charmantes, Marsolier, paraissait offrir des garanties à M. Daussoigne, qui fut choisi pour écrire la musique de l'œuvre posthume; mais après qu'il eut terminé sa partition, les comédiens du théâtre Feydeau s'avisèrent que la pièce était ennuyeuse, et ne voulurent pas la jouer. Il y avait dans cette succession de mésaventures de quoi décourager la persévérance la plus opiniâtre, et le cœur commençait à défaillir à l'artiste, quand M. Viennet vint le ranimer en lui confiant un second ouvrage en trois actes dont le titre était *Les Amans corsaires*. Celui-là est lu au comité de l'Opéra-Comique, reçu par acclamations, et l'enthousiasme va jusqu'à promettre à M. Daussoigne ce qu'on appelle au théâtre *un tour de faveur*. Mais, par une fatalité inexplicable, M. le duc d'Aumont, premier gentilhomme de la chambre, chargé de la haute administration de l'Opéra-Comique, imagine d'ordonner une nouvelle lecture de toutes les pièces reçues, au moment où l'on allait mettre à l'étude *Les Amans corsaires*. Le comité de lecture était accusé d'indulgence pour les pièces qu'il avait reçues; il crut devoir se montrer sévère dans la nouvelle épreuve; vingt ouvrages furent rejetés, et de ce nombre fut le livret des *Amans corsaires*,

reçu naguère aux applaudissemens de l'assemblée.

Enfin l'espèce de proscription qui semblait poursuivre M. Daussoigne cessa; il écrivit une *Aspasie* en un acte pour le théâtre de l'Opéra, et cet ouvrage fut représenté au mois de juillet 1820. On y remarqua un style large et noble; mais le sujet était froid; la manière de chanter des acteurs de ce temps, mise en parallèle avec celle des chanteurs italiens qui exécutaient le *Barbier de Séville* de Rossini et les compositions de Mozart et de Paër, avait peu de charme pour le public; l'ouvrage n'eut pas de succès. Peu de temps après, l'administration de l'Opéra imagina de faire mettre en récitatif le dialogue de *Stratonice*, opéra de Méhul, et M. Daussoigne fut chargé de ce travail, où il mérita les applaudissemens des artistes, par l'analogie de son style avec celui de l'illustre auteur de l'ouvrage. Méhul avait laissé imparfait un opéra en trois actes intitulé *Valentiné de Milan*; le poète qui avait fourni le livret de cet ouvrage ne crut pas pouvoir le faire mieux terminer que par l'artiste qui venait de faire preuve de tant de sagacité dans l'arrangement de *Stratonice*: un tiers environ de la partition restait à faire, M. Daussoigne l'écrivit, et dans ce travail il ne resta point au-dessous du compositeur dont il terminait l'ouvrage. *Valentine*, jouée au théâtre Feydeau, le 28 novembre 1822, obtint un beau succès. Le 12 juillet 1824, M. Daussoigne fit jouer à l'Opéra *Les Deux Salem*, en un acte. Cette pièce ne fut point heureuse; le poème avait peu d'intérêt; les efforts du musicien ne purent la soutenir. Toutefois, le mérite qui se faisait remarquer dans la partition décida M. Bouilly, auteur de l'opéra-comique intitulé *Les Deux Nuits*, à confier son ouvrage à M. Daussoigne; mais des intrigues de coulisses lui firent ôter cette pièce dont Boieldieu a depuis lors écrit la musique. Dès ce moment, M. Daussoigne prit la résolution de renoncer à la carrière du théâtre, qui n'avait eu pour lui que



des déceptions. Ses dégoûts lui inspiraient le désir de s'éloigner de Paris, nonobstant la position honorable qu'il avait au Conservatoire de musique de cette ville, comme professeur d'harmonie. Des propositions lui étaient faites pour la direction du Conservatoire de Liège; il les accepta, et au mois de janvier 1827, sa nomination à cette place fut signée par le ministre de l'intérieur, M. Van Gobelschroy. C'est ainsi que M. Daussoigne s'éloigna de Paris et du Conservatoire où, depuis 1803, il avait rempli des places de répétiteur, de professeur adjoint, et enfin de professeur en titre pour le solfège, le piano et l'harmonie. C'est lui qui fit établir dans cette école la classe d'harmonie et d'accompagnement pratique pour les femmes, et c'est à lui qu'on doit la manifestation de la singulière aptitude de jeunes filles pour cette science; aptitude telle qu'on les vit presque toujours depuis lors l'emporter sur les hommes dans les concours.

Arrivé à Liège, M. Daussoigne s'est immédiatement occupé de l'amélioration de toutes les branches de l'enseignement, et s'est réservé l'harmonie et la composition. Peu d'encouragemens lui ont été donnés; néanmoins son zèle et sa persévérance ont triomphé des obstacles, et lui ont fait produire déjà de beaux résultats dans l'école dont la direction lui est confiée. Comme compositeur, il a eu peu d'occasions de mettre en œuvre ses talens dans sa position actuelle: cependant, en 1828, il a écrit une belle cantate à grand orchestre pour la fête qui fut donnée à Liège, à la réception du cœur de Grétry, et depuis lors il a composé une symphonie avec chœurs, dont le sujet est *une journée de la révolution*. Cet ouvrage, après avoir été entendu au Conservatoire de Liège, a été exécuté au mois de septembre 1834 à Bruxelles, dans le grand concert donné à l'église des Augustins, avec un orchestre et des chœurs d'environ 500 exécutans, et y a fait beaucoup d'effet. C'est une belle et large composition.

DAUTRIVE (JACQUES-FRANÇOIS). Voy. AUTRIVE.

DAUVERGNE (ANTOINE), surintendant de la musique du roi et directeur de l'Opéra, né à Clermont, le 4 octobre 1713, est mort à Lyon, le 12 février 1797, à l'âge de quatre-vingt-quatre ans. Son père, premier violon du concert de Clermont, lui enseigna la musique, et l'envoya à Paris, en 1759, pour y achever ses études. Il ne tarda pas à s'y faire connaître. En 1741, il entra, comme violoniste, dans la musique du roi, et l'année suivante à l'Opéra. Il avait près de quarante ans lorsqu'il essaya de se livrer à la composition dramatique. Son premier ouvrage fut la musique du ballet des *Amours de Tempé*, qu'on représenta à l'Opéra, en 1752; mais c'est surtout par la musique de l'opéra-comique intitulé *Les Troqueurs* qu'il se fit remarquer dans l'année suivante. Jusque-là, ce genre de pièces qu'on appelle en France *Opéras-comiques*, n'avait été que des comédies entremêlées de couplets, tels que nos vaudevilles; mais *Les Troqueurs*, écrits à l'imitation des intermèdes italiens, à l'exception du dialogue parlé qui tenait la place du récitatif, ouvrirent une carrière nouvelle aux compositeurs français, et, bien que la musique n'en fût pas forte, valurent à Dauvergne un succès brillant. En 1755, il acheta la charge de *compositeur du roi*, et la survivance de celle de *maître de la musique de la chambre*; ce qui l'obligea de quitter sa place de violoniste à l'Opéra. Mondonville ayant abandonné l'entreprise du Concert spirituel en 1762, Dauvergne s'en chargea. En 1751, on lui confia les fonctions de maître de musique battant la mesure, à l'Opéra, et il en garda le titre jusqu'en 1755, puis il devint une première fois directeur de l'Opéra, se retira en 1776, eut alors le titre de compositeur de ce spectacle, rentra dans la direction en 1777, y resta jusqu'en 1778, fut de nouveau directeur depuis le 26 mai 1780 jusqu'en 1782, et

une troisième fois reentra dans cette administration, en 1785, jusqu'au 18 avril 1790. Il eut le titre de surintendant de la musique du roi, et fut fait chevalier de Saint-Michel, le 9 mai 1786. Au commencement de la révolution il quitta Paris et se retira à Lyon, où il mourut le 12 février 1797. Ses principaux ouvrages dramatiques sont : 1° *Les Amours de Tempé*, en 1752 ; 2° *Les Troqueurs*, en 1753, à l'Opéra-Comique ; 3° *La Coquette trompée*, à la cour, en 1753 ; 4° *Énée et Lavinie*, à l'Opéra, en 1758 ; 5° *Les Fêtes d'Euterpe* ; 6° *Canente*, en 1760 ; 7° *Hercule mourant*, en 1761 ; 8° *Pyrrhus et Polixène*, en 1764 ; 9° *La Vénitienne*, en 1768 ; 10° *Persée*, à la cour, en 1770, en société avec Rebel, Francœur et de Bury ; 11° *Le Prix de la Valeur*, en 1776 ; 12° *Callirhoé*, en 1773 ; 13° *Linus*, en société avec Trial et Berton, 14° *La Tour enchantée* ; 15° *Orphée*. Ces trois derniers ouvrages n'ont pas été représentés. Dauvergne a aussi composé la musique de quinze motets qui ont été exécutés au Concert spirituel, un livre de trios pour deux violons et basse, publié en 1740, un livre de sonates pour le violon, et deux livres de symphonies à quatre parties, qui ont paru en 1750.

DAUVILLIERS (JACQUES-MARIN), né à Chartres, le 2 septembre 1754, a fait ses études musicales sous un maître de chapelle de la cathédrale de cette ville nommé Delalande. Au sortir de cette école, il devint maître de chapelle de Saint-Aignan, à Orléans, et ensuite à la cathédrale de Tours. Lors de la suppression des maîtrises, à la révolution, il vint à Paris, et voyagea ensuite en Italie et dans d'autres pays. Il a composé plusieurs œuvres, telles que des pots-pourris, des romances, et un solfège, qui a été gravé à Paris, chez Leduc.

DAVAUX (JEAN-BAPTISTE), violoniste amateur et compositeur, né dans le Dauphiné, vers 1740, reçut la vie de parens honnêtes dont la fortune était des plus mé-

diocres, et dont la famille nombreuse était composée de quatorze enfans. Son père ne négligea rien cependant pour lui donner une éducation brillante et solide, et le jeune homme répondit avec beaucoup de zèle aux soins qui lui furent prodigués. Il fit particulièrement des progrès rapides dans la musique, et vint à Paris à l'âge de vingt-trois ans pour y continuer ses études, y cultiver ses talens avec plus d'avantages, et tâcher d'y obtenir un emploi. Quelques succès obtenus dans le monde le déterminèrent à se livrer à la composition avec assiduité ; il publia des quatuors, des trios, des concertos, des symphonies concertantes, qui, par des mélodies naturelles, quelquefois même un peu triviales, et surtout par une facilité d'exécution convenable à l'inexpérience des musiciens français de son temps, eurent une vogue qui s'évanouit à l'apparition des admirables concertos de Viotti et des quatuors de Pleyel. Ce qui contribua surtout à faire la réputation de ses quatuors, c'est qu'on les entendit long-temps exécuter, avec une perfection relative fort remarquable par *Jarnovick*, *Guerin*, *Guénin* et *Duport*. Les réunions de ces artistes distingués avaient lieu chez Davaux chaque semaine ; les amateurs, attirés autant par ses nobles manières que par le désir d'entendre de la musique agréable, recherchaient avec empressement les occasions de s'introduire chez lui.

Lorsqu'après la révolution le général, depuis maréchal de Beurnonville, fut appelé au ministère de la guerre, Davaux fut placé dans ses bureaux. Il y remplissait encore avec distinction le poste qu'on lui avait confié, lorsque le comte de Lacépède, son ami, le nomma chef de division à la Chancellerie de la légion-d'honneur. Cette division ayant été supprimée en 1815, lors de la nouvelle organisation de l'ordre, le maréchal duc de Tarente demanda et obtint pour Davaux une pension de retraite dont il a joui jusqu'à sa mort, arrivée à Paris le 22 février 1822.

On a de Davaux : 1° Six quatuors pour deux violons, alto et basse, œuvre 1 ; 2° Quatre concertos, pour violon, œuv. 2 ; 3° Symphonies concertantes pour deux violons, œuvres 3 et 4 ; 4° Deux duos pour violon et violoncelle, œuvre 5 ; 5° Six quatuors, op. 6 ; 7° Deux symphonies concertantes pour violon, op. 7 ; 8° Trois symphonies à grand orchestre, op. 8 ; 9° Six quatuors, op. 9 ; 10° Six *idem*, composés d'airs variés, op. 10 ; 11° Deux symphonies, op. 11 ; 12° Deux *idem*, concertantes pour deux violons et flûte, op. 12 ; 13° Deux *idem* pour deux violons, op. 13 ; 14° Trois quatuors, op. 14 ; 15° Six trios pour deux violons et alto, op. 15 ; 16° Symphonie concertante pour deux violons, op. 16 ; 17° Trois quatuors, op. 17 ; 18° Concerto de violon, op. 18.

Davaux a fait insérer dans le Journal encyclopédique (juin 1784, p. 554) une *Lettre sur un instrument ou pendule nouveau qui a pour but de déterminer avec la plus grande exactitude les différents degrés de vitesse depuis le prestissimo jusqu'au largo, avec les nuances imperceptibles d'un degré à l'autre*. Davaux est aussi l'auteur de la musique d'un opéra-comique en deux actes, intitulé *Théodore*, qui fut représenté à la Comédie-Italienne, en 1785.

DAVENANT (SIR WILLIAM), poète et écrivain dramatique, né à Oxford en 1605, mort à Londres, en 1668, est auteur d'un poème qui contient la description d'une fête musicale donnée à l'hôtel de Rutland. Ce poème a pour titre : *The first Day's Entertainment at Rudland house by Declamation and Music* (Le divertissement du premier jour à l'hôtel de Rutland, par la déclamation et la musique), Londres, 1657, in-8°. Ce morceau se trouve aussi dans les œuvres complètes de Davenant, publiées à Londres, en 1673.

DAVIA (LORENZA), née à Bellano, en 1767, était considérée comme la meilleure cantatrice de l'Opéra-Buffera de Saint-Pétersbourg, en 1785. En 1790, elle chan-

taît à Berlin, et deux ans après à Naples.

DAVID (FRANÇOIS), né à Lyon au commencement du 18<sup>e</sup> siècle, fut d'abord professeur de musique dans sa ville natale, et ensuite à Paris. Il a publié un ouvrage élémentaire sous le titre de *Méthode nouvelle, ou principes généraux pour apprendre facilement la musique et l'art du chant*. Paris, sans date, in-4° oblong. Il y en a une seconde édition, aussi sans date.

DAVID (LOUIS), professeur de harpe à Genève, au commencement du 17<sup>e</sup> siècle, est connu par la publication de trois œuvres de sonates pour son instrument ; de quelques airs variés et de trois recueils de romances. On ignore si c'est le même qui a fait graver à Paris un *Recueil de huit polonaises et un air russe varié pour le clavecin*, 1799, in-fol.

DAVIDE (GIACOMO), chanteur célèbre, connu aujourd'hui sous le nom de *Davidic père*, naquit à Presezzo, près de Bergame, en 1750. Doué d'une voix de ténor sonore et facile, il apprit, par des études de vocalisation bien faites, à en tirer le plus grand parti possible. À l'intonation la plus sûre il joignait un goût parfait qui lui faisait donner à son chant le caractère convenable à tous les genres d'expression. Ayant étudié la composition sous la direction de Sala, il appropriait toutes ses fioritures à l'harmonie. Mais c'était surtout dans le style sérieux et expressif qu'il brillait, ainsi que dans la musique d'église. En 1785, il vint à Paris, chanta au Concert spirituel, et y produisit une grande sensation dans le *Stabat* de Pergolèse. De retour en Italie, il chanta avec Marchesi au théâtre de la Scala à Milan pendant deux saisons. En 1790, il était à Naples, et l'année suivante il chantait à Londres. En 1802 il se trouvait à Florence, et quoiqu'il eût déjà cinquante-deux ans, il avait conservé toute la puissance de sa voix, et une vigueur telle qu'il chantait tous les matins dans les églises, et tous les soirs au théâtre, l'Oratorio de *Debra et Sisara*, dans le-

quel il avait le plus grand succès. En 1812 il revint dans sa ville natale, où il fut attaché à l'église de Sainte-Marie-Majeure. On dit qu'il a essayé de remonter sur la scène, et qu'il a chanté à Lodi en 1820 ; mais il n'était plus alors que l'ombre de lui-même. Il a formé deux élèves, dont l'un est son fils, et l'autre M. Nozzari, qui a brillé long-temps à Paris et en Italie. David est mort à Bergame le 31 décembre 1830.

DAVIDE (JEAN), fils du précédent, né en 1789, a eu long-temps en Italie la réputation de grand chanteur, quoique sa mise de voix fût défectueuse, et qu'il manquât souvent de discernement et de goût. On ne peut nier toutefois qu'il eût beaucoup de verve, et que sa manière fût originale. Il débuta en 1810 à Brescia, chanta ensuite avec succès à Venise, à Naples et à Milan ; dans cette dernière ville, il produisit tant d'effet qu'on l'engagea pour toutes les saisons de l'année 1814, au théâtre de la Scala. Il y fut rappelé en 1818. Ce fut à l'automne de 1814 que Rossini employa Davide pour la première fois dans *Il Turco in Italia*. Depuis lors il a écrit pour lui dans *Otello*, à Naples, en 1814, dans *Ricciardo e Zoraïde* en 1818 (même ville) ; dans *Ermione* et dans la *Donna del Lago*, en 1819. Plus tard Davide chanta à Rome, à Vienne, à Londres et enfin à Paris, où il arriva en 1829. Sa voix alors était usée, nasillarde, et ces défauts ajoutés à ses bizarreries et à ses traits de mauvais goût, donnaient souvent à son chant le caractère le plus ridicule ; mais au milieu de tout cela, il y avait des éclairs d'une belle organisation tout italienne qui jetait de vives lueurs ; quelquefois même Davide allait jusqu'à un sublime et ses défauts disparaissaient. C'est ainsi que dans une scène du deuxième acte de la *Gazza Ladra*, il a produit la plus vive sensation avec M<sup>me</sup> Malibran. Depuis son retour en Italie, ce chanteur s'est retiré du théâtre.

DAVIES (MISS), née en Angleterre, vers 1746, était parente de Franklin, qui

lui donna l'harmonica qu'il venait d'inventer en 1764. Déjà elle s'était acquise une réputation d'habile pianiste et de cantatrice agréable, lorsqu'en 1765 elle vint à Paris, et s'y fit admirer sur le piano et sur l'harmonica. Dans les années suivantes, elle visita Vienne et les principales villes de l'Allemagne, et recueillit partout les marques de la faveur publique. Vers 1784, elle s'est retirée à Londres, et a renoncé à l'harmonica, à cause de l'effet trop sensible qu'il produisait sur ses nerfs. On ignore si elle vit encore.

DAVIES (CÉCILE), sœur cadette de la précédente, connue en Italie sous le nom de *l'Inglesina*, fut une cantatrice fort habile. Son premier maître de chant fut Sacchini ; mais ce fut surtout à Vienne, où elle accompagna sa sœur, qu'elle eut occasion de perfectionner son talent. Logée dans la même maison que le célèbre Hasse, elle enseigna la langue anglaise à sa fille, et reçut de lui, en retour, des leçons de chant. Elle a chanté avec beaucoup de succès, comme *prima donna*, à Naples en 1771, à Londres en 1774, et à Florence depuis 1780 jusqu'en 1784 ; à cette époque, elle se retira à Londres, et renonça au théâtre.

DAVOLI (FRANÇOIS), violoniste, né à Velletri, en 1727, vint à Paris, où il se fit entendre au Concert spirituel en 1755. Il a publié dans cette ville, depuis 1780 jusqu'en 1784, six œuvres de solos, de duos et de quatuors pour son instrument.

DAVY (CHARLES), et non *Davies*, comme l'écrivent Gerber et Lichtenhal, d'après Blankenbourg, savant ecclésiastique anglais, né dans le comté de Suffolk en 1722, fut nommé recteur d'Onehouse, dans ce comté, après avoir terminé d'excellentes études. On lui doit un fort bon ouvrage intitulé : *Letters adressed chiefly to a young gentleman, upon subjects of literature, including translation of Euclid's section of the Canon; and his treatise on harmonic; with an expla-*

*nation of the greek musical modes, according to the doctrine of Ptolemy* (Lettres adressées principalement à un jeune gentleman sur divers sujets de littérature, contenant une traduction de la section du Canon d'Euclide, et de son traité des harmoniques; avec une explication des modes musicaux des Grecs, suivant la doctrine de Ptolémée), Bury St.-Edmunds, Payne and son, 1787, 2 vol. in-8°. On n'a rien écrit d'aussi satisfaisant que ce livre sur les modes de la musique grecque. Dans son avertissement daté du 25 février 1787, Davy dit qu'il était alors âgé de soixante-cinq ans et accablé d'infirmités.

DAVY (ДОНН), compositeur dramatique anglais, est né dans la paroisse de *Upton-Helion*, à environ huit milles d'Exeter, vers 1774. Il avait à peu près trois ans, lorsqu'il entra un jour dans une chambre où son oncle, qui vivait dans le même lieu, était occupé à jouer du violoncelle. Le son de cet instrument lui causant de la frayeur, qu'il s'enfuit en poussant des cris, et qu'il en eut presque des convulsions. Pendant plusieurs semaines, on essaya de l'accoutumer à la vue de l'objet qui lui avait imprimé cette terreur; ensuite on le lui fit entendre en pinçant les cordes légèrement; enfin il s'y accoutuma si bien qu'il devint passionné pour l'instrument et pour la musique en général. Il n'avait pas plus de six ans, lorsqu'un forgeron du voisinage, chez lequel il allait souvent, s'aperçut qu'il lui manquait vingt ou trente fers à cheval, sans qu'on pût découvrir ce qu'ils étaient devenus. Un jour, quelques sons ayant frappé l'oreille de l'artisan, la curiosité le poussa à suivre leur direction, et bientôt il arriva dans un grenier où le jeune Davy, qui avait choisi huit fers parmi ceux qu'il avait dérobés au forgeron, en avait formé l'octave, les avaient suspendus par une corde, et les frappait avec une baguette pour imiter le carillon de *Crediton*, petite ville des environs. Cette anecdote se répandit, et son goût pour la musique al-

lant toujours croissant, un voisin, membre du clergé, et bon musicien, lui enseigna à jouer du clavecin, sur lequel il fit de rapides progrès. Il apprit aussi à jouer du violon. A l'âge de douze ans il fut présenté au docteur Eastcott, qui charmé de son exécution sur le piano et de ses dispositions pour la musique, le recommanda à M. Jackson, organiste de la cathédrale d'Exeter, dont il devint l'élève. M. Jackson lui enseigna à jouer de l'orgue et de quelques autres instrumens, ainsi que les élémens de la composition. Ses études, qui durèrent plusieurs années, étant finies, Davy résida quelque temps à Exeter, où il écrivit plusieurs morceaux à quatre voix, pour l'église. Enfin il se rendit à Londres, où il fut placé dans l'orchestre de *Covent-Garden*.

Ce fut alors qu'il se livra à la composition dramatique. Ses premiers ouvrages furent quelques petits opéras pour le théâtre de *Sadler-Wells*. En 1800, il fit représenter sur celui de Hay-Market l'opéra intitulé *What a blunder!* (Quelle étourderie!). L'année suivante il fit, en société avec Moorehead, la musique de *la Pérouse*, et avec Mountain celle de *Brazen Mask* (Le masque de fer), pour Covent-Garden. Voici la liste de ses autres ouvrages dramatiques. *Cabinet* (Le Cabinet), 1802; *Rod Roy*, à Hay-Market, en 1803; *Milner's Maid* (La Fille du Meunier), *idem*. 1804; *Harlequin Quicksilver* (Arlequin Vif-argent), pantomime à Covent-Garden, 1804; *Thirty thousand* (Trente mille), avec Braham et Reeve, à Covent-Garden, 1804; *Spanish Dollars* (Les Écus d'Espagne), *idem*, 1805, *Harlequin magnet* (Arlequin aimant), avec Ware, *idem*, 1805; *Blind-Boy* (Le Garçon aveugle), *idem*, 1808.

M. Davy réside encore à Londres. Le docteur Eastcott a publié la première partie de sa vie.

DEAMICIS (ANNE), cantatrice distinguée, née à Naples vers 1740, eut d'abord de la réputation dans le genre bouffe,

mais lorsqu'elle se rendit à Londres, en 1762, Chrétien Bach écrivit pour elle un rôle sérieux où elle obtint un si brillant succès, que depuis ce temps jusqu'à celui de sa retraite elle a continué de chanter dans l'*Opera seria*. Burney dit que cette cantatrice fut la première qui exécuta des gammes ascendantes *staccato* et dans un mouvement rapide, montant sans effort jusqu'au contre-*mi* aigu. Cet écrivain ajoute que les grâces de sa personne augmentaient beaucoup le charme de son chant. En 1771, M<sup>me</sup> Deamicis renonça à paraître sur la scène; elle épousa vers ce temps un secrétaire du roi de Naples, qui réserva le talent de sa femme pour les concerts de la cour. En 1789, elle chantait encore bien, quoiqu'elle fût âgée de près de cinquante ans; à cette époque, elle se fit souvent entendre chez la duchesse douairière de Saxe-Weimar, dans le séjour que cette princesse fit à Naples. M<sup>me</sup> Deamicis a eu deux filles que Reichardt entendit chanter avec beaucoup de goût, en 1790, des airs napolitains à deux voix, que l'une d'elles accompagnait d'une manière originale sur une de ces grandes guitares dont le peuple de Naples se sert habituellement.

DEAN (THOMAS), violoniste anglais, et organiste à Warwick et à Coventry, au commencement du 18<sup>e</sup> siècle. Il fut le premier qui fit entendre, en 1709, en Angleterre, une sonate de Corelli. On trouve quelques pièces de sa composition dans un ouvrage élémentaire intitulé *Division-Violin*. Il fut reçu docteur en musique à l'université d'Oxford, en 1731.

DEBEGNIS (JOSEPH), né à Lugo, dans les états du Pape, en 1795, commença ses études musicales à l'âge de sept ans, sous la direction d'un moine nommé le Père Bongiovanni, et reçut ensuite des leçons de Mandini, célèbre chanteur, et de Saraceni, compositeur, frère de M<sup>me</sup> Morandi. Au carnaval de 1815, il fit son premier début au théâtre de Modène, dans l'opéra de Pavesi intitulé *Ser Marc-An-*

*tonio*. De là, il se rendit à Forlì, à Rimini et ensuite à Sienne, où il joua à l'ouverture du nouveau et magnifique théâtre nommé *Il Teatro degli Academici Rozzi*. Il s'y fit remarquer par sa manière plaisante dans les rôles de *bouffe non-chantant*. Les villes où il se fit entendre ensuite sont Ferrare, Badia, Trieste, Mantoue, Rome, Milan et Bologne. Ce fut dans cette dernière qu'il épousa, dans l'automne de 1816, M<sup>lle</sup> Ronzi, qui jouissait alors de quelque réputation comme cantatrice. Après avoir parcouru l'Italie jusqu'à 1818, Debegnis débuta à Paris avec sa femme, en 1819, dans les *Fuorusciti* de Paer. Les rôles de *Basile*, dans le Barbier de Rossini, et du Mari, dans *Le Turc en Italie*, sont ceux où il obtint le plus de succès dans cette ville. Au printemps de 1822, il passa en Angleterre, où il s'est fait applaudir par ses charges italiennes. Il a débuté à Londres, au théâtre du Roi, dans le rôle de Selim, du *Turc en Italie*. Les concerts publics, les Oratoires, et les fêtes musicales lui ont procuré l'occasion d'obtenir des succès de plus d'un genre. Il a aussi dirigé l'opéra de Bath, dans la saison de 1825.

DEBEGNIS (MADAME RONZI), femme du précédent. Dans les registres du Conservatoire de Paris, on trouve une demoiselle Ronzi (Claudine), née dans cette ville le 11 janvier 1800, et admise dans une classe de solfège le 9 mars 1809; j'ignore si c'est la cantatrice qui devint l'épouse de Debegnis, à Bologne, en 1816. Quoiqu'il en soit, celle-ci, peu de temps après son mariage, fut obligée de se séparer momentanément de son mari, pour aller chanter à Gènes où elle était engagée. En 1819, elle débuta à Paris; mais on la trouva faible. Elle nuisit même au succès du Barbier de Rossini, qui ne se releva que lorsqu'elle eut quitté le rôle de Rosine, pour le céder à M<sup>me</sup> Mainvielle-Fodor. Il est juste de dire, cependant, que le rôle de *Donna Anna*, dans le *Don Juan* de Mozart n'avait jamais été aussi bien chanté que

par elle, avant que M<sup>lle</sup> Sontag s'en fût chargée, en 1828. M<sup>me</sup> Debegnis avait reçu pour ce rôle des leçons de Garat, dont elle avait beaucoup profité. Elle a suivi son mari en Angleterre et y a eu des succès. On dit que depuis lors la voix et le talent de cette cantatrice se sont beaucoup améliorés. Depuis 1826 elle est à Naples où elle a su se faire applaudir.

DEBLOIS (CHARLES-GUI-XAVIER VAN-GRONNENRADE, dit), né à Luneville le 7 septembre 1757, fut élève de Giardini et de Gaviniès pour le violon. Pendant vingt-huit ans il a été l'un des premiers violons de la Comédie-Italienne, où il a fait souvent les fonctions de chef d'orchestre. Il a composé quatre symphonies à grand orchestre, qui ont été jouées souvent à ce théâtre comme ouvertures ; de petits airs en quatuors, une sonate, des romances, et un opéra comique en un acte intitulé *Les Rubans, ou le Rendez-vous*, qui a été représenté pour la première fois le 11 août 1784.

DECKER (JOACHIM), organiste et compositeur, vivait à Hambourg au commencement du 17<sup>e</sup> siècle. Parmi ses ouvrages, le plus important est le livre de cantiques et de musique chorale qu'il a composé en société avec Jacques Prœtivius et David Scheideman, et qui a été publié à Hambourg en 1604.

DECKERT (JEAN-NICOLAS), luthier à Grosbreitenbach, près d'Arnstadt, vers la fin du 18<sup>e</sup> siècle, construisait des pianos carrés et à queue qui étaient estimés de son temps autant pour la qualité du son que pour la modicité du prix. Il est mort depuis peu d'années.

DECORTIS (LOUIS), professeur de violoncelle au Conservatoire de Liège, est né dans cette ville le 15 septembre 1793. Fils d'un violoncelliste habile, il reçut d'abord des leçons de son père, puis fut successivement élève de MM. Hus-Desforges, Benazet et Norblin, pendant le séjour qu'il fit à Paris. Comme professeur et comme exécutant, M. Decortis s'est acquis

l'estime de ses compatriotes. Il a publié pour son instrument : 1<sup>o</sup> Air varié pour violoncelle, avec quatuor ou accompagnement de piano, op. 1, publié en Allemagne; 2<sup>o</sup> Polonoise pour le violoncelle, op. 2 ; 3<sup>o</sup> Thème varié *idem*, op. 3, Mayence, Schott. M. Decortis a en manuscrit un *concertino*, une fantaisie, et plusieurs airs variés.

DEDEKIND (HENRI), chanteur et compositeur de l'église de Saint-Jean à Lunebourg, vers la fin du 16<sup>e</sup> siècle, naquit à Neustadt. Il a fait imprimer : *Breves Periochae Evangeliorum von advent bis Ostern, fur 4 und 5 Stimmen*, 1592.

DEDEKIND (HEUNING), chanteur à Langensalza, dans la Thuringe, vers 1590, fut nommé prédicateur du même lieu en 1614, et devint ensuite pasteur à Gebsee, en 1622. On a de lui les ouvrages suivants : 1<sup>o</sup> *Neuwe Ausserlesene Tricinia, auff firtreffliche Lustige Texte gesetzt, etc.* (Nouveaux chants à trois voix pour la suite des vendanges, etc.), Erfurt, 1588, in-4<sup>o</sup>; 2<sup>o</sup> *Præcursor Metricus Artis Musicæ*, Erfurt, 1590, 5 feuilles in-8<sup>o</sup>; 3<sup>o</sup> *Gregorii Langii Tricinia*, Erfurt, 1614.

DEDEKIND (CONSTANTIN-CHRÉTIEN), fils d'un prédicateur de Reinsdorf, naquit le 2 avril 1628. Il fut successivement musicien au service de l'électeur de Saxe, poète lauréat, et percepteur des contributions des cercles de Misnie et de l'Erzgebirg, montagnes de Ming. On voit par une inscription placée au bas de son portrait qu'il vivait encore en 1697. Ce fut un compositeur fécond, qui écrivit une multitude d'ouvrages pour l'église et la chambre. Les principaux sont : 1<sup>o</sup> *Elbianische Musen-Lust*, etc. (Divertissemens de la muse de l'Elbe, consistant en cent soixante-quinze chansons choisies des poètes célèbres à quatre parties, etc.), Dresde, 1657, 4 vol. in-4<sup>o</sup>; 2<sup>o</sup> *Davidische geheime Musik-Kammer*, 1663, in-fol, contenant trente psaumes allemands à quatre voix; 3<sup>o</sup> *Süsser Mandel-Kærnen*,

*Erstes Pfund von ausgekerneteten Salomonischen Liebes-Worten, in 15 Gesengen mit vohr-zwischen und Nach-Spielen, auf Violinen zubereitet.* (Amandes douces, premier livre de sentences d'amour de Salomon, en quinze chants, etc.), Dresde, 1664, in-fol. ; 4° Deuxième livre du même ouvrage ; 5° *Belebte oder ruchbare Myrrhen Blatter, das sind zweystimmige beseelte heilige Leidens-Lieder*, Dresde, 1666, in-fol. 24 pages. Cet ouvrage consiste en duos à deux voix avec la basse continue ; 6° *Die Sonderbahre Seelen-Freude, oder geistlicher Concerten, erster und zweyter-Theil.* (Concerts choisis, première et deuxième parties), Dresde, 1672 ; 7° *Musikalischer Jahrgang und vesper Gesang, in 120 auf Sonn-festag schicklichen zur Sœnger-Uebung, nach rechter Capellmanier gesetzten deutschen Concerten* (Année Musicale et chants de vêpres, etc.), Dresde, 1676, trois parties ; 8° *Davidischer Harfenschall in Liedern und Melodeyen* (Résonnance de la harpe de David en cantiques et en mélodies), Francfort, grand in-12 ; 9° *Singende Sonn-und Fest-Tags Andachten* (Cantiques spirituels pour les dimanches et fêtes), Dresde, 1685 ; 10° *Musikalischer Jahrgang und vesper-Gesang in 2 Singstimmen und der Orgel* (Année musicale et chants des vêpres, à deux voix et orgue), Dresde, 1694, in-4°.

DEDLER (. . .), musicien à la cathédrale d'Augsbourg, vers 1810, a publié : 1° *Quinque Missæ breves cum totidem offertorii 4 vocum cum organo et instrumentis*, op. 1, Augsbourg, Lotter ; 2° Messes allemandes à quatre voix, orgue ou orchestre, *ad libitum*, ibid. Ces compositions sont faibles d'invention et de style.

DEERING (RICHARD), descendant d'une ancienne famille du comté de Kent, fut élevé en Italie. Lorsque son éducation fut terminée, il retourna en Angleterre, et y résida quelque temps ; mais, d'après une pressante invitation, il se rendit à Bruxelles,

où il devint organiste des religieuses anglaises. A l'époque du mariage de Charles 1<sup>er</sup>, il fut nommé organiste de la reine, et il occupa ce poste jusqu'à la mort du roi. En 1610, il prit les degrés de bachelier en musique, à l'université d'Oxford ; il est mort vers 1657, dans la communion romaine. Il a laissé les ouvrages suivans de sa composition : 1° *Cantiones sacræ, quinque vocum, cum basso continuo ad organum*, Anvers, 1597 ; 2° *Cantica sacra*, Anvers, 1616.

DEFESCH (GUILLAUME), né dans les Pays-Bas, vers la fin du 17<sup>e</sup> siècle, était organiste de la grande église d'Anvers, en 1725. Il était aussi violoncelliste fort habile. En 1730, il alla s'établir à Londres, où il vivait encore en 1757, comme on le voit par son portrait qui fut gravé dans le cours de cette année. Il a publié les ouvrages suivans de sa composition : 1° *Six sonates pour deux violons*, Amsterdam ; 2° *Concerti a 4 violini, viola, violoncello e continuo*, ibid. ; 3° *Sei concerti*, ibid. ; 4° *X sonate a due violini o flauti e basso continuo*, op. 7, ibid. ; 5° *Six solos pour violon ou flûte avec basse continue*, op. 8, liv. 1, ibid. ; 6° *Six solos pour le violoncelle*, op. 8, liv. 2, ibid. ; 7° *Canzonetti e Arie a canto solo e continuo*, ibid. ; 8° *Judith, oratorio* exécuté à Londres, en 1730.

DEGEN (HENRI-CHRISTOPHE), né au commencement du 18<sup>e</sup> siècle, dans un village près de Glogau, était, en 1757, violoniste solo et pianiste à la chapelle du prince de Schwarzbourg-Rudolstadt. Il s'est fait connaître par quelques compositions pour le violon et le piano, et par plusieurs cantates pour l'église, qui sont restées en manuscrit.

DEGEN (JEAN-PHILIPPE), né à Wolfenbütel, en 1728, fut d'abord violoncelliste à l'orchestre de Nicolini à Brunswick. Lorsque cet orchestre fut dissous, en 1760, Degen passa au service du roi de Danemarck. Il est mort à Copenhague, au mois de janvier 1789. On ne connaît de



sa composition qu'une cantate pour la Saint-Jean, avec accompagnement de piano, qu'il a publiée à Copenhague, en 1779.

DEGESLIN (PHILIPPE-MARIE-ANTOINE).  
*Voy.* GESLIN.

DEGOLA (ANDRÉ-LOUIS), né à Gènes, en 1778, commença ses études musicales à l'âge de dix-sept ans, sous la direction de Luigi Cerro. Quatre ans après il composa une messe qui annonçait du talent, et quelques morceaux pour le théâtre de Gènes, où l'on trouve de l'imagination. En 1799 il écrivit pour le théâtre de Livourne un opéra bouffe intitulé *Il Medico per forza*, qui obtint du succès. Mais bientôt après il quitta la carrière du théâtre et devint maître de chapelle et organiste de l'église principale de Chiavari, où il se trouvait encore en 1816. M. Degola est depuis plusieurs années organiste de l'église principale de Versailles, et donne à Paris des leçons de musique vocale et d'harmonie. Il a composé dans le genre instrumental plusieurs symphonies, des quintetti, sestetti et sérénades pour divers instrumens. On a aussi de lui une grande quantité de messes, de vêpres, d'hymnes, et d'autres morceaux de musique sacrée. Il a publié à Paris : 1° *L'Utile et l'Agréable*, recueil pour le piano ; 2° *Méthode de chant* ; 3° *Méthode d'accompagnement pour le piano, la harpe et la guitare* ; 4° *Thème varié pour le piano, avec accompagnement de quatuor* ; 5° *Plusieurs romances*.

DEHEC (NASSOVIVS), né en Allemagne, vers 1710, fut premier violon à l'église de Sainte-Marie-Majeure, à Bergame. Il a fait graver à Nuremberg, en 1760, six trios pour le violon. On connaît aussi quelques autres ouvrages de sa composition, qui sont restés en manuscrit.

DEHELIA (VINCENT), maître de chapelle à l'église de Saint-Pierre de Palerme, naquit en Sicile au commencement du 17<sup>e</sup> siècle. On connaît de lui l'ouvrage qui a pour titre : *Salmi ed Hinni di vespri ariosi a 4 e 8 voci*, Palerme, 1656, in-4<sup>o</sup>.

DEI (SILVIO), maître de chapelle de la cathédrale de Sienne, naquit dans cette ville, en 1748. Il se livra de bonne heure à l'étude de la musique, sous la direction de Carlo Lupini, et s'adonna exclusivement à la composition de la musique d'église. On cite particulièrement un *Recordare* qu'il composa en 1806, et un *Confitebor* daté de 1807. Il vivait encore en 1812.

DEIMLING (LOUIS-ERNEST), amateur de musique et habile organiste, né dans le département du Haut-Rhin, vivait à Pforzheim, en 1795. Il a publié, sous les initiales D. L. E., un livre intitulé : *Beschreibung der Orgelbaues und der Verfahrungsart bey Untersuchung neuer und verbesserter Werke; ein Buch für Organisten, Schulmeyer und Ortsvergesetze, etc.* (Description de la construction de l'orgue et des procédés dans l'examen des orgues nouveaux ou réparés, etc.), Offenbach, 1792, deux cent seize pages in-4<sup>o</sup>. Une deuxième édition de cet ouvrage, ou plutôt la même, avec un nouveau frontispice, a été publiée en 1796. Celle-ci porte l'indication du nom de l'auteur.

DEINL (NICOLAS), né vers 1660, en Allemagne, eut pour maître de musique vocale Schwemmer, et pour maître de composition Wecker. Il étudia aussi cet art sous J. Phil. Krieger de Weissenfels, qu'il quitta en 1685. En 1690, il fut nommé organiste à Nuremberg, et en 1705 il devint directeur de musique à l'église du Saint-Esprit de la même ville, où il est mort en 1730. Il a laissé beaucoup de compositions manuscrites pour l'orgue et pour l'église.

DELAIR (ÉTIENNE-DENIS), maître de clavecin et de théorbe, né à Paris, vers 1662, vivait encore en 1750, comme on le voit par l'arrêt du Parlement, du 30 mai de cette année, en faveur des organistes et maîtres de clavecin, contre Guignon, roi des violons. On a de ce musicien : *Traité d'accompagnement pour le théorbe et le clavecin, qui comprend toutes les*

*règles nécessaires pour accompagner sur ces deux instrumens*, Paris, 1690, in-4° oblong, gravé. On ne sait pourquoi J.-J. Rousseau attribue à cet auteur l'invention de la formule harmonique appelée *Règle de l'octave*. Cette formule était connue depuis long-temps en Italie et en France, à l'époque où Delair a publié son livre.

DELAIRE (JACQUES-AUGUSTE), né à Moulins (Allier), vers 1798, s'est fixé à Paris, en 1826, et a été employé dans les administrations du gouvernement. En 1830 il a été nommé secrétaire de l'Athénée musical de Paris. M. Delaire a fourni à la *Revue musicale* plusieurs articles qui se font remarquer par la justesse des aperçus et la lucidité du style. Il s'est fait connaître comme compositeur par divers ouvrages dont les titres suivent : 1° *Stabat mater* à quatre voix et orchestre exécuté dans l'église cathédrale de Moulins, le Jeudi Saint, 31 mars 1825. Ce morceau a été exécuté depuis lors à Paris, dans l'église de Saint-Roch, pendant la semaine sainte, en 1826 et 1827, et à Saint-Eustache, le 14 avril 1829; 2° *La Grèce*, scène lyrique, avec chœur et orchestre, chantée au concert donné par les amateurs au profit des Grecs; 3° *Symphonie* à grand orchestre, exécutée au concert des amateurs, en 1828, et à l'Athénée musical, en 1830; 4° *Messe solennelle* (en ré majeur); 5° *Quatuors* pour deux violons, alto et basse; 6° *Des romances* publiées à Paris chez Pacini, Madame Dorval et Augnier.

DELAMOTTE (F.), musicien français fixé à Londres, vers la fin du règne d'Elisabeth, a fait imprimer un livre qui a pour titre : *A brief introduction to musicke collected by Delamotte*, Londres, 1574, in-8°. Ce livre a été imprimé par Vautrollier, imprimeur de Rouen, qui s'était

d'abord établi à Londres, et qui alla ensuite imprimer à Édimbourg<sup>1</sup>.

DE PAULNAYE (FRANÇOIS-HENRI-STANISLAS), littérateur, né à Madrid, de parens français, le 7 juillet 1739, fut ramené fort jeune en France, et fit des études brillantes à Versailles, où son père occupait un emploi. Après avoir terminé ses études littéraires, il apprit la musique et en étudia la théorie avec passion. A l'époque de la fondation du Musée de Paris, il devint un de ses membres et en fut nommé le secrétaire. Il eut part à l'édition des œuvres de J.-J. Rousseau, publiée en 1788 par l'abbé Brizard, et ajouta des notes à tous les écrits de ce philosophe, concernant la musique. Son père lui avait laissé une fortune considérable qu'il dissipa. Pendant les troubles de la révolution, il se tint caché, parce qu'il avait attaqué cette révolution dans quelques pamphlets publiés à l'étranger; il reparut en 1796, et fut forcé de se mettre aux gages des libraires pour vivre. Vivant dans le plus complet isolement, il contracta des habitudes grossières, finit par tomber dans la misère, et mourut dans l'hospice de Sainte-Perrine, à Chaillot, en 1830, à l'âge de quatre-vingt-onze ans. Parmi ses nombreux écrits, on remarque ceux qu'il a publiés sur des objets relatifs à la musique, et dont voici les titres : 1° *Lettre sur un nouveau Stabat exécuté au Concert spirituel*, Paris, 1782, in-8°; 2° *Mémoire sur la nouvelle harpe de Cousineau*, ibid., 1782, in-12; 3° *Lettre à Dupuis, de l'Académie des inscriptions, sur les nouvelles échelles musicales* (Dans le Journal des Savans, février 1783); 4° *Mémoire sur un nouveau système de notation musicale*, avec trois planches (Dans le recueil du Musée de Paris, n° 1<sup>er</sup>, 1785, in-8°); 5° *De la Saltation théâtrale, ou Recherches sur l'origine,*

<sup>1</sup> Le même imprimeur a publié un recueil de madrigaux de divers auteurs, à plusieurs parties. M. Watt (*Biblioth. Britan.*, art. *Vautrollier*) a fait une singulière méprise sur ce recueil; il l'a cité sous le titre de

*Discantus Cantiones*, ne s'étant pas aperçu que le mot *Discantus* est l'indication de la partie de dessus qu'il avait sous les yeux.

*les progrès et les effets de la pantomime chez les anciens*, dissertation couronnée par l'Académie des inscriptions, Paris, 1790, in-8°. Cette dernière production est un ouvrage utile par l'esprit de recherche qui y règne.

DELCAMBRE (THOMAS), virtuose sur le basson, naquit à Douai (Nord), en 1766. Ayant appris la musique à la collégiale de Saint-Pierre, il entra fort jeune comme musicien dans un régiment qui était en garnison dans cette ville. A l'âge de dix-huit ans, il se rendit à Paris, et y devint élève d'Ozy, pour le basson. Ses progrès furent rapides, et bientôt il se fit remarquer par la beauté du son qu'il tirait de son instrument, et par le brillant de son exécution. En 1790, il entra à l'orchestre de *Monsieur*, et y partagea l'emploi de premier basson avec Devienne. C'était l'époque des fameux *Bouffons* italiens; l'orchestre, dirigé alors par Puppo, était excellent; Delcambre forma son goût par l'habitude d'entendre de la musique rendue avec une perfection jusqu'alors inouïe. Les concerts du théâtre Feydeau, en 1794, lui fournirent l'occasion de faire applaudir son talent dans un concerto de sa composition, et dans les symphonies concertantes de Devienne pour hautbois, flûte, cor et basson qu'il jouait avec Salentin, Hugot et Frédéric Duvernoy. Admis comme professeur au Conservatoire de musique de Paris, à l'époque de sa formation, il en remplit les fonctions jusqu'à la fin de 1825, où il prit sa retraite après trente ans de service. Ce fut aussi vers le même temps qu'il se retira de l'orchestre de l'Opéra, où il était entré après avoir obtenu la pension de retraite au théâtre Feydeau. De tous ses emplois, il n'avait conservé, dans ses dernières années, que celui de premier basson de la chapelle du roi. Une promotion de chevaliers de la légion d'honneur ayant été faite en 1824, il obtint la décoration de cet ordre. Il est mort à Paris, le 7 janvier 1828. Un beau son, une exécution nette et pure, étaient les qualités

distinctives du talent de Delcambre; mais il manquait en général d'élégance et d'expression. Cet artiste a publié : 1° *Six sonates avec accompagnement de basse*, œuvre 1<sup>er</sup>; 2° *Six duos pour deux bassons*, œuvre 2<sup>e</sup>, Paris, 1796; 3° *Six duos*, idem, œuvre 3<sup>e</sup>, Paris, 1798, 4° *Concerto pour basson principal, avec accompagnement d'orchestre*, œuvre 4<sup>e</sup>.

DELEMER (HENRI), ancien professeur d'élocution à l'Athénée de Bruxelles, et depuis 1851 professeur des sciences industrielles et commerciales dans la même école, a publié une nouvelle édition d'un mémoire de M. Villoteau sur la musique des Égyptiens, extrait de la *Description de l'Égypte*, et y a ajouté quelques réflexions. Cette brochure a paru sous ce titre : *Musique de l'Antique Égypte dans ses rapports avec la poésie et l'éloquence*, par M. Villoteau, etc., mémoire qui traite de l'éducation en général et des moyens de gouvernement qu'elle offrait en Égypte. Publié avec quelques réflexions, etc. Bruxelles, 1850, 80 pages in-8°. Les réflexions de M. Delemer commencent à la page 59.

DELFANTE (ANTOINE), compositeur italien dont on ne connaît qu'un opéra intitulé : *Il Ripiego deluso*, qui a été représenté à Rome, en 1791.

DELGADO (COSME), habile chanteur portugais, né à Cartaxo, dans le 17<sup>e</sup> siècle, a composé beaucoup de musique qui se trouve au couvent de Saint-Jérôme, à Lisbonne. Il est aussi auteur d'un ouvrage théorique intitulé : *Manual de Musica dividido em tres partes, dirigido ao muito alto e esclarecido Principe Cardeal Alberto Archiducque de Austria Regente destes Reynos de Portugal*. Ce livre n'a point été imprimé.

DELHAISE (NICOLAS-JOSEPH), professeur de violon et compositeur, naquit à Huy, en Belgique, vers 1770. Sa profession fut d'abord celle de tailleur de pierres; mais le goût de la musique se développa en lui avec tant de force qu'il prit la réso-

lution de se livrer à sa vocation, et de renoncer à son premier état. Le violon était l'instrument qu'il avait choisi ; d'abord il n'eut d'autre ressource pour vivre que de jouer des contredances, mais il mit tant de persévérance dans ses études, qu'il parvint à acquérir un talent fort agréable, et qu'il devint le maître à la mode dans la ville de Huy et dans les environs. Doué d'une rare intelligence, il apprit seul et par la lecture de quelques traités de musique les élémens de l'harmonie, et parvint à écrire avec assez de correction quelques compositions qu'il a publiées à Liège et à Bruxelles. Delhaise est mort à Huy en 1855. Les ouvrages de sa composition qui ont été publiés sont : 1° Contredances pour clarinette et violon, liv. 1, Bruxelles, Plouvier ; 2° Quadrille en quatuor pour deux violons, alto et basse, *Ibid.*, et Paris, Richault ; 3° Duos très faciles et progressifs pour deux violons, Bruxelles, Plouvier ; 4° Études faciles pour violon, avec basse ; *Ibid.*

Delhaise a laissé un fils, qui est imprimeur à Huy, et qui possède un talent assez distingué sur la flûte. Il est maintenant directeur de musique d'une société d'harmonie dans sa ville natale. On a publié sous son nom : 1° Thème varié pour la flûte avec orchestre, Bruxelles, Plouvier ; 2° Airs variés pour la flûte seule, liv. 1, *Ibid.* ; 3° Douze valse pour le même instrument, *Ibid.*

DELITZ (. . .), habile facteur de clavecins et d'orgues, né à Dantzic, fut mis fort jeune en apprentissage chez le célèbre facteur d'orgues Hildebrand, élève de Silbermann. Après plusieurs années de travaux et d'études dans l'art de fabriquer des instrumens, il fit une excursion à Königsberg, et ne retourna à Dantzic qu'avec le projet de se rendre en Saxe ; mais Hildebrand, déjà âgé, le détermina à rester près de lui, et le chargea de la direction de beaucoup d'ouvrages. Après la mort de son maître, Delitz continua de travailler à la construction des orgues, et se distingua

particulièrement dans un bel instrument qu'il plaça à Thorn, dans le grand orgue de Sainte-Marie, à Dantzic, composé de cinquante-trois jeux, trois claviers à la main et pédales, dans l'orgue de l'église du Sépulchre de la même ville, dans celui de l'église du Saint-Esprit, et dans le petit orgue de l'église paroissiale, etc. Gerber attribue aussi à ce facteur l'invention du clavecin organisé avec un jeu de flûte et divers changemens ; il assure que Wagner, de Dresde, ne fit qu'améliorer cette idée dont il s'attribua l'honneur lorsqu'il fit connaître l'instrument du même genre qu'il appela *Clavecin royal* : Gerber se trompe, l'idée du clavecin organisé est plus ancienne.

DELLAIN (CHARLES-HENRI), musicien de l'orchestre de la Comédie-Italienne, vécut à Paris depuis 1756 jusqu'en 1787. Il a composé la musique de *La Fête du Moulin*, divertissement représenté au Théâtre-Italien, en 1758. Il est aussi l'auteur d'un ouvrage intitulé : *Nouveau Manuel musical, contenant les élémens de la musique, des agrémens du chant et de l'accompagnement du clavecin*, Paris, 1781, cinquante-deux pages in-4°.

DELLA-MARIA (DOMINIQUE), compositeur dramatique, naquit à Marseille, vers 1764, de parens italiens, suivant quelques-uns de ces biographes ; cependant M. de Boisgelou, dans une note manuscrite, assure que son nom véritable était *Lamarie*, et qu'il avait italianisé son nom pour rendre les commencemens de sa carrière d'artiste plus facile. Quoi qu'il en soit, il se livra de bonne heure à l'étude de la musique, et montra, dès sa plus tendre jeunesse, les plus heureuses dispositions pour cet art. A dix-huit ans, il fit représenter au théâtre de Marseille un grand opéra dans lequel on reconnut, parmi les défauts inséparables d'un premier essai, le traces du talent. Peu de temps après, il partit pour l'Italie, persuadé qu'il lui restait peu de chose à apprendre, quoique ses études musicales, faites dans une ville

de province, eussent été très faibles. Il ne tarda point à reconnaître son erreur, et pendant un séjour de dix ans en Italie, il étudia sous la direction de plusieurs maîtres. Le dernier fut Paisiello, qui avait pris pour lui beaucoup d'amitié. Sorti de l'école de ce grand compositeur, il écrivit pour quelques théâtres secondaires de l'Italie six opéras bouffes, dont trois ont eu du succès. Plus tard, il se plaisait à faire entendre des morceaux de l'un d'eux, intitulé *Il Maestro di Cappella*.

Della-Maria arriva à Paris, en 1796, absolument inconnu; mais le hasard lui aplanit les difficultés que rencontrent presque toujours à leur début les artistes ou les gens de lettres. Voici ce que dit à ce sujet M. Duval, dans une notice sur Della-Maria, qui a été insérée dans la *Décade philosophique* (10 germinal an VII): « Un « de mes amis, auquel il avait été re- « commandé, me pria de lui donner quel- « que poème. Sa physionomie spirituelle, « ses manières simples, vives et originales, « m'inspirèrent de la confiance : elle fut « justifiée. Je finissais alors la petite pièce « du *Prisonnier*, que je destinais au « Théâtre-Français. Le désir de l'obliger « m'eut bientôt décidé à en faire un opéra. « Quelques coupures, quelques airs, l'eurent aussitôt métamorphosée en comédie-lyrique. Il ne mit que huit jours à « en composer la musique, et les artistes « de l'Opéra-Comique, qui, séduits comme « moi, l'avaient accueilli avec intérêt, « mirent aussi peu de temps à l'apprendre et à la jouer. Cette pièce commença « sa réputation. »

Le succès, qui fut éclatant, tint à deux causes. La première fut la diversion opérée par le style chantant, brillant et facile de Della-Maria, au milieu de cette musique forte d'harmonie, mais où le sentiment mélodique ne se faisait apercevoir que d'une manière secondaire, que les maîtres habiles de ce temps faisaient entendre au public. La deuxième cause du succès se trouve dans la perfection du jeu des acteurs

chargés des rôles principaux. On se rappellera long-temps l'ensemble délicieux que formaient les talens d'Elleviou et de MM<sup>mes</sup> Saint-Aubin et Dugazon; ces comédiens excellents, qui, trouvaient dans la musique du *Prisonnier* des proportions analogues à leurs moyens, y brillaient sans effort. Dans cet ouvrage, Della-Maria ne s'éleva pas à de fortes conceptions, mais sa manière est à lui, et c'est, comme on sait, la condition importante pour obtenir des succès de vogue. Malheureusement cette manière alla s'affaiblissant dans les opéras qui suivirent le *Prisonnier*; on en trouve encore quelques traces dans l'*Opéra Comique* (en un acte), dans l'*Oncle Vallet* (en un acte), et dans *Le Vieux Château* (en trois actes); mais *Jacquot, ou l'École des Mères* (en trois actes), joué en 1799, était une production peu colorée, et il n'y avait plus rien dans *La Maison du Marais* (en trois actes), ni dans *La Fausse Duègne* (en trois actes), qui ne furent représentés qu'après la mort de l'auteur. Tous ces ouvrages furent écrits en quatre ans, et dans ce court espace, Della-Maria semble avoir épuisé tout ce que la nature lui avait donné d'idées.

Doué d'un caractère doux et facile, ce jeune artiste s'était fait de nombreux amis : M. Duval, l'un d'eux, se disposait à se rendre à la campagne avec lui, dans l'intention de travailler à un nouvel ouvrage, lorsque Della-Maria, revenant un soir vers son logis, dans l'automne de 1800, tomba évanoui dans la rue Saint-Honoré. Il fut recueilli par une personne charitable, chez qui il expira au bout de quelques heures, sans pouvoir proférer une parole. Comme il ne se trouvait sur lui aucune indication de son nom ni de sa demeure, les agens de la police furent plusieurs jours avant de découvrir ce qu'il était. Ainsi périt, à l'âge de trente-six ans, un artiste dont la renommée a eu de l'éclat.

DELLA VALLE (PIERRE), voyageur, né à Rome, le 2 avril 1586, cultiva avec succès les lettres et les arts. Après avoir

pris du service militaire contre les Vénitiens, puis contre les Barbaresques, il retourna à Rome, puis voyagea en Palestine, en Syrie, en Égypte et en Perse, et revint dans sa patrie, le 28 mars 1626. Il publia la relation de ses voyages, ainsi que plusieurs autres ouvrages, et vécut avec honneur dans la société des gens de lettres et des artistes. Il mourut à Rome, le 20 avril 1652. L'éditeur des œuvres de Doni a inséré dans le deuxième volume de cette collection une lettre de Della Valle à Lelio Guidiccioni, intitulée : *Della musica dell'età nostra che non è punto inferiore, anzi è migliore di quella dell'età passata* (pages 249-264). Cette lettre est datée du 16 janvier 1640 ; elle contient de précieux renseignemens pour l'histoire de la musique en Italie à cette époque.

DELLA VALLE (GUILLAUME), savant cordelier, né à Sienne, vers le milieu du 18<sup>e</sup> siècle, fit profession au couvent de sa ville natale, passa ensuite à Rome, y resta pendant plusieurs années, puis fut nommé secrétaire de son ordre à Naples, en 1785, et enfin se retira à Sienne, où il est mort dans les premières années du 19<sup>e</sup> siècle. Il a écrit des *Lettere Sanesi* sur les beaux-arts, qui ont été publiées en trois volumes in-4<sup>o</sup> ; elles sont principalement relatives à la peinture. On a du P. Della Valle : *Elogio del Padre Giambattista Martini, Minore conventuale* (Letto il 24 novemb. 1784), Bologne, 1784, in-8<sup>o</sup>. Cet éloge a été aussi publié dans l'*Antologia Romana*, tom. XI, 1784, in-4<sup>o</sup>, pages, 190, 201, 209, 217, 225, 233 et 241. Le même écrivain a fait paraître ensuite des *Memorie Storiche del P. M. Gio-Battista Martini Min. Convent. in Bologna, celebre maestro di cappella*, Napoli, 1785, in-8<sup>o</sup> de cent cinquante-deux pages. Ces intéressans mémoires contiennent beaucoup de choses curieuses, qu'on ne trouverait point ailleurs, sur les maîtres de chapelle de Bologne, et sur le P. Martini ; ils sont suivis de lettres de ce savant mu-

sicien, de l'abbé Mattei, d'Eximeno, et de l'auteur de l'ouvrage.

DELLEPLANQUE (. . .), né à Liège en 1746, fut professeur de harpe à Paris, et mourut dans cette ville en 1801. Il a fait graver plusieurs ouvrages de sa composition, depuis 1775 jusqu'en 1796. Les plus connus sont : 1<sup>o</sup> *Sonates pour la harpe*, op. 1 ; 2<sup>o</sup> *Sonate avec accompagnement de violon*, op. 2 ; 3<sup>o</sup> *Airs variés pour la harpe*, op. 4 ; 4<sup>o</sup> *Marche variée* ; 5<sup>o</sup> *Pot-pourri* ; 6<sup>o</sup> *Sonate avec accompagnement de violon et basse*.

DELLER (FLORIAN), compositeur allemand, né à Louisbourg, s'y retira en 1768, après avoir visité plusieurs villes telles que Vienne et Munich, et y mourut vers 1774. Il n'avait point eu de maître et s'était instruit par la lecture des partitions des grands maîtres. Ses principaux ouvrages sont : 1<sup>o</sup> *La Contessa per amore*, opéra-comique ; 2<sup>o</sup> *Pygmalion*, ballet héroïque ; 3<sup>o</sup> *Die beyden Werther* (Les deux Werther), ballet. Il a écrit aussi plusieurs messes, des motets, et des trios pour deux violons et violoncelle, avec basse continue.

DELMOTTE (HENRI-FLORENT), né à Mons (Belgique), en 1799, fit ses études au collège de cette ville. Fils de Philibert Delmotte, littérateur et savant bibliographe, il avait été disposé de bonne heure au goût des lettres et des sciences. Ses progrès furent rapides, et dès sa plus tendre jeunesse il montra beaucoup d'aptitude et de facilité à apprendre. Son père le destinait au barreau, mais la faiblesse de sa poitrine fit renoncer à ce projet, et le notariat fut la carrière qu'il embrassa. Toutefois, les travaux littéraires occupèrent la plus grande partie de sa trop courte vie. Pendant quelques années il fut notaire à Baudour ; plus tard il revint à Mons exercer la même profession, qui ne l'empêcha pas de succéder à son père dans la place de bibliothécaire de la ville. Passionné pour l'étude, il passa la plus grande partie de sa vie au milieu de ses livres, et peu de

temps s'écoulait sans qu'il publiât quelque opusculé où brillaient à la fois une originalité d'idées peu commune et une rare instruction. Les précieuses qualités de son cœur lui avaient fait beaucoup d'amis; malgré l'état de souffrance qui fut presque constamment le sien, il portait au milieu d'eux une gaieté douce, facile et spirituelle qui donnait beaucoup de charme à la conversation. Peu soigneux de sa santé, il ne donna malheureusement point assez d'attention à la gravité d'une maladie de poitrine dont il était atteint depuis longtemps; le danger s'accrut progressivement, et le 9 mars 1836 Delmotte cessa de vivre. Il était vice-président de la société des sciences, des arts et des lettres du Hainaut, et membre correspondant de l'Académie de Bruxelles. La société des *Bibliophiles de Mons*, dont il était président, a fait imprimer une notice biographique sur ce digne et savant homme. La plupart des écrits de Delmotte sont étrangers à l'objet de cette biographie; je ne mentionnerai que ceux qui y ont du rapport. Dans un journal qui était publié à Mons en 1825, sous le titre *Le Dragon*, il a publié deux articles remplis d'intérêt sur le célèbre compositeur Roland de Lassus ou de Lattre. Depuis lors, des découvertes importantes qu'il a faites dans les manuscrits de la bibliothèque publique de Mons lui ont fait revoir et étendre ce travail pour en faire une monographie du plus haut intérêt qu'il faisait imprimer au moment où il est mort, sous le titre de *Notice biographique sur Roland Delattre, connu sous le nom d'Orland de Lassus*. Cette notice forme un volume de 8 feuilles d'impression. Elle est entièrement terminée, et la gravure des planches est la seule cause qui en a retardé la publication.

Des travaux assez étendus ont été faits aussi par Delmotte sur le célèbre musicien *Philippe de Mons*; leur résultat était destiné à faire partie d'une *Biographie montoise* à laquelle il a travaillé pendant plus de dix ans.

DELORTH (HENRI), violiniste de l'orchestre du théâtre des Beaujolais, a publié un petit ouvrage qui a pour titre : *Moyen de rectifier la gamme de la musique et de faire chanter juste*, Paris, 1791, in-8°.

DELPANE (DOMINIQUE), chanteur de la chapelle pontificale, né à Rome vers 1629, fut reçu comme sopraniste dans cette chapelle, le 10 juin 1654. Il a fait imprimer dans cette ville, en 1675, un recueil de motets à deux, trois, quatre et cinq voix. Il y a en manuscrit beaucoup de musique d'église de sa composition dans les archives de la chapelle Sixtine.

DEL-RIO (MARTIN-ANTOINE), né à Anvers, de parens espagnols, le 17 mai 1551, fit ses études à Paris et retourna ensuite dans sa ville natale pour y faire son droit. Après avoir aussi étudié quelque temps à l'université de Salamanque, il y fut reçu docteur en 1574. Trois ans après, il fut nommé sénateur au conseil souverain de Brabant, et successivement auditeur de l'armée, vice-chancelier et procureur-général; mais s'étant dégoûté des affaires, par suite des troubles des Pays-Bas, il retourna en Espagne et se fit jésuite à Valladolid, en 1580. Il enseigna la théologie successivement à Douai, à Liège, en Styrie, à Salamanque et à Louvain, où il mourut le 19 octobre 1608. Au nombre de ses ouvrages on trouve celui qui a pour titre : *Disquisitionum magicarum libri sex*, Louvain, 1599, in-4°, souvent réimprimé; il y traite *De musica magica lib. 1, p. 95 et suiv.* André Duchesne a abrégé et traduit ce livre en français, Paris, 1611, in-4° et in-8°, deux vol.

DELUSSE (CHARLES), professeur de flûte, à Paris, né en cette ville en 1731, entra comme flûtiste à l'Opéra-Comique, en 1758. Le 18 août 1759, on représenta à la foire Saint-Laurent un opéra-comique intitulé : *L'Amant Statue*, dont il avait fait la musique, et Guichard les paroles : il ne faut pas confondre cet ouvrage avec un autre du même nom, paroles de

Desfontaines et musique de Dalayrac, qui n'a rien de commun avec celui-là, soit pour le sujet, soit pour la forme. Delusse avait publié précédemment plusieurs compositions pour son instrument, entre autres *Six duos pour deux flûtes*, gravés à Paris, *six sonates pour flûte, avec basse continue, six petits divertissemens pour deux flûtes*, mais tout cela est complètement oublié aujourd'hui. En 1760, il fit paraître une méthode de flûte intitulée : *L'art de la flûte traversière*, ouvrage fort inférieur à celui de Quantz publié quelques années auparavant. Au mois de décembre 1765, il fit insérer dans le *Mercur* une *Lettre sur une nouvelle dénomination des sept degrés de la gamme*, dont une nouvelle publication fut faite séparément en 1766, petit in-12 de quatorze pages, avec figures. Il y propose de substituer aux mots *ut, ré, mi*, etc., extraits de l'hymne de Saint-Jean par Gui d'Arezzo, les voyelles *a, e, i, o, u, ou, uo*, et même d'employer ces voyelles au lieu des notes ordinaires, pour écrire le chant. Cette innovation, qui n'offrait rien d'utile, ne fut point adoptée.

Delusse était fabricant d'instrumens à vent, et montra beaucoup d'habileté dans leur confection; ses flûtes et ses hautbois étaient surtout remarquables pour leur bonne qualité; ces derniers sont encore recherchés, à cause de leur beau son et de leur grande justesse. Il exécuta, en 1780, une flûte double, qu'il appella *flûte harmonique* : elle était composée de deux flûtes à bec réunies dans un même corps, et sur lequel on pouvait exécuter des duos. Cette invention était renouvelée des anciens, comme on le voit par quelques passages de Pollux, de Pausanias et d'Athénée, et par plusieurs bas-reliefs antiques. C'est aussi à Delusse qu'on doit le *Recueil de romances historiques, tendres et burlesques, tant anciennes que modernes, avec les airs notés*, Paris, 1768, in-8°, qu'on a attribué par erreur à Lajon, dans le catalogue de La Vallière, n° 15109.

DELVER (FRÉDÉRIC), maître de clavecin à Hambourg, vers la fin du 18<sup>e</sup> siècle, a fait imprimer dans cette ville trois recueils de romances, en 1796 et 1797, et une sonate pour le piano avec accompagnement de violon.

DEMACHI (JOSEPH), né à Alexandrie-de-la-Paille, vers 1740, fut d'abord attaché à la musique du roi de Sardaigne, en qualité de violoniste, et s'établit ensuite à Genève en 1771. Il a fait imprimer dix-sept ouvrages de sa composition, tant à Lyon qu'à Paris. Ils consistent en symphonies concertantes, quatuors, trios et duos pour le violon. Ses duos pour violon et alto, op. 1, et pour deux violons, op. 7, ont eu du succès lorsqu'ils ont paru.

DEMANTIUS (CHRISTOPHE), compositeur, né à Reichemberg en 1567, fut d'abord chantre à Zittau, vers 1596, et passa ensuite à Freyberg, en 1607, pour y remplir les mêmes fonctions. Il mourut en ce lieu le 20 avril 1643. On a de lui les ouvrages suivans : 1<sup>o</sup> *Magnificat 4, 5 et 6 voc. ad 8 usitato* et 12 *Modos musicos*, Francfort; 2<sup>o</sup> *Weltliche Lieder mit 5 Stimmen*, Nuremberg, 1595, in-4°; 3<sup>o</sup> *LXXXII auserlesene Liebliche Polnischer und Teutscher Art Tæntze mit und ohne Texte, von 4 und 5 Stimmen, neben andern Künstlichen Galliarden mit 5 Stimmen* (Soixante-dix-sept airs de danse polonais et allemands, choisis et agréables, avec et sans paroles, à quatre et cinq voix, etc.), Nuremberg, 1601, in-4°; 4<sup>o</sup> *Triades precum vespertinarum ad 8 tonos et modos concinnate*, Nuremberg, 1602; 5<sup>o</sup> *Isagoge artis Musicæ ad incipientium captum maxime accommodata. Kurtze Anleitung recht und leicht singen zu lernen, nebst Erklærung der griechischen Wærllein, so bey neuen Musicis in Gebrauch sind*, Nuremberg, 1605, in-8°. La seconde édition est de Nuremberg, 1607, in-8°; il y en a une de la même ville, datée de 1617. La septième porte la date de Freyberg, 1621, in-8°; enfin il y en a de cette dernière ville da-



tées de 1652, de 1642, de 1650, de Jena 1656, et de Freyberg, 1671, in-8°; 6° *Conviviorum Deliciæ, newe, liebliche Intraden und Ausszuge, neben Kunstlichen Galliarden und Frælischen Polnischen Twentzen mit 6 Stimmen*, Nuremberg, 1608, in-4°; 7° *Convivalium concentuum farrago, in welcher teutsche Canzonette und Villanellen mit 6 Stimmen zu sampt einem Echo und zweyen dialogis mit 8 Stimmen verfasset*, Nuremberg, 1609, in-4°; 8° *Coroua Harmonica, oder auserlesene aus den Evangelien auffall Sonntage und vornehmste Feste durchs gantze Jahr mit 6 Stimmen und auffallerhand Instrumentem zu gebrauchen*, Leipsick, 1610; 9° *Threnodia, dass ist senhliche Klaglieder uber den abschiedt des Chürfürstens Christian II, von Sachsen*, Leipsick, 1611, in-4°; 10° *Erster Theil newer teutsche Lieder, so zwor durch Georgium Langium mit 5 Stimmen*, Leipsick, 1615, in-4°; 11° *Zweiter Theil derselben*, Leipsick, 1615, in-4°; 12° *Timpaum Militare, oder 21 Streit und Triumph-Lieder, von 5, 6, 8 und 10 Stimmen*, Nuremberg, 1615; 13° *Te Deum Laudamus 5 voc.*, Freyberg, 1618; 14° *Te Deum mit 6 Stimmen*, Freyberg, 1620; 15° *Triades Sionie Introitum, Missarum et Prosarum 5, 6 et 8 vocum*, Freyberg, 1619; 16° *Threnodia, dass ist auserlesene trostreiche Begræbniss-gesænge, so bey chur-und Fürstlichen Leichen-Begængnissen und Beysetzungen-benebst andern christlichen Meditationibus und Todegedanken, für 4, 5, und 6 Stimmen*, Freyberg, 1620, in-8°.

DEMAR (SÉBASTIEN), né à Würtzbourg, en Franconie, le 29 juin 1765, a eu pour premier maître de composition Richter, maître de musique de la cathédrale de Strasbourg. Après avoir été pendant trois ans instituteur et organiste à l'école Normale de Weissembourg, il partit pour Vienne, où il reçut des conseils de Haydn. De là il alla en Italie et y acheva ses étu-

des sous son oncle Pfeiffer, musicien habile. Il vint enfin en France, et se fixa à Orléans, où il vit encore. Il a composé plusieurs messes, un *Te Deum* à grand orchestre, trois opéras, six œuvres de symphonies, deux concertos de violon, quatre concertos de piano, trois concertos de harpe, un *idem* de cor, quatre quatuors pour le violon, deux recueils de musique militaire à grand orchestre, dix œuvres de duos pour le violon, trois duos pour le cor, quatre duos pour la harpe et le piano, quatre œuvres de sonates pour le piano, quatre œuvres de sonates pour la harpe, trois méthodes élémentaires, la première pour le violon, la deuxième pour le piano et la dernière pour la clarinette.

DEMAR (JOSEPH), frère du précédent, est né, en 1774, à Gauaschach en Franconie. Il a eu pour maître de violon Laurent-Joseph Schmitt, maître des concerts du duc de Würtzbourg; on le cite comme un virtuose sur le violon et la viole d'amour. Il était attaché à la chapelle du grand-duc de Würtzbourg en 1812. Il a composé plusieurs messes à grand orchestre, et beaucoup de duos de violon.

DEMAR (THÉRÈSE), fille de J. Sébastien, née à Paris, fut élève de son père, et se fit connaître comme harpiste dans les concerts publics, en 1808 et 1809. Elle a publié environ trente œuvres de musique pour la harpe, qui consistent en préludes, pots-pourris, airs variés, fantaisies, etc., dont la plupart ont été gravés à Paris, chez M<sup>me</sup> Duhan.

DEMELIUS (CHRÉTIEN), naquit à Schlettan, petite ville près de Annaberg, en Saxe, le premier avril 1643. Son père, qui était brasseur, aimait beaucoup la musique. Il voulut que Demelius cultivât cet art, et le confia aux soins de Christophe Knorr, organiste, pour qu'il en apprît les principes. Le jeune Demelius fut envoyé ensuite à l'école de Zwickau, où il reçut des leçons de chant pendant cinq années. De là il passa à l'école de Nordhausen, en 1665, où il obtint la place

de précepteur des enfans du bourguemestre Ernest. Il les accompagna à l'université de Jena, en 1666, et cette circonstance lui fournit l'occasion d'apprendre la composition sous la direction de Adam Dresen. Revenu à Nordhausen vers la fin de 1669, il y fut nommé chantre de la ville, et occupa cette place jusqu'à sa mort, arrivée le premier novembre 1711. Demelius a publié, en 1688, un livre de cantiques pour l'usage des églises de Nordhausen, dont on a fait plusieurs éditions. Il a composé aussi un recueil de motets à quatre voix, qui a été imprimé à Sondershausen en 1700. Enfin, on a de lui un traité élémentaire de musique sous ce titre : *Musicæ artis præcepta tabulis synopticis inclusa, nec non praxin peculiarem, cujus beneficio nonnullorum mensium spatio tiro-nese ex fundamento musicam facillime docere poterit docturus*. Nordhausen, in-4°, sans date. J.-J. Meyer, recteur à Nordhausen, a fait une élégie latine sur la mort de Demelius, où il a fait entrer tous les termes techniques de la musique.

DEMHARTER (JOSEPH), pianiste et compositeur, vivait à Augsbourg vers 1815. Il a publié dans cette ville, chez Gombart, une messe à quatre voix avec quatuor et orgue, des chants populaires de la Bavière à quatre voix, avec accompagnement de piano, des variations sur *God save the King* pour le piano, un rondeau avec orchestre, op. 7, pour le même instrument, et quelques autres productions du même genre. Il y a lieu de croire que M. Demharther a cessé de vivre, car aucune composition de lui n'a été publiée depuis près de quinze ans.

DEMMLER (JEAN-MICHEL), né à Gross-Actingen, dans la Bavière, est mort en 1785, à Augsbourg, où il était organiste de la cathédrale. Il jouissait de la réputation d'un habile claveciniste. Ses compositions, dont on n'a rien imprimé, consistent en une cantate intitulée *Deucalion et Pyrrha*, plusieurs symphonies, et des concertos pour le clavecin.

DÉMOCRITE, philosophe de l'antiquité, naquit à Abdère, ville de la Thrace, 470 ans avant l'ère chrétienne. Héritier de richesses considérables, il les employa à voyager en Égypte, dans la Perse, dans l'Inde et en Italie, pour acquérir des connaissances étendues dans toutes les branches des sciences. A Athènes, il suivit les leçons de Socrate et d'Anaxagore. De retour dans sa patrie, et ruiné par ses longs voyages, il trouva un asile chez son frère Damasis. Cependant une loi des Abdéritains privait des honneurs de la sépulture quiconque avait dissipé son patrimoine; pour se soustraire à cette ignominie, Démocrite fit une lecture publique d'un de ses ouvrages philosophiques, et l'admiration qu'il excita par cette lecture fut telle que ses compatriotes décidèrent que ses funérailles seraient faites au frais de l'État. Après une longue vie passée dans la retraite, dans l'étude et dans la méditation, ce philosophe célèbre mourut, dit-on, à l'âge de cent neuf ans. Dans la liste étendue des ouvrages attribués à Démocrite par Diogène Laërce, et parmi lesquels il est vraisemblable qu'il y en a beaucoup de supposés, on trouve sept livres sur la musique qui n'ont point été retrouvés jusqu'à ce jour.

DÉMODOQUE, musicien de l'antiquité, né à Coreyre, vivait avant Homère, qui en parle avec éloge en plusieurs endroits de l'Odyssée. Il fut disciple d'Automède de Mycènes, et l'on croit que ce fut lui qu'Agamemnon laissa près de Clitèmnestre pour veiller à sa conduite. Ptolémée Ephestion, cité par Photius, dit qu'Ulysse, disputant le prix dans des jeux célèbres en Tyrhénie, y chanta au son de la flûte le poème de Démodoque sur la prise de Troie, et fut déclaré vainqueur.

DÉMOTZ DE LA SALLE (L'ABBÉ), né à Rumilly, en Savoie, vers la fin du 17<sup>e</sup> siècle, était de la même famille que le général Démoz-de-l'Allée, qui commandait les forces d'Hyder-Aly, dans le Maïs-sour. Après avoir terminé ses études, Dé-

motz entra dans les ordres et fut pourvu d'une cure dans la partie du diocèse de Genève qui appartenait alors à la France. Il fit insérer dans le *Mercure* le plan d'une nouvelle méthode de notation pour la musique, qui fut approuvé par l'Académie des sciences en 1726, mais vivement critiqué dans un petit écrit intitulé : *Remarques sur la méthode d'écrire la musique de M. Dénotz*, Paris, 1726, in-12. Le système de Dénotz consistait à supprimer la portée, et à ne faire usage que d'un seul caractère de note qui, par sa position verticale, horizontale, ou inclinée en divers sens, indiquait le degré d'élévation du son. Cette invention n'était pas nouvelle : Burmeister, en 1601, Smidt, en 1607, et le père Souhaitty, en 1677, en avaient proposé d'analogues. Dénotz fit paraître pour sa défense une brochure qui avait pour titre : *Réponse à la critique de M\*\*\* contre un nouveau système de chant, par M\*\*\*, prêtre*, Paris 1727, in-12, de 42 pages. On y trouve les approbations de l'Académie des sciences, de Campra, de Clerambault, de Lallouette, et de plusieurs autres maîtres du temps. Il publia ensuite : 1° *Méthode de plain chant selon un nouveau système, très court, très facile et très sûr*, Paris, 1728, in-12; 2° *Bréviaire romain, noté selon un nouveau système de chant*, Paris, 1728, in-12 de 1550 p.; 3° *Méthode de musique selon un nouveau système*, Paris, 1728, in-8° de 232 pages. Brossard attaqua ce système, et fit voir qu'il ne pouvait être utile, dans une *Lettre en forme de dissertation, à M. Dénotz, sur sa nouvelle méthode d'écrire le plain chant et la musique*, Paris, 1729, in-4° de 37 pages. Le système de Dénotz eut cependant une sorte de succès; il préparait même de nouvelles éditions de ses livres notés, avec des changemens qui furent approuvés par l'Académie des sciences, en 1741, lorsque la

mort de l'auteur vint empêcher l'exécution de ce projet.

DENNER (JEAN-CRISTOPHE), célèbre facteur d'instrumens, naquit à Leipsick le 13 août 1655. Il n'était âgé que de huit ans lorsque son père, fabriquant de cors de chasse et de flûtes, alla s'établir à Nuremberg. Dès son enfance, Denner apprit à fabriquer des instrumens de musique, particulièrement des flûtes, et il acquit tant d'habileté dans la construction de celles-ci qu'on les préféra aux flûtes de tous les autres facteurs de l'Allemagne. Il se distingua surtout par la justesse qu'il donna à ses instrumens. On lui attribue l'invention de deux bassons portatifs dont l'un eut le nom de *Stock fagott* (basson à canne), et l'autre, celui de *Racketten fagott* (basson à raquette ou à fusée). Ce dernier, assez semblable à une petite trompette par sa forme et par ses dimensions; était d'un maniement assez facile; mais il paraît qu'il fatiguait la poitrine, à cause des neuf tours que faisait son tube, et qu'il était difficile de saisir exactement les trous pour les boucher sur ce tube si souvent recourbé. Ces défauts paraissent avoir été cause de l'oubli où cet instrument est tombé. On doit à Denner une découverte beaucoup plus importante : je veux parler de la clarinette qu'il inventa en 1690, suivant quelques biographes, et vers 1700, selon d'autres. Cet instrument, qui est devenu la base des orchestres d'harmonie, et qui joue un grand rôle dans les autres, est un instrument *sui generis* qui n'a d'analogie avec aucun autre, prouve que son inventeur possédait une grande puissance d'imagination <sup>1</sup>. On n'en comprit pas d'abord le mérite, car plus de soixante années s'écoulèrent avant qu'on l'introduisît dans les orchestres, surtout en France (Voyez GOSSEC); mais depuis lors, on en a tiré les plus beaux effets.

Après une vie honorable et active,

<sup>1</sup> Le principe acoustique de la clarinette offre cette différence avec celui des autres instrumens à vent, qu'elle

n'octavie pas, mais qu'elle quintoe, lorsque le son voulu ne se produit pas.

Denner mourut à Nuremberg le 20 avril 1707. Ses deux fils ont marché sur ses traces, et ont fabriqué d'excellens instrumens pendant plus d'un demi-siècle.

DENEUVILLE (JEAN-JACQUES), fils d'un négociant Français qui s'était établi à Nuremberg, naquit dans cette ville le 5 octobre 1684. Dès son enfance il s'adonna à l'étude de la musique, et apprit le clavecin et la composition sous la direction de Pachelbel. Au mois de novembre 1707, il entreprit un voyage en Italie pour perfectionner son goût et son savoir. Il s'arrêta à Venise, où il publia un œuvre de pièces pour le chant avec accompagnement de plusieurs instrumens. Il revint dans sa ville natale par Gratz et Vienne, et arriva à Nuremberg au mois d'avril 1709. Il y fut bientôt nommé organiste et compositeur de la ville; mais il ne jouit pas longtemps de ces avantages, car il mourut dans sa vingt-huitième année, le 4 août 1712. Ses principaux ouvrages sont : 1° *Honig-Opfer auf andachtige Lippen triefend, oder der allersüßeste Nahmen Jesus* (Offrande de miel pour humecter les lèvres dévotés, ou les douceurs du nom de Jésus, en quatre devises), Nuremberg, 1710; 2° *IV Encomia : Sit nomen Domini benedictum ; Non est similis tui, Domine ; Beatus vir, cujus est nomen Domini spes ejus ; Confitemini Domino, quoniam excelsum nomen ejus, a voce sola, tre stromenti e continuo*, Venise, 1708. Je crois que l'ouvrage cité précédemment n'est que la deuxième édition du premier; 3° *VI Variirte Arien fürs Klavier* (Six airs variés pour le clavecin).

DENIS (J.), organiste de Saint-Barthélemy et maistre faiseur d'instrumens de musique, vers le milieu du 17<sup>e</sup> siècle, a fait imprimer un livre qui a pour titre : *Traité de l'accord de l'espinnette avec la comparaison de son clavier à la musique vocale, augmenté en cette édition des quatre chapitres suivans* : 1° *Traité des sons et combien il y en a*; 2° *Traité des tons de l'église et de leurs estendues*;

3° *Traité des fugues et comme il les faut traiter*; 4° *La manière de bien jouer de l'espinnette et des orgues*, à Paris, par Robert Ballard, 1650, petit in-4°. J'ignore quelle est la date de la première édition; elle n'est point indiquée dans la seconde. Dans un chapitre de son livre, intitulé *Advis à messieurs les maîtres de musique et messieurs les organistes*, J. Denis dit qu'un organiste de la Sainte-Chapelle, nommé *Florent le Bien Venu*, fut son maître de musique vocale et instrumentale.

DENIS (. . .), né à Lyon au commencement du 18<sup>e</sup> siècle fut maître de musique des cathédrales de Tournay et de Saint-Omer, après avoir exercé la profession de musicien à Lyon, à Rouen, à Marseille, à Lille, à Bruxelles, à Anvers; et dans beaucoup d'autres villes. Il s'est fait connaître par un ouvrage élémentaire intitulé : *Nouveau système de musique pratique, qui rend l'étude de cet art plus facile, en donnant de l'agrément à la solfiation* (solmisation), et en soutenant ainsi l'ardeur des commençans, Paris, 1747, in-4° oblong. Ce musicien est vraisemblablement le même que l'auteur de deux livres de sonates cités par Walther d'après le catalogue de Boyvin publié à Paris en 1729.

DENIS (PIETRO), maître de musique des dames de Saint-Cyr, vers 1780, et professeur de mandoline à Paris, était né en Provence. Il a publié plusieurs ouvrages théoriques et pratiques dont voici les titres : 1° *Méthode pour apprendre facilement et en peu de temps la musique et l'art de chanter*, Paris, in-4°, sans date; 2° *Méthode pour apprendre la mandoline*, Paris, 1792; 3° *Quatre recueils de petits airs pour la mandoline*; 4° *Traité de composition par Fux*, traduit du *Gradus ad Parnassum* de cet auteur, Paris, Boyer, in-4°, gravé. Cette traduction est fort mauvaise; l'exécution typographique n'est pas meilleure.

DENK (J.-J.). On a sous ce nom une dissertation qui a pour titre : *De musicis*

*vi medicatrice*, Vindobonæ, 1822. Il est vraisemblable que l'auteur de cet écrit est médecin.

DENNINGER (JEAN-NÉPOMUCÈNE), claveciniste et virtuose sur le violon, était directeur de musique et maître des concerts à Oehringen en 1788. Il a fait graver un concerto de clavecin à Manheim, en 1788, et trois sonates pour le même instrument avec accompagnement de violon et basse, op. 4, à Offenbach, en 1794.

DENNIS (JEAN), écrivain anglais, plus connu par la bizarrerie de son caractère que par le mérite de ses ouvrages, naquit à Londres en 1657. Son père, qui était sellier dans la Cité, voulant lui donner une éducation libérale, l'envoya à l'université de Cambridge, où il fit d'assez bonnes études, et d'où il fut chassé pour avoir tenté d'assassiner un étudiant. Revenu en Angleterre, après avoir voyagé en France et en Italie, il se trouva possesseur d'une fortune assez considérable qui lui avait été laissée par un de ses oncles. Il se lia alors avec des hommes distingués par leur naissance ou par leur mérite, tels que les comtes Halifax et Pembroke, Dryden, Congrève, Wicherley, etc.; mais l'excès de sa vanité et son caractère insociable éloignèrent bientôt de lui ses amis. Il se fit auteur, et attaqua dans une foule de pamphlets l'honneur et la réputation de personnes les plus recommandables, ce qui lui attira quelquefois d'assez méchantes affaires. Enfin, après avoir dissipé sa fortune, il mourut délaissé et dans un état voisin de l'indigence, à l'âge de soixante-dix-sept ans, le 6 janvier 1735. Dennis a publié une diatribe assez piquante sur l'établissement de l'Opéra-Italien à Londres, sous le titre de *An essay on the italian Opera*, Londres, 1706, in-8°.

DENTICE (LOUIS), gentilhomme napolitain, qui vécut vers 1550, est connu par *Due Dialoghi della musica*, Naples, 1552, in-4°. Le père Martini indique une édition de cet ouvrage (*Storia della Musica*, tom. I, pag. 454) datée

de Rome, 1655. M. l'abbé Baini dit que les deux dialogues ont été imprimés plusieurs fois à Rome et à Naples depuis 1553 jusqu'en 1554 (*Mem. storico-critiche della vita e delle opere di Giov. Pierluigi da Palestrina*, tom. II, n° 578). Dentice traite principalement dans ces dialogues des proportions et de la tonalité de la musique des anciens, et prend pour guide le traité de Boëce. Dans la biographie des hommes illustres du royaume de Naples (*Biographia degli uomini illustri del regno di Napoli ornata dei loro rispettivi ritratti, volume che contiene gli elogi dei maestri di Cappella, cantori, e cantanti più celebri*, Naples 1819, in-4°.) on cite aussi un autre ouvrage de Dentice, intitulé : *La Cura dei mali colla musica*, qu'on dit avoir été publié, mais sans indiquer le lieu ni la date de l'impression. Louis Dentice a écrit un *Miserere* à deux versets alternativement à 5 et à 4 parties. Il a dédié ce morceau à la chapelle pontificale, où il a été souvent exécuté. C'est un des meilleurs morceaux de ce genre qui ont été faits pour cette chapelle, où il est conservé.

DENTICE (FABRICE), compositeur napolitain, vivait à Rome dans la seconde moitié du 16<sup>e</sup> siècle. Galilée vante son habileté sur le luth et dans la composition (*Dialogo della musica*, pag. 138). Il a publié à Venise, en 1580, des motets à cinq voix. Dentice est aussi auteur d'un *Miserere*, composé originairement à six voix. On trouve ce *Miserere* réduit à quatre parties par D. Michel Pacini, chantre chapelain de la chapelle du duc d'Altemps, avec les versets intermédiaires ajoutés par J. Marie Nanini, dans un volume de la chapelle Sixtine, in-fol., sous le n° 2923. Dans un volume de la collection manuscrite connue sous le nom de *Collection Eler*, qui est à la Bibliothèque du Conservatoire de musique de Paris, on trouve des motets en partition de Fabrice Dentice.

DENTICE (SCIPION), frère du précé-

dent, fut un compositeur distingué. Il a publié à Venise cinq livres de madrigaux à cinq voix, et un livre de motets, également à cinq voix. Ces ouvrages sont indiqués par le catalogue de la bibliothèque musicale du roi de Portugal.

DENZI (ANTOINE), compositeur et chanteur italien, fut engagé pour chanter à Prague chez le comte de Sporeck, en 1724. Il y brilla cette même année dans le rôle d'*Orlando furioso*, de Ristori, et se fit applaudir en 1726 dans le *Nerone* et dans l'*Armenione* d'Orlandini. En 1727, le comte de Sporeck le chargea de la direction de son théâtre, et pendant l'exercice de ses fonctions il fit représenter plus de cinquante-sept opéras; mais il y mit tant de luxe, que la fortune du comte commençait à en souffrir, et que celui-ci fut obligé de supprimer son opéra italien. Denzi prit alors ce spectacle à ses frais; mais cette spéculation ne fut point heureuse: il y perdit toutes les richesses qu'il avait acquises précédemment. Alors, dans l'espoir de rétablir ses affaires, il composa l'opéra national intitulé: *Praga nascente da Libussa e Primislao*, qui fut représenté en 1734. Il dédia cet ouvrage à la noblesse de Bohême et y joua lui-même le rôle de *Ctirad*. Le succès fut si grand; et les représentations furent si multipliées et si productives, que Denzi se trouva plus riche qu'il n'était auparavant. Dlabacz, à qui ces renseignements sont empruntés (Voyez *Allgem. histor. Künstler-Lexik. für Böhmen*, tom. I, col. 321), ignore combien de temps Denzi demeura à Prague, le lieu où il s'est retiré, et la date de sa mort.

DEPERT (GABRIEL), membre de l'académie des sciences de Turin, au commencement du 19<sup>e</sup> siècle, à fait insérer dans les mémoires de cette académie

(années 1805-1806, part. II, pag. 241-320) une dissertation qui a pour titre: *Du principe de l'harmonie des langues; de leur influence sur le chant et sur la déclamation*. Ce mémoire a été lu le 5 mars 1806.

DEPRÈS ou DESPRÈS (JOSQUIN)<sup>1</sup>, fut un des plus grands musiciens de la fin du 15<sup>e</sup> siècle, et celui dont la réputation eut le plus d'éclat. Les anciens écrivains, et même les Italiens de nos jours, le désignent en général par son prénom de *Josquin*; cependant on trouve aussi son nom écrit de beaucoup de manières différentes, telles que *Jusquin*, *Jossien*, *Jodocus*, *Jodocuslus*, *Depret*, *Dupré*, *Després*, *a Prato*, *del Prato*, *a Pratis*, *Pratensis*, etc. Son nom véritable était *Deprès*. Quant au prénom de *Josquin*, contracté du flamand *Jossekin*, il signifie *le petit Josse*, sorte de diminutif amical employé autrefois pour désigner certains artistes célèbres. Nul n'a joui d'une plus brillante réputation pendant sa vie, et n'a conservé sa renommée aussi long-temps après sa mort. Les Allemands, les Italiens, les Français, les Anglais l'ont unanimement proclamé le plus grand compositeur de son temps, et le plus habile maître qu'ait produit l'ancienne école gallo-belge, si fertile en savans musiciens. Glaréan a dit de lui que la nature n'a jamais produit d'artiste plus heureusement organisé, ni qui possédât une science plus réelle et plus étendue<sup>2</sup>. Il ajoute que nul, mieux que lui, ne savait exciter les affections de l'ame par ses chants, que nul n'avait plus de grâce et de facilité dans tout ce qu'il faisait, et que, semblable à Virgile, qui n'a point de maître dans la poésie latine, il n'en avait point dans son art<sup>3</sup>. Gaffori en parle avec la même admiration (*Pract. Music.*, lib. III, cap. 15);

<sup>1</sup> Cet article est tiré en partie d'un mémoire que l'auteur de ce Dictionnaire a écrit sur les musiciens belges des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles, pour un concours de l'Institut des Pays-Bas, mais avec des additions et des corrections considérables.

<sup>2</sup> « Cui viro, si de duodecim modis ac vera ratione  
« musica notitia contigisset ad nativam illam indolem, et

« ingenii, qua viguit, acrimoniam; nihil natura augustius  
« in hac arte, nihil magnificentius producere potuisset.  
« Ita in omnia versatile ingenium erat, ita nature  
« acumine ac vi armatum, ut nihil in hoc negotio ille non  
« potuisset. » *Dodecach.*, pag. 362.

<sup>3</sup> « Nemo hoc symphoneta affectus animi in cantu  
« efficacius expressit, nemo feliciter orsus est, nemo

Spataro le qualifie du titre de premier des compositeurs de son temps (*Tractato de musica*, etc., Venise, 1552); Adrien Petit Coclicus, ou plutôt Coclius, l'appelle *Princeps musicorum, quos mundus suscipit et admiratur*; et Zarlino, si bon juge en ce qui concerne la musique, affirme qu'il tenait la première place parmi ses contemporains (*teneva ai suoi tempi nella musica il primo luogo* <sup>1</sup>. On ne finirait pas si l'on voulait citer toutes les autorités qui prouvent la haute estime dont Josquin Deprès a joui pendant sa vie et après sa mort. Des faits viennent à l'appui de ces éloges pour démontrer la puissance de son nom. Corteggiano de Castiglione voulant prouver que les esprits ordinaires ne jugent du mérite des ouvrages que sur la réputation de leurs auteurs, rapporte l'anecdote suivante : Un motet ayant été chanté devant la duchesse d'Urbain, il fut écouté avec la plus grande indifférence parce que le nom de l'auteur était inconnu; mais dès qu'on eut appris que le morceau était de Josquin, les marques d'une admiration excessive éclatèrent de toutes parts. Zarlino rapporte aussi une anecdote semblable <sup>2</sup>. Le motet *Verbum bonum et suave* était chanté depuis long-temps à la chapelle pontificale de Rome, comme une composition de Josquin, et considéré comme une des meilleures productions de l'époque, lorsque Adrien Willaert, qui dans la suite est devenu célèbre, quitta la Flandre pour visiter l'Italie. Arrivé à Rome, il entendit exécuter ce motet, et déclara qu'il était de lui. Dès cet instant, le morceau fut mis au rebut, et cessa d'être exécuté. M. l'abbé Baini a exprimé dans un style très élégant cette prééminence de Josquin Deprès sur tous ses contemporains <sup>3</sup> : *Un tal Josquin des Pres, o del Prato; dit-il, in brev' ora diviene con le sue nuove pro-*

*duzioni l'idolo dell' Europa. Non si gusta più altri, se non il solo Jusquino. Non v' è più bello, se non è opera di Jusquino. Si canta il solo Jusquino in tutte le cappelle allora esistenti : il solo Jusquino in Italia, il solo Jusquino in Francia, il solo Jusquino in Germania, nelle Fiandre, in Ungheria, in Boemia, nelle Spagne il solo Jusquino. (Josquin des Près ou Del Prato devint en peu de temps l'idole de l'Europe. On ne goûte plus que Josquin; nul ouvrage n'est beau s'il n'est de Josquin; Josquin est le seul dont on chante la musique dans les chapelles alors existantes. Josquin seul en Italie, Josquin seul en France, Josquin seul en Allemagne; en Flandre, en Hongrie, en Bohême, en Espagne, rien que Josquin).*

L'Italie, l'Allemagne et la France se sont disputé la gloire d'avoir donné la naissance à ce grand musicien. Les Italiens, se fondant sur la traduction qu'on avait faite autrefois de son nom en ceux de *Jacobo Pratense* et de *Josquin del Prato*, l'ont fait naître à Prato, en Toscane. Forkel dit, dans son histoire de la musique <sup>4</sup>, que le lieu de la naissance de Josquin n'est point connu, mais qu'on le croit originaire des Pays-Bas. Néanmoins, cet historien cite Vitus-Ortel de Windsheim qui le met au rang des meilleurs compositeurs allemands, tels que Senfel, Henri-Isaac et autres <sup>5</sup>. Pour appuyer cette prétention, Forkel dit qu'on peut d'ailleurs considérer Josquin comme compositeur allemand, puisque les Pays-Bas font partie de l'Allemagne. D'un autre côté, les biographes et les critiques français font des efforts pour démontrer que c'est en France que Josquin a pris naissance. Sans compter Colliète, auteur d'une histoire de Vermandois, et Claude Hémercé, à qui l'on

« gratia ac facilitate cum eo ex aequo certare potuit, sicut « nemo Latinorum in carmine epico Marone melius. » *Ibid.*

<sup>1</sup> *Sopplimenti music.*, pag. 314.

<sup>2</sup> *Ibid.*, pag. 315.

<sup>3</sup> *Memorie storico-crit. della vita e delle opere di*

*Gio. Pierluigi da Palestrina*, tom. II pag. 407.

<sup>4</sup> *Allgemeine Geschichte der Musik*, t. II, p. 550.

<sup>5</sup> « Germanorum, musicæ, utpote *Josquini, Senfelii, « Isaaci*, etc. vincit relinquarum nationum musicam, « et arte, et suavitate, et pravitare. »

doit des tables chronologiques des doyens de Saint-Quentin, lesquels ne le disent pas positivement, mais le font entendre, on peut citer Mercier, abbé de Saint-Léger, qui considère le grand musicien comme Français <sup>1</sup> sur l'autorité de Le Duchat, qui le fait naître à Cambrai, et M. Perne, auteur d'une notice sur Josquin Desprès (*Voyez la Revue musicale*, Paris, 1827, tom. II, pag. 266), qui adopte la même opinion. Voici le passage sur lequel l'abbé de Saint-Léger se fonde pour assigner Cambrai comme le lieu de la naissance de Josquin : c'est la note 48 de Le Duchat sur le nouveau prologue du 4<sup>e</sup> livre du Pentagruel de Rabelais (édit. d'Amsterdam, 1711, tom. IV, pag. 44). « Dix d'entre ceux que Rabelais nomme icy, dit Le Duchat, furent les disciples de cet excellent musicien (Josquin), qui estoit de Cambrai, et duquel il y a plusieurs chansons imprimées avec la note à Paris, à Lyon, à Anvers, et en d'autres lieux. » Ce passage, et l'opinion émise par Le Duchat sur le lieu de la naissance de Josquin, ne concluent point en faveur de ceux qui croient que ce compositeur était Français, car il ne faut pas oublier que la Flandre française, à laquelle appartient Cambrai, fit long-temps partie des Pays-Bas; qu'elle était indépendante comme le pays dont elle est un démembrement, qu'elle fut ensuite réunie au duché de Bourgogne, par l'alliance des ducs avec les comtes de Flandre, et qu'elle ne devint une province française qu'après que Louis XIV en eut fait la conquête. Cette conquête ne peut faire considérer comme Français ceux qui étaient nés dans le pays avant qu'elle se fit <sup>2</sup>.

Au reste l'assertion de Le Duchat, que rien n'autorise, est démentie par des écri-

<sup>1</sup> Dans ses notes manuscrites sur les Bibliothèques françaises de Lacroix-du-Maine et de Duverdier qui sont à la Bibliothèque royale de Paris.

<sup>2</sup> L'autorité de Glarcan suffirait seule pour prouver que Josquin naquit dans les Pays-Bas : *Jodocus a Prato*, dit-il, *quam vulgus Belgica lingua, in qua natus ποικεριστικος Jusquinum vocat, quasi Jodocus.*

vains presque contemporains de Josquin Deprès, qui disent que ce musicien était né dans le Hainaut. Parmi ces écrivains, on remarque Lacroix-du-Maine, Duverdier et Ronsard. « Josquin Des Près, dit le premier (Biblioth., tom. II, pag. 47, « édition de Rigoley de Juvigny), *natif du pays de Hainaut en la Gaule belgique, l'un des premiers et des plus excellens et renommés musiciens de son siècle. Il a mis plusieurs chansons en musique, imprimées à Paris, à Lyon, à Anvers et autres lieux par une infinité de fois.* » Duverdier dit aussi (Biblioth. franç., tom. III, pag. 85) : « Josquin Des Prez, *Hennuyer de nation*, et ses disciples Mouton, Vuillard, Richafort et autres, etc. » Enfin le poète Ronsard, dans sa préface d'un recueil de chansons à plusieurs voix, adressé à Charles IX, s'exprime ainsi : « Et pour ce, sire, quand il se manifeste quelque excellent ouvrier en cet art (la musique) vous le devez soigneusement garder comme chose d'autant excellente que rarement elle apparoist, entre lesquels ce sont, depuis six ou sept vingt ans, eslevez Josquin Desprez, *Hennuyer de nation*, et ses disciples Mouton, Vuillard, Richafort, Janequin, etc. <sup>3</sup>. » Il n'y a donc point de doute, Josquin Deprès était né dans le Hainaut. Peut-être est-il permis de croire que le lieu même de sa naissance fut Condé (*Condatus Haginæ*), où il paraît qu'il s'était retiré vers la fin de sa vie, et qui, n'étant qu'à sept lieues de Cambrai, a pu induire en erreur ceux qui l'ont fait naître dans cette dernière ville.

La date précise de la naissance de Josquin Deprès est un mystère que les efforts des biographes n'ont pu pénétrer. Il est des auteurs qui l'ont fait remonter jus-

<sup>3</sup> Mélanges de chansons, tant des vieux auteurs que des modernes, en cinq, six, sept et huit parties, Paris, par Adrien Leroy et Robert Ballard, 1572. M. de Reiffenberg m'a repris sur cette citation, et prétend que la préface de Ronsard est adressée à Henri II; j'ai sous les yeux ce recueil que j'ai cité, et j'affirme que le nom de Charles IX est écrit en toutes lettres.



qu'en 1440, mais il est peu vraisemblable qu'elle soit si ancienne, car Jean Ockeghem (*Voyez* ce nom), maître de Josquin, n'a pas dû naître avant 1452 ou 1450 au plus tôt, et n'aurait été âgé que de huit ou dix ans de plus que son élève. Il est d'ailleurs assez remarquable que *Tinctoris*, qui écrivit son traité du contrepoint en 1477, et qui a cité les noms de tous les musiciens célèbres de son temps, n'a pas écrit une seule fois celui de Josquin Deprès, qui, certes, aurait eu déjà acquis une brillante renommée s'il eût alors atteint l'âge de trente-sept ans. Claude Hémeré, qui nous a appris que ce grand musicien fut d'abord enfant de chœur de l'église Saint-Martin, à Saint-Quentin, et qui a trouvé des preuves irrécusables de ce fait dans les registres du chapitre de cette ville, ne désigne point l'époque; il ajoute seulement que Josquin devint ensuite maître de musique de la même église<sup>1</sup>. Colliète confirme ces faits dans ses *Mémoires pour servir à l'histoire de Vermandois* (t. III, p. 157), mais il néglige aussi de préciser les dates. Au reste, Josquin Deprès n'a pas dû naître plus tard que 1450 ou 1455, car il fut chanteur de la chapelle pontificale antérieurement à 1484, et il ne devait pas avoir moins de vingt-cinq ans lorsqu'il fut admis dans cette chapelle.

S'il pouvait rester quelque doute sur les prétentions des Italiens et les Allemands à l'égard de la patrie de Josquin Deprès, la seule circonstance prouvée du lieu de ses études suffirait pour démontrer qu'il n'en est pas d'admissibles, car il est tout-à-fait invraisemblable que ses parens aient pris la résolution de l'amener de la Toscane ou du milieu de l'Allemagne dans une petite ville du nord de la France, pour en faire un enfant de chœur, tandis

que la proximité de Condé et de Saint-Quentin justifie l'opinion de ceux qui croient qu'il était né dans cette ville du Hainaut.

On vient de voir que Josquin eut pour maître de contrepoint Jean Ockeghem, d'abord premier chapelain de la chapelle de Charles VII, puis trésorier de Saint-Martin de Tours. Ce fait est démontré par deux déplorations qui furent composées sur la mort de ce maître, l'une par Josquin Deprès lui-même, l'autre par Guillaume Crespel, élève du même musicien. On trouve dans la première :

« Aeonstrez-vous d'habits de deuil  
« Josquin, Brumel, Pierchoif, Compère,  
« Et pleurez grosses larmes d'œil;  
« Perdu avez vostre bon père.

Et dans l'autre,

« Agricola, Verbonnet, Prioris,  
« Josquin Des Prez, Gaspard, Brumel, Compère,  
« Ne parlez plus de joyeux chants, ne ris,  
« Mais composez un ne recorderis,  
« Pour lamenter nostre maistre et bon père.

Ockeghem demeurait à Tours avant 1475; il est peu vraisemblable que Josquin se soit rendu auprès de lui, dans cette ville pour recevoir ses leçons. On doit croire plutôt qu'il fit ses études fort jeune sous ce maître avant que celui-ci eût quitté Paris. Ce dut être vers 1465 qu'il les commença. Il est impossible de décider s'il vint ensuite prendre possession de la place de maître de musique de Saint-Martin à Saint-Quentin, ou s'il partit pour l'Italie après avoir achevé ses études musicales. S'il revint d'abord dans le lieu où il avait été enfant de chœur, il ne dut pas y rester long-temps, car Adami de Bolsena nous apprend (*Osservazioni per ben regolare il coro de' cantori della cappella Pontificia*, pag. 159<sup>2</sup>) qu'il fut chanteur de la

<sup>1</sup> Voici comment s'exprime Claude Hémeré: *Fuit ille cantandarte clarissimus infantulus* (Josquinus), *cantor in choro Sancti-Quintini tunc ibidem musicae praefectus, postremo magister symphoniarum regiae.* (Tabell., chronolog. Dec St. Quintini, pag. 161).

<sup>2</sup> Mi par cosa ragionevole, pria di cominciare questa opera, il dar notizia al collegio de' cantori della cappella

Pontificia di Jacopo Pratense, detto Jnsquin del Prato, celeberrimo compositore di Musica ne' suoi tempi, e scolaro di Giovanni Okenheim, del quale parla il Glarcano. Egli fù cantore della detta cappella sotto Sisto IV, e sul nostro coro nel palazzo vaticano si legge scolpito il suo nome. (Adami, *Osserv.*, pag. 159-160.)

chapelle pontificale sous le pape Sixte IV, qui n'occupa le Saint-Siège que depuis 1471 jusqu'en 1484. Cependant il ne se rendit en Italie qu'après avoir été maître de musique pendant un temps plus ou moins long à la cathédrale de Cambrai, si l'on doit s'en rapporter à Jean Manlius, qui, dans ses remarques sur les lieux communs de Melancthon (Collect., t. III, cap. de *Studiis*), cite une anecdote relative au séjour de Josquin dans cette ville. Un chanteur s'y était permis de broder un passage d'un motet de sa composition; Josquin s'emporta contre lui et lui dit : « Pourquoi ajoutez-vous ici des ornemens ? » « Quand ils sont nécessaires, je sais bien les écrire <sup>1</sup>. »

Ce fut après son arrivée à Rome que Josquin Deprès commença à donner l'essor à son génie, et que sa réputation s'éteudit. Sa supériorité sur tous ses rivaux, sa fécondité, et le grand nombre d'idées ingénieuses qu'il répandit dans ses ouvrages, le mirent bientôt hors de toute comparaison avec les autres compositeurs. Il paraît qu'après la mort de Sixte IV, il se rendit à la cour d'Hercule I<sup>er</sup> d'Est, duc de Ferrare, et que ce fut pour ce prince qu'il écrivit sa messe intitulée *Hercules Dux Ferrarise*, l'une de ses plus belles productions. La magnificence de la cour de Ferrare, et la protection que le prince accordait aux hommes distingués de tout genre, aurait probablement offert à Josquin un avenir heureux s'il avait voulu se fixer, et si son humeur inconstante ne l'avait déterminé

<sup>1</sup> Il y a des difficultés assez grandes sur l'occupation de la place de maître de chapelle de la cathédrale de Cambrai par Josquin Deprès. Il n'a pu dit-on, en remplir les fonctions qu'antérieurement à 1483, puisque ce fut sous le règne de Sixte IV qu'il fut chanteur de la chapelle pontificale. Cependant, Martin Hanart, chanoine de la cathédrale de Cambrai était aussi maître de chapelle de cette cathédrale; il occupait cette place en 1477, à l'époque où Tinctoris lui dédia son *Traité de la valeur régulière des notes*. Il faudrait donc que ce musicien fut mort ou eût quitté sa place entre les années 1477 et 1483; cependant quelques mots de la préface d'un recueil de motets publié par Pierre Attaignant à Paris, en 1530, peuvent faire croire qu'il vivait encore au commencement du 16<sup>e</sup> siècle. (Voyez Hanart.) Il se pourrait toutefois que Josquin Deprès eût été nommé maître de

à quitter l'Italie pour se rendre en France à la cour de Louis XII, où il accepta, non une place de maître de chapelle, comme l'ont dit plusieurs auteurs, et particulièrement Claude Hémeré et Colliette, car, ainsi que le remarque Guillaume du Peyrat (*Recherches sur la chapelle des rois de France*, pag. 454 et 474), cette charge ne fut créée que sous le règne de François I<sup>er</sup>, mais celle de premier chanteur, comme Glaréan le désigne (Dodécach, pag. 468 <sup>2</sup>.) Mersenne donne à Josquin la simple qualification de musicien du roi (*Harmonie universelle, livre de la Voix*, pag. 44). Il rapporte une anecdote qui semble prouver en effet que cet artiste célèbre fut attaché au service de Louis XII. Ce prince, qui aimait beaucoup une chanson populaire, demanda un jour à Josquin d'en faire un morceau à plusieurs voix où il put (le roi) chanter sa partie. La proposition était embarrassante parce que Louis XII n'était pas musicien et n'avait qu'une voix faible et fausse; cependant le compositeur triompha des difficultés en faisant du thème un canon à l'unisson pour deux enfans de chœur; à la partie du roi, qu'il appelle *vox regis*, il ne mit qu'une seule note qui se répétait pendant tout le morceau, et il garda pour lui la basse. Le roi, s'amusa beaucoup de l'adresse de son musicien qui avait trouvé le moyen de le faire chanter juste. On trouve dans le Dodécachorde de Glaréan ce morceau singulier (pag. 469), qui a confirmé tous les écrivains dans l'opinion que son auteur a

la chapelle de Cambrai après son retour d'Italie, et avant de se rendre à Paris pour solliciter un emploi ou un bénéfice de Louis XII, qui ne monta sur le trône qu'en 1498. quinze ans se sont écoulés depuis la mort de Sixte IV jusqu'à l'avènement de Louis XII. Cette époque n'offrirait pas les mêmes difficultés que la première.

<sup>2</sup> M. l'abbé Baini pense que Josquin fut d'abord au service de Louis XII, et qu'il passa ensuite à celui d'Hercule I<sup>er</sup>, duc de Ferrare (*Josquin del Prato, che servì in Francia Luigi XII, e quindi Ercole I, duca di Ferrara*. (Mem. Stor.-crit. della vita e delle opere di Gio. Pierluigi da Palestrina, tom. 1, pag. 118). Cela est peu vraisemblable, car Louis XII ne monta sur le trône qu'en 1498, et Hercule I<sup>er</sup> d'Est mourut le 15 janvier 1505.

été maître de chapelle du roi de France. Toutefois il paraît au moins douteux que Josquin Deprès ait réellement occupé une place dans la musique de Louis XII, car son nom ne se trouve dans aucun des comptes de la chapelle de ce prince. Il est plus vraisemblable qu'il a vécu libre à Paris, attendant le bénéfice qui lui avait été promis.

Il paraît d'ailleurs que son sort n'était pas heureux dans cette ville, et qu'il n'y trouvait pas les avantages auxquels ses talens lui donnaient des droits; car il adressa à l'un de ses amis d'Italie (Serafino Aquilano) des plaintes amères sur la position critique où il était, et sur le désordre de ses affaires. Cet ami lui répondit par le sonnet suivant, où l'on trouve de la raison et de la philosophie exprimées avec assez peu de goût.

Giosquin, non dir che l'ciel sia crudo ed empio  
 Che t' adornò de sì sublime ingegno :  
 E s' alcun veste ben, lascia lo sdegno ,  
 Che di ciò gode alcun buffone, o sempio.

Da quel ch' io ti dirò prendi l' esempio ;  
 L' argento e l' or, che da se stess' è degno ,  
 Si mostra nudo, e sol si veste il legno ,  
 Quando s' adorna alcun theatro e tempio.

Il favor di costor vien presto manco ,  
 E mille volte il dì, fia pur giocondo ,  
 Se muta il stato lor di nero in bianco.

Ma chi ha virtù , gira a suo modo il mondo  
 Com' huom che nuota e ha la zucca al fianco ,  
 Mettì l' sott' acqua pur, non teme il fondo.

Dans sa détresse, Josquin s'était adressé à un courtisan, qu'il avait connu en Italie, et l'avait prié d'obtenir du roi en sa faveur quelque bénéfice qui pût lui procurer une existence tranquille. Ce seigneur lui avait promis ses bons offices, et chaque fois que Josquin lui parlait de l'objet de ses désirs, il répondait : *Lascia fare mi* (Laissez-moi faire). Fatigué de tant de vaines promesses, Josquin se vengea en composant une messe dont le thème obligé était *la, sol, fa, ré, mi*, et, suivant l'usage de ce temps où l'on composait toute une messe sur un

seul thème, répéta si souvent cette phrase, que celui qui était l'objet de cette plaisanterie s'aperçut enfin que la cour riait à ses dépens. Le roi, que l'anecdote avait beaucoup amusé, promit au musicien de s'occuper de son sort : toutefois, après une longue attente, le pauvre Josquin ne se trouva pas dans une meilleure position. Il essaya de rappeler à Louis XII la promesse qu'il lui avait faite, dans le motet : *Memor esto verbi tuo*, etc. (Souvenez-vous, seigneur, de vos promesses); mais le roi n'entendit pas, ou feignit de ne pas entendre le sens du motet, et Josquin n'eut plus d'autre ressource qu'une plainte indirecte. Un autre motet, *Portio mea non est in terrâ viventium* (je n'ai point de partage sur la terre des vivans), fut écrit par lui et exécuté à la cour; le roi, dit-on, ne put résister plus longtemps, et le bénéfice que le compositeur attendait avec tant d'impatience lui fut enfin accordé. Il exhala sa joie dans un troisième motet sur les paroles : *Bonitatem fecisti cum servo tuo, Domine* (Seigneur, vous avez usé de bienfaisance envers votre serviteur); mais soit envie, soit réalité, on dit alors que le désir l'avait mieux inspiré que la reconnaissance, et que le dernier motet ne valait pas le précédent.

Quoi qu'il en soit, il eut enfin ce bénéfice, objet de ses désirs; Claude Hémeré et Colliète disent que ce fut un canonicat à l'église Saint-Martin de Saint-Quentin. Ces auteurs fixent à l'année 1524 (sous le règne de François I<sup>er</sup>) l'époque où Josquin en prit possession; mais il y a lieu de croire que ce ne fut pas si tard, car en supposant qu'il n'eût été âgé que de vingt-cinq ans à la mort du pape Sixte IV, il aurait eu alors près de soixante-dix ans. Il est plus vraisemblable que le bénéfice lui fut accordé quelques années après que Louis XII eut fait la conquête du Milanais, c'est-à-dire, vers l'an 1504 ou 1505.

Sur l'autorité d'Aubert Le Mire (*Miræus*), Perne a cru que le bénéfice accordé

à Josquin Deprès était un canonicat à l'église de Condé (Voyez la *Revue musicale*, tom. II, pag. 271 et suiv.); mais son erreur est manifeste à cet égard puisque Condé n'appartenait pas alors à la France. Cette ville était dépendante du comté de Hainaut, et Louis XII n'avait aucun droit d'y conférer un bénéfice. Voici le passage d'Aubert Le Mire: il peut donner lieu à quelques remarques intéressantes:

« Il existe à Condé, ville du Hainaut, « un célèbre chapitre de chanoines réguliers fondé depuis plusieurs siècles. Josquin Deprès, excellent musicien, le « premier qui mit de l'ordre dans l'art de « la composition musicale, et l'augmenta « de beaucoup de parties, fut d'après le « témoignage des anciens, doyen de cette « collégiale. Il mourut l'année de J.-C. « 1501, et il a été inhumé sous le jubé « de Condé, devant le maître autel <sup>1</sup>. »

Les faits rapportés par Le Mire sont trop précis pour inspirer des doutes; il faut donc croire que Josquin fut en effet doyen du chapitre de Condé: d'où l'on peut conclure qu'il abandonna son canonicat de Saint-Quentin, pour se retirer dans sa patrie, où des avantages égaux ou supérieurs lui étaient offerts. Conrad Peutinger, à qui nous devons une collection précieuse de motets publiée à Augsbourg, en 1520, dit que Josquin Deprès fut maître de chapelle de l'empereur Maximilien I<sup>er</sup>, et il a été copié en cela par Lucas Lossius. Si le fait est vrai, Josquin aurait passé au service de ce prince après avoir quitté son bénéfice de St-Quentin; et Maximilien, ayant réuni les Pays-Bas à l'empire, en 1515, lui aurait donné le canonicat de Condé, en récompense de ses services. Quant à la date de 1501 assignée à son décès, date adoptée par Perne, il est facile de démontrer ou qu'elle résulte d'une faute d'impression, ou que Le Mire a été induit en erreur. En effet,

<sup>1</sup> Est autem Condatum (vulgò Condé) Hannoniæ oppidum in quo monialium insigne canonicorum collegium, a multis jam sæculis resedit. Hujus collegii decanus patrum memoria fuit Josquinus Pratanus musicus excellentissimus,

on a vu que Josquin fut élève de Jean Okeghem. Or, après la mort de celui-ci il composa un chant de déploration qui a été cité précédemment; d'où il suit qu'il a survécu à son maître. Or, un passage d'une épître de Jean Le Maire de Belges, prouve que Okeghem vivait encore en 1512 (Voyez *Okeghem*); il faut donc que le décès de Josquin soit postérieur à cette date. D'ailleurs Jean-Georges Schielen cite, dans sa Bibliothèque choisie (*Biblioth. enucleata*, pag. 327) un traité de musique composé par Josquin, sous le titre de *Compendium musicale*, qui portait la date de 1507. On ne peut croire que l'existence de cet ouvrage soit supposée, car Berardi en parle comme l'ayant vu (*Staffetta musicale*, pag. 12). Enfin, et ceci est encore plus remarquable, Adrien Petit, surnommé *Coclius* ou *Coclicus*, musicien français qui devint maître de musique à Nuremberg, vers le milieu du 16<sup>e</sup> siècle, et qui était né en 1500, a publié à Nuremberg, en 1552, un traité de musique, où il expose la doctrine de Josquin Deprès dont il était élève. Voici le titre de ce livre: *Compendium musicæ descriptum ab Adriano Petit Coclio, discipulo Josquini Des Près, in quo præter cætera tractantur hæc: 1<sup>o</sup> De modo ornate canendi; 2<sup>o</sup> De regulâ contrapuncti; 3<sup>o</sup> De compositione*. On trouve dans la deuxième partie de cet ouvrage un chapitre sur le contrepoint qui a pour titre: *De regulâ contrapuncti secundum doctrinam Josquini de Pratis*. Il est évident qu'un homme né en 1500, n'a pu avoir pour maître un autre homme mort en 1501. J'ai dit qu'il y a vraisemblablement une faute d'impression dans le texte de Le Mire: je présume qu'on doit lire: *Obiit anno Christi 1521* ou *1531*, au lieu de *1501*; la date de *1531* est peut-être celle qui convient le mieux à cet événement,

qui primus fere artem musicam in ordinem rededit, multique eam partibus auxit. Obiit anno Christi 1501. Condati oecio ante aram summam conditus. A. Mirri *De Canonicis Collegiis*. Cap. 16, p. 42.

car Spataro appelle Josquin *Optimo de li compositor del tempo nostro*, dans son *Tractato di musica*, imprimé dans cette même année 1551. J'ajouterai que si Josquin avait cessé de vivre en 1501, le titre d'un recueil de ses compositions, publié à Anvers par Tilman Susato en 1541, n'aurait pas été rédigé de cette manière : *Le septième livre, contenant vingt-quatre chansons à cinq et six parties, par feu de bonne mémoire et très excellent en musique Josquin des Prez, avec trois épitaphes du dict Josquin, composées par divers auteurs*. On ne se sert pas du mot de *feu* en parlant d'un homme qui serait mort depuis près d'un demi-siècle, et l'on ne s'amuse point à lui faire des épitaphes.

Quoi qu'il en soit, la perte de ce grand musicien fut vivement sentie par toute l'Europe; une multitude de poèmes, de *déplorations* et d'épitaphes furent composées par les poètes et les nombreux élèves sortis de son école. Swertius a conservé l'épitaphe qui, selon lui, se trouvait autrefois sous son buste dans l'église de Sainte-Gudule de Bruxelles <sup>1</sup>, et un chant funèbre composé par Gérard Avidius de Nimègue, élève de Josquin (*V. Athen. Belgicis*). Le recueil dont j'ai parlé précédemment contient l'épitaphe mise en musique, à sept voix, par Jérôme Vinders. La déploration d'Avidius a été aussi mise en musique à quatre voix, par Benoît Ducis, et à six voix, par Nicolas Gombert (*V. ces noms*).

Luther, ce célèbre réformateur, joignait à des connaissances étendues le talent de la poésie et de la musique. Il était même habile dans la composition et bon juge en ce qui concernait cet art. Il a dit, en parlant de Josquin : *Les musiciens font ce qu'ils peuvent des notes, Josquin seul*

*en fait ce qu'il veut*. Si l'on examine avec attention les ouvrages de ce compositeur, on est frappé en effet de l'air de liberté qui y règne, malgré les combinaisons arides qu'il était obligé d'y mettre, pour obéir au goût de son siècle. Il passe pour être l'inventeur de beaucoup de recherches scientifiques qui dans la suite ont été adoptées par les compositeurs de toutes les nations, et perfectionnées par Pierluigi de Palestrina et quelques autres musiciens célèbres de l'Italie; toutefois la plupart de ces inventions sont d'une époque antérieure au temps où il vécut. L'imitation et les canons sont les parties de l'art qu'il a le plus avancées; il y a mis plus d'élégance et de facilité que ses contemporains; il paraît avoir été le premier qui en a fait de réguliers à plus de deux parties. Quelquefois, les contraintes de ce genre de recherches l'ont obligé à laisser l'harmonie des voix nue et incomplète; mais il rachète ce défaut par une facilité de style inconnue avant lui. Ses chansons ont plus de grâce, plus d'esprit que tout ce qu'on connaît du même genre et de la même époque; il y règne en général un certain air plaisant et malin qui paraît avoir été son caractère distinctif, et qui s'alliait d'une manière assez bizarre avec ses boutades chagrines. M. de Winterfeld a accusé Josquin d'avoir porté cet esprit de plaisanterie et même de moquerie dans sa musique d'église (*Voyez* la première partie du livre sur la vie et les ouvrages de Jean Gabrieli), et conséquemment de n'avoir pas mis dans celle-ci le sentiment religieux et grave qui lui convient : en écrivant cet article, j'ai sous les yeux la collection presque complète des messes et un grand nombre de motets de Josquin Deprès, en partition, et je ne vois guère que la *Messe de l'homme armé* qui puisse donner lieu à un pareil

<sup>1</sup> J'ai fait de vaines recherches à Bruxelles pour découvrir l'épitaphe et le buste; aucun renseignement n'a pu m'être fourni. J'ai aussi consulté, mais sans fruit, l'ouvrage intitulé: *Basilica Bruxellensis, sive monumenta antiqua, inscriptions et cenotaphia ædis DD. Michaelis et*

*Gudule*. Amstel. 1677, in-8°; il ne s'y trouve aucune indication du monument cité par Swertius, et l'on n'en trouve pas davantage dans la deuxième édition de ce livre publiée à Malines en 1743, in 8°.

reproche; peut-être en faut-il accuser le rythme de la mélodie qui sert de thème; ce rythme est sautillant, et la répétition de quelques-unes de ses phrases, dans des mouvemens plus ou moins rapides, est la cause principale du style plaisant et moqueur de cette composition. J. P. de Palestrina lui-même, si grave, si religieux observateur du sens des paroles dans ses ouvrages, n'a pu éviter l'inconvénient que je viens de signaler dans la messe qu'il a écrite sur la chanson de *l'Homme armé*. La messe de Josquin, *la, sol, fa, ré, mi*, est sans doute une plaisanterie, et la répétition continuelle de la phrase est peu convenable pour le style religieux; mais il faut considérer que ces sortes de recherches étaient dans le goût du temps où vivait le compositeur. On doit en dire autant de l'usage de chanter ensemble des paroles de différentes prières, et même de chansons vulgaires et obscènes, dans les messes et dans les motets: cet usage s'était introduit dans l'église dès le 13<sup>e</sup> siècle, et il s'est maintenu long-temps après Josquin. C'était une absurdité, mais cette absurdité n'est pas plus l'œuvre de Josquin que celle de ses contemporains et de ses successeurs. Ce musicien est souvent aussi grave, aussi religieux, aussi convenable, dans sa musique d'église qu'aucun autre compositeur de son temps. Je citerai à cet égard comme des morceaux irréprochables, et comme des sources de beautés remarquables pour le temps, *l'Inviolata* à cinq voix sur le plain chant; le *Miserere*, également à cinq voix, où l'on trouve un des plus anciens exemples connus de la réponse tonale à un sujet de fugue; le *Stabat mater*, composition touchante établie sur une large combinaison du plain-chant; le motet *Præter rerum seriem*, à six voix; l'antienne à six *O Virgo prudentissima*, avec un canon à la quinte entre le tenor et le contralto, et les cinq salutations de J.-C., à quatre voix, morceaux du style le plus noble. Il en est un grand

nombre d'autres qui pourraient être ajoutés à cette liste. L'observation de M. de Winterfeld n'est donc pas fondée.

Il en est une autre plus juste qui a été faite par M. l'abbé Baini (*Memor. stor. crit. della vita e delle opere di G. Pierl. da Palestrina*, t. I, n. 195); c'est que l'extension exorbitante donnée souvent par Josquin aux différentes voix, peut faire croire qu'il a composé une partie de sa musique pour des instrumens, et qu'il y a ensuite ajouté les paroles. Ce défaut fut celui de beaucoup de maîtres du 15<sup>e</sup> et du 16<sup>e</sup> siècle. On en voit un exemple fort remarquable dans un morceau à trois voix qui termine le *Traité de l'exposition de la main musicale* de J. Tinctoris, où le supérior descend jusqu'au *sol* grave de la basse, et monte graduellement jusqu'au *mi* aigu du soprano. Il n'existe point de voix qui ait cette étendue; cependant on a placé sous les notes les paroles *Kyrie dic Domine, sed eleyson dic miserere*.

Au premier aspect, lorsqu'on examine les compositions de Josquin Deprés, et lorsqu'on les compare à celles de ses prédécesseurs, on ne voit pas qu'aucune invention importante lui appartienne, ni qu'il ait changé dans les formes de l'art ce qui existait avant lui. Ainsi l'harmonie n'est dans sa musique que ce qu'elle est dans celle d'Ockeghem, d'Obrecht et de quelques autres maîtres de l'époque précédente, soit par la constitution des accords, soit par leur enchaînement. La disposition des parties, la tonalité, le système des imitations et des canons, la notation, tout est semblable dans ses ouvrages aux productions d'une époque antérieure. Mais un examen approfondi de ces mêmes ouvrages y fait découvrir une perfection plus grande dans chacune de ces parties, un caractère particulier de génie qui n'existe point dans les autres. Les formes de sa mélodie sont souvent entièrement neuves, et il a eu l'art d'y jeter une variété prodigieuse. L'artifice de l'enchaînement des parties, des repos, des ren-

trées, est chez lui plus élégant, plus spirituel que chez les autres compositeurs. Mieux que personne il a connu l'effet de certaines phrases obstinées qui se reproduisent sans cesse, particulièrement dans la basse, pendant que la mélodie de la partie supérieure brille d'une variété facile, comme si aucune gêne ne lui était imposée. Il n'a point connu la modulation sensible, parce que celle-ci n'a pu naître que de l'harmonie dissonante naturelle qui a changé le système de la tonalité, près d'un siècle après lui; mais il avait compris la puissance de certains changemens de tons, et il a quelquefois employé de la manière la plus heureuse le passage à la seconde minence supérieure du ton principal; sorte de modulation qui, appliquée à la tonalité moderne, a été reproduite avec un grand succès par Rossini et quelques autres compositeurs de l'époque actuelle.

Bien que Josquin écrivit avec facilité, il employait beaucoup de temps à polir ses ouvrages. Glaréan dit qu'il ne livrait ses productions au public qu'après les avoir revues pendant plusieurs années. Dès qu'un morceau était composé, il le faisait chanter par ses élèves; pendant l'exécution, il se promenait dans la chambre, écoutant avec attention, et s'arrêtant dès qu'il entendait quelque passage qui lui déplaisait pour le corriger à l'instant. Ces soins sont d'autant plus remarquables que sa vie fut agitée, et qu'il produisit beaucoup, comme font d'ordinaire les hommes de génie.

Tout démontre que Josquin Deprès fut le chef et le type de la musique de son temps, que sa réputation fut universelle, qu'il fut l'artiste qui exerça le plus d'influence sur la destinée de l'art de son temps; et peut-être est-il permis de dire qu'il conserva cette influence plus long-temps qu'aucun autre, car elle commença à se faire sentir vers 1485, et ne cessa qu'après que Palestrina eut perfectionné toutes les formes de l'art, c'est-à-dire plus de soixante-dix ans après. Quelles que soient les

modifications que l'art a subi, et quelque difficulté qu'il y ait aujourd'hui d'apprécier le mérite des compositions de Josquin, n'oublions pas que l'artiste qui obtint un succès si universel ne peut être qu'un homme supérieur. Il y a donc plus de préjugés que de véritable raison dans les opinions émises par des écrivains modernes contre le mérite de Josquin. Artéaga a dit, en parlant de ses ouvrages, qu'en écoutant la musique qu'il a composée sur les sonnets de Pétrarque, il semble qu'on voit le Sartyre de l'Aminte du Tasse, essayant de violer de sa main grossière les délicates beautés de Silvie. En écrivant ce passage, Artéaga était sous l'influence des opinions tranchantes de la fin du 18<sup>e</sup> siècle. Le vénitien M. Majer n'est pas mieux fondé dans les diatribes qu'il a lancées depuis lors contre les musiciens belges et particulièrement contre Josquin. Toutes ces sorties font voir peu de connaissance de l'art, et peu de philosophie esthétique.

J'ai dit que les productions de Josquin Deprès sont en grand nombre. Je vais donner une indication de toutes celles qui sont venues à ma connaissance, et de leurs diverses éditions ou copies manuscrites. I. MESSES. Dans la collection des messes de divers auteurs publiée à Venise par Octave Petrucci de Fossombrone, en 1503, 1508 et 1513, sous ce titre : *Missa diversorum auctorum quatuor vocibus*, on trouve trois livres de Messes de Josquin Deprès. Le premier contient les messes dont les titres suivent : 1<sup>o</sup> *Super voces musicales*; 2<sup>o</sup> *La, sol, fa, ré, mi*; 3<sup>o</sup> *Gaudeamus*; 4<sup>o</sup> *Fortuna disperata*; 5<sup>o</sup> *l'Homme Armé, sextitoni*. Glaréan a publié dans son *Dodecachorde de l'Agnus Dei* de la première de ces messes, le *Benedictus* de la deuxième, le *Benedictus* de la troisième, l'*Agnus Dei* de la quatrième, et le *Benedictus* de la dernière. Dans une collection manuscrite de la Bibliothèque du Conservatoire de musique de Paris, on trouve en partition les messes *la, sol, fa, ré, mi*, et de *l'Homme Armé*, à quatre et à

six voix. Le deuxième livre de messes de Josquin publié par Petrucci contient celles dont les titres suivent : 1° *Ave Maris stella*; 2° *Hercules Dux Ferrariæ*; 3° *Malheur me bat*; 4° *Lami* (L'Ami) *Baudichon*; 5° *Una musqui de Buscaya* (Thème d'une chanson espagnole); 6° *Dung aultre amor* (D'un autre amour). Glaréan a publié *Le pleni sunt cæli* et l'*Agnus Dei* de la deuxième messe. Le troisième livre des messes de Josquin renferme : 1° *Missa Mater patris*; 2° *Faysans regrets*; 3° *Ad fugam*; 4° *Didadi* (Messe des Dez); 5° *De Beata virgine*; 6° *Sine nomine*. Dans une très rare collection qui a pour titre : *Liber quindecim missarum electarum quæ per excellentissimos musicos compositæ fuerunt*, et qui a été publiée à Rome en 1516 (in-fol. m°), par André Antiquo de Montona, on trouve les deuxième, troisième et cinquième messes de ce livre. Glaréan a publié *Et in terra pax* et *Agnus Dei* de la messe de *Beata Virgine*. La plus singulière de toutes les compositions contenues dans le troisième livre est la messe des dez. Cette messe porte à la marge de chaque morceau deux dez dont le nombre de points indique la proportion des temps de mesure et de prolation des différentes parties. Le système de notation de ces proportions présente d'assez grandes difficultés pour la traduction en notation moderne. J'ai mis en partition tous les morceaux de cette messe. Doni (*Libraria*, Vinegia 1550) cite cinq livres de messes de Josquin Deprès; toutefois, il est douteux que les deux derniers aient été publiés. Je possède en partition toutes les messes citées précédemment. Théophile Folengo, connu sous le pseudonyme de *Merlin Coccaie*, a écrit dans le livre 25° de son poème macaronique, une prophétie où il indique les titres de deux autres messes de Josquin (*Huc me Sydereo*, et *Se congé*). Voici le passage :

O Felix Bido, Carpentras, Silvaque, Broier,  
 Vosque leoninæ cantorum squadra capelle  
 Josquini quoniam cantus frisolabit illos,

Quos Deus auscultans cælum monstrabit apertum,  
 Missa *Super voces Mussorum*, *Lassaque far mi*,  
 Missa *super sextum, fortunam*, Missa *que Musque*,  
 Missa *que de Domina, sine nomine, Duxque Fer-*  
*Partibus in senis cæntabitur illa Beata [rariæ,*  
*Huc me sydereo, Se congé, etc.*

Les volumes manuscrits des archives de la chapelle pontificale contiennent deux messes sur la chanson de l'*Homme armé*, par Josquin Deprès, l'une à quatre voix; qui a été publiée dans la collection de Petrucci, l'autre à cinq. On conserve aussi parmi les manuscrits de cette chapelle les autres messes de ce compositeur dont les titres suivent : 1° *Pange lingua*; 2° *De nostra Domina*, à quatre voix (c'est la messe de *Beata Virgine* qui a été publiée); 3° *De Domina*, à six voix; 4° *De Village*; 5° *Des rouges nés*; 6° *Da pacem, Domine*; 7° *De tous biens plaine* (pleine). Le nombre des messes de Josquin Deprès, qui sont connues jusqu'à ce jour, est donc de vingt-cinq. Plusieurs extraits de ces messes ont été insérés par Sebald Heyden dans son livre intitulé : *De Arte canendi* (Nuremberg, 1540, in-4°). II. MOTETS. 1° Le premier livre des *Motetti de la Corona*, publié à Venise en 1514, par Octave Petrucci, contient de Josquin Deprès les motets à quatre voix : *Christum, ducem redemis*, et *Memor esto verbi tuo*; 2° Le troisième livre publié en 1519, contient : *Ave nobilissima Creatura*; *Ave Maria, gratia plena*; *Alma redemptoris, Domine ne in furore, Huc me sydereo*, à six voix; *Miserere mei Deus*, à cinq voix; *Præter rerum seriem*, à cinq, *Stabat mater*, à cinq. Ce *stabat* a été publié postérieurement par Grégoire Faber, dans son livre intitulé *Musices practicæ erotematum* (p. 116-139); et Choron en a donné une édition en partition (Paris, Leduc, 1807). Le quatrième livre des Motets de la couronne, renferme : *Inviolata integra, Lectio actuum Apost.*, et *Missus est angelus*, à cinq voix; *Misericordias Domini*; *O crux ave spes*; *Opulcherrima mulierum*; à quatre. D'au-



tres collections imprimées par Petrucci de Fossombrone en 1503, 1504 et 1505, contiennent aussi des motets de Josquin; n'ayant point vu ces collections, j'ignore quels sont ces motets, et quel en est le nombre. La première collection est intitulée *Canti cento cinquanta*, Venise, 1505, in-4° obl.; la seconde est citée par Draudius sous le titre de *Concentus Jucundiss.*, 8, 6, 5, 4 *voc. harmoniæ musicæ Odhecaton*, Venise, sans date: elle contient cent motets en deux livres. Le troisième livre, contenant quarante-sept motets, a été publié en 1504; la plus grande partie de ces motets est de Josquin Deprès. Le cinquième livre, achevé d'imprimer le 4 juin 1505, renferme cinquante-cinq motets, dont cinq (*Ave Regina*, *Gaude virgo*, *Virgo saluti*, *Vultum tuum* et *Veni Sancte Spiritus*) sont de Josquin Deprès. Dans le cinquième livre (Venise, 1505), on ne trouve que deux motets de cet auteur, *Homo quidam*, et *Requiem*. En 1520, Conrad Peutinger publia à Augsbourg une collection de motets de divers auteurs, intitulée: *Liber selectorum cantionum quas vulgò motettas appellant, sex, quinque et quatuor vocum*; il y a inséré quatre motets à six voix de Josquin (*Præter rerum seriem*; *O virgo prudentissima*; *Anima mea liquefacta est*; *Benedicta et cælorum regina*), trois à cinq voix (*Miserere mei Deus*; *Stabat mater dolorosa*, et *Inviolata integra*), et un *De profundis* à quatre. Pierre Attaignant, imprimeur de Paris, a publié plusieurs livres de motets de Josquin depuis 1533 jusq'en 1559. En 1549, le même imprimeur fit paraître un autre recueil de motets inédits de ce compositeur sous ce titre: *Josquini Des Prez, musicorum omnium facile principis tredecim modulorum selectorum opus, nunc primum cura solerti impensaque Petri Attingentis, regii typographi excussum*, in-4° obl. goth. Le titre porte la date de 1459; mais c'est évidemment une transposition de chiffres, car l'art d'imprimer la musique

n'était pas connu alors, et Attaignant n'existait pas. Un livre de motets de Josquin, choisi dans les collections de Petrucci, a paru sous ce titre: *Cantilenas varias sacras, quas motettas vocant*, Antverpiæ, typis Tilmani Susati; anno 1544, in-4° obl. Adrien Le Roy et Robert Ballard ont donné une autre édition de ces motets, et l'ont intitulée: *Josquini Pratensis, musicis præstantissimi, moduli, ex sacris litteris delecti, et in 4, 5, 6 voces distincti*, Parisiis, 1555, in-4° obl. Le Dodécachorde de Glaréan renferme *Ave verum* à deux et trois voix; *De profundis*, à quatre; *Domine non secundum*; *Liber generationis* à quatre; *Magius es tu Domine*, à quatre; *O Jesu fili David*, à quatre, et *Victimæ paschali laudes*, à quatre, de Josquin. On trouve aussi des motets de ce musicien dans la collection intitulée: *Psalmorum selectorum a præstantissimis hujus nostri temporis in arte musica artificibus in harmoniæ quatuor, quinque et sex vocum redactarum, tom. I, II, III et IV. Noriberga, ex officina Joannis Montani et Ulrici Neuberi*, anno 1553-54, in-4°. Une autre collection de psaumes, publiée par Georges Forster, et imprimée à Nuremberg, en 1542, par Jean Petrejus, renferme aussi des motets de Josquin Deprès. Enfin la collection de Salblinger, publiée à Augsbourg, en 1545, les principes de musique pratique de Jean Zuger (Leipsick, 1554, in-4°), le deuxième volume de l'histoire de la musique, par Burney, le deuxième volume de l'histoire de Hawkins, le deuxième de celle de Forkel et le premier de celle de Busby, contiennent des motets de Josquin, ou des extraits de ses messes, en partition. III. CHANSONS FRANÇAISES. 1° *Le septième livre, contenant vingt-quatre chansons à cinq et six parties, par feu de bonne mémoire et très excellent en musique Josquin Des Prez, avec trois épitaphes du dict Josquin, composées par divers auteurs*, Anvers, Tilman Susato, 1545, in-4°; 2° *Le pre-*

mier, le segont et le tiers livre des chansons à quatre et à cinq parties du prince des musiciens Jossequin De Prez, Paris, Nicolas Du Chemin, 1553, in-4° oblong. Quelques-unes des chansons françaises de Josquin Deprès sont contenues dans le recueil qui a pour titre : *Meslanges de chansons tant des vieux autheurs que des modernes, à cinq, six, sept et huit parties, à Paris, par Adrien Le Roy et Robert Ballard, 1572, in-4°*. Beaucoup d'autres collections renferment des compositions de Josquin Deprès, mais il serait trop long de les citer toutes.

DEREGIS (GAUDENCE), né à Agnona, près de Verceil, en 1747, fit ses premières études musicales au séminaire de Casadadda, à Varallo, sous la direction du chanoine Comola ; passa ensuite à Borgo-Sesia, où son oncle Joseph Deregis lui enseigna la composition, et devint enfin maître de chapelle de la collégiale d'Ivrea, en 1775. Il est mort dans ce lieu en 1816. Il a laissé en manuscrit beaucoup de messes et de vêpres à grand orchestre, dont on vante le style large et savant.

DEREGIS (LUC), d'Agnona, près de Verceil, cousin du précédent, naquit en 1748. Il apprit la musique à Bologne, et fut nommé chanoine et directeur de la chapelle de Borgo-Sesia, où il a composé des messes, des motets et un *Te Deum* qui passent pour être excellents. Deregis est mort le 50 août 1805, des suites d'une chute de cheval.

DERHAM (WILLIAM), théologien anglais, naquit le 26 novembre 1657 à Stroughton près de Worcester. Il fit ses études à Blockley et au collège de la Trinité à Oxford. Devenu recteur à Upminster, dans le comté d'Essex, en 1689, il borna son ambition à cette place qu'il conserva jusqu'à sa mort, arrivée en 1755. Dans sa jeunesse (en 1696) il avait publié un traité de l'horlogerie et de l'art de noter les cylindres pour les carillons, sous ce titre : *The Artificial Clock-maker*; la quatrième édition de cet ouvrage a paru à

Londres, en 1734, in-12, avec de grandes augmentations et des corrections. Le titre de la cinquième, publiée en 1759, in-12, est celui-ci : *The Artificial Clock-maker, or a treatise of watch and clock work; shewing to the meanest capacities the art of calculating numbers to alter clock-work, to make chimes and set them to musical note, and to calculate and correct the motions of pendulums*. Derham a inséré dans les Transactions philosophiques (tom. XXVI, n° 513, pag. 2), un mémoire sur la propagation du son, intitulé : *Experiments and Observations on the motion of Sound*. Un autre mémoire du même auteur a paru dans le même recueil (ann. 1707, pag. 380), sous ce titre : *Account of Experiments on the motion and velocity of sound*.

DÉRIVIS (. . .), né dans un village des environs d'Alby (Aveyron), en 1781, entra comme élève au Conservatoire de musique de Paris, au mois de frimaire an VIII, et y reçut des leçons de chant de Richer. Le 11 février 1805 il débuta avec succès à l'Opéra, par le rôle de *Zarastro*, dans *Les Mystères d'Isis*, et dans la même année il fut admis à la chapelle du premier consul Bonaparte. Doué d'une voix de basse sonore et puissante, d'une taille avantagense et d'une figure dramatique, Dérivis aurait pu devenir un chanteur distingué et un acteur remarquable s'il eût été bien dirigé dès ses premiers pas dans la carrière dramatique; mais il n'avait alors que de mauvais modèles dans ses chefs d'emploi; l'école de chant de l'Opéra n'était que celle des cris : il y apprit à jeter sa voix avec effort pour en augmenter la puissance, et cette vicieuse méthode usa avant le temps une des constitutions les plus robustes de chanteurs qu'il y ait eu. Tout semblait favoriser Dérivis dès son entrée au théâtre. Adrien, succombant aussi à la fatigue de la mauvaise manière de chanter qu'il enseignait à ses élèves, se retira jeune encore; Dufresne était trop faible pour être autre

chose qu'un double, en sorte que le débütant se trouva chef d'emploi après peu d'années. Il joua d'origine tous les premiers rôles de basse des opéras nouveaux qui furent représentés depuis 1805 jusqu'en 1828. Le 5 mai de cette dernière année il joua pour la dernière fois dans une représentation à son bénéfice, le rôle d'*Œdipe*, un de ceux où il montrait du talent comme acteur. En 1826, Rossini avait arrangé pour lui le rôle de *Mahomet* dans le *Siège de Corinthe*, et pour la première fois Dé-rivis avait essayé d'y vocaliser des traits rapides ; mais sa voix avait un timbre trop puissant pour avoir de la légèreté ; d'ailleurs, les habitudes de cet acteur étaient trop anciennes pour qu'il pût changer de manière ; il dut se retirer devant la révolution chantante qui s'opérait alors à l'Opéra. Depuis ce temps il a voyagé pour donner des représentations dans les départemens, et s'est même engagé dans quelques troupes d'Opéra de province. En 1834, il jouait à Anvers.

M<sup>lle</sup> Naudet, élève du Conservatoire de Paris, qui devint ensuite la femme de Dé-rivis, débuta à l'Opéra par le rôle d'*Antigone*, dans *Œdipe à Colonne*, le 12 novembre an XII (3 janvier 1804), n'obtint qu'un succès médiocre, et se retira peu de temps après. Elle est morte à Paris en 1819.

Dérivis, fils des précédens, est né à Paris en 1809. Admis au Conservatoire de musique comme élève du pensionnat, il s'y livra à des études de chant, obtint un prix au concours de 1831, et débuta à l'Opéra, le 21 septembre de la même année, par le rôle de *Moïse*, dans l'opéra de ce nom. Depuis cette époque, il a travaillé avec ardeur à développer les avantages de la belle voix de basse dont la nature l'a doné ; ses progrès ont été constans, et l'on a lieu de présumer que ce jeune acteur occupera un rang distingué parmi les chanteurs de l'Opéra français, quand il sera devenu chef de l'emploi qu'il ne remplit aujourd'hui que comme remplaçant de Levasseur.

DERODE (VICTOR), né dans le département du Nord, membre de la Société des Sciences, de l'Agriculture et des Arts de Lille, de la Société d'Émulation de Cambrai, est auteur d'un livre qui a pour titre : *Introduction à l'étude de l'harmonie, ou exposition d'une nouvelle théorie de cette science*, Paris, Treuttel et Würtz, 1828, un vol. in-8° de 374 pages, avec sept planches et deux tableaux. Cet ouvrage est d'un genre absolument neuf, et a pour base un système qui appartient tout entier à son auteur. Après avoir donné des notions préliminaires, conformes aux théories connues, de quelques expériences d'acoustique et des lois qu'on en déduit, M. Derode arrive à la gamme et au nom des intervalles : c'est là que commence la série de ses idées particulières. Selon lui, cette gamme, dont on a fait l'un des élémens de la musique, n'a pas l'utilité qu'on lui accorde généralement, et il ne la considère point comme un principe constitutif de l'art. Déduisant toutes les conséquences de cette première donnée, M. Derode ne voit dans le *ton* qu'une convention purement arbitraire, et seulement *une invention de méthode*, quoique ce soit sur la *tonalité* que reposent la mélodie et l'harmonie, telles qu'elles tombent sous les sens, la composition, l'art du chant, la construction des instrumens, etc. Les intervalles ne lui paraissent pas non plus devoir être présentés comme des relations de différens sons, mais comme des proportions tirées de la division d'une corde. On voit que dans ce système c'est le principe mathématique qui domine, et c'est en effet sur le principe mathématique que repose la théorie de M. Derode, en sorte que toutes les considérations de rapports métaphysiques des sons en sont exclues ; cependant, par une sorte de contradiction, en certains cas fort difficiles, l'auteur est forcé d'avouer que l'arithmétique et l'algèbre ne sont de nul secours pour expliquer les faits, et qu'il faut prendre pour règle la sensation.

Ce système n'a point eu de succès.

**DEROSIERS** (NICOLAS), musicien français, vivait en Hollande vers la fin du 17<sup>e</sup> siècle. Il s'est fait connaître par les ouvrages suivans : 1<sup>o</sup> Trois livres de trios pour divers instrumens ; 2<sup>o</sup> Ouvertures à trois parties et concerts à quatre pour divers instrumens ; 3<sup>o</sup> Douze ouvertures pour la guitare, œuv. 5, La Haye, 1688 ; 4<sup>o</sup> Méthode pour jouer de la guitare ; 5<sup>o</sup> La fuite du roi d'Angleterre, à deux violons ou deux flûtes et basse, Amsterdam, 1689.

**DEROSI** (JOSEPH), compositeur, né à Bientina, près de Pise, vers le milieu du 17<sup>e</sup> siècle, a publié, à Venise, en 1680, un livre de messes à seize voix réelles. Un autre musicien, nommé *Fabrice Derossi*, a composé, vers le même temps, des duos pour deux voix de soprano, avec accompagnement de clavecin.

**DEROSI** (LAURENT), est aussi connu comme compositeur de duos pour deux voix de soprano avec accompagnement de clavecin.

**DESARGUS** (XAVIER), né à Amiens vers 1768, fut d'abord attaché à la cathédrale de cette ville, en qualité de musicien de chœur ; il avait alors une fort belle voix de haute-contre. Les églises ayant été fermées par suite de la révolution de 1789, Desargus vint à Paris et entra dans les chœurs de l'Opéra ; mais, ne se sentant point de goût pour le théâtre, il quitta cette carrière et se livra à l'étude de la harpe. Il devint en peu de temps un habile professeur de cet instrument, et en donna des leçons jusque vers 1832, époque où il a cessé d'enseigner. Parmi plusieurs bons élèves qu'il a formés on remarque son fils, qui, après avoir été attaché comme harpiste à l'Opéra-Comique, a été à Berlin au service du roi de Prusse, puis est revenu à Paris en 1852, s'est établi à Bruxelles vers la fin de la même année, et se trouve encore en cette ville en ce moment (1855).

Les compositions de Desargus (père), au nombre d'environ vingt-cinq œuvres, consistent en sonates pour la harpe, avec

ou sans accompagnement, en pots-pourris, fantaisies et airs variés pour le même instrument ; enfin en duos pour harpe et piano. En 1809, il publia une *Méthode de harpe*, à Paris, chez Nadermann ; il a refondu entièrement cet ouvrage, et l'a fait paraître en 1816, sous le titre de *Cours complet de harpe, rédigé sur le plan de la méthode de piano du Conservatoire* ; enfin une nouvelle édition de cet ouvrage, fort améliorée et considérablement augmentée, a été publiée à Paris en 1820, chez Laffillé.

**DESAUGES** (DENIS), prêtre du diocèse d'Évreux, né en 1598, a publié un livre intitulé : *L'Esclaircissement du plainchant, ou le vray trésor des choristes*, Paris, 1664, 30 pages in-8<sup>o</sup>.

**DÉSAUGIERS** (MARC-ANTOINE), né à Fréjus, en 1742, apprit la musique sans maître. En 1774, il se rendit à Paris, où il se fit connaître d'abord par la traduction des *Réflexions sur l'art du chant figuré de J.-B. Mancini*, Paris, 1776, in-8<sup>o</sup>. Cet ouvrage fut suivi du *Petit OEdipe*, pièce en un acte, dont il fit la musique, et qui fut représenté aux Italiens en 1799. L'année suivante il donna à l'Opéra *Érixène, ou l'Amour enfant*, paroles de Voisenon, et successivement, il fit représenter au Théâtre-Italien *Florine*, en deux actes (1780), *Les Deux Sylphides* (1781), toutes deux sur des paroles d'Imbert, et *Les Jumeaux de Bergame*, paroles de Florian (1782). Cette dernière pièce eut un grand succès : on y trouve quelques petits airs qui firent longtemps les délices de Paris. Vers le même temps, Désaugiers donna au théâtre de Monsieur, alors à la foire Saint-Germain, *L'Amant travesti*, en un acte, imité du conte de La Fontaine intitulé *Le Muletier* ; en 1791 il fit représenter au théâtre Feydeau *Le Médecin malgré lui*, dans lequel il introduisit d'une manière assez plaisante l'air révolutionnaire *Ça ira*. Outre ces ouvrages, il a composé la musique d'une multitude de petits opéras pour les

théâtres secondaires qui existaient de son temps, entre autres *Les Rendez-vous*, en un acte, pour les Beaujolais. Le chant de la musique de Désaugiers ne manque ni de naturel, ni de facilité, mais son harmonie, lâche et incorrecte, se sent de la faiblesse des études musicales en France, à l'époque où il avait appris la composition. Ce musicien fut lié d'amitié avec Gluck et Sacchini, et composa, à la mémoire de ce dernier, une messe de *requiem* qui fut estimée dans le temps de sa nouveauté. L'exaltation de ses idées lui avait fait embrasser avec avidité les principes de la révolution; dans une pièce de musique, composée de chœurs et d'instruments, qu'il avait intitulée *Hiérodrame*, et qu'il fit exécuter à Notre-Dame, il célébra la prise de la Bastille. Il a laissé en manuscrit un grand opéra sur le sujet de *Bélisaire*, dont les paroles sont de son fils aîné, qui fut depuis secrétaire de légation en Danemarck. Désaugiers est mort à Paris, le 10 septembre 1795.

DESAYVE. V. SAYVE (DE).

DESBOULMIERS (JEAN-AUGUSTIN-JULIEN), littérateur, né à Paris en 1731, entra fort jeune dans la carrière militaire, servit quelque temps en Allemagne, puis revint à Paris, et renonça aux armes pour les lettres. Toutefois il y avait en lui plus de penchant pour la littérature que de talent véritable, et dans ses ouvrages il ne s'éleva point au-dessus du médiocre. Il mourut à Paris en 1771, à l'âge de quarante ans. Au nombre de ses productions, on trouve quelques opéras-comiques, entre autres *Toinon et Toinette*, dont Gossec a composé la musique; mais ses ouvrages les plus importants sont : 1° *Histoire anecdotique et raisonnée du Théâtre-Italien, depuis son rétablissement* (en 1697) *jusqu'à l'année 1769*, Paris, 1769, sept vol. in-12. Ce livre renferme l'analyse des pièces jouées au Théâtre-Italien, et des notices sur les auteurs et les acteurs de ce théâtre jusqu'en 1769. On y trouve aussi, à la fin, un catalogue

raisonné par ordre alphabétique des pièces et des acteurs dont il n'est point parlé dans l'ouvrage; 2° *Histoire du théâtre de l'Opéra-Comique*, Paris, 1769, deux vol. in-12. Desboulmiers donne dans ce livre l'analyse des pièces qui ont été représentées sur le théâtre de l'Opéra-Comique depuis 1712 jusqu'en 1761.

DESBOUT (LOUIS), chirurgien français, attaché au service des troupes italiennes, dans la seconde partie du 18<sup>e</sup> siècle. Il est auteur d'une dissertation sur l'usage de la musique dans les maladies nerveuses, qui a paru sous ce titre : *Ragionamento fisico-chirurgico sopra l'effetto della musica nelle malattie nervose*, Livourne, 1740, in-8<sup>o</sup>.

DESBROSSES (ROBERT), né à Bon-sur-le-Rhin, en 1719, entra comme acteur pensionnaire à la Comédie-Italienne, en 1745, et se retira en 1764. Il a composé la musique d'un divertissement représenté en 1751, sous le titre du *Mai*, des *Sœurs Rivaies*, opéra-comique, représenté en 1762, du *Bon Seigneur*, et des *Deux Cousines*, en 1765. Desbrosses étoit mauvais acteur et compositeur médiocre. Il est mort à Paris, le 29 pluviôse an VII (1799), à l'âge de quatre-vingts ans.

DESBROSSES (MARIE), actrice de l'Opéra-Comique, fille du précédent, est née à Paris en 1765. Elle n'avait que treize ans lorsqu'elle débuta à la Comédie-Italienne; elle y parut la première fois le 29 avril 1776, dans le rôle de *Justine* du *Sorcier*, opéra de Philidor, et dans *Colombine* de *La Clochette*, opérette de Duni. Accueillie favorablement par le public, séduit par un talent si précoce, elle fut engagée immédiatement après comme pensionnaire. La suite de sa carrière dramatique ne répondit point à ce brillant début. Trop de charmes étoient attachés au talent et à la personne de M<sup>me</sup> Dugazon, alors en possession des premiers rôles, pour que M<sup>lle</sup> Desbrosses pût lutter avec elle. Toutefois, une maladie sérieuse de l'actrice célèbre, après les premières représen-

tations d'*Alexis et Justine*, opéra de Dezaides, M<sup>lle</sup> Desbrosses consentit à la remplacer dans le rôle principal de cette pièce, le 4 juillet 1785. L'accueil que lui fit le public n'était point encourageant; la douleur qu'elle en ressentit donna à sa physionomie un caractère si touchant, que le public consentit enfin à l'entendre, et cette disposition contribua à donner à son chant et à son jeu une expression vive qui enleva tous les suffrages et la fit rappeler à la fin de la pièce aux applaudissemens de toute l'assemblée. Plus tard, M<sup>lle</sup> Desbrosses joua les rôles de la *Comtesse d'Albert*, de *Camille*, dans l'opéra de Dalayrac, et dans d'autres rôles du même genre; plus tard encore elle prit l'emploi des rôles qu'on appelait *les duègnes* dans l'ancien Opéra-Comique français, et remplaça l'excellente actrice Madame Gonthier pendant une absence de celle-ci. Mécontente de se voir toujours repoussée par les préventions de ses camarades, et de n'occuper qu'une position incertaine après de longs services, M<sup>lle</sup> Desbrosses demanda sa retraite en 1796, alla jouer quelque temps en province, revint à Paris en 1798, et entra au théâtre Feydeau, où elle fut traitée plus favorablement qu'à la Comédie-Italienne. A la réunion des deux théâtres, en 1801, elle reprit son rang d'ancienneté dans la nouvelle société des acteurs de l'Opéra-Comique. En 1812, la retraite de M<sup>me</sup> Gonthier la rendit chef de l'emploi des duègnes. Elle n'eut jamais le jeu fin et spirituel de cette actrice inimitable, mais ayant plus de voix et d'oreille, elle était moins antipathique à la musique. D'ailleurs, elle ne manquait pas d'une certaine franchise de diction qui produisait de l'effet dans les rôles de son emploi. Après cinquante-trois ans de service au théâtre, M<sup>lle</sup> Desbrosses s'est retirée au mois d'avril 1829.

DESCARTES (RENÉ), philosophe célèbre et génie sublime, naquit à La Haye, en Touraine, le 31 mars 1596. L'histoire de ce grand homme se liant nécessaire-

ment à celle des travaux qui l'ont illustré, mais qui ne sont pas l'objet de ce livre, on se bornera ici à renvoyer aux dictionnaires historiques, dans lesquels on trouvera sa biographie, l'analyse de ses découvertes en mathématiques, et celle de ses systèmes en physique et en métaphysique, fruits d'une imagination brillante qui, souvent, aima mieux chercher à deviner la nature que de l'étudier. Je ne parlerai donc de Descartes qu'à l'occasion d'un *Compendium Musicæ* qu'il écrivit en 1618, à l'âge de vingt-deux ans, à la prière de son ami Isaac Beckmann, alors recteur à Dordrecht. Malheureusement cet ouvrage est peu digne du nom de son auteur : il parut le sentir, car il ne voulut jamais permettre qu'il fût imprimé; aussi ne le fut-il qu'après sa mort, à Utrecht, en 1650, in-4°. Ce livre a été réimprimé depuis lors dans les deux éditions de ses œuvres complètes, Amsterdam, 1690 à 1701, neuf vol. in-4°, et 1715, aussi en neuf vol. in-4°. Lord Bronneker, président de la société royale de Londres, en publia une traduction anglaise, à Londres, en 1653, in-4°, et le P. Poisson, de l'Oratoire, le traduisit en français, à la suite de sa *Mécanique*, et la fit paraître sous ce titre : *Abrégé de la musique de M. Descartes, avec les éclaircissements nécessaires*, Paris, 1668, in-4°. Cette traduction a été insérée dans la collection des œuvres de Descartes en français, Amsterdam, 1724-1729, treize vol. in-12.

Outre ce petit ouvrage, Descartes a aussi traité de divers objets relatifs à la musique dans ses épîtres, imprimées à Amsterdam, in-4°, en 1682. On y trouve, *Part. 1, Epist. 61, De Musica et celebritate motus; Part. 2, Ep. 23, De Musica; Ep. 24, De Nervorum Sono; Ep. 61, De Vibratione Chordarum; Ep. 66, Variæ animadversiones ad Musicam spectantes; Ep. 68, De Musica, et responsio ad quasdam questiones musicas; Ep. 72, Cur sonus facilius feratur secundum longitudinem trahis percussæ, quam per*

*ærem solum ; de tremore æris ; Ep. 75, De Reflexione soni ac luminis ; de Consonantis , de refractione sonorum ; Ep. 74, De Resonantia Chordarum ; Ep. 76, Variæ questiones ; Ep. 77, De motu Chordarum ; Ep. 105, De Motu Chordarum et de Musica ; Ep. 104, De Sono ; Ep. 105, De Motu Chordarum et de Musica , de Sonis et intensione Chordarum ; Ep. 106, De Tonis musicis : de Tonis mixtis ; Ep. 110, Ad quam distantiam sonus audiri possit ; de Imaginatione ad judicandum de tonis , de sonis , de sono fistularum ; Ep. 112, De Tonis musicalibus.* Les lettres de Descartes ont été traduites en français, et réunies en six vol. in-12, Amsterdam, 1724-1725. Ce grand homme mourut en Suède le 11 février 1650.

DESENTIS (JEAN-PIERRE), professeur de clavecin, à Paris, vers 1780, a publié en 1787 : 1° *Trois sonates pour le clavecin avec accompagnement de violon*, op. 1 ; 2° Recueil d'airs connus, mis en variations pour le clavecin.

DESESSARTS (NICOLAS - TOUSSAINT MOYNE, dit), né à Constance, le premier novembre 1744, fut avocat à Paris, puis libraire et chargé d'affaires contentieuses, particulièrement près de la cour de cassation. Il mourut à Paris, le 5 octobre 1810. Compilateur infatigable, il a publié un grand nombre d'ouvrages de tout genre parmi lesquels on remarque celui-ci : *Les trois théâtres de Paris, ou abrégé historique de l'établissement de la Comédie-Française, de la Comédie-Italienne et de l'Opéra*, Paris, 1777, in-8°. On trouve quelques renseignemens relatifs à des écrivains sur la musique, dans son livre intitulé : *Siècles littéraires de la France, ou Nouveau Dictionnaire historique, critique et bibliographique de tous les écrivains français morts et vivans, jusqu'à la fin du 18° siècle*, Paris, 1800-1801, six vol. in-8°, et supplément, 1803, un vol. in-8°.

DESESSARTZ (JEAN-CHARLES), médecin distingué, né à Bragelonne, près de

Bar-sur-Seine, en 1750, fit ses premières études à Tonnerre, et les acheva à Paris, au collège de Beauvais. Quand elles furent terminées, il se livra à la médecine, et pendant qu'il suivait les cours de cette science, il donna des leçons de mathématiques pour exister. Après avoir été reçu docteur à Reims, il alla exercer la médecine à Villers-Cotterets, puis à Noyon, et enfin à Paris, où il fut nommé en 1770, professeur de chirurgie, et ensuite de pharmacie. A l'époque de la formation de l'Institut, Desessartz y fut admis dans la classe des sciences physiques et mathématiques. Dans une séance publique de ce corps savant, il lut, le 20 vendémiaire an XI (octobre 1805), des *Réflexions sur la musique considérée comme moyen curatif*. Elles ont été imprimées sous ce titre, chez Baudouin, à Paris, au mois de novembre de la même année, et forment une brochure de 20 pages in-8°.

DESFORGES (HUS). Voy. HUS-DES-FORGES.

DESHAYES (PROSPER-DIDIER), compositeur des divertissemens et ballets de la Comédie-Française, depuis 1782, s'est fait connaître à Paris, en 1780, par son oratorio des *Machabées*, qui fut exécuté au Concert spirituel. Il a donné ensuite divers opéras-comiques, tels que 1° *Le Faux Serment*, au théâtre des Beaujolais, en 1786 ; 2° *L'Auteur à la mode*, 1786 ; 3° *Le Paysan à prétention*, 1787 ; 4° *Berthe et Pepin*, 1787 ; 5° *Adèle et Didier*, 1790 ; 6° *Zelia*, 1791 ; 7° *La Suite de Zelia*, 1792 ; 8° *Le Petit Orphée*, 1793 ; 9° *Le Mariage patriotique*, 1793 ; 10° *Bella*, en 1795 ; 11° *Don Carlos*, en un acte, en 1799. Deshayes fut un des compositeurs qui écrivirent la musique du *Congrès des Rois*, opéra en trois actes, qui fut joué en 1793 au théâtre Favart. Les autres auteurs de la musique de cette pièce révolutionnaire furent Grétry, Méhul, Dalayrac, Devienne, Solié, Trial fils, Blasius, Kreutzer, Berton, Cherubini et Jadin. On a aussi de Deshayes des sym-

phonies à grand orchestre en manuscrit, et d'un livre de pièces d'harmonie à six parties gravées au magasin de musique du Conservatoire. On ignore l'époque de la mort de ce musicien.

DESHAYES (A.-J.-J.), ancien premier danseur de l'Opéra de Paris, professeur au Conservatoire de musique, et auteur de plusieurs ballets, a publié un petit écrit qui a pour titre : *Idées générales sur l'Académie royale de musique, et plus spécialement sur la danse*, Paris, Mongie aîné, 1822, in-8°.

DESIDERI (JÉRÔME), docteur en droit, naquit à Bologne vers 1635. Ses connaissances profondes dans la philosophie, les mathématiques, les lettres et la musique, lui avaient ouvert les portes de plusieurs académies d'Italie : il prit le nom d'*Indifferente* dans celle des *Gelati* de Bologne. On lui doit un petit traité des instruments de musique et de leurs inventeurs, intitulé *Discorso della musica*, qui a été inséré dans les *Prose degli Accademici Gelati di Bologna* (p. 321-356), Bologne, 1671, in-4°.

DESMARETS (HENRI), l'un des plus habiles musiciens du règne de Louis XIV, naquit à Paris en 1662. Après avoir été page de la musique du roi, il concourut, en 1683, pour l'une des quatre places de maître de la chapelle du roi, mais Louis XIV le trouva trop jeune, et lui donna une pension pour le dédommager. Desmarests, qui avait composé une grande quantité de motets, en fit paraître une partie sous son nom et quelques-uns sous celui de Goupillier, maître de la chapelle de Versailles. Le roi en ayant été informé, dit à Goupillier : *Avez-vous au moins payé Desmarests ? Oui, sire*, répondit le maître de chapelle. Louis XIV indigné, fit défendre à Desmarests de paraître devant lui.

Les opéras dont ce compositeur a fait la musique sont : *Didon*, en 1693 ; *Circé*, en 1694 ; *Théagène et Claricléa*, en 1695 ; *Les Amours de Momus*, dans la

même année ; *Vénus et Adonis*, en 1697 ; *Les Fêtes galantes*, en 1698 ; *Iphigénie en Tauride*, avec un prologue par Campra, en 1704 ; *Renaud*, en 1722. Il avait fait, en 1682, la musique d'une idylle sur la naissance du duc de Bourgogne.

En 1700, Desmarests ayant été passer quelque temps chez son ami Gervais, maître de la cathédrale de Senlis, fit la connaissance de la fille du président de l'élection, nommé de S. Gobert, et l'épousa secrètement. Le père rendit plainte en séduction et rapt, et Desmarests fut condamné à mort par arrêt du Châtelet. Il se sauva en Espagne, où il devint maître de la chapelle de Philippe V. Mais la chaleur du climat nuisant à la santé de sa femme, il quitta son poste et se rendit à Luneville, où il fut nommé surintendant de la musique du duc de Lorraine.

Quelque bonté que Louis XIV eût pour lui, et quelque estime qu'il eût pour ses talents, on ne put obtenir de lui la grâce de Desmarests : ce ne fut qu'en 1722, pendant la régence, que son procès fut revu : il le gagna, et son mariage fut déclaré valable. Il obtint aussi du duc d'Orléans, une augmentation de pension, et il passa le reste de sa vie dans l'aisance. Il mourut à Luneville le 7 septembre 1741, âgé de près de quatre-vingts ans.

DESORMERY (LÉOPOLD-BASTIEN), né en 1740, à Bayon en Lorraine, a fait ses études musicales à la Primatiale de Nancy. Venu à Paris, vers 1765, il fit exécuter plusieurs motets au Concert spirituel. Son opéra d'*Euthymee et Lyris* fut représenté à l'Académie royale, en 1776, et eut vingt-deux représentations. *Myrtil et Lycoris*, qui fut joué à la cour en 1777, passa ensuite au théâtre de l'Opéra, où il obtint assez de succès pour avoir soixante-trois représentations consécutives, ce qui était sans exemple jusqu'alors. Desormery avait composé la musique de plusieurs autres opéras, mais il ne put parvenir à les faire jouer, et dégoûté par les obstacles qu'il rencontrait, il renonça à la carrière dramatique,



et se livra à l'enseignement. Cependant, à l'âge de soixante-huit ans, il reprit courage, et composa la musique d'un ouvrage qui avait pour titre : *Les Montagnards*. Celui-là ne fut pas plus heureux que les autres, et resta dans son portefeuille. Desormery s'est retiré dans les environs de Beauvais. Il est mort en 1810.

DESORMERY (JEAN-BAPTISTE), fils du précédent, né à Nancy en 1772, est un pianiste habile. Il est élève de son père pour la musique, et de Hulmandell pour le piano. On a de lui : 1<sup>o</sup> Sonates pour piano seul, œuvres 1, 2, 7, 14, 16; 2<sup>o</sup> Sonates avec accompagnement, œuvres 5, 6, 9 et 15; 3<sup>o</sup> Sonate à quatre mains, op. 11; 4<sup>o</sup> Airs variés et fantaisies.

DESPÉRAMONS (FRANÇOIS-NOËL), né à Toulouse, le 26 novembre 1785, vint à Paris, à l'âge de quatorze ans, et entra au Conservatoire de musique en qualité d'élève violoniste. Il quitta ensuite l'instrument qu'il avait adopté, pour se livrer à l'étude du chant, sous la direction de Perversis. A l'époque de la mue, il fut obligé d'interrompre son travail; mais ayant recouvré la voix, il continua ses études dans la classe de chant de Garat. En 1804, il débuta à l'Opéra, dans le rôle de *Panurge*, et renonça à ce théâtre après quelques représentations. Rentré au Conservatoire pour la troisième fois, il y remporta le premier prix de chant qui fut décerné en 1805. L'année suivante il débuta à l'Opéra-Comique dans l'emploi de M. Martin; mais nul ne pouvait alors soutenir la comparaison avec ce chanteur, dont la voix était dans toute sa beauté. M. Despéramons fut donc obligé de se borner à jouer dans les grandes villes de province. Il est maintenant à Bordeaux. Il a chanté pendant plusieurs années dans les concerts publics, et y a obtenu beaucoup de succès. Sa voix était mauvaise; mais il était doué d'une chaleur entraînant. Jamais le beau duo de *Don Juan, Fuggi, fuggi, crudel*, n'a été aussi bien chanté que par lui et par Madame Barbier-Valbonne. M. Despéramons

a publié plusieurs romances de sa composition, à Paris, chez les frères Gaveaux.

DESPLANES (JEAN-ANTOINE PIANI, dit), habile violoniste, né à Naples, vers la fin du 17<sup>e</sup> siècle, vint en France en 1704, et s'attacha au comte de Toulouse. Il fut le maître de Senaillé. On a de lui un œuvre de sonates pour le violon, qui a été gravé à Paris. J'ai lu quelque part que Desplanes étant retourné en Italie, et s'étant fixé à Venise, y fut accusé d'avoir fait de fausses signatures, et fut condamné à avoir le poing coupé.

DESPONS (ANTOINE), luthier de Paris, vivait au temps de Henri IV et de Louis XIII. Ses violons, qui sont devenus fort rares, sont estimés et recherchés.

DESPRÉAUX (CLAUDE-JEAN-FRANÇOIS), fils d'un hautboïste de l'Opéra, qui se retira en 1767, entra en qualité de violoniste au même spectacle en 1759, devint chef des premiers violons en 1771, et se retira en 1782. Ayant été juré du tribunal révolutionnaire, il se tua le 24 thermidor, après la révolution qui fit cesser le régime de la terreur. Il a publié quelques œuvres de sonates pour le violon et le clavecin.

DESPRÉAUX (LOUIS-FÉLIX), frère puîné de Claude-Jean-François, naquit à Paris, vers 1746. Il se livra de bonne heure à l'étude de la musique, et fut placé par son père, en 1767, en qualité de quinte ou alto, à l'orchestre de l'Opéra. L'année suivante il entra au Concert spirituel. Nommé accompagnateur de l'école royale de chant, en 1771, il en remplit les fonctions jusqu'à la suppression de cette école. En 1775, il avait quitté l'Opéra. A la formation du Conservatoire de musique, il fut un des professeurs de cette école; mais à l'époque de la réforme qui fut faite (an X) dans cet établissement, il perdit sa place comme beaucoup d'autres professeurs. Il est mort à Paris, en 1815. Despréaux était claveciniste assez habile, et surtout bon professeur. Il a publié plusieurs œuvres pour le piano, tels que des sonates, des préludes et exercices, trois

pots-pourris, un recueil intitulé : *Les genres de musique des différents peuples, La bataille de Fleurus*, des airs variés, et un *Cours d'éducation pour le piano*, en cinq parties : ce dernier ouvrage a eu du succès. On a aussi de lui des *Cartes musicales pour apprendre la musique aux enfans*, Paris, Janet et Cotelle.

Un frère cadet de Louis-Félix Despréaux, nommé *Jean-Étienne*, a publié, en 1817, un tableau des mouvements de la musique sous le nom de *Chronomètre Musical établi sur les bases du pendule astronomique*. Il était né le 31 août 1748, et était entré à l'Opéra comme danseur, en 1766. Retiré en 1781, il ne rentra à ce spectacle qu'en 1792, en qualité de *Directeur de la scène*; mais peu de temps après, les administrateurs Célérier et Francœur ayant été accusés de malversations et arrêtés, Despréaux cessa ses fonctions. En 1807, il fut nommé inspecteur du même théâtre et de ceux de la cour. A la même époque, il était professeur de danse et de maintien théâtral au Conservatoire de musique. Il est mort le 26 mars 1820. Despréaux cultivait la poésie et fit représenter beaucoup de parodies et de vaudevilles de sa composition. Il avait épousé la célèbre danseuse Guimard, qui était née le 27 décembre 1743, et qui mourut en 1816.

DESPRÉAUX (GUILLAUME ROSS), compositeur de musique, né à Clermont (Puy-de-Dôme) en 1805, fut admis comme élève au Conservatoire de Paris, et reçut des leçons de composition de l'auteur de cette notice et de M. Berton. Ayant été reçu comme acteur, en 1824, au Gymnase dramatique, il resta attaché à ce théâtre jusqu'en 1828. L'année précédente le second grand prix de composition musicale lui avait été décerné au concours de l'Institut. Le sujet du concours était la cantate d'*Orphée*. En 1828, M. Despréaux obtint le premier prix, et sa cantate fut exécutée à la séance publique de l'Institut. Peu de temps après, il partit pour Rome, d'où il envoya en 1830 un *Requiem* et un

*Dies iræ*. Dans la même année, il écrivit de Naples une lettre spirituelle sur l'état de la musique dans cette ville, qui fut insérée dans le septième volume de la *Revue Musicale* (p. 169 et suiv.), et qui produisit une assez vive sensation. De retour à Paris, M. Despréaux y a fait représenter à l'Opéra-Comique, le 25 janvier 1833, un petit opéra intitulé *Le Souper du Mari*. Il a écrit depuis lors plusieurs ouvrages qui n'ont point été joués jusqu'à ce jour (1836).

DESPRÈS ou DESPREZ (JOSQUIN); VOY. DEPRÈS.

DESPREZ (JEAN-BAPTISTE), violoniste, né à Versailles, en 1771, eut pour maître de musique Richer, son concitoyen. Il a publié : *Six duos dialogués pour deux violons*, op. 1, Paris, 1798.

DESSAUER (JOSEPH), compositeur, né à Prague, le 28 mai 1794, de parens aisés qui lui firent donner une brillante éducation, fut destiné au commerce dès son enfance. Tomaschek en fit un pianiste habile et M. Frédéric-Denis Weber, directeur du Conservatoire de Prague, lui donna des leçons d'harmonie. Quelques compositions estimables qu'il fit paraître dans sa jeunesse prouvèrent ses heureuses dispositions; mais, détourné de la pratique de l'art par les affaires, il négligea cet art pendant plusieurs années. Un voyage qu'il fit à Naples en 1821 pour des spéculations de commerce lui ayant fourni l'occasion de faire admirer ses talens de pianiste et de compositeur, lui fit comprendre qu'il n'avait pas suivi sa véritable vocation. De retour dans sa patrie, il prit la résolution de cultiver avec plus d'activité les heureux dons qu'il avait reçus de la nature pour la musique, et il écrivit beaucoup de chants à une ou plusieurs voix, des morceaux de piano, des quatuors et des ouvertures pour l'orchestre. Dans un autre voyage qu'il fit à Milan, dix ans plus tard, il écrivit plusieurs ouvrages de musique instrumentale et vocale, et commença un opéra qui est resté inachevé jusqu'à ce jour. Dans les années 1832 et 1833, il a visité l'Angle-

terre et la France. Pendant un séjour de dix-huit mois à Paris, il y fit entendre souvent avec succès dans les salons ses chansons allemandes. Il est en ce moment à Prague, et y consacre à la musique tous les momens qu'il peut dérober aux affaires. On a publié de M. Dessauer : 1<sup>o</sup> *Rimembranze di Napoli*, *composizione per il piano-forte sopra motivi originali napoletani*, op. 1 et 2, Vienne, Liedesdorf; 2<sup>o</sup> *Capriccio sopra alcuni motivi dell'opera : Norma*, Milan, Riccordi, 3<sup>o</sup> Six *canzoni* italiennes et allemandes, avec accompagnement de piano, Vienne, Mechetti; 4<sup>o</sup> Six chansons allemandes avec piano, op. 6, Vienne, Artaria; 5<sup>o</sup> Trois *lieder* avec piano, op. 6, Vienne, Diabelli.

DESTOUCHES (ANDRÉ-CARDINAL), compositeur dramatique, né à Paris, en 1672, fut surintendant de la musique du roi, et inspecteur général de l'Opéra, depuis 1715 jusqu'en 1751. Son opéra d'*Issé* fut représenté en 1679, et suivi d'*Amadis de Grèce*, en 1699, de *Marthésia*, dans la même année; d'*Omphale*, en 1701, du *Carnaval et la Folie*, en 1704, En 1712 il donna *Callirhoë*, en 1714, *Télémaque*, en 1718, *Sémiramis*, en 1725, *Les Élémens*, en société avec Lalande, et enfin, en 1726, les *Stratagèmes de l'Amour*. Louis XIV fut si satisfait d'*Issé*, qu'il fit donner à l'auteur une gratification de deux cents Louis, et déclara que *Destouches* était le seul qui ne lui eût point fait regretter Lulli. Toutefois, il paraît que sa musique ne plut pas à tout le monde, car on fit contre son opéra de *Callirhoë* ce couplet satyrique :

Roy sifflé,  
Pour l'être encore,  
Fait éclore  
Sa Callirhoë :  
Et Destouches  
Met sur ses vers  
Une couche  
D'insipides airs.  
Sa musique  
Quoi qu'étiéque  
Flatte et pique  
Le goût des badauds.

Heureux travaux !  
L'ignorance  
Récompense  
Deux nigauds.

Destouches est mort à Paris, en 1749, à l'âge de 77 ans. Il avait fait le voyage de Siam avec l'abbé de Choisy.

DESTOUCHES (FRANÇOIS), compositeur, né à Munich le 14 octobre 1774; prit des leçons de musique et d'harmonie de Théodore Grunberger, moine augustin, et fit des progrès remarquables dans ces sciences. Son père, qui était conseiller de la chambre et fiscal de la cour de l'électeur, l'envoya à Vienne, en 1787, pour y étudier la composition sous la direction de Joseph Haydn. Il resta dans cette ville jusqu'en 1791, et retourna ensuite dans sa patrie. Bientôt après, il y mit en musique l'opéra-comique intitulé *Die Thomas nacht* (La nuit de Thomas), qui fut représenté sur le théâtre national et sur celui de la cour en 1792. Il partit ensuite pour la Suisse et l'Autriche, et donna des concerts dans plusieurs villes. Arrivé à Erlang, il s'y arrêta et y exerça les fonctions de directeur de musique pendant deux ans. En 1799, il passa au service du duc de Saxe-Weimar, revint à Munich en 1810, et fut enfin placé comme professeur d'harmonie à l'université de Landshut, où il était encore en 1816. Outre plusieurs messes de sa composition, qui sont connues avantagement en Allemagne, il a mis en musique, à Weimar, l'opéra intitulé *Missverstændnis* (La rupture), qui eut beaucoup de succès dans la nouveauté. Il a composé pour le même théâtre les chœurs du drame *Die Hussiten von Naumburg* (les Hussites de Naumbourg), ainsi que les ouvertures des pièces de Schiller, *la Fiancée de Messine*, *la Pucelle d'Orléans*, *Guillaume Tell*, et *Wallenstein*. Il est aussi l'auteur des chœurs de *Wanda*, tragédie de Werner. On a gravé à Augsbourg, chez Gombart, et à Offembach, chez André, plusieurs de ses concertos pour divers in-

strumens , des sonates de piano , des variations , et autres compositions instrumentales. Parmi ces productions , on remarque : 1<sup>o</sup> Trois sonates pour le piano , op. 1. Offenbach, 1792 ; 2<sup>o</sup> Fantaisie pour le piano , op. 10, Augsbourg , 1799 , 3<sup>o</sup> Marche avec dix variations , op. 8 ; 4<sup>o</sup> Ariette avec 9 variations , n<sup>o</sup> 2. Heilbronn , 1798 ; 5<sup>o</sup> Ariette avec 9 variations , n<sup>o</sup> 3 ; 6<sup>o</sup> Sonates pour piano , violon et violoncelle , op. 11, Augsbourg ; 7<sup>o</sup> Concerto ( en sol ) pour piano et orchestre. Augsbourg , Gombart.

DEURING (BENOIT) , moine allemand , vivait vers le milieu du 18<sup>e</sup> siècle. Il a publié douze motets de sa composition sous le titre de *Conceptus musici* , Augsbourg , 1730 , in-fol.

DEUSINGER (J.-F.-P.). On a sous ce nom un traité d'accompagnement de l'orgue et du clavecin intitulé : *Compendium musicum , oder Fundamenta partituræ , dass ist : Unterrichts für die Orgel und das Klavier* , en deux parties , Augsbourg , Lotter , 1788.

DEVICQ (ÉLOY) , d'une famille distinguée de l'ancien parlement de Flandres , naquit à Douai , vers 1778. Dans les troubles révolutionnaires de 1792 , ses parens sortirent de France , et cherchèrent un asile à Hambourg. Privés de leur fortune par l'émigration , ils trouvèrent heureusement une ressource dans le talent musical de leur fils qui , ayant étudié la musique et le violon avec ardeur , dès son enfance , put , à peine âgé de quinze ans , donner des leçons et entrer comme violoniste à l'orchestre du théâtre de Hambourg. Quelque temps après , il partit pour la Russie , vécut plusieurs années à Pétersbourg et à Moscou , et perfectionna son talent par ses liaisons avec Rode , Baillot et le célèbre violoncelliste Lamare. De retour en France vers 1809 , M. Éloy Devicq se maria à Abbeville et s'y établit , ne cultivant plus la musique que comme amateur , mais y puisant ses jouissances les plus vives. Sa manière grande et classique

de jouer du violon , et le profond sentiment musical dont il était pénétré , ont fait long-temps le charme de ceux qui l'ont entendu. C'est à ce pur amour de l'art dont il est toujours animé , qu'Abbeville doit l'institution d'une école publique de musique qui a déjà formé de bons élèves et propagé le goût de cet art. M. Éloy Devicq a publié : *Air russe varié pour violon principal , avec violon , alto et violoncelle ou piano*. Paris , Pacini.

DEVIIENNE (FRANÇOIS) , né à Joinville (Haute-Marne) en 1759 , fut élevé par son frère , musicien au service du prince de Deux-Ponts. Dès son enfance , il annonça les plus heureuses dispositions pour la musique ; à peine âgé de dix ans , il composa une messe avec accompagnement d'instrumens à vent , qui fut exécutée par les musiciens du régiment où il était déjà engagé comme flûte. Ses études musicales terminées , il s'attacha au cardinal de Rohan , et passa ensuite dans la musique des Gardes-Suisses , qu'il quitta pour entrer , en 1788 , dans l'orchestre du théâtre de Monsieur , en qualité de bassoniste. Également distingué par son talent sur la flûte et sur le basson , Devienne avait une connaissance générale de tous les autres instrumens , et savait en tirer des effets inconnus en France avant lui. Né avec du talent pour la composition , il créa un nouveau genre de musique pour les instrumens à vent , encouragea les artistes à perfectionner leur exécution , et contribua par-là à l'amélioration des orchestres français. Non moins recommandable comme compositeur dramatique , il a laissé quelques opéras qui pourraient être encore entendus avec plaisir , et qui se font remarquer par la fraîcheur des idées , et l'élégance de l'instrumentation. L'un de ces ouvrages , connu sous le titre des *Visitandines* , se joue encore avec succès.

Les productions de Devienne sont en si grand nombre qu'on ne comprendrait qu'à peine sa fécondité , si l'on ne savait que , nonobstant les devoirs que lui imposaient ses

places et les leçons qu'il donnait, il travaillait ordinairement huit heures chaque jour. Cet excès de travail finit par altérer ses facultés; sa tête se déranger, et l'on fut obligé de l'enfermer à *Charenton*, où il mourut le 5 septembre 1803. Il avait été professeur au Conservatoire de musique, et fut compris dans la réforme générale de l'an X. Voici la liste de ses productions :

I. OPÉRAS : 1° *Encore des Savoyards*, opéra-comique en un acte, au théâtre de Monsieur, en 1789; 2° *Le Mariage clandestin*, en un acte, au théâtre Montansier, 1791; 3° *Les Quiproquos espagnols*, au théâtre Feydeau, 1792; 4° *Les Visitandines*, en deux actes, au théâtre Feydeau, 1792. Un troisième acte fut ajouté à cet opéra, en 1793; puis la pièce fut remise en deux actes, en 1795. Refusée maladroitement au théâtre Favart, cette pièce fut jouée avec un succès d'enthousiasme au théâtre Feydeau, et continua de jouir de la faveur publique jusqu'à la restauration. Plus tard, elle fut arrangée sous le titre du *Pensionnat de Jeunes Demoiselles* pour être jouée à l'Opéra-Comique, et sous celui de *Français au Sérail*, au théâtre de l'Odéon. Depuis la révolution de juillet 1830, elle a repris son premier titre; 5° *Rose et Aurèle*, en un acte, au théâtre Feydeau, 1795; 6° *Agnès et Félix, ou les deux Espiègles*, en deux actes, 1794; 7° *Valeçour, ou un tour de page*, en un acte, 1797; 7° *Les Comédiens Ambulans*, en trois actes, 1798; 9° *Le Valet des deux maîtres*, en deux actes, 1799. Devienne a été collaborateur, pour la musique, du *Congrès des Rois*, opéra révolutionnaire joué au théâtre Favart, en 1793.

II. PIÈCES DÉTACHÉES : 10° *Romançons d'Estelle*, avec accompagnement de piano et flûte, Paris, Nadermann; 11° *Romançons de Gonzalve de Cordoue*, avec accompagnement de piano et flûte ou violon, op. 53, Paris, 1795; 12° *Romançons patriotiques*, Paris, Ozy; 13° *Chansons républicaines, à l'usage des fêtes nationales*, *ibid.*; 14° *Première livraison*

*de six romances*, paroles de Lablée avec accompagnement de piano et harpe. III. OUVERTURES ET SYMPHONIES : 15° Symphonie concertante pour cor et basson, n° 1, Paris, 1792; 16° Symphonie concertante pour hautbois ou clarinette et basson, n° 2, *ibid.*, 1793; 17° Symphonie concertante pour flûte, clarinette et basson, op. 22, *ibid.*; 18° Symphonie concertante pour flûte, hautbois, cor et basson avec orchestre, n° 4, *ibid.*, 1794; production excellente en son genre, et qui a obtenu le plus grand succès; 19° Symphonie concertante pour deux clarinettes et orchestre, op. 25, *ibid.*; 20° *La Bataille de Jemmapes, pour vingt instrumens*, *ibid.*, 1796; 21° Ouvertures pour instrumens à vent, à l'usage des fêtes nationales, nos 1, 2, 3, 4, 5, 6 et 7, Paris, Ozy; 22° Symphonie concertante pour deux flûtes et orchestre, *ibid.*; 23° Deuxième symphonie concertante pour flûte, hautbois, cor et basson, Paris, 1800.

IV. CONCERTOS : 24° Concertino d'airs variés pour la flûte, n° 1, *ibid.*; 25° Concertos pour flûte et orchestre, nos 1, en *ré*; 2, en *ré*; 3, en *sol*; 4, en *sol*; 5, en *sol*; 6, en *ré*; 7, en *mi mineur*; 8, en *sol*; 9, en *mi mineur*; 10, en *ré*; 11, en *si mineur*; 12, en *la*, Paris, Imbault et Sieber; n° 13, posthume, en *sol*, Orléans, Demar; 26° Concertos pour basson et orchestre, n° 1, en *ut*, Imbault; n° 2, Naderman; n° 3, en *fa*, n° 4, en *ut*, Paris, Sieber.

V. QUATUORS : 27° Quatuors pour flûte, violon, alto et basse, op. 1, 3, Paris, Le Duc, op. 16, liv. 1 et 2, Paris, Sieber, op. 62, Offenbach, André, op. 66, liv. 1 et 2, Paris, Imbault, op. 67, *Ibid.*, formant ensemble trente-six quatuors; 28° Trois quatuors pour clarinette, violon, alto et basse, op. 73, Paris, Érard; 29° Trois quatuors pour basson, violon, alto et basse, op. 75, *Ibid.*

VI. TRIOS : 30° Six trios pour flûte, alto et basse, liv. 1 et 2, Paris, Sieber; 31° Six trios pour flûte, violon et basse, op. 18, Paris, Imbault; 32° Six *Idem*, op. 66, Paris, Gaveaux; 33° Six trios pour deux flûtes et

basse, op. 19, Paris, Sieber; 34° Six trios pour deux flûtes et basson, op. 77, *Ibid*; 35° Six trios pour flûte, clarinette et basson, op. 61, liv. 1 et 2, Offenbach, André; 36° Six trios pour trois flûtes, liv. 1 et 2, Paris, Imbault; 37° Six trios pour deux clarinettes et basson, op. 27, Paris, Sieber; 38° Trois trios pour deux clarinettes et basson, op. 75, *Ibid*; 39° Trois *Idem*, livre troisième, Paris, Sieber; 40° Six trios pour basson, violon et basse, op. 17, Paris, Imbault. VII. DUOS; 41° Cent cinquante-huit duos pour divers instrumens, œuvres 2, 5, 6, 7, 8, 15, 20, 21, 53, 64, 65, 68, 69, 70, 78, 79, 81, 84, Paris, Londres, Offenbach, Berlin, 1788-1801. VIII. SONATES: 42° Six sonates pour piano, flûte et basse, op. 22 et 23, Paris, Naderman; 43° Six sonates pour basson, avec accompagnement de basse, op. 24, Paris, Sieber; 44° Six sonates pour clarinette, avec accompagnement de basse, op. 28, *Ibid*; 45° Six sonates pour flûte, avec accompagnement de basse, op. 14, Orléans, Demar; 46° Six *idem*, op. 58; 47° Six *idem*, op. 68, Paris, Sieber; 48° Six *idem*, liv. 4, Paris, Imbault; 49° Six *idem*, cinquième livre, Paris, Pleyel; 50° Six *idem*, liv. 6, Paris, Frey; 51° Six *idem*, liv. 7, Paris, Sieber; 52° Six *idem*, liv. 8, *Ibid*; 55° Douze sonates pour hautbois, avec accompagnement de basse, op. 70 et 71, Paris, Le Duc. IX. HARMONIE; 54° Douze suites d'harmonie à huit et douze parties, Paris, 1798-1801. 55° X. *Méthode de flûte théorique et pratique, contenant tous les principes, des petits duos et sonates faciles*, Paris, Imbault, 1795. Cet ouvrage estimé a été reproduit dans plusieurs éditions.

DEVISMES DU VALGAY (ANNE-PIERRE-JACQUES), né à Paris en 1745, entra dans les fermes où il parvint à l'emploi de sous-directeur. Dans sa jeunesse il se livra à l'étude de la musique et publia un *Abrégé des règles de la composition et de l'accompagnement, dédié à la reine*, Paris, 1767, in-4°. La protection du valet

de chambre de la reine lui fit obtenir, en 1777, l'entreprise de l'Opéra de Paris. Le privilège lui fut accordé pour douze ans, moyennant un cautionnement de cinq cent mille francs, dont la ville devait lui payer l'intérêt, outre un subsidé de quatre-vingt mille francs qu'il devait recevoir. Deux réglemens du 27 février et du 22 mars 1778 établirent les droits de l'entrepreneur et de ses subordonnés; le premier avril suivant, Devismes prit possession de son entreprise. A cette époque, les amateurs de l'Opéra étaient divisés en quatre partis, dont les goûts et les préventions étaient différens. Le premier de ces partis, composé des Lullistes ou amateurs de l'ancienne musique française, était le plus faible; le second, plus vigoureux, était formé par les défenseurs de Rameau; les troisième et quatrième, où étaient enrôlés les admirateurs enthousiastes de la musique nouvelle, dédaignaient de combattre les préjugés des partisans de Lulli ou l'entêtement des *Ramistes*, et se plaçant les uns sous la bannière de Gluck, les autres sous celles de Piccini, se faisaient une guerre aussi vive que s'il se fût agi des intérêts les plus graves. Ces circonstances étaient favorables au nouveau directeur: il sut en profiter, et déploya une activité prodigieuse. Voulant que le public pût juger des diverses transformations qui s'étaient opérées en France dans la musique théâtrale, il donna dans une seule année *Thésée*, de Lulli; *Castor et Pollux*, *Pygmalion*, de Rameau; *Ernelinde*, de Philidor; *Armide*, *Iphigénie*, *Orphée*, de Gluck; *Roland*, de Piccini; et fit composer par Grétry une pièce intitulée *Les Trois âges de l'Opéra*. Outre cela, il rappela les bouffons italiens, et les fit jouer, alternativement avec l'Opéra français, les meilleurs ouvrages d'Anfossi, de Piccini et de Paisiello. Mais tant de nouveautés avaient coûté des frais énormes, et malgré l'affluence du public, la recette ne couvrait pas la dépense. Devismes recevait les félicitations de quelques amateurs zélés, mais il se ruinait. D'ailleurs, ses

réformes et sa manière nouvelle d'administrer l'Opéra avaient froissé des intérêts particuliers, et lui avaient fait des ennemis : ils l'accablaient de sarcasmes et de dégoûts. Nonobstant ses talens et sa fermeté, il ne put parvenir à déraciner les abus d'une administration vicieuse. Malgré la protection de la reine, Devismes ne put résister aux haines, aux cabales et aux tracasseries de tout genre auxquelles il était en butte, il offrit la résiliation de son bail, et elle fut acceptée le premier avril 1779; mais il conserva la direction jusqu'au mois de mars de l'année suivante, pour le compte de la ville. A la clôture de l'année théâtrale de 1780, Berton prit la direction de l'Opéra pour le compte du roi, et Devismes reçut le brevet d'une pension de neuf mille francs, avec une indemnité de vingt-quatre mille francs, faible dédommagement des pertes qu'il avait essuyées.

Le 20 fructidor an VII (12 septembre 1799) Devismes fut nommé, conjointement avec Bonnet de Treiches, ex-législateur, administrateur de l'Opéra, par un arrêté du Directoire. Le 18 mars 1800, le ministre de l'intérieur nomma Devismes directeur de ce spectacle, et Bonnet n'eut plus que le titre de conservateur du matériel; mais bientôt, des soupçons circulèrent sur la gestion du directeur; ils parurent assez graves et assez fondés pour que l'autorité le privât de son emploi et le fit remplacer par Bonnet, qui eut le titre de commissaire du gouvernement, le 25 décembre 1800. Un procès fâcheux fut intenté à Devismes sur la partie contentieuse de son administration, mais il s'en tira avec habileté. Il publia à cette occasion un petit écrit de deux feuilles in-8° d'impression sous ce titre : *Devismes du Valgay à ses concitoyens sur son administration du théâtre de la république et des arts*. Il a aussi fait imprimer quelques autres petites brochures sur le même sujet; mais je n'en sais pas les titres.

Devismes résida encore quelque temps

à Paris, et y fit représenter quelques ouvrages dramatiques au théâtre Montansier et à l'Opéra-Comique, entre autres *La Double Récompense*, et *Eugénie et Linval*. En 1806 il publia à Paris, en un volume in-8°, un livre intitulé : *Pasilogie, ou de la musique considérée comme langue universelle*. Retiré en Normandie en 1810, Devismes est mort à Caudebec vers le milieu du mois de mai 1819, à l'âge de soixante-quinze ans. Il avait annoncé des *Mémoires sur sa vie*, mais cet ouvrage n'a pas paru.

DEVISME (JEANNE-HIPPOLYTE MOY-ROUD), épouse du précédent, née à Lyon en 1765, a composé la musique d'un opéra intitulé *Praxitèle*, représenté en 1802 sur le théâtre de l'Opéra. Cette dame avait reçu des leçons de Steibelt pour le piano, et jouait fort bien de cet instrument; elle vit encore.

DEVRIENT (ÉDOUARD-PHILIPPE), un des meilleurs chanteurs de l'Opéra allemand, est né à Berlin le 11 août 1801. Neveu du célèbre comédien Louis Devrient, il a hérité de ses talens comme acteur. Après avoir eu dans son enfance une jolie voix de soprano, il acquit dans sa dix-septième année un bariton grave dont le caractère a de l'analogie avec la véritable basse, mais dont la qualité est médiocre. Vers cet âge, il entra dans l'école de Zelter et y apprit l'art du chant. Pour la première fois il chanta en public dans une exécution de la *Passion* de Graun qui eut lieu à Berlin en 1819; peu de temps après il débuta au théâtre dans l'*Alceste* de Gluck, et le 25 avril de la même année il fit son second début dans *Masetto* de *Don Juan*. Bien accueilli par le public, surtout à cause de son talent dramatique, il joua avec succès les principaux rôles de basse des opéras allemands ou traduits de l'italien et du français. En 1822 il voyagea et se fit entendre à Dresde, à Leipsick, à Cassel et à Francfort. Peu de temps après il fut engagé à Vienne, et depuis lors il n'a plus quitté cette ville. On dit qu'il a

joné aussi bien l'*Oreste* de Gluck que le Barbier de Rossini; mais il ne faut pas avoir trop de confiance aux éloges de ce genre accordés en Allemagne, car on n'y a qu'une connaissance fort imparfaite de l'art du chant.

DEVRIENT (WILHELMINE SCHROEDER). V. SCHROEDER.

DEWAR (DANIEL), professeur de morale et de philosophie au collège du Roi à l'université d'Aberdeen, au commencement du 19<sup>e</sup> siècle, a publié un livre qui a pour titre : *Observations on the character, custom, superstitions, music, poetry and language of the Irish, etc.* (Observations sur le caractère, les mœurs, les superstitions, la musique, la poésie et le langage des Irlandais), Londres, 1812, in-8<sup>o</sup>.

DEYCKS (FERDINAND), docteur en philosophie et professeur de langues anciennes et d'histoire au collège royal de Coblenz, est né en 1802 à Burg, au duché de Berg. Il a fait ses études au gymnase de Dusseldorf et aux universités de Bonn et de Berlin. Après les avoir terminées, il a passé plusieurs années à Dusseldorf ne s'occupant que des sciences et des arts; la musique surtout était l'objet de ses études, et il eut pour maîtres dans cet art Burgmüller, Ries, Salomon et Steymann. Pour se distraire de ses recherches d'érudition et de ses travaux sur la littérature ancienne, il a écrit plusieurs articles de critique musicale qui ont paru dans le recueil intitulé *Cæcilia*. On y remarque particulièrement : 1<sup>o</sup> Sur l'oratorio de Spohr *Die Letzten dinge* (t. 5); 2<sup>o</sup> *Platon, sur la musique* (t. 8); 3<sup>o</sup> Sur le *Jephthé* de B. Klein (t. 8); 4<sup>o</sup> Sur les derniers œuvres de piano de Ries (t. 11); 3<sup>o</sup> Sur l'édition de la partition du *Requiem* de Mozart publiée par André (t. 14); 6<sup>o</sup> Gœthe, *Sur la musique* (t. 11); 7<sup>o</sup> Et en dernier lieu : *Sur le chant de l'église catholique* (1835).

DEZÈDE ou DEZAIDES (N.), compositeur dramatique, paraît être né vers

1740. On ignore quelle fut sa patrie. Parmi les biographes, les uns ont cru qu'il était allemand; d'autres, qu'il était né à Lyon. Lui-même ne connut jamais sa famille. Son éducation fut celle d'un homme bien né. Après quelques études, on le retira du collège et il fut mis sous la direction d'un abbé, qui, entre autres connaissances, lui donna celle de la musique et lui apprit à jouer de la harpe. Venu de bonne heure à Paris, il y perfectionna son instruction et apprit la composition. Il jouissait alors d'une pension de vingt-cinq mille francs, qui fut doublée à sa majorité. Désirant connaître les auteurs de ses jours, il s'adressa à son notaire; mais celui-ci le prévint que ses démarches seraient inutiles, et qu'en les continuant, il s'exposerait à perdre son revenu. Il ne tint compte de cet avis, continua ses recherches, ne découvrit rien, et fut privé de sa pension. Ce fut alors qu'il songea à tirer parti de ses talents pour assurer son existence. Il débuta aux Italiens, en 1772, par le petit opéra de *Julie*, et donna successivement *l'Erreur d'un moment*; le *Stratagème Découvert* (1773); *Les Trois Fermiers* (1777); *Zulime*; *Le Porteur de chaises* (1778); *A Trompeur, trompeur et demi*; *Cécile* (1781); *Blaise et Babet* (1785); *Alexis et Justine* (1785); *La Cinquantaine*; *Les deux Pages*, et *Ferdinand*, ou la suite des *Deux Pages*. Ses productions à l'Opéra sont *Fatmé, ou Le Langage des Fleurs* (1777); *Péronne Sauvée* (1785); et *Alcindor* (1787).

Le caractère du talent de Dezède est le genre pastoral, son style n'est imité d'aucun autre, et personne n'a songé à imiter le sien. Son opéra de *Blaise et Babet* a eu pendant deux ans un succès de vogue tel qu'on en voit fort peu au théâtre. On trouve aujourd'hui que les formes de la musique de Dezède ont vieilli; mais ses mélodies sont gracieuses et naïves. Son harmonie est d'ailleurs assez pure et son orchestre soigné, pour l'époque et le pays où il écrivait, ce qui pourrait faire croire



qu'il a eu des leçons de Philidor, le seul maître qui sût alors en France écrire avec correction.

Dezède avait la taille, la tournure et l'acoutrement du peintre Greuze. Il était presque toujours vêtu d'un habit richement brodé, et chaussé avec des bottes. Son caractère était aussi original que sa mise : il affectait de prendre des manières brusques et un ton grondeur, que démentait sa bonté naturelle. En 1785, le duc Maximilien de Deux-Ponts, qui fut ensuite électeur et depuis lors roi de Bavière, et qui aimait beaucoup la musique de Dezède, fit venir à sa cour ce compositeur, lui donna un brevet de capitaine avec cent louis d'appointemens, à la seule condition qu'il irait tous les ans passer un mois à Deux-Ponts. Cette faveur ne le rendit pas plus riche, car il était dissipateur et tranchait du grand seigneur. On dit que ses prodigalités ruinèrent sa maîtresse, M<sup>me</sup> Belcour, de la Comédie-Française, qui, beaucoup plus âgée, s'était éprise de lui lorsqu'il n'était déjà plus jeune. Il est mort à Paris, en 1792.

DEZÈDE (FLORINE), fille du précédent, a donné à l'Opéra-Comique, en 1781, *Nanette et Lucas, ou La Paysanne curieuse*. La musique de cet ouvrage est une copie du style de Dezède.

D'HAUDIMONT (L'ABBÉ - ÉTIENNE - PIERRE MUNIER), né en Bourgogne en 1730, fut élevé à Dijon, et quitta cette ville vers 1754, pour aller occuper la place de maître de chapelle de Châlons-sur-Saône. Après en avoir rempli les fonctions pendant six ans, il vint à Paris, et se livra à l'étude de la composition sous la direction de Rameau, son compatriote et son ami. En 1764, il succéda à Bordier dans la place de maître de chapelle des Saints-Innocents. Ce fut alors qu'il composa plusieurs motets que l'on entendit au Concert spirituel, chez le roi, et dans les fêtes publiques. Les plus connus sont le *Memento Domine David*, le *Deus noster*, le *Beatus vir*, le *Quare fremurrunt*,

*l'Exurgat Deus*, etc. Il a écrit aussi une messe de *Requiem*, et un *De profundis*, en 1772. Enfin il est auteur d'un grand nombre d'ariettes, qui ont été publiées sous le voile de l'anonyme. L'abbé d'Haudimont a formé beaucoup d'élèves, parmi lesquels on remarque Perne et Chénié.

D'HERBAIN (LE CHEVALIER). V. HERBAIN.

DIABELLI (ANTOINE), professeur et éditeur de musique à Vienne, est né le 6 septembre 1781 à Mattsée, dans le pays de Salzbourg, où son père était musicien et sacristain. Celui-ci enseigna à son fils les élémens du chant, du piano et du violon. A l'âge de sept ans, Antoine fut reçu comme enfant de chœur au couvent de Michaelbayern, et deux ans après il entra dans la chapelle de Salzbourg. En 1796 il alla continuer ses études au collège de Munich, et perfectionner son savoir dans la théorie et dans la pratique de la musique. Lorsqu'il eut atteint sa dix-neuvième année, il étudia la théologie au monastère de Daitenbosslach et commença à essayer ses facultés en différens genres de composition. Il soumettait ses ouvrages à la censure de Michel Haydn qui lui avait enseigné l'art d'écrire, et qui lui témoigna toujours un intérêt paternel. Il se destinait à l'état monastique; mais la sécularisation des couvens en Bavière changea ses projets et le détermina à se rendre à Vienne. Là, il se livra à l'exercice de son talent et se fit professeur de musique. En 1818, il s'associa avec l'éditeur de musique Cappi, et en 1824 il prit pour son compte la maison de commerce dont il n'était auparavant que l'associé. Comme compositeur, Diabelli s'est fait remarquer par sa fécondité, si ce n'est par le mérite de ses ouvrages. Il a écrit dans tous les genres et presque pour tous les instrumens, pour le chant, pour la chambre, le concert, l'église et le théâtre. On a de lui plusieurs recueils de danses et de valse pour l'orchestre ou en quatuors, en trios, etc., des duos pour violon et pour flûte, de la mu-

sique de guitare en tout genre, des sonates pour piano avec et sans accompagnement, des rondeaux, menuets, valse, cadences, études, pots-pourris, etc., pour le même instrument; dix messes, douze graduels, douze offertoires, sept *Tantum ergo*, pour plusieurs voix, orchestre et orgue; des cantates, duos, chansons allemandes et romances avec accompagnement de piano, des opérettes ou vaudevilles, etc., etc., Enfin le nombre de ses productions de différens genres s'élève à cent quatre-vingts œuvres.

DIBDIN (CHARLES), comédien, compositeur, poète et prosateur, était fils d'un orfèvre de Southampton. L'époque de sa naissance n'est pas exactement connue; mais, dans un de ses ouvrages, il dit qu'il était enfant de chœur en 1747. Quelque temps après, il fut attaché au chœur de la cathédrale de Winchester, et y reçut des leçons de musique et de plain-chant de Fussell, organiste de cette église; mais c'est, disait-il, à l'étude des ouvrages de Corelli et des écrits didactiques de Rameau qu'il devait ses connaissances en composition. Au commencement de sa carrière musicale, il se présenta comme candidat pour la place d'organiste de Waltham, dans le Hampshire; mais il fut écarté à cause de son extrême jeunesse. Bientôt après, il se rendit à Londres: il y était depuis peu, et avait à peine seize ans lorsqu'il fut engagé comme chanteur au théâtre de Covent-Garden. Les rôles qui lui furent confiés étaient peu importans et ne le firent point remarquer jusqu'à ce que la manière dont il joua celui de Ralph dans *The Maid of the Mill* (La fille du moulin), fixa sur lui l'attention du public. Dans la saison de 1762 à 1763, il fit représenter à Covent-Garden la pastorale intitulée *The Shepherd's Artifice* (La ruse du Berger), dont il avait composé la musique, et qui fut accueillie favorablement. Environ cinq ans après, il composa l'ouverture, le premier chœur, les *finali* du premier et du second acte, et trois airs de

la farce intitulée *Love in a City* (L'amour dans une ville), qui fut suivie de *Damon and Phillida* (Damon et Phillis), opéra-comique, *The Ephesian Matron* (La matrone d'Éphèse), et de *Lionel and Clarissa* (Lionel et Clarisse), tous faits en société.

Engagé comme compositeur au théâtre de Drury-Lane sous la direction de Garrick, Dibdin donna une preuve de son talent musical dans l'intermède de *Padlock*, qui fut représenté pour la première fois en 1768, et où il joua le rôle de Mungo avec un grand succès. Il composa ensuite la musique de différentes pièces pour le même théâtre, mais les titres en sont presque entièrement oubliés. Celle du *Jubilé* est la plus connue, car elle fut représentée quatre-vingt-treize fois dans une saison, et elle a été reprise souvent depuis. Les ouvrages que Dibdin fit ensuite furent écrits et composés par lui seul. Les plus célèbres furent *The Waterman* (Le Batelier), *The Quaker* (Le Quaker), *The Desertur* (Le déserteur), traduit du français, et *Liberty-Hall* (Le palais de la liberté). Plusieurs airs de ces opéras, principalement de *Liberty-Hall*, sont devenus populaires. Le terme de l'engagement de Dibdin à Drury-Lane étant expiré, et quelques différends s'étant élevés entre lui et Garrick, il résolut de se rendre indépendant des directeurs de spectacles, et se hasarda à établir à Exeter-Exchange une nouvelle espèce d'amusement, qui consistait en marionnettes musicales; il annonça ce spectacle sous le nom de *The Comic Mirror* (Le Miroir comique). Ces marionnettes représentaient des caractères connus, et quelquefois faisaient allusion à des personnages politiques. Il écrivit aussi pour le théâtre de Sadler's-Wells une grande quantité de bagatelles, et à l'ouverture du théâtre appelé *Le Cirque-royal*, il eut un engagement comme directeur et comme compositeur. Cela ne dura toutefois qu'une saison; quelques difficultés étant survenues, la société fut

dissoute, et Dibdin ne retira qu'une perte assez considérable de ses efforts.

Dans l'année 1788, il publia un livre intitulé *A musical Tour through England* (Voyage musical en Angleterre), Sheffield, 1788, un vol. in-4° de 445 pages, avec quelques morceaux de musique. Cet ouvrage contient quelques faits curieux dans une suite de lettres. Les lettres 69 à 74 contiennent la liste des principaux ouvrages que Dibdin a écrits pour le théâtre. Le voyage musical de cet artiste avait été entrepris pour lui fournir les moyens de se rendre dans l'Inde; il s'embarqua en effet, mais un temps peu favorable ayant obligé le vaisseau de jeter l'ancre à Torbay, Dibdin changea de résolution, et retourna à Londres. Il composa alors pour une réunion, dans King-Street, l'intermède *The Whim of the moment* (Le caprice du moment), qu'il exécuta seul. Pour donner une idée du succès de cet intermède, il suffit de dire que dans l'espace de quelques semaines il a été vendu dix-sept mille exemplaires d'un de ses airs, *Poor Jack* (Pauvre Jacques), qu'on a aussi chanté en France à cette époque. En 1790, Dibdin prit à bail le local appartenant à la société polygraphique, et y éleva un théâtre où il fit représenter plusieurs pièces de sa composition. Quelques années après il ouvrit un nouveau théâtre à Leicester-Place, qu'il nomma *Sans-Souci*, et où il donna dix opéras-comiques. Après avoir travaillé pendant quarante-deux ans pour les divers théâtres de Londres, il s'est retiré en 1804, et a publié dans cette année un poème didactique sur la musique, intitulé : *The harmonic preceptor, a didactic poem, in three parts*, Londres, 1804, in-4° de 150 pages, avec quatorze planches. Le nombre de pièces mises en musique par Dibdin s'élève à plus de cent vingt, et l'on y compte plus de neuf cents airs et beaucoup de morceaux d'ensemble. Il a écrit aussi plusieurs œuvres de sonates pour le piano, et d'autre musique instrumentale. Comme prosateur, il a publié

plusieurs ouvrages, parmi lesquels on remarque une histoire de la scène anglaise (Londres, 1795), et les mémoires de sa vie (Londres, 1802). On ignore s'il vit encore.

DIBDIN (MISS), née à Londres en 1797, a la réputation d'une harpiste habile. Elle commença à étudier la harpe en 1808, sous la direction de Challoner, et se fit entendre en public pour la première fois, en 1815, dans un concert de Covent-Garden. Depuis lors elle a reçu des leçons de Boehsa. Elle est maintenant professeur adjoint à l'académie royale de musique, à Londres.

DICÉARQUE, philosophe péripatéticien, naquit en Sicile trois cents quarante-sept ans avant l'ère chrétienne. Il avait écrit un traité de musique qui s'est perdu.

DICÉLIUS (JEAN-SÉBASTIEN), chanteur à Tondern dans le duché de Schleswig, en Danemark, naquit à Schmalkalden, dans la Hesse, vers 1648. Il étudiait la médecine à l'université de Iena, en 1669, et vivait encore en 1695. On a de lui une cantate intitulée : *Nacht-Musik auf Schenckii Geburtstag, a canto solo con ritornello a 2 violini e continuo*, Iena, 1669, une feuille in-fol.

DICKHUT (C.), virtuose sur le cor et sur la guitare, actuellement vivant, s'est fait connaître par quelques compositions pour ces instrumens et pour le violoncelle. Parmi ses ouvrages, on remarque : 1° Six pièces pour deux cors à clefs, cornet de poste, cinq trompettes, quatre cors, trois trombones et deux trompettes basses, Mayence, Schott; 2° Trois duos pour deux violoncelles, op. 2, *Ibid.*; 3° Dix-huit trios pour trois cors, *Ibid.*; 4° Marches et fanfares pour sept trompettes, quatre cors, deux cors de signal, et trois trombones, *Ibid.*; 5° Trois sérénades et un trio pour guitare, flûte et cor, œuvres 1, 3, 4 et 6. Mayence et Manheim.

DICKINSON (EDMOND), médecin anglais, né en 1624, à Appleton, dans le

comté de Berks, fit ses études à Oxford, et mourut en 1707, âgé de quatre-vingt-trois ans. Au nombre de ses ouvrages, remplis d'une érudition profonde, on en trouve un, publié après sa mort, sous le titre de *Periodica exegesis, sive celebrimorum Græciæ ludorum declaratio*, Londres, 1739, in-8°. Il y traite de la musique dans les jeux publics de l'ancienne Grèce.

DIDEROT (DENIS), fils d'un coutelier de Langres, naquit dans cette ville en 1712. Passonné pour les lettres, les sciences et les arts, il vint à Paris fort jeune, afin de suivre son penchant, se lia avec les hommes de lettres les plus célèbres, et après avoir publié plusieurs ouvrages, conçut le projet de l'*Encyclopédie*, et l'exécuta avec d'Alembert. On trouve des détails sur la vie et les ouvrages de ce philosophe dans tous les Dictionnaires historiques; il n'est considéré ici que dans ce qu'il a fait relativement à la musique.

En 1748, il fit paraître à La Haye un recueil intitulé : *Mémoires sur différents sujets de mathématiques*, in-8°. On y trouve : 1° *Des principes d'acoustique*, où la matière est traitée avec beaucoup de simplicité; 2° *Projet d'un nouvel orgue*; il y propose une nouvelle construction de l'orgue à cylindre, où l'on pourrait varier les airs à volonté et à l'infini, sans changer de cylindre : c'était une idée inexécutable; 3° *Observations sur le chronomètre*. Ces mémoires se trouvent dans les diverses éditions des œuvres complètes de Diderot qui ont été publiées. Lichtenthal a cru que *Les principes d'acoustique* sont un ouvrage différent des *Mémoires de mathématiques* : c'est une erreur. Tous les articles relatifs à la construction des instrumens qui se trouvent dans l'*Encyclopédie* sont de Diderot. C'est lui aussi qui a rédigé les Leçons de clavecin de Bemetzrieder; l'originalité de son style a procuré une sorte de célébrité à ce livre qui, d'ailleurs, n'en méritait aucune. Di-

derot est mort à Paris le 30 juillet 1784.

DIDIER LUPI SECOND, musicien du 16<sup>e</sup> siècle, dont La Croix du Maine et Duverdiere ont vanté les talens dans leurs bibliothèques; il a mis en musique les chansons spirituelles de Guillaume Gue-rault, imprimées à Paris chez Nicolas du Chemin. Ce musicien était nommé *Didier Lupi Second* pour le distinguer d'un autre Lupi, dont il est parlé dans le prologue du quatrième livre de Rabelais (*Voy. Lupi*).

DIDYME, musicien grec et écrivain sur la musique, né à Alexandrie, était fils d'Héraclide, et, selon Suidas, vivait au temps de Néron. Porphyre dit, dans son commentaire sur Ptolémée, que Didyme a écrit un livre en faveur des proportions musicales de Pythagore contre le système égal d'Aristoxène, ce qui lui avait fait donner le nom de *Pythagoricien*. Cet ouvrage paraît être perdu, mais Porphyre nous a donné un abrégé de la doctrine qu'il renfermait (*Comment. in Harmon. Ptolem.*, p. 210, ed. Wallis.). Ptolémée a cité aussi Didyme en beaucoup d'endroits de son traité des harmoniques, mais il le critique avec amertume, et souvent avec peu de justesse. En d'autres passages, il adopte ses idées et s'en empare sans le citer; c'est du moins ce qui lui a été reproché par Porphyre (*V. Comment. in Harmon. Ptolem.*, p. 190, ed. Wallis.). Le genre diatonique, ou plutôt *unitonique*, conforme à la tonalité du plain-chant, passe pour avoir été formulé d'une manière régulière par Didyme, sous le nom de *diatonique synton*, suivant la doctrine de Pythagore. Ce *synton diatonique* de Didyme est préférable à celui de Ptolémée, en ce qu'il offre l'octave divisée en deux tétracordes parfaitement réguliers, ce qui n'a lieu dans le synton de Ptolémée qu'en altérant la tonalité. C'est ce qu'on peut voir dans les deux tableaux suivans, où l'on trouve pour chaque intervalle les nombres des proportions de Pythagore. Le synton de Didyme est conforme au qua-

trième ton du plain-chant; celui de Ptolémée donne naissance au plagal du premier.

*Synton diatonique de Didyme.*

mi fa sol la.  
si ut ré mi.

16	9	10
—	—	—
15	8	9

*Synton de Ptolémée.*

la si b ut ré.  
mi fa sol la

16	9	10
—	—	—
15	8	9

On trouve des détails étendus sur la question de ces deux syntons dans le traité de musique de Salinas (*De Musica*, lib. IV, cap. 25, 26), et dans un discours de Doni (adressé au P. Kircher) *Del Sintono di Didimo, e di Tolomeo* (tom. I, *delle Opere*, p. 349-355).

DIES (ALBERT C.), bon peintre paysagiste de Vienne, mort depuis peu d'années, a publié une notice biographique sur Haydn. Cette monographie a pour titre : *Haydn's Biographie, nach mündlichen Erzählungen*, Vienne, Camesina (Heubner), 1810, in-8°.

DIETERICH (SIXTE), compositeur du 16<sup>e</sup> siècle, né à Augsbourg, vécut habituellement à Constance. Glaréan nous a conservé trois morceaux de ce compositeur, p. 276, 328 et 343 de son *Dodecachordon*. Gessner (in *Pandectis*, I. 7, t. VI, p. 83) cite, du même auteur, *Magnificat octo tonorum, liber primus*, mais sans en indiquer la date. J. G. Schielen attribue à Dieterich un *Compendium musicale*, mais il ne dit pas si cet ouvrage est imprimé.

Un autre contrapuntiste du 16<sup>e</sup> siècle, nommé Georges Dieterich, a publié à Nuremberg, en 1565, des *Cantiones funebres*, en latin et en allemand.

DIETERICH (CONRAD), né à Gemunde, dans la Hesse, le 9 janvier 1575, fut sur-

intendant d'Ulm, et directeur du Gymnase de cette ville où il est mort le 22 mars 1659. On a de lui une dissertation allemande intitulée : *Ulmische Glockenpredigt, darinn von der Erfindung, Brauch und Missbrauch der Glocken in der Kirche Gottes gehandelt Wird* (Sermon sur les cloches d'Ulm, dans lequel on traite de l'origine des cloches, de leur usage et de leur abus dans l'église), Ulm, 1625, in-4°. C'est un livre savant et l'un des meilleurs qu'on puisse consulter sur cette matière.

DIETERICH (JEAN-CONRAD), philologue et helléniste, né à Butzbach, en Wétéravie, le 19 janvier 1612, étudia les belles-lettres et la théologie à Marburg. En 1639 il fut nommé professeur de grec à l'université de cette ville, et passa ensuite à Giessen pour y exercer les mêmes fonctions. Il est mort, dans cette dernière ville, le 24 juin 1669. Au nombre de ses ouvrages, on en trouve un intitulé *Antiquitatis biblicæ*, publié après sa mort, par Pistorius, Giessen, 1671, in-fol. Il traite au sixième chapitre, p. 349-353, de *Musica sacra*.

DIETERICH (FRÉDÉRIC-GEORGES). Voy. DIETERICK ci-dessous.

DIETERICK (FRÉDÉRIC-GEORGES), né à Halle en 1686, eut pour premier maître J. Samuel Wetter, organiste de Saint-Michel de cette ville, et apprit la composition sous la direction de J. G. C. StærI, maître de chapelle à Stuttgart. Le roi de Danemark, devant qui il toucha du clavecin, en 1708, fut si content de son jeu qu'il lui fit présent d'une médaille d'or. En 1710, il alla en Italie pour s'y perfectionner dans la composition et le jeu du clavecin sous Vinaccsi; mais en 1711 il revint à Halle occuper la place d'organiste de Sainte-Catherine, et en 1720, il succéda à Wetter dans son emploi. Il mourut vers 1750. Plusieurs pièces d'orgues de sa composition se trouvent en manuscrit dans divers magasins de musique de l'Allemagne.

DIETRICHSTEIN (MAURICE, COMTE),

conseiller privé et chambellan de l'empereur d'Autriche, est né à Vienne le 19 février 1775, d'une des familles les plus anciennes de la monarchie autrichienne. Dès son enfance il fit voir d'heureuses dispositions pour les sciences, les arts, et particulièrement la musique; on lui donna des maîtres pour les développer. En 1791, il entra dans la carrière militaire; il se rendit à l'armée en 1792, et s'y distingua dans le corps d'artillerie comme général-adjutant. Après la paix de 1800, il quitta le service, épousa la comtesse de Gilleis, et se livra à la pratique des arts. Lié d'amitié avec le poète Collins et l'abbé Stadler, compositeur distingué, il les servit de tout son pouvoir dans toutes les circonstances de leur vie. En 1815, l'empereur François II choisit le comte de Dietrichstein pour diriger l'éducation du duc de Reichstadt. Quatre ans après, l'intendance de la chapelle de la cour lui fut confiée, et les soins qu'il y donna en améliorèrent beaucoup la musique. En 1821 l'empereur ajouta à ses fonctions la direction supérieure des théâtres de la cour; et, enfin, en 1826, le monarque le nomma conservateur en chef de la bibliothèque impériale, l'une des plus considérables et des plus précieuses de l'Europe. Le comte de Dietrichstein occupe encore cette place. On a de sa composition : 1° Cinq recueils de douze danses chacun, pour piano à quatre mains, Vienne, Weigl, Hasslinger, Mechetti et Diabelli; 2° Douze valse de redoute avec trios pour piano à quatre mains, Vienne, Diabelli; 3° Douze menuets avec trios pour piano seul, Vienne, Mechetti; 4° Douze danses allemandes pour piano seul, *Ibid.*; 5° Huit recueils de chansons allemandes pour voix seule, avec accompagnement de piano, Vienne, Artaria et Hasslinger; 6° Six romances françaises et allemandes, Vienne, Diabelli.

DIETTENHOFER (JOSEPH), professeur de musique à Londres, vers la fin du 18<sup>e</sup> siècle, était né à Vienne vers 1749.

Il fit ses études musicales dans sa ville natale, et vint à Paris en 1778. Deux ans après il partit pour Londres, où il vivait encore en 1799. Il y fit graver successivement trois œuvres de trios pour le clavecin avec violon, et y publia un ouvrage élémentaire sur l'accompagnement et l'harmonie, sous ce titre : *An Introduction to musical composition or a preparation for the study of counterpoint, through an original treatise on Thorough Bass, which is the first step towards composition, etc.*, 1799, in-fol.

DIETTER (CHRÉTIEN-LOUIS), né le 15 juin 1757, à Ludwigshourg, dans le Wurtemberg, entra en 1770 au collège Carolinien, et s'y consacra d'abord à l'étude de la peinture. Ses loisirs étaient employés à la musique, et ses progrès furent si rapides, que le duc de Wurtemberg lui conseilla de se livrer exclusivement à cette carrière. L'instrument qu'il choisit fut le violon; mais dans la suite il apprit aussi à jouer de plusieurs instrumens à vent, et particulièrement du basson. Ses maîtres de musique furent Seubert et Celestini. Il prit aussi quelques leçons de composition de Baroni, maître de chapelle du prince; mais ce fut surtout à l'étude des partitions de Jomelli et des grands maîtres italiens qu'il dut les connaissances qu'il acquit dans cet art. Dans les années 1776 et 1777, il obtint les médailles décernées au concours, et en 1778 il reçut la même distinction pour la composition. Il était encore à l'académie lorsqu'il publia, en 1781, son premier ouvrage, qui consistait en un concerto pour le cor, et successivement il fit paraître quatre concertos pour la flûte; deux concertos pour le basson; une symphonie concertante pour deux flûtes; une *idem* pour deux bassons; soixante-trois duos pour deux flûtes, œuvres 9, 10, 21, 22, 23, 24, 25 et 29; douze duos pour deux bassons; six sonates pour le basson, livres 1 et 2, Leipsick, 1805; Six danses allemandes avec chant, pour le clavecin, Stuttgart,

1794; *Elisonde*, opéra en un acte, 1794; plusieurs recueils d'airs variés pour la flûte, le basson et la clarinette. Dietter est mort en 1822. Sa musique a joui de quelque réputation en Allemagne. En 1781 il avait été nommé premier violon de la chapelle du duc de Wurtemberg, à Stuttgart; il ne quitta cette place qu'en 1817, et il obtint une pension de retraite. Outre les ouvrages cités précédemment, il a écrit pour la cour de Stuttgart beaucoup d'opéras-comiques où règne une verve assez remarquable. Parmi ces productions on cite : 1° *Der Scholz im Dorfe* (L'éclévin au village); 2° *Der Irwisch* (Le feu follet); 3° *Der Rekruten aushub* (Le recrutement); 4° *Laura Rosetti*; 5° *Belmont et Constance*; 6° *Glücklich zusammen gelogen* (L'heureux mensonge mutuel); 7° *Die Dorfdeputirten* (Les députés du village); 8° *Der Luftballon* (Le ballon aérostatique); 9° *Élisonde*, etc. Il a laissé en manuscrit : trois concertos pour violon, six solos pour le même instrument, quatre concertos de cor, huit concertos pour la flûte, quatre symphonies concertantes pour deux flûtes, sept concertos pour le basson, quatre concertos pour le hautbois, et une symphonie concertante pour deux hautbois.

DIETZ (JEAN-SÉBASTIEN), né en France vers 1720, fut maître du chœur de l'église paroissiale de Wasserburg, sur L'Inn (cerce de l'Iser). Il a publié : *Alphabetarius Musicus, exhibens 7 missæ solemnes in claves ordinarias distributas, et secundum stylum modernum, at tamen ecclesiasticum elaboratas*, op. 1, Augsbourg, 1755, in-fol.

DIETZ (JOSEPH), né en Prusse vers 1735, a publié à Nuremberg, en 1768, une sonate pour le clavecin avec violon. Il a fait paraître aussi dans la suite, à Amsterdam et à Paris, trois œuvres de six trios pour le clavecin avec violon et basse.

DIETZ (JEAN-CHRÉTIEN), mécanicien distingué, né en 1778 à Darmstadt, puis établi à Emmerich, sur le Rhin,

s'est fait connaître par l'invention de plusieurs instrumens de musique, notamment par le *Melodion* et le *Claviharpe*. Le premier de ces instrumens, qui fut achevé en 1805, avait la forme d'un petit piano carré. Sa longueur était d'environ quatre pieds, sa hauteur et sa largeur de deux pieds. Les sons, assez semblables à ceux de l'harmonica, mais beaucoup plus forts, étaient produits par le frottement de tiges métalliques, et pouvaient être modifiés dans leur intensité par la pression plus ou moins forte des doigts sur les touches. Le Melodion fut entendu en 1806 dans les voyages que fit alors M. Dietz en Westphalie et en Hollande. Vers le même temps, cet artiste s'établit dans ce dernier pays et y établit une fabrique d'instrumens et de divers objets de mécanique; mais après quelques années, il se transporta avec sa famille à Paris, et y fit connaître un nouvel instrument qu'il avait inventé et auquel il donna le nom de *Claviharpe*. Cet instrument ingénieux était composé d'un corps assez semblable pour la courbe de la tête à celui d'un grand piano renversé verticalement, avec un clavier placé en saillie, comme aux pianos droits. Les touches de ce clavier faisaient mouvoir de petits crochets garnis de peau qui pinçaient des cordes de métal filées de soie. Quatre pédales servaient à modifier de diverses manières les sons de l'instrument, qui, bien que moins prolongés que ceux de la harpe, étaient néanmoins beaux et moelleux. La facilité du jeu du claviharpe aurait dû lui procurer plus de succès qu'il n'en obtint; mais on a eu lieu de remarquer que tout ce qui n'est pas d'un usage habituel et spécial dans la musique, est accueilli avec indifférence, quel que soit d'ailleurs le mérite de l'invention. C'est ainsi qu'une multitude d'instrumens ingénieux et d'un effet agréable ont été condamnés à l'oubli. M. Dietz avait obtenu un brevet d'invention pour son instrument le 18 février 1814; mais le *Claviharpe*, construit par son fils, ne parut en public

qu'à l'exposition des produits de l'industrie, au Louvre, en 1819. En 1812, M. Dietz achève la *Trochléon*, instrument composé d'un archet circulaire agissant sur des tiges métalliques, qu'on entendit jusqu'en 1819. A cette époque M. Dietz avait quitté Paris pour fonder un établissement de machines hydrauliques à Bruxelles. Cet habile mécanicien s'est depuis quelques années exclusivement occupé de la construction de *remorqueurs* à vapeur pour des voitures de tout genre sur les routes ordinaires. On a publié : *Description du Claviharpe inventé par M. Dietz père et exécuté par M. Dietz fils*, Paris, 1821, 19 pages in-8°, avec une planche qui représente l'instrument sous ses différens aspects.

DIETZ (CHRÉTIEN), fils du précédent, né à Emmerich, vers 1801, s'est fait connaître comme inventeur de plusieurs instrumens de musique, et comme un facteur de pianos distingué. Il n'avait que dix-huit ans lorsqu'il mit ses premiers instrumens à l'exposition du Louvre, à Paris, en 1819. Quelques années après il produisit un grand piano dont il n'avait fixé la table que par les extrémités, laissant les côtés vibrer librement. Cet instrument excita l'étonnement et l'admiration par la puissance de ses sons. A l'exposition des produits de l'industrie de 1827, on vit de lui un grand piano à quatre cordes, un piano de nouvelle forme dont les dimensions, sans être beaucoup plus considérables que celles d'un piano carré, offraient dans leur ensemble une régularité de dispositions qui n'existe pas dans ce dernier. La médaille d'argent fut décernée au jeune artiste. Peu de mois après il fit paraître un instrument à archet mécanique qui se jouait avec un clavier, et auquel il donna le nom de *Polyplectron*. On peut voir dans la *Revue musicale* (t. III, p. 593) une description de cet instrument, le meilleur de tous ceux du même genre qu'on a essayé de construire. On a aussi de M. Dietz un instrument à lames métalliques mises en vibration par

l'action de l'air, du même genre que le *physharmonica*, mais supérieur à celui-ci par la pureté, la douceur et l'égalité des sons. Comme facteur de pianos, ce jeune artiste s'est particulièrement distingué par ses petits pianos verticaux, auxquels il a donné une plus grande puissance de son qu'aucun autre facteur de France.

DIEUPART (CHARLES), musicien français, également habile sur le violon et le clavecin, naquit vers la fin du 17<sup>e</sup> siècle. Il passa en Angleterre en 1707, et tint le clavecin aux opéras d'*Arsinoé*, *Camilla*, *Pyrrhus*, *Démétrius* et au *Rinaldo* de Handel. Il est mort à Londres, vers 1740, dans un état voisin de l'indigence. On a de ce musicien l'ouvrage suivant : *Six suites de clavecins, divisées en ouvertures, allemandes, courantes, sarabandes, etc., composées et mises en concert pour un violon, et une flûte, avec basse de viole et un archiluth*, Londres, sans date. Walther cite aussi *Six ouvertures pour clavecin avec violon et basse continue*, de sa composition, gravées à Amsterdam, chez Roger.

DIEZELIUS (VALENTIN), musicien allemand qui vivait à Nuremberg au commencement du 17<sup>e</sup> siècle, a publié dans cette ville, en 1600, une collection de madrigaux de divers maîtres italiens sous ce titre : *Erster Theil, welcher Madrigalien, auss den berühmtesten Musicis Italicis colligirt, mit 3, 4, 5, 6, 7 und 8 Stimmen*.

DILLEN (GUILLAUME), compositeur belge, était maître de chapelle à l'église cathédrale de Parme, au commencement du 17<sup>e</sup> siècle. Il a fait imprimer à Venise, en 1622, une collection de messes à cinq, à six et à douze voix.

DILLHERR (JEAN-MICHEL), fameux théologien, né le 14 octobre 1604 à Thémars dans la principauté de Henneberg en Franconie, fut d'abord professeur à Jena, ensuite pasteur à Saint-Sébal, inspecteur de l'école de Nuremberg et bibliothécaire de la même ville. Au nombre de ses ou-



vrages se trouve une dissertation intitulée : *De ortu et progressu, usu et abusu musicæ*, Nuremberg, 1645. Dillherr est mort le 8 avril 1669.

DILLIGER ou DILLINGER (JEAN), magister et ensuite diacre à Cobourg, né, en 1590, à Eissfeld en Franconie, étudia à Wittenberg, et fut d'abord chanteur dans la grande église de cette ville. En 1625, on lui confia l'emploi de magister qu'il quitta en 1625 pour la place de chanteur à Cobourg. On voit par le titre d'un de ses ouvrages qu'il était pasteur à Gellershausen en 1655. Dans la suite il devint diacre à l'église Moritz à Cobourg, et conserva ce poste jusqu'en 1647, où il mourut. Voici la liste de ces ouvrages : 1° *Prodromi Triciniumorum sacrorum, newer geistlicher Liedlein mit 3 Stimmen gesetzt*, Nuremberg, 1612; 2° *Medulla ex Psalmo 68 deprompta et harmonice 6 voc. composita*, Magdebourg, 1614; 3° *Exercitatio musica I, continens XIII selectissimos concertus musicos variorum auctorum, cum basso generali, quibus accesserunt 8 cantilenæ 5 voc.*, Wittenberg, 1624; 4° *Disce Mori, oder ein Gebetlein zur Betrachtung der Sterblichkeit, mit 4 Stimmen ad contrapunctum simplicem*, Cobourg, 1628, in-4°; 5° *Gespræch D. Lutheri und eines Kranken Studiosi, Fordessen zu Wittenberg gehalten, jetzo aber in feine Reime gebracht, und mit 4 Stimmen gesetzt*, Cobourg, in-4°; 6° *Musica votiva, Deo sacro, de Tempore, zum lieben neuen Jahre den ganzen Werthen jetzo hochbetrueten Christenheit, mit 2, 3, 4 und 5 Stimmen, Theils Concerts-Theils contrapuncto-Weise verfertiget*, 1629; 7° *Musica Christiana Cordialis Domestica, dass ist: Christliche Hauss-und Hertzens Musica, auss-37 in Contrapuncto simplici gesetzten 2, 3 und 4 Stimmigen Arien bestehend*, Cobourg, 1651; 8° Deux supplémens au même ouvrage, 1651; 9° *Musica Concertativa, oder Schatz Kemmerlein, neuer geistlichen*

*Auserlesenen Concerte, von 1, 2, 3, 4, 5, 6—12 Stimmen, etc.* Cobourg, 1652, in-4°; 10° *Musica Oratoria; Musica Thanabulentica; Musica Castrensis; Musica invitatoria ad Epulum Cæleste, in-48 Liedern für 2, 3 und 6 Stimmen*, Cobourg, 1655; 11° *Jeremias penitentiarius, in-52 teutschen Buss-Spræchen, aus jedem Capitel des Propheten Jeremie genommen, für 2 Singstimmen. 1<sup>er</sup> et 2<sup>e</sup> parties*, Cobourg, 1640, in-4°.

DIMMLER (ANTOINE), compositeur et contrebassiste au service du roi de Bavière, naquit à Manheim le 14 octobre 1755. Le musicien de la cour Joseph Zwini lui enseigna la musique et à jouer du cor, et l'abbé G. J. Vogler la composition. À l'âge de 11 ans il entra dans la musique de la cour, en qualité de corniste. En 1778, il se rendit à Munich, où il s'adonna à l'étude de la contrebasse, et devint très fort sur cet instrument, pour lequel, à l'exception de Marconi et de Gaspard Bohrer, il ne se trouvait pas alors un homme de talent dans toute la Bavière. Dimmler a composé les petits opéras suivans : 1° *Der Guck Kasten* (La jalousie), représenté à Munich en 1794; 2° *Die Schatz Greber* (Les chercheurs de trésors), représenté au château de Sufeld près de Munich; 3° *Zebel-Jager* (Les chasseurs de Zibeline). Il a en outre composé la musique de 185 ballets, parmi lesquels on distingue : 1° *Der Erste Tod* (La première mort); 2° *Des Erste Schaffer* (Le premier pâtre); 3° *Medea* (Médée); 4° *Die Grazien* (Les Grâces); 5° *Ritter Amadis* (Amadis), etc. On connaît aussi en manuscrit des symphonies, quatuors, concertos, etc. de sa composition, outre une grande quantité de musique de guitare, instrument dont il jouait très bien. Il vivait encore à Munich en 1815. La bibliothèque du conservatoire possède les partitions manuscrites de plusieurs concertos pour le hautbois, pour la flûte, le cor et le clavecin, de sa composition. Dimmler a eu un fils, nommé Antoine comme lui,

né à Munich, le 24 avril 1785, qui a reçu les premiers principes de musique de son père, et qui est entré au service de la cour, en qualité de clarinetiste, le 16 juin 1796, n'étant âgé que de 13 ans.

DIOMEDES (CATON), luthiste, né à Venise, vivait à la fin du 16<sup>e</sup> siècle et au commencement du 17<sup>e</sup>. Il passa fort jeune en Pologne et entra au service de Stanislas Kostka, grand trésorier de la Prusse polonaise. Son talent sur le luth était remarquable, et il chantait fort bien. Il a fait imprimer à Cracovie en 1607 des mélodies qu'il avait composées en l'honneur de Saint Stanislas, patron de la Pologne. C'est aussi ce musicien qui a composé la musique pour les poésies de Stanislas Grochowski, publiées à Cracovie en 1606. On trouve quelques pièces de luth composées par Diomedes dans le *Thesaurus Harmonicus* de Besardus.

DION, cythariste, naquit à l'île de Chio. Ménéchme, cité par Athénée (liv. 14, c. 9.), dit qu'il joua le premier, sur la cythare, les chants des libations qu'on faisait aux fêtes de Bacchus.

DIONIGI (MARC), docteur en droit, naquit à Poli, bourg de l'État Romain, au commencement du 17<sup>e</sup> siècle. Il est auteur d'un traité de plain-chant intitulé : *Primi Tuoni, Introductione nel canto fermo*, Parme, 1648. Il en a donné une deuxième édition en 1667, avec des augmentations.

DIRUTA (AGOSTINO), moine de l'ordre de Saint-Augustin, né vers la fin du 16<sup>e</sup> siècle, fut d'abord maître de chapelle à Asola, petite ville de la Lombardie. Il s'y trouvait encore en 1622. Plus tard, il se rendit à Rome au couvent de son ordre, dont il devint le maître de chapelle. Il y vécut jusque vers 1650. Il a fait imprimer beaucoup d'ouvrages pour l'église, tant à Venise qu'à Rome; les plus connus sont les suivants : 1<sup>o</sup> *Messe concertate a cinque voci*, Venise, 1622; 2<sup>o</sup> *Litanie di Gloriosa Domina a 4, 5, e 6 voci*, Rome, 1631.

DIRUTA (GIROLAMO), frère mineur, né à Pérouse, vers 1580, fut organiste de l'église cathédrale de Chioggia, ville de l'État Vénitien. On lui est redevable d'un livre intéressant sur l'art de toucher l'orgue, qui est devenu fort rare. Il est intitulé : *Il Transilvano, Dialogo sopra il vero modo di sonar organi e stromenti da penna, Parte I*, Venise, 1615, in-fol. Cet ouvrage est dédié à un prince de Transylvanie, qui était élève de l'auteur : c'est à cause de cette circonstance que l'ouvrage est intitulé *Il Transilvano*. Outre la partie didactique, qui concerne le doigté des instrumens à clavier, on y trouve des toccates et des pièces d'orgue de Diruta, de Claude Merulo, André Gabrielli, Luzzasco Luzzaschi, Paul Quagliati, Joseph Guami et d'autres compositeurs célèbres. La seconde partie du *Transilvano* a été publiée à Venise en 1622, in-fol. Elle est divisée en quatre livres. Le premier est intitulé : *Sopra il vero modo de intavolare ciaschedun canto*. Le deuxième contient les règles du contrepoint avec des exemples de Luzzaschi, de Gabriel Fattorini, et de Adrien Banchieri. On trouve dans le troisième l'exposition des tons de l'église et les règles de la transposition. Le quatrième contient les règles du mélange des registres.

DISTLER (JEAN-GEORGES), maître des concerts de la cour de Stuttgart, né dans un village du royaume de Wurtemberg, vers le milieu du 18<sup>e</sup> siècle, s'est fait une réputation en Allemagne, comme violoniste et comme compositeur. MM. Pleyel, Neukomm, et lui, sont les seuls élèves que Haydn ait formés. En 1781 Distler se rendit à Stuttgart; il y obtint la place de premier violon à l'orchestre de la cour; neuf ans après, il fut fait maître des concerts. Une maladie mélancolique le conduisit à Vienne 1796 pour y voir ses parents : il y mourut en 1798 des suites de cette hypocondrie. Les compositions de Distler ont été publiées de 1791 à 1804; elles consistent en : 1<sup>o</sup> Six quatuors pour

le violon , op. 1 , Angsbourg , 1791. La deuxième édition a paru dans la même ville en 1795. On a gravé aussi cet ouvrage à Amsterdam , 1791 ; à Bâle , 1791 ; à Londres , 1797 ; à Paris , 1797 ; 2<sup>o</sup> Six quatuors pour deux violons , alto et basse , op. 2 ; 3<sup>o</sup> Concerto pour le violon , Angsbourg , 1795 ; 4<sup>o</sup> Six quintetti pour deux violons , deux altos et basse , en manuscrit , à Vienne , chez Traeg ; 5<sup>o</sup> Six quatuors pour deux violons , alto et basse , Angsbourg , 1798.

DITTERS DE DITTERS DORF (CHARLES), compositeur et violoniste allemand , dont le nom de famille était simplement *Ditlers*, naquit à Vienne , en 1759 ; dès l'âge de sept ans , il montra un goût décidé pour la musique ; ses parens lui firent cultiver cet art , et lui donnèrent une éducation soignée. Il forma son talent pour le violon à l'école des plus habiles violonistes de l'Allemagne , et lui-même ne tarda pas à être compté au nombre des virtuoses sur cet instrument. Un solo qu'il joua dans une église excita l'admiration de tous les auditeurs , et révéla son talent. Hubacek , fameux corniste , qui était présent , prit Ditters en affection , et le recommanda si fortement au prince de Hildburghausen , auquel il était attaché , que le jeune artiste fut admis au nombre des pages de ce prince , quoiqu'il n'eût pas encore douze ans accomplis. Après avoir achevé son éducation musicale dans la petite cour de son bienfaiteur , il fut attaché à l'orchestre d'un théâtre de Vienne , se lia avec Metastase , et eut le bonheur de devenir l'ami de Gluck , qui l'emmena avec lui en Italie. Là , son jeu sur le violon fut admiré de tous les artistes ; lui-même rapporte qu'après avoir joué en public un concerto , il reçut une lettre anonyme remplie d'éloges et accompagnée d'une montre fort riche. Il ne sut que long-temps après que ce présent lui venait du fameux Farinelli. De retour à Vienne , Ditters mit à profit la connaissance de Joseph Haydn , et augmenta ses connaissances dans la

composition. Lors du couronnement de l'empereur Joseph II , en 1765 , Ditters suivit la cour à Francfort ; et s'y fit entendre avec succès. De là , il passa au service de l'évêque de *Grosswardein* , en Hongrie. Il y écrivit quatre oratorios , *Isaac , David , Job et Esther* , qui furent exécutés à Vienne avec beaucoup de succès. Ce fut aussi vers le même temps qu'il commença à écrire pour le théâtre. En 1769 , il quitta Gross-Wardein pour se rendre en Silésie , où il entra au service du prince-évêque de Breslau , en qualité de maître de chapelle. Ce prélat aimait passionnément la musique , et goûta si bien celle de son maître de chapelle , qu'il voulut faire sa fortune. En 1770 , il le fit nommer maître des forêts de la Silésie autrichienne , lui fit accorder des lettres de noblesse et la permission d'ajouter à son nom celui de *Dittersdorf* , qu'il porta toujours depuis lors. Le sort de cet artiste semblait assuré de la manière la plus heureuse. Il était recherché à Vienne , et surtout à Berlin , où on l'appelait souvent ; mais le malheur qu'il eut de se brouiller avec l'évêque de Breslau , le succès de la musique de Mozart , qui changea la direction de l'art , et fit paraître le style de Ditters vieux et mesquin , enfin les infirmités qui accablèrent celui-ci dans ses dernières années , tout cela , dis-je , empoisonna la fin de sa vie , et il aurait été réduit à la dernière misère , sans les bienfaits du baron de Stillfried , qui le prit dans son château en Bohême , et le mit ainsi que sa famille à l'abri du besoin. Il y est mort le premier octobre 1799 , deux jours après avoir achevé de dicter à son fils l'*histoire de sa vie* , ouvrage intéressant par le ton d'originalité naïve qui y règne , et dans lequel les jeunes musiciens peuvent trouver des instructions utiles. Il renferme aussi des anecdotes curieuses et peu connues sur Lolli et d'autres grands maîtres. On a de Ditters les ouvrages suivans : 1<sup>o</sup> *Brief ueber die Grenzen des Komischen und Heroischen in der Musik* (Lettre sur les

bornes du comique et de l'héroïque en musique), dans la Gazette musicale de Leipsick, première année, p. 158; 2° *Brief, ueber die Behandlung italienischer texte bey der Komposition und ueber andere Gegenstaende* (Lettre sur l'expression des paroles italiennes dans la composition et sur d'autres objets relatifs à la musique), *Ibid.*, p. 201; 3° *Karl von Dittersdorfs Lebensbeschreibung* (Histoire de la vie de Charles Dittersdorf), publiée par son fils, à Leipsick, 1801, 294 pages in-8°; 4° *Isacco, figura del Redentore*, oratorio, composé à Grosswardein en 1767; 5° *La liberatrice del Popolo Giudaico nella Persia, o sia l'Esther*, oratorio. Cet ouvrage, qu'on exécuta deux fois à Vienne, en 1785, au profit des veuves des musiciens, fut accueilli avec beaucoup d'applaudissemens; 6° *Job*, oratorio, Vienne, 1786; 7° Messe en *ut*, avec orchestre, en manuscrit chez Breitkopf; 8° Motet pour le jour de Saint-Népomucène, en Mss. chez Rellstab; 9° *Amore in musica*, opéra-buffa, à Grosswardein, en 1767; 10° *Lo Sposo burlato*, opéra buffa, à Johannisberg, en 1775; 11° *Der Doktor und Apotheker* (Le médecin et l'apothicaire), opéra en un acte, à Vienne, en 1786. Cet ouvrage fut accueilli avec tant de faveur, que l'empereur Joseph II, assistant à une de ses représentations, ne dédaigna pas de témoigner par ses applaudissemens sa satisfaction, au moment où Ditters entra dans l'orchestre. A Londres, cette pièce eut trente-six représentations de suite. Elle a été gravée en partition pour le piano à Vienne, à Berlin et à Mayence; on l'a aussi arrangée pour tous les instrumens; 12° *Betrug durch Aberglauben* (La Fourberie par superstition), opéra en un acte, à Vienne, en 1786; 13° *Die Liebe im Narrenhause* (L'amour aux petites maisons), en un acte, à Vienne, en 1786. Cet ouvrage a été gravé à Mayence, en 1790, et à Berlin, en 1792; 14° *Il Democrito Corretto*, opéra bouffe, à Vienne, en 1786; 15° *Hieronymus Knicker* (Jérôme Knic-

ker), opérette, à Vienne, en 1787, gravé en partition pour le piano à Leipsick, en 1792; 16° *La Contadina fedele*, opéra bouffe, à Johannisberg, en 1785; 17° *Orpheus der zweyte* (Le nouvel Orphée), en un acte, à Vienne, 1787; 18° *Das rote Kaeppchen* (Le chaperon rouge), à Vienne, en 1788, gravé à Leipsick, en 1792; 19° *Der Schiffspatron, oder neue Gutsherr* (Le Patron de navire, ou le nouveau seigneur de village), à Vienne, en 1789, gravé en partition pour le piano, à Leipsick, en 1795; 20° *Hokus Pokus*, en un acte, à Vienne, en 1790, et à Weimar, en 1792, avec des changemens; 21° *Das Gespenst der Trommel* (Le tambour nocturne), à Oels, en 1794; 22° *Gott Mars, oder der eiserne Mann* (Le Dieu Mars, ou l'homme insensible), en deux actes, à Oels, en 1795; 23° *Der Gefoppte Braeutigam*, *ibid.*, 1795; 24° *Don Quichotte*, en italien, *ibid.*, 1795; 25° *Die Guelfen* (Les Guelfes), prologue, *ibid.*, 1795; 26° *Der Schach von Schiras* (Le Sultan de Schiras), *ibid.*, 1795; 27° *Ugolino*, en deux actes, *ibid.*, 1796; 28° *Die Lustigen Weiber von Windsor* (Les bourgeoises de Windsor), *ibid.*, 1796; 29° *Der Schoene Herbsttag* (Le beau jour d'automne), *ibid.*, 1796; 30° *Der Ternengewinnst* (Le billet de loterie), en un acte, *ibid.*, 1797; 31° *Der Muedchenmarckt* (Le marché des filles), en un acte, *ibid.*, 1797; 32° *Terno Secco*, opéra bouffe en deux actes, à Breslau, en 1797; 33° L'opéra bouffe de Bretzner, en Mss. 1798; 34° *Don Coribaldi, o sia Usurpata Prepotenza*, en deux actes, 1798, en Mss.; 35° *Il Mercato delle Ragazze*, 1798, en Mss.; 36° *Il Tribunale di Giove*, en Mss. Ces quatre derniers ouvrages sont restés entre les mains de la famille de Ditters; 37° Grande cantate latine, pour le jour de fête de l'évêque de Grosswardein, en 1765; 38° *La fille de Kola*, chant ossianique, avec piano, Leipsick, 1795; 39° Grand concerto pour onze instrumens concertans, avec orchestre,

1765; 40° Quinze symphonies à grand orchestre, intitulées *Les Métamorphoses d'Ovide*, Vienne, 1785; 41° Trente-cinq symphonies, en manuscrit, chez Traeg, à Vienne; 42° Six nouvelles symphonies, en manuscrit, dans les mains des héritiers; 43° *Concertino a 2 ob. Fag. e 2 cor. concert.*, 2 viol., 2 alt. e b., en Mss., chez Traeg, à Vienne; 44° Douze concertos pour violon, *ibid.*; 45° Deux nocturnes pour deux cors et violoncelle obligé, *ibid.*; 46° Six quatuors pour violon, Vienne, Artaria; 47° Douze divertissemens pour deux violons et violoncelle, en Mss. chez Traeg; 48° Duos pour violon et basse, *ibid.*; 49° Douze sonates à quatre mains pour le piano, 1796-1797, en Mss.; 50° Soixante-douze préludes pour le piano, dans tous les tons; 51° Douze chansons et romances variées pour le piano. On a appelé Ditters le *Grétry* de l'Allemagne : cet éloge est exagéré. Si ses compositions sont plus pures d'harmonie que celles du musicien belge, elles sont bien inférieures sous le rapport de l'invention.

DITTMER (MANTEY baron de), en ce moment maître de chapelle du duc de Mecklembourg Strelitz, est né en Bavière, a eu pour maître Winter, et s'est fait son imitateur. On a de lui un petit opéra (*Die beide Galwensclaven*), Les deux Galériens, qui n'a rien de remarquable. Son meilleur ouvrage en ce genre est son opéra intitulé *Louis de Bavière*; on a gravé l'ouverture pour piano. Sa musique religieuse se distingue par un style assez pur, et par son caractère pieux : elle est restée jusqu'à ce jour en manuscrit. Parmi ses œuvres de musique instrumentale on remarque; 1° Fantaisie sérieuse pour le piano, Berlin; 2° Fantaisie en forme de variations sur l'air de Himmel : *An Alexis*, *ibid.*; 3° *Adagio et allegro agitato* pour piano violon et flûte, *ibid.*; 4° Six danses populaires de la Bavière pour piano, op. 2, *ibid.*; 5° Six valse de Rossini, op. 7, *ibid.*

DIVISS ou DIWISCH (PROCOPE), musicien, mécanicien et physicien, naquit le

1<sup>er</sup> août 1696, à Senftenberg en Bohême. Après avoir fait ses études à Znaim, il entra en 1719 dans l'ordre des prémontrés, à Bruck. Il y enseigna la théologie et la philosophie avec éclat, jusqu'en 1733; à cette époque la cure de Prenditz, près de Znaim, lui fut offerte, et il l'accepta. Ce fut dans cette retraite qu'il se livra avec ardeur à des recherches de physique et de mécanique, et qu'il imagina la paratonnerre, dont l'invention a été retrouvée depuis lors par Franklin, et une sorte d'*orchestron*, grand instrument de musique, auquel il donna le nom de *Denis d'or*, par analogie avec le sien qui signifie *Denis* en bohémien. En 1741, Diwisch accepta l'emploi de supérieur de l'abbaye de prémontrés de Bruck, et son administration fut si sage, que pendant la guerre de l'Autriche contre la Prusse, le monastère fut toujours respecté, même par les ennemis. Après que la tranquillité eut été rétablie dans la Moravie, il retourna dans sa cure, et reprit ses travaux scientifiques. Il mit alors la dernière main à ses inventions du paratonnerre et du *Denis d'or*. En 1754, il plaça un paratonnerre près de sa maison; mais cette nouveauté lui fit courir quelque danger, car le peuple ayant considéré cet appareil comme un instrument de sorcellerie, et lui attribuant la sécheresse qui se fit sentir alors pendant deux ans, renversa cette machine qui fut transportée à l'abbaye de Bruck. Les savans de l'Autriche ne se montrèrent pas beaucoup plus raisonnables que le peuple, car ils s'opposèrent à l'établissement des paratonnerres sur les édifices publics, qui avait été proposé à l'Empereur, par Diwisch. A l'égard du *Denis d'or*, il paraît qu'il lui donna la dernière perfection en 1762. Cet instrument se jouait comme l'orgue avec les mains et les pieds; il imitait, dit-on, tous les instrumens à cordes et à vent, et l'on assure qu'il pouvait produire cent trente variétés de qualités de sons. Le prince Henri de Prusse en offrit une somme considérable, mais lorsqu'il l'entendit, Diwisch le croyait sus-

ceptible de plus de perfectionnemens, et il ne voulut pas le céder. En 1790, l'évêque de Bruck, Georges Lambeck, possédait le dernier instrument de ce genre exécuté par l'inventeur, et entretenait un musicien chargé spécialement de le jouer. On ignore ce qu'il est devenu depuis ce temps. Diwisch est mort à Prenditz, le 21 décembre, 1765. On a de lui un ouvrage posthume en allemand qui a pour titre : *Théorie de l'électricité et application de ses principes à la Chimie*, Tubinge, 1768, in-8°. Le portrait de ce savant a été gravé par Balzer, avec ce distique :

Non laudate Jovem gentes ! Quid vester Apollo ?  
Iste magis Deus est fulminis atque soni.

DIVITIS (ANTOINE), musicien français, vivait dans la première moitié du 16<sup>e</sup> siècle. On ne connaît de sa composition que deux morceaux : 1° *Un gloria Laus* à quatre parties, dans le dixième livre de la collection d'anciens motets, imprimée à Paris, par Pierre Attaignant, 1530-1540, in-4°, gothique ; 2° *Un Credo* à six voix, en manuscrit, dans la bibliothèque royale de Munich. Gerber dit aussi qu'il y a des morceaux de sa composition dans un recueil de chansons en différentes langues, imprimé depuis 1550 jusqu'en 1540, in-8°, et dont il y a un exemplaire dans la bibliothèque de Zwickau. Cette collection a pour titre : *Sammlung von Gesängen in verschiedenen Sprachen*. Il est peut-être permis de penser que le nom réel de ce musicien était *Le Riche*, et qu'il a été latinisé. On trouve deux chansons françaises à 5 voix, de *Le Riche*, dans une collection publiée par Nicolas Duchemin, en 1551, sous ce titre : *Le premier livre des plus excellentes chansons de divers auteurs*.

DIXON (WILLIAM), compositeur et organiste anglais, vécut à Londres, depuis 1770, jusque vers 1800. Il a publié une collection de musique sacrée, choisie dans les œuvres des meilleurs maîtres anglais, sous ce titre : *Psalmodia Christiana, a*

*collection of sacred music, in four parts, designed for public worship, containing 200 plain psalm tunes, 50 fugues, and a few pieces in the hymn style, for the three great festivals, Christmas-Day, Easter-Day, and Whitsunday, with the bass figured for the organ or harpsichord, etc.*, Londres, 1790. Cette collection est précédée d'un traité élémentaire du chant intitulé : *An Essay and concise Introduction to singing, containing rules for singing at sight, formed by the author during many years study and practice in teaching*. On a aussi de Dixon un recueil de chansons anglaises, Londres, 1795.

DIZI (FRANÇOIS-JOSEPH), né à Namur, le 14 janvier 1780, est fils d'un professeur de musique qui, de Dinant-sur-la-Meuse, alla s'établir dans cette ville. Le jeune Dizi fit voir dès son enfance les plus heureuses dispositions pour la musique, et la sévérité de son père développa ses facultés par des études laborieuses. La harpe était l'instrument pour lequel il avait le plus de penchant ; malheureusement il n'y avait pas de maître à Namur qui pût lui enseigner à en jouer ; les leçons de son père, qui était violoniste, furent les seules qu'il reçut, et ce fut en lui-même qu'il dut chercher les moyens d'acquérir du talent. Il avait à peine atteint sa seizième année, lorsqu'il conçut le projet de se rendre en Angleterre. Il voyageait alors en Hollande pour s'y faire entendre ; il s'y embarqua. Arrivé dans un port où le vaisseau fut obligé de relâcher, il se promenait sur le pont du bâtiment ; tout à coup il vit un matelot tomber à la mer, et poussé par un mouvement d'humanité, il s'y précipita lui-même pour le sauver, oubliant qu'il ne savait pas nager. Il perdit bientôt connaissance, et lorsqu'il revint à lui, il se trouva dans une maison sur le port, où on lui donnait des soins. Dès que ses habits furent séchés, il voulut retourner au vaisseau, mais ce bâtiment, dont il ne savait pas même le nom, avait continué sa route, parce

qu'on ne s'était pas aperçu de l'accident de Dizi, qu'un ouvrier du port avait sauvé. La situation du jeune artiste était dès plus pénibles, car sa harpe et les malles qui contenaient ses habits, son linge, ses lettres de recommandation et son argent étaient sur le vaisseau qui s'éloignait de lui. Sa bourse ne renfermait que quelques écus à peine suffisans pour le conduire à Londres, et il ne savait pas un mot d'anglais. Il se décida pourtant à sacrifier le peu qui lui restait pour arriver jusqu'à la capitale de l'Angleterre, dans l'espoir d'y retrouver le navire qui contenait toutes ses richesses et l'espoir de son avenir.

Arrivé à Londres, il ne put jamais découvrir ce bâtiment, n'ayant aucun renseignement qui pût l'aider dans ses recherches au milieu de l'immense quantité de vaisseaux qui stationnaient sur la Tamise; il se trouva donc dans cette grande ville sans ressources, et n'y connaissant personne. Après quelques semaines passées dans la situation la plus pénible, le hasard le conduisit près d'une maison où il entendit jouer de la harpe; il se décida à y entrer, exposa sa situation à ceux qui l'habitaient, et demanda qu'on l'entendît sur son instrument. Cette maison était celle de Sébastien Érard, célèbre facteur de harpes et de pianos. Le chef de cette maison apprécia le talent du jeune Dizi, comprit qu'il avait de l'avenir, et l'aïda à se poser convenablement dans le monde, en lui procurant des élèves. Clementi lui fut aussi utile par l'estime qu'il témoigna pour ses talens. Bientôt Dizi devint le harpiste le plus renommé de Londres, et pendant trente ans, il jouit en Angleterre d'une brillante réputation comme virtuose, et comme compositeur pour son instrument.

La nature l'avait doué de dispositions naturelles pour la mécanique, et de beaucoup d'adresse. Il voulut appliquer ces facultés au perfectionnement de son instrument, et inventa, avec l'assistance d'un Polonais, une harpe à double action qu'il appela *Harpe perpendiculaire*, parce que

les cordes, placées au centre de la console, étaient dans une position exactement verticale avec le centre de la table. L'élévation de ces cordes, à un demi ton ou à un ton plus haut que l'accord naturel, se faisait par des bascules placées à l'intérieur de la console. La difficulté du placement des cordes, et les dérangemens fréquens du mécanisme, ont déterminé plus tard M. Dizi à renoncer à ce système de construction, pour se rapprocher de celui d'Érard, qu'il a seulement voulu simplifier en substituant aux mouvemens particuliers de chaque note, des mouvemens généraux de communication d'octave en octave. M. Dizi est aussi le premier qui a imaginé de doubler les tables d'harmonie des harpes, pour leur donner plus de résistance aux vibrations des cordes. Enfin, il a disposé les pédales de l'instrument dans un ordre plus régulier que celui qui est généralement adopté; mais cette innovation a eu peu de succès, parce qu'elle contrariait les habitudes des harpistes.

En 1828, M. Dizi a quitté Londres pour s'établir à Paris, où il a formé une association avec la maison Pleyel, pour l'établissement d'une fabrique de harpes. Depuis son arrivèe en France, il a été nommé professeur de harpe des princesses de la famille royale.

Les compositions de M. Dizi pour la harpe sont : 1° Une grande sonate, publiée à Londres; 2° Air Saxon, de Cramer, varié, Paris, Janet; 3° Danse du Châle, variée, *Ibid.*; 4° Trois thèmes originaux variés, *Ibid.*; 5° Douze exercices ou fantasies pour la harpe à deux rangs de pédales, première et deuxième suite, Paris, Pleyel; 6° Une grande quantité de romances françaises, d'airs anglais et italiens, variés pour la harpe, Londres, Paris, Érard, Pleyel et autres.

DLABACZ (JOSEPH-BENOÎT), virtuose sur le trombone, naquit à Podécbradt, le 2 juillet 1705. Après avoir fini ses études à Prague, il voyagea; puis se fixa à Coblenz, où son talent remarquable le fit

engager dans la chapelle de l'électeur. Il mourut en cette ville vers 1769. On ignore s'il a écrit pour son instrument.

DLABACZ (GODEFROI-JEAN), né vers 1760 à Bøhmisch-Brod, en Bohême, entra dans l'ordre des Prémontrés à Prague, et devint directeur du chœur et bibliothécaire du chapitre *Strahow*, dans la même ville. Il a donné l'*Essai d'un catalogue des meilleurs musiciens de la Bohême*, dans les septième et neuvième parties de la *Statistique de la Bohême*, qui a été publiée en 1788. Le troisième volume de la Société Royale des Sciences de la Bohême (1798, in-4°, n° 2) renferme une dissertation sur l'état des arts dans ce pays, dont il est aussi l'auteur. On y trouve quelques détails curieux sur les orgues et sur plusieurs musiciens. L'ouvrage le plus important qu'il a publié est le Dictionnaire historique des artistes de la Bohême, qui a paru sous ce titre : *Allgemeine hist.-Kunstler-Lexikon für Bøhmen*, 3 vol. in-4°, Prague, 1815-1818. On y trouve une multitude de notices intéressantes sur les musiciens de cette partie de l'Allemagne. Dlabacz est mort à Prague, le 4 janvier 1820.

DLUGORAI (ALBERT), compositeur et luthiste distingué, né en Pologne, vécut vers la fin du 16<sup>e</sup> siècle. On trouve quelques-unes de ses pièces de luth dans le *Thesaurus Harmonicus* de Besard.

DOBBERT (CHRÉTIEN-FRÉDÉRIC). Voyez DOEBBERT.

DOBLER (JOSEPH-ALOYS), un des meilleurs chanteurs de l'époque actuelle en Allemagne, est né le 17 novembre 1796 à Gebrazhofen, dans le royaume de Wurtemberg, où son père était maître d'école. Celui-ci lui donna les premières leçons de musique, de chant et de piano. A l'âge de dix ans Dobler fut admis comme enfant de chœur à l'église cathédrale de Constance. Il y fit ses études jusqu'en 1813; alors, pour se soustraire aux lois de la conscription, il se décida à aller faire un cours de théologie à l'université d'Ellwangen. Là,

il eut occasion d'exercer sa belle voix de basse dans les concerts d'amateurs que le recteur Spægele avait institués. Encouragé par les succès qu'il obtint dans ces concerts, il résolut de ne point entrer au séminaire et se rendit secrètement à Vienne, où il trouva un protecteur dans l'ambassadeur de Wurtemberg. Weigl, ayant entendu la belle voix de Dobler, l'encouragea à cultiver le chant, lui donna des conseils et lui procura un engagement au théâtre de la porte de Carinthie, avec deux mille florins d'appointemens. Le jeune chanteur, âgé seulement de dix-neuf ans, se fit bientôt remarquer, et bientôt il fut engagé pour le théâtre de Linz, comme première basse. Il y débuta par le rôle d'Alcidor dans *Cendrillon*, et son succès fut complet. En 1820 il prit l'emploi de première basse au théâtre de Francfort-sur-le-Mein, resta dans cette ville jusqu'en 1825, et entreprit alors un grand voyage en Allemagne, chanta avec succès à Mayence, Stuttgart, Wiesbaden, Berlin, etc. Engagé pour l'Opéra-Allemand de Londres en 1833, il y chanta dans trente-deux représentations pendant la saison, et se lia d'amitié avec les célèbres chanteurs italiens Rubini, Tamburini et Madame Malibran, qui devinrent ses modèles. De retour à Francfort à la fin de cette année, Dobler y resta jusqu'au 15 septembre 1834, époque où il est entré au service de la cour des Wurtemberg, à Stuttgart. Cet artiste n'a point étudié de méthode de chant proprement dite; ce qu'il sait dans cet art, il le doit à sa propre expérience, aux exemples qu'il a recueillis des chanteurs habiles, et surtout à sa rare intelligence et au sentiment dramatique dont il est doué au plus haut degré. Sa voix est pure, égale, flexible, et d'une grande puissance.

DOBYHERL (JOSEPH), maître de musique du deuxième régiment d'artillerie en garnison à Vienne, est né le 13 juin 1779 à Krasowitz, en Bohême. Destiné à l'enseignement de la musique par son père, il étudia toutes les parties de cet art et ap-



prit le chant, le piano, l'orgue, le violon et presque tous les instrumens à vent, sous la direction de Nawratil, Doluzalek, Johanis, et surtout d'un organiste très habile nommé Bubmik. Lorsqu'il eut atteint sa quinzième année, il fut envoyé à Enns, dans la Haute-Autriche, pour y apprendre, sous la direction du musicien de la ville, à jouer du cor, de la trompette et du trombone, puis il alla à Vienne faire un cours d'études littéraires. Admis dans cette ville au théâtre Léopold comme clarinetiste, il y resta pendant six ans. Pendant ce temps, il apprit l'harmonie et la composition chez Heidenreich et Tayber. En 1808, Dobyherl fut nommé chef de la musique du prince Kourakin, ambassadeur de Russie à la cour de Vienne. En 1810 il entra au théâtre Hofburger, et peu de temps après il eut la direction de la chapelle du prince de Lobkowitz. Depuis lors il a été admis à l'orchestre du théâtre de la cour comme seconde clarinette, et a été nommé maître de musique du deuxième régiment d'artillerie. Le talent de cet artiste pour la direction d'un orchestre d'instrumens à vent et pour l'arrangement de la musique en harmonie militaire est très remarquable. On a de lui plus de cent suites de morceaux extraits d'opéras italiens, allemands et français arrangés avec beaucoup de goût et une rare intelligence. Dobyherl y a introduit une multitude de nouvelles combinaisons d'instrumens, du plus grand effet. Lorsque Rossini alla à Vienne, il éprouva tant de plaisir à l'exécution de quelques-unes de ses productions ainsi arrangées, qu'il désira avoir les partitions de ces morceaux pour étudier le système et le mécanisme des combinaisons d'instrumens.

DOCHE (JOSEPH-DENIS), né à Paris, le 22 août 1766, entra comme enfant de chœur à la cathédrale de Meaux, à l'âge de huit ans, et y apprit la musique sous la direction de Guignet. Nommé maître de chapelle de la cathédrale de Constance, à dix-neuf ans, il y resta jusqu'à l'époque

de la révolution. Il entra alors à l'orchestre du théâtre du Vaudeville pour y jouer de l'alto, puis du violoncelle, et enfin de la contrebasse. Devenu chef d'orchestre du même théâtre, il composa, pour les pièces qu'on y représentait, une multitude d'airs qui se distinguent par un chant naturel et gracieux. Les plus connus sont ceux de *Fanchon la vielleuse*, la romance de *Santeuil*, celle de *Gentil Bernard*, etc. Il en a publié le recueil, en 1822, sous le titre de *La Musette du Vaudeville*, grand in-8° obl. Doche a fait aussi la musique d'un opéra-comique intitulé *Les Trois Derville*, qui fut refusée au théâtre Feydeau en 1818, et de plusieurs *opérettes* joués au théâtre des Boulevards, entre autres, *Point de Bruit*, qui fut joué avec succès au théâtre de la Porte-Saint-Martin, en 1804. Il a fait entendre à Paris plusieurs messes à grand orchestre. La dernière a été exécutée à Saint-Eustache, le 22 novembre 1809, jour de Sainte-Cécile. Retiré du Vaudeville en 1824, Doche est mort à Soissons au mois de juillet 1825.

DOCHE (ALEXANDRE-PIERRE-JOSEPH), fils du précédent, né à Paris, en 1799, fit ses études musicales au Conservatoire de Paris, et succéda à son père dans la place de compositeur et de chef d'orchestre du Vaudeville. Il a écrit pour les pièces de ce théâtre beaucoup de morceaux de musique, dont quelques-uns ont été publiés à Paris, chez Petit, Savarèse et Lemoine.

DODART (DENIS), médecin, naquit à Paris, en 1624. Après avoir été reçu docteur en 1660, il fut nommé six ans après professeur de pharmacie, et ensuite conseiller-médecin de Louis XIV. En 1675, l'Académie des Sciences l'admit au nombre de ses membres. Il fut chargé par ses confrères de rassembler les matériaux d'une histoire de la musique; mais il s'est borné à publier plusieurs mémoires sur la formation de la voix, et sur la détermination du son fixe. Ces mémoires ont été insérés parmi ceux de l'Académie des Scien-

ces. Dodart est mort à Paris le 5 novembre 1707. Les mémoires publiés par lui sur les objets relatifs à la musique sont les suivans : 1° *Mémoire sur les causes de la voix de l'homme, et de ses différens tons* (Mém. de l'Académie des Sciences, ann. 1700, p. 258-268); 2° *Notes sur le mémoire précédent* (Idem, p. 268-287); 3° *Supplément au mémoire sur la voix et sur les tons, première partie* (ann. 1706, p. 136); 4° *De la différence des tons de la parole et de la voix du chant, par rapport au récitatif, et par occasion des expressions de la musique antique et de la musique moderne* (Id., p. 388); 5° *Supplément au mémoire sur la voix et sur les tons, seconde partie* (ann. 1707, p. 66). Dodart cherche à établir dans ces mémoires la similitude de l'organe vocal avec un instrument à vent; système adopté jusqu'en 1743, où Ferrein en proposa un autre, qui partagea les savans. On a aussi du même auteur : *Sur la détermination du son fixe* (Mém., an 1700, p. 131-140). Il y a quelques exemplaires du mémoire de Dodart sur les causes de la voix de l'homme, imprimé séparément avec les notes et les additions, lesquels portent la date de 1705, sans nom d'imprimeur. L'auteur les avait fait tirer pour ses amis : la bibliothèque du Roi, à Paris, en possède un qui vient du cabinet de Brossard.

DODDRIDGE (PHILIPPE), ecclésiastique anglais, naquit à Londres, le 26 juin 1702. Il commença ses études à l'école de Saint-Albain, et les acheva au collège des ministres non conformistes, à Kibworth, dans le comté de Leyecester. En 1722, il fut nommé prédicateur à Kibworth, ensuite à Market-Harborough, et enfin professeur au collège de Northampton en 1730. Sa santé, qui avait toujours été très faible, s'étant entièrement dérangée, les médecins lui conseillèrent de changer de climat; il se rendit à Lisbonne; mais à peine y fut-il arrivé que son mal empira, et il mourut dans cette ville, le 26 octobre 1750.

Il a donné dans les Transactions philosophiques, t. 44, p. 596, *Account of one, who had no ear to music naturally, singing several tunes when in a delirium* (Notice sur un individu qui, n'ayant point l'oreille musicale, chante plusieurs airs avec justesse, lorsqu'il est en délire).

DODWEL (HENRI), philologue célèbre, naquit en 1641. Ayant perdu ses parens de bonne heure, il tomba dans l'indigence jusqu'à ce qu'un de ses oncles le recueillit et lui fournit les moyens de faire ses études, d'abord à Dublin, ensuite à Oxford. Ayant été nommé professeur d'histoire dans cette université en 1688, l'année même de la révolution anglaise, il ne tarda pas à perdre cette place, parce qu'il se refusa à prêter le serment d'allégeance. Après s'être engagé dans toutes les querelles religieuses de son temps, et avoir écrit une immense quantité d'ouvrages de tout genre, il mourut le 7 juin 1711. Les travaux de ce savant homme sur les historiens et les géographes anciens, ainsi que sur les antiquités ecclésiastiques, n'étant point de l'objet de ce dictionnaire, je me contenterai de citer son livre intitulé *Treatise concerning the lawfulness of instrumental music in holy offices, etc.* (Traité concernant l'admission de la musique instrumentale dans l'office divin), Londres, 1700, in-8°. C'est une seconde édition : j'ignore la date de la première. Ce traité est tout théologique.

DOEBBERT (CHRÉTIEN-FRÉDÉRIC), habile flûtiste, naquit à Berlin, où il prit des leçons de hautbois et de flûte. Ayant acquis beaucoup de talent sur ces deux instrumens, il passa au service du margrave Frédéric de Brandebourg Culmbach, auquel il donnait des leçons de flûte. A la mort de ce prince, en 1763, les virtuoses italiens, chanteurs et cantatrices ayant été congédiés, Doebbert passa avec les musiciens allemands au service du margrave d'Anspach et de Bayreuth; il y mourut en 1770. Il a publié à Nuremberg,

en 1759, six solos de flûte, avec accompagnement de basse.

DOEDERLIN (JEAN-ALEXANDRE), né le 11 février 1675, à Biswang, dans le comté de Pappenheim, fut magister et recteur de l'école de Weissenfels en Nordgau, où il mourut le 25 octobre 1745. On a de lui un écrit intitulé : *Ars canendi veterum, et veterum cantores weissenburgenses*, deux feuilles in-fol. sans date. Cet ouvrage, qui paraît devoir être intéressant, par son titre, est de la plus grande rareté.

DOEHLER (THÉODORE), pianiste distingué, attaché à la musique particulière du duc de Lucques, est né le 20 avril 1814 à Naples, où son père était maître de langues. A l'âge de sept ans il montrait beaucoup de goût pour la musique et pria instamment le maître de piano de sa sœur de lui donner des leçons, mais il avait tant de maladresse en toutes choses qu'on ne pouvait croire qu'il pût réussir à bien jouer d'un instrument. On céda enfin à ses instances, et ses progrès furent si rapides qu'en moins de six mois il eut dépassé sa sœur qui avait eu deux ans de leçons plus que lui. Cependant la difficulté de trouver de bons maîtres était un obstacle au développement des facultés du jeune Doehler ; l'arrivée de M. Benedict à Naples fut un bonheur pour ce jeune artiste : sous sa direction, il acquit en peu de temps un bon mécanisme de l'instrument. Son père ayant été appelé à Lucques pour l'éducation des princes, il l'accompagna dans cette résidence, et peu de mois après il suivit le duc à Vienne, dont le séjour fut pour lui la terre promise. Admis dans l'école de Charles Czerny, il s'y distingua de manière à mériter les éloges des artistes qui l'entendirent. C'est à ces étonnans progrès qu'il dut la faveur d'être nommé à dix-sept ans pianiste de la musique particulière du duc de Lucques. Depuis lors il a accompagné son souverain dans ses voyages en Allemagne et en Italie, et partout il s'est fait remarquer par son talent.

Il a publié jusqu'à ce jour environ dix œuvres de variations et de fantaisies sur des thèmes de *Zampa*, *La Straniera*, *I. Montecchi*, *Norma*, et *Robert le Diable*, ainsi qu'un grand concerto pour le piano, dédié à la reine de Naples.

DOELZSCH (JEAN-GOTTLIEB), constructeur d'orgues, né à Dœbeln, en Saxe, vivait dans la première moitié du 18<sup>e</sup> siècle. En 1729 il finit l'orgue de Gruenberg, composé de douze jeux. Il répara celui de l'église de Sainte-Cunégonde, à Rochlitz, en 1732.

DOERING (J. F. S.), chantre à Gœrlitz, né vers 1765, s'est fait connaître par les ouvrages dont les titres suivent : 1<sup>o</sup> *Die 3 Rosen des Lebens, Gesellschaftslied für 4 Singstimmen*, etc. (Les trois roses de la vie, chansons de société à quatre voix), Gœrlitz, 1799 ; 2<sup>o</sup> *Vollständiges Gœrlitzer Choral-Melodien-Buch in Buchstaben, vierstimmig geestzt* (Livre complet de mélodies chorales, pour la ville de Gœrlitz, arrangé à quatre voix), Gœrlitz, 1802 ; 3<sup>o</sup> *Anweisung zum Singen. Erster kursus* (Instruction pour le chant, premier cours), ibid., 1805, in-8<sup>o</sup> de 80 pages.

DOERING (M.-L.-J.) ; on a sous ce nom une suite d'articles sur l'existence et la nature du rythme, qui ont été insérés dans la 27<sup>e</sup> année de la Gazette musicale de Leipsick, p. 3-9, 17-26, 37-41. Ces morceaux ne sont point sans intérêt et se font remarquer par des vues neuves.

DOERNER (JEAN-GEORGES), organiste à Bitterfeld, en Prusse, vers le milieu du 18<sup>e</sup> siècle, a fait imprimer une *Épître au docteur Mitzler sur l'origine du son et des tons principaux* (en allemand), Bitterfeld, Mich. Heunigen, 1743, trois feuilles in-8<sup>o</sup>.

DOISY-LINTANT (CHARLES), guitariste et marchand de musique à Paris, est mort dans cette ville en 1807. Il a publié un grand nombre de morceaux pour son instrument. Les plus connus sont : 1<sup>o</sup> Un concerto, avec accompagnement de deux

violons, alto et basse ; 2° Dix trios pour guitare, violon et alto, op. 1 et 5 ; 3° Trois trios pour trois guitares ; 4° Quarante-neuf duos pour deux guitares ou pour guitare et violon ; 5° Plusieurs sonates, rondos et solos ; 6° Principes généraux et raisonnés de la guitare, Paris, Nadermann ; 7° Petite méthode pour le même instrument, avec des airs, *Ibid.*

DOLES (JEAN-FRÉDÉRIC), né à Steinbach en Franconie, en 1715, commença ses études au gymnase de Schleusingen, et apprit la musique à l'école de Saint-Thomas à Leipsick. Son maître de composition fut Jean-Sébastien Bach. En 1744, il obtint la place de chantre à Freyberg, où il resta jusqu'en 1756, époque où il succéda à Harrer dans les fonctions de directeur de musique à l'église de Saint-Thomas de Leipsick. Il unissait le talent de bien enseigner à celui de bien écrire, et jouissait d'une grande considération parmi les musiciens de son temps. Il est mort le 8 février 1797. On a de lui les ouvrages suivans : 1° *Anfangsgründe zum Singen* (Introduction à l'art du chant), manuscrit in-8° de 158 pages ; 2° *Neue Lieder von Fuchs* (Nouvelles chansons de Fuchs), Leipsick, 1750 ; 3° Le quarante-sixième psaume, mis en musique, *Ibid.*, 1758, in-fol. ; 4° *Melodien zu Gellerts Geistlichen Oden*, etc. (Mélodies pour les odes spirituelles de Gellert, à quatre voix, avec accompagnement de clavicin), *Ibid.*, 1762, in-fol. min. ; 5° *Vierstimmiges Choralbuch, oder harmonische Melodien-Sammlung für Kirchen* (Livre choral à quatre voix, ou recueil de mélodies harmoniques pour l'église), *ibid.*, 1785 ; in-4° ; 6° Cantate sur le chant de Gellert : *Ich Komme vor dein Angesicht*, etc., pour quatre voix et orchestre, Leipsick, 1790, petit in-fol. Cet ouvrage, dont une partie est dans le style fugué, fait voir que Doles était un digne élève de J.-S. Bach. On y trouve une préface excellente sur l'art de traiter la musique

d'église, 7° *Singbare und Leichte Choral Vorspiele für Lehrer und Organisten*, etc. (Préludes chantans et choisis pour des chorals à l'usage des professeurs et des organistes, etc.), première suite, Leipsick, 1795, in-fol. ; Deuxième suite, *Ibid.*, 1795 ; Troisième, *Idem, ibid.*, 1796 ; Quatrième, *Idem, ibid.*, 1797. Cette collection présente des pièces d'un fort bon style. Doles a laissé en manuscrit ; 1° Passion, d'après Saint-Marc ; 2° *Idem*, d'après Saint-Luc ; 3° La Passion, oratorio ; 4° Les psaumes quatre-vingt-cinq et cent ; 5° *Salvete vos* ; 6° Un cantique : *Jesus meine Zuversicht* ; 7° *Magnificat*, en allemand ; 8° Deux messes ; 9° *Kyrie cum gloria en si mineur* ; 10° Les 2°, 16°, 25°, 35°, 81°, 84° et 111° psaumes.

DOLES (JEAN-FRÉDÉRIC), fils du précédent, naquit à Freyberg, le 26 mai 1746. Son premier maître fut le recteur Funcke, de Freyberg. Il apprit ensuite la musique et le chant sous la direction de son père. En 1764, il entra à l'université de Leipsick et ensuite à l'Académie d'Erlangen pour se livrer à l'étude de la jurisprudence. Il prit ses degrés de docteur en droit en 1776, et fut nommé substitut dans la faculté de droit. Il est mort à Leipsick le 16 avril 1796. Doles est compté parmi les amateurs de musique les plus distingués. Il a publié en 1773, six solos pour le piano, à Leipsick, chez Breitkopf. On connaît aussi en manuscrit un concerto pour le même instrument, qui a eu beaucoup de succès en Allemagne.

DOLEZALEK (JEAN-EMMANUEL), excellent pianiste, né à Chotiebarz en Bohême, vers 1785, vécut à Vienne en 1815, et dans les années suivantes. En 1814, il s'était fait admirer à Prague par son habileté comme exécutant et par l'originalité de ses chansons bohémiennes, publiées en 1812, sous le titre de *Cziske Pjsné wkuadlu wwedené*, etc. Parmi les autres compositions de Dolezalek on remarque : 1° Douze écossaises pour deux violons, deux clarinettes, deux cors, flûte,

deux bassons et basse, Vienne, Artaria; 2° Neuf variations sur un thème de *Sargines*, pour le piano, *Ibid.*; 3° Variations sur un thème du ballet *Der Fassbinder*, *Ibid.*; 4° Plusieurs recueils d'allemandes, écossaises et valse pour le piano, Vienne, Mechetti et Artaria; 5° Deux marches russes pour le piano, Vienne, Artaria.

DOMART ou DOMARTO, musicien français, né vraisemblablement en Picardie, vécut dans la première moitié du 15<sup>e</sup> siècle. Son nom figure parmi ceux des contrapuntistes les plus célèbres de son temps. Tinctoris le cite en plusieurs endroits de ses ouvrages, notamment dans son *Proportionale*, où il critique quelques erreurs de proportions dans la messe *Spiritus almus* de Domart. Dans les archives de la chapelle pontificale, il y a un recueil des messes manuscrites des maîtres les plus anciens (coté 14, in-fol.), parmi lesquelles on en trouve de ce musicien.

DOMINICO (JEAN), musicien italien, qui vivait vers le milieu du 16<sup>e</sup> siècle, a fait imprimer : *Cantiones sacre quinque vocum*, Venise, 1566.

DOMNICH (HENRI), fils d'un musicien de l'électeur de Bavière, naquit à Wurzhourg vers 1760. Dès son enfance il cultivait la musique et s'adonna particulièrement à l'étude du cor, sur lequel il fit de si rapides progrès, qu'à l'âge de douze ans il fut admis à la chapelle électorale. De là il passa à Mayence, au service du comte de Oelz, grand amateur de musique. Enfin il vint à Paris, où il fut assez heureux pour recevoir des leçons de Punto. A la formation du Conservatoire de musique, Domnich fut compris au nombre des professeurs, et se montra digne de cette distinction par les excellens élèves qu'il forma, et dont il a peuplé les orchestres de Paris et de la France. On lui doit la *Méthode du premier et du second cor, à l'usage du Conservatoire* (Paris, 1805, in-fol.), qui fut long-temps la meilleure qu'on eût en France, et qui n'a été remplacée avantagement que par celle de

M. Dauprat. Il a aussi publié : 1° Trois concertos pour le cor, avec accompagnement d'orchestre, Paris, Ozi; 2° Symphonie concertante pour deux cors, *Ibid.*; 3° Deux recueils de romances, avec accompagnement de piano, op. 4 et 5. Quelques-unes de ces romances sont charmantes et ont eu un succès de vogue. Domnich a eu deux frères, Jacques et Arnold, tous deux virtuoses sur le cor. Le premier, qui était son aîné, est passé en Amérique, et vivait à Philadelphie en 1806. Le second, plus jeune que lui, était, en 1805, au service du duc de Saxe Meiningen.

DONATI (IGNACE), compositeur, né à Casale Maggiore, près de Crémone, vers la fin du 16<sup>e</sup> siècle, fut d'abord, en 1619, maître de chapelle de l'académie du Saint-Esprit à Ferrare. En 1624, il passa en la même qualité dans le lieu de sa naissance, et enfin, en 1635, il fut appelé à la cathédrale de Milan. Ceux de ses ouvrages dont les titres sont connus sont : 1° *Le Fanfalage, madrigali, a 3, 4 e 5 voci*; 2° *Libri I e II delle messe a 4, 5 e 6 voci*; 3° *Concerti ecclesiastici a 2, 3, 4 e 5 voci*, op. 4, Venise, 1619; 4° *Libri I e II de motetti a 5 voci*; 5° *Motetti a voce sola*; 6° *Salmi Boscarecci a sei*, op. 9; 7° *Missæ*, Venise, 1655.

DONATO (BALTHASAR), maître de chapelle de Saint-Marc de Venise, vivait dans la seconde moitié du 16<sup>e</sup> siècle, et fut le successeur de Zarlino dans cette place. Sa nomination est du 9 mars 1590, suivant les registres de la chapelle. Il mourut au mois de juin 1605. On connaît de lui les ouvrages dont les titres suivent : 1° *Il primo libro di canzonette villanesche alla Napoletana a quattro voci*, Venise, 1555, in-4°; 2° *Madrigali a 5 e 6 contre dialoghi a 7, lib. 1*, Venise, 1560, in-4°; 3° *Villanelle alla Napoletana*, 1561; 4° *Madrigali a quattro voci*, Venise, 1568; 5° *Madrigali a 6 e 7 voci*, Venise, 1567.

DONE (JOSUÉ), professeur de musique

et accordeur de pianos à Londres, est auteur d'un livre qui a pour titre : *The Tunner companion, being a treatise of the construction of piano forte, with rules for regulating and tuning them* (Manuel de l'accordeur, ou traité de la construction des pianos-fortés, avec des préceptes pour les régler et les accorder), Londres, 1827, in-8°.

DONFRID (JEAN), directeur de musique à l'église Saint-Martin de Rothenbourg sur le Necker, et recteur de l'école de la même ville, naquit vers la fin du 16<sup>e</sup> siècle. On lui doit la publication de trois collections de motets et de messes de divers auteurs des 16<sup>e</sup> et 17<sup>e</sup> siècles. Elles sont intitulées : 1<sup>o</sup> *Pronptuarium musicum; welches Conventus ecclesiast. von verschiedenen Komponisten, für 2, 3 und 4 Stimmen enthalt*, première partie, Strasbourg, 1622; deuxième partie, ibid., 1623; Troisième, *Idem*, ibid., 1627. Ces trois parties contiennent six cent quatre-vingt-treize motets; 2<sup>o</sup> *Viridarium Musico-Marianum, enthalt mehr als 200 Conventus ecclesiast. für 3 und 4 Stimmen von verschiedenen Komponisten*, op. 4, Strasbourg, 1627, in-4°; 3<sup>o</sup> *Corolla musica*, contenant trente-sept messes à deux, trois, quatre et cinq voix, op. 5, Strasbourg, 1628. On a aussi de Donfrid un recueil de pièces d'orgue sous ce titre : *Der Tabulatur für Orgel*, première et deuxième parties, Hambourg, 1623. On y trouve des variations et des fugues sur le chant des psaumes et des cantiques; ces pièces sont d'un bon style.

DONI (ANTOINE-FRANÇOIS), prêtre et littérateur, naquit à Florence vers 1505. Il entra fort jeune dans l'ordre des *Frères Servites*; mais il fut sécularisé dans la suite, et resta simple prêtre. Fort pauvre, et contraint souvent de vivre du seul produit de ses messes, il était occupé sans cesse du soin d'améliorer sa fortune, mais ne put jamais y parvenir. Son humeur inconstante le portait à changer de lieu à chaque instant; c'est ainsi qu'il vit en peu

de temps Gènes, Alexandrie, Pavie, Milan, Plaisance, Rome et Venise. Il eut pour amis les hommes les plus célèbres de son temps, tels que l'Arétin et le Domenichi; mais il finit par se brouiller avec eux, et mourut ignoré au village de Monselise, près de Padoue, au mois de septembre 1574. Parmi les nombreux ouvrages qu'il a publiés, on remarque : *Dialoghi della musica*, Venise, 1544. Dans sa *Libraria*, 1550, 1551 et 1560, in-12, il indique un assez grand nombre d'ouvrages relatifs à la musique qui sont devenus rares; mais la bibliothèque italienne de Fontanini, avec les notes d'Apostolo Zeno, a rendu le catalogue de Doni à peu près inutile.

DONI (JEAN-BAPTISTE), noble Florentin, naquit en 1593. Après avoir fait ses études à Bologne, il alla les terminer à Rome sous les Jésuites. Ses progrès dans la langue grecque, la rhétorique, la poétique et la philosophie furent très rapides. Son père, qui le destinait au barreau, l'envoya à Bourges, en 1613, pour y étudier le droit dans l'école célèbre de Cujas : il y passa cinq ans. De retour en Italie en 1618, Doni reçut le bonnet de docteur dans l'université de Pise, et se livra ensuite à l'étude des langues orientales, des sciences naturelles et de toutes les parties de la philologie. Son père le pressait d'embrasser l'état auquel il l'avait destiné, mais le cardinal Octave Corsini, qui venait d'être nommé légat en France, lui proposa de l'accompagner à Paris, ce qu'il accepta avec joie. Il y passa plus d'un an, occupé sans cesse à étendre la sphère de ses connaissances, par la fréquentation des bibliothèques et des savans. Ce fut à cette époque qu'il se lia d'une étroite amitié avec le P. Mersenne. La mort d'un frère, et des affaires de famille l'ayant ramené à Florence en 1622, il fut appelé l'année suivante à Rome par le cardinal Barberini, neveu du pape Urbain VIII. Ce cardinal avait un goût passionné pour la musique : Doni, qui avait fait une étude approfondie de cet art, et surtout de ce

qui concernait la musique des anciens, écrivit sur cette matière plusieurs dissertations, dans le dessein de se rendre agréable à son nouveau protecteur. Il en reçut la récompense dans sa nomination à la place de secrétaire du sacré collège. Peu de temps après, le cardinal, étant venu en France, avec le titre de légat, y amena plusieurs savans, parmi lesquels était Doni, qui revit avec plaisir les amis qu'il avait laissés dans ce pays. De là il suivit le cardinal en Espagne, et revint ensuite à Rome. Ce fut alors qu'il imagina un instrument à cordes, qu'il appela *Lyra Barberina* *Αμφιχορδος*, et qu'il dédia à Urbain VIII. Cet instrument était composé d'un corps sonore mobile, posé verticalement sur un socle, et sur lequel des cordes tendues dans divers systèmes permettaient de passer à volonté, et subitement, de l'un des modes grecs dans un autre. Il écrivit, à propos de cette invention, une dissertation intitulée *Commentarii de Lyra Barberina*, où il examine tout ce qui concerne les divers instrumens à cordes des anciens : c'est ce qu'on a de plus savant sur cette matière. Cette dissertation ne fut imprimée que plus d'un siècle après sa mort. La perte de deux frères qui lui restaient, et le besoin de soigner ses affaires domestiques, l'obligèrent à retourner à Florence en 1640 : il s'y maria l'année suivante, et accepta une chaire publique d'éloquence que lui offrait Ferdinand II de Médicis. Ses devoirs de professeur ne l'empêchèrent point de continuer ses recherches sur la musique des anciens, et particulièrement sur la musique et la déclamation théâtrales. Ayant été nommé académicien de Florence et de la Crusca, il ne jouit pas long-temps de ces honneurs, car il mourut en 1647, âgé de cinquante-trois ans.

Les ouvrages de Doni, relatifs à la musique, qui ont été publiés de son vivant, sont les suivans : 1° *Compendio del trattato dei generi e modi della musica, con un discorso sopra la perfezzione de' concerti, e un saggio a due voci di nu-*

*tazione di genere, e di tuono in tre maniere d'intavolatura*, Rome, 1635, in-4°. On voit dans la dédicace au cardinal Barberini, que cet abrégé est celui d'un traité considérable, en cinq livres, que l'auteur avait écrit, mais qu'il n'a pas publié ; 2° *Annotazioni sopra il compendio de' generi de' modi della musica, etc., con due trattati, l'uno sopra i tuoni, e modi veri; l'altro sopra i tuoni, o Armonie degli antichi : e sette discorsi sopra le materie più principali della musica, e concernanti alcuni stromenti nuovi praticati dall' autore*, Rome, 1640, in-4°, 3° *De Præstantiâ musicæ veteris libri tres, totidem dialogi comprehensi, in quibus vetus et recens musica cum singulis earum partibus accurate inter se conferuntur*, Florence, 1647, in-4°. Dans cet ouvrage, traité sous la forme du dialogue, Doni a répandu une érudition immense ; mais il se trompe souvent sur le fond des choses. Il s'y prononce en faveur de la musique des anciens contre la moderne, et oppose, comme preuve de son opinion, l'anathème lancé par le concile de Trente sur la musique du 16<sup>e</sup> siècle, aux éloges donnés par tous les écrivains de l'antiquité à celle de leur temps ; mais cette question, de peu d'intérêt, demeurera à jamais insoluble par le dénuement où nous sommes de monumens de cette musique antique ; et les eussions-nous en notre pouvoir, nous n'en serions guère plus avancés, n'étant point placés dans des circonstances favorables pour en juger ; 4° *Deux traités de musique : 1° Nouvelle introduction de musique, qui montre la réformation du système ou eschelle musicale, selon la méthode ancienne, et meilleure : la facilité d'apprendre toute sorte de chants pour le retranchement de deux syllabes ut et la : une nouvelle manière, et plus aisée, de tablature harmonique ; et un nouveau reiglement des avantexercices de la musique ; 2° Abrégé de la matière des tons, qui montre en peu de mots tout ce que l'auteur a traité plus*

amplement en plusieurs discours italiens, touchant les tons et les harmonies des anciens, par lui heureusement renouvelées et remises en usage. Ces deux traités sont indiqués par Gori, dans son catalogue des œuvres de Doni, comme étant imprimés; si cela est, ils ont dû l'être à Paris, vers 1639, car l'auteur dit, dans ses *Annotazioni sopra il compendio, etc.*, qu'il en avait envoyé les manuscrits à l'impression dans cette ville. Toutefois je présume qu'ils n'ont point vu le jour, car mes recherches, pour en découvrir des exemplaires dans les catalogues de bibliothèques et chez les bibliographes, ont été infructueuses, et je suis confirmé dans ma conjecture par une lettre de *L. Giac. Bucciardi*, datée de 1641, et rapportée par Bandini (*de Vita et Scriptis Donii, part. II, p. 149, Epist. 94*), où il dit : *De' suoi trattati francesi non ho avuto fino adesso avviso veruno*. Mattheson semble cependant les avoir eus en sa possession, car il donne une petite notice de leur contenu dans sa *Critica musica*, part. VI, p. 102; mais peut-être n'en avait-il que des copies manuscrites. Quoi qu'il en soit, ces ouvrages paraissent être perdus, lorsque le hasard m'en a fait découvrir les manuscrits autographes parmi ceux de la bibliothèque du Roi (n° 1689, fonds de l'abbaye Saint-Germain-des-Prés), dans une liasse de vieux écrits relatifs à des matières théologiques.

Ces manuscrits, qui forment un cahier de 142 pages in-8°, sont d'une belle écriture italienne, et sont chargés de corrections de plusieurs mains; celles-ci sont généralement relatives au style et à des expressions impropres qui ont vieilli. On trouve en tête du premier ouvrage deux lettres de Doni, datées du 12 mai 1640; l'une est adressée à l'évêque de Riez, qu'il nomme son parent, et à qui il rappelle qu'ils ont fait ensemble leurs études à Bourges : cette lettre est une dédicace; l'autre, qui est adressée à *Messieurs les musiciens de France*, contient l'éloge des

écrivains et des compositeurs français qui se sont distingués dans la musique, et parmi eux il place Aurélien de Reims, Jean de Muris (qu'il appelle de *Moiris*), Jacques Le Febvre (d'Étaples), Pierre Maillard, Josquin De Près, Jean Mouton, Nicolas Gombert, qu'il appelle *Crombert*, Goudimel, Claude Le Jeune, Du Caurroy et Guesdron. Il y place son livre sous la protection des musiciens français, et leur adresse des observations sur la nécessité d'adopter la réformation des tons modernes qu'il propose.

Le premier traité (*Nouvelle introduction de musique qui montre la réformation du système ou eschelle musicale, etc.*) est complet; il contient 95 pages. Doni y critique avec sévérité l'Hexacorde de Gui d'Arezzo (ou du moins celui qui lui est attribué), la déclare très inférieure à la constitution des modes grecs, et ne le trouve bon que relativement à la tonalité barbare du moyen âge. M. Villoteau a émis une opinion à peu près semblable dans son ouvrage intitulé : *Recherches sur l'analogie de la musique avec les arts qui ont pour objet l'imitation du langage*. Les développemens dans lesquels Doni entre sur cette matière me paraissent de peu d'utilité, comme tout ce qui a été écrit par lui et par ses contemporains sur le rapprochement de la tonalité moderne et des modes grecs; mais on y remarque un fait curieux et entièrement ignoré : c'est que Doni est le premier qui ait proposé de substituer la syllabe *do* à *ut*, dans la solmisation. On ne trouve, en effet, cette syllabe dans aucun ouvrage italien antérieur à l'époque où celui de Doni a été écrit.

Le second traité contenu dans le manuscrit que j'examine est celui qui a pour titre : *Abrégé de la matière des tons, etc.* Il est incomplet, mais il m'a paru qu'il ne doit y manquer que quelques pages de la fin. Ce n'est, en quelque sorte, qu'un corollaire du premier, mais on y remarque (p. 111) un renseignement intéressant



pour l'histoire de la musique. Il s'agit d'un *clavecin transpositeur*, qui avait été fait par un contemporain de Doni ; sorte d'invention qu'on a renouvelée de nos jours, et dont l'existence antérieure avait été longtemps ignorée. Voici le passage dont il est question : « Enfin la diversité des tons « d'aujourd'hui n'est autre que celle qu'on « entend au clavecin fabriqué par Jacques « Ramerin, Florentin ; auquel, par le « changement des ressorts, le même clavier « sert à divers tons différens par degrés « semi-toniques. » Ce passage, et quelques détails sur les ouvrages de Marenzio, de Cyprien Rose, et du prince de Venouse, sont à peu près tout ce qu'il y a de remarquable dans ce traité.

Outre la description de sa *Lyre Barberine*, et le traité des instrumens à cordes qui y est joint, Doni avait laissé plusieurs ouvrages remplis de recherches curieuses, et presque tous relatifs à la musique des anciens : tous ces travaux restèrent ensevelis dans l'oubli, jusqu'à ce que le savant antiquaire Gori, les ayant rassemblés, en prépara une belle édition, à laquelle il joignit le traité de *Præstantia musicæ veteris*, mais il mourut avant qu'elle eût paru, et ce fut Passeri qui la publia à Florence en 1773, en deux volumes in-fol. Le premier, intitulé : *Joh. Baptistæ Doni Patrici Florentini Lyra Barberina* *Ἀμφιζωφῶδης, accedunt ejusdem opera, pleraque nondum edita, ad veterem musicam illustrandam pertinentia*, contient : 1° *Commentarii de Lyra Barberina*, orné de gravures représentant les instrumens à cordes antiques ; 2° Le traité de *Præstantia musicæ veteris* ; 3° *Progymnastica musicæ pars veterum restituta et ad hodiernam praxim redacta libri II* ; 4° *Dissertatio de musica sacra, recitata in academia Basiliana, Romæ, anno 1640* ; 5° *Due Trattati di Giov. Batista Doni, l'uno sopra il genere enarmonico, l'altro sopra gl' instrumenti di tasti di diverse armonie, con cinque discorsi, il primo, del sintono di Didimo,*

*e di Tolomeo ; il secondo, del Diatonico equabile di Tolomeo ; il terzo, qual specie di diatonico si usasse dagli Antichi, e quale oggi si pratici ; il quarto, della disposizione e facilità delle viole diatoniche ; in quinto, in quanti modi si possa praticare l'accordo perfetto nelle viole Diarmoniche.* Le second volume, intitulé *De' Trattati di Musica di Giov. Batista Doni*, contient : 1° *Trattato della musica scenica*, ouvrage rempli de recherches curieuses, et fort important pour l'histoire de la musique théâtrale ; 2° Neuf discours sur le même objet ; 3° *Discorso della rythmopeia de' versi latini, e della melodia de cori tragichi* ; 4° *Degli obblighi ed osservazione de modi musicali* ; 5° *Discorso sopra la musica antica e il cantar bene* : ce discours est de Giov. Bardi ; 6° *Della musica dell' età nostra, che non è punto inferiore, anzi è migliore di quella dell' età passata*, par Pierre Della Valle.

Doni avait aussi laissé beaucoup d'ouvrages commencés, et plus ou moins avancés dans leur rédaction ; Gori n'a pas cru devoir insérer ces fragmens dans son édition ; mais il en a donné une liste complète que je transcris ici.

1° *Versio latina Aristidis Quintiliani, Aristoxeni Fragmenti de Rhythmica : aliorumque similium, cum notis.* Les fragmens des *Éléments Rhythmiques* d'Aristoxène dont il est ici question, furent découverts par Doni dans un manuscrit de la bibliothèque du Vatican, comme il le rapporte dans son traité de *Præstantia musicæ veteris* (lib. 11, p. 136) ; le savant bibliothécaire Morelli les a publiés depuis, d'après un manuscrit de la bibliothèque de S. Marc de Venise, avec un opuscule inédit de Michel Psellus le jeune, intitulé : *Προλογικὸν μὲν εἰς τὴν ῥυθμικὴν ἐπιστήμην*, Venise, 1785, in-8°.

DONIZETTI (GAETAN), compositeur dramatique, est né à Bergame en 1797. Après avoir appris les premiers principes de la musique au Lycée de cette ville, il

reçut des leçons du célèbre maître de chapelle Simon Mayr, puis il se rendit à Bologne et y devint élève de Pilotti et de Mattei. Ses études musicales étant terminées, il écrivit des ouvertures, des quatuors de violon, des cantates, des messes et d'autres morceaux de musique d'église. J'ignore par quelles circonstances Donizetti se trouva engagé tout à coup au service militaire; il ne tarda point à éprouver le plus vif désir de recouvrer sa liberté afin de se livrer à la composition pour le théâtre; mais de grandes difficultés s'opposaient à la réalisation de ses vœux; un succès vint le tirer d'embarras, et le premier opéra qu'il donna lui fit obtenir son congé. Il put alors satisfaire en liberté son penchant pour la musique dramatique, et dans un petit nombre d'années on lui vit donner à Venise *Enrico, conte di Borgogna*, *La Follia*, *Le Nozze in Villa*, *Il Falegname di Livonia*, à Rome, *Zoraïde di Granata*, à Naples, *La Zingara*, *La Lettera anonima*, et d'autres ouvrages en plusieurs villes. En 1822, il fit jouer à la *Scala*, de Milan, le 25 octobre, *Chiara e Serafina*. Une grande facilité de facture se faisait remarquer dans toutes ces productions; mais par malheur, l'abus de cette facilité, le laisser-aller, le défaut de conscience se faisaient apercevoir partout. D'ailleurs, la plupart des opéras qui viennent d'être cités sont empreints d'un caractère d'imitation de la musique de Rossini. Bien d'autres faibles productions sont ensuite sorties de la plume de Donizetti et se sont ressenties de la précipitation avec laquelle elles ont été mises au jour; mais au milieu de ce dévergondage d'une plume trop hâtive, la manière du compositeur prenait de temps en temps un caractère plus grand, plus élevé. Ainsi dans le style sérieux *Anna Bolena*, *Élisabeth à Kenilworth* (représenté à Naples en 1828) et surtout *l'Esule di Roma* Naples, à Saint-Charles, en 1829), renferment de véritables beautés. Dans ce dernier ouvrage on trouve un trio de la

plus grande beauté; morceau original dans la forme et dans les idées, qui fait comprendre qu'avec plus de soin, Donizetti aurait pu prétendre à la plus belle position parmi les artistes. Dans le genre bouffe, *l'Elisir d'Amore*, *Il nuovo Pourceaugnac* et *I Pazzi per progetto*, sont de jolis ouvrages où règne un style vif et spirituel. Les autres opéras de ce compositeur sont *Alfredo*, *l'Ajo in imbarazzo*, *Olivo e Pasquale* (joué à Rome le 9 janvier 1827), *la Regina di Golconda* (Rome, automne 1828), *Otto mesi in due ore* (Palerme, 1828), *Gianni di Calais* (Naples, 3 août 1828), *Fausta*, *Il Furioso nell' isola S. Domingo*, *Parisina*, *Ugo conte di Parigi*, *Alaor in Granata* (Palerme, 1850), *Il Diluvio universale* (Naples, 1850), *Marino Faliero* (Paris, 1835).

L'abus que Donizetti a fait de sa facilité, la négligence qu'il a mise dans ses ouvrages, ont été le résultat de la position où il s'est trouvé pendant une partie de sa carrière, et des funestes usages des théâtres de l'Italie, qui consistent à ne point donner aux compositeurs un prix de leurs productions qui leur permette de travailler pour leur renommée et pour l'art. Pendant plusieurs années, Donizetti, engagé avec l'entrepreneur des théâtres de Naples Barbaja, a dû écrire chaque année deux opéras sérieux et deux bouffes, et ce qu'il recevait pour un si grand travail était à peine suffisant pour les premières nécessités de la vie. De là l'obligation d'écrire en même temps pour d'autres théâtres, et, pour suffire à tant d'ouvrages, celle de hâter le travail. Il ne reste presque plus rien de l'artiste dans une semblable situation. On a vu souvent Donizetti instrumenter toute une partition d'opéra en *trente heures*, temps à peine suffisant pour l'écriture matérielle, nonobstant les abréviations usitées en Italie. Rien de réellement bon ne peut naître d'un travail si précipité, et si l'on doit s'étonner, c'est qu'il s'y trouve des traces d'un talent incontestable et des éclairs de génie.

Donizetti est maintenant professeur de contrepoint au collège royal de musique de Naples ; il est capable d'en bien remplir les fonctions, car il a du savoir, et c'est peut-être le seul parmi les jeunes compositeurs italiens à qui l'on puisse accorder cet éloge. Il a d'ailleurs une connaissance étendue de l'art du chant, est grand lecteur de musique, et accompagne au piano d'une manière remarquable.

DONZELLI (DOMINIQUE), chanteur distingué, est né à Bologne vers 1790. Après avoir terminé ses études de chant dans sa ville natale, il débuta sur quelques théâtres des villes de second ordre. En 1816, il était au théâtre *Valle*, à Rome, et sa réputation commençait à s'étendre, lorsque Rossini écrivit pour lui dans cette ville le rôle de *Torvaldo* où il se fit remarquer. Au carnaval de l'année suivante il chanta à *la Scala*, de Milan, avec Madame Festa-Maffei, Caroline Bassi et Philippe Galli. Son succès fut si décidé qu'il fut engagé pour les deux saisons suivantes. De Milan il alla à Venise, puis à Naples, puis revint en 1821 à Milan, où Mercadante écrivit pour lui *Elisa e Claudio*. A Vienne, Donzelli produisit un grand effet en 1822, et le succès qu'il y obtint porta sa réputation à Paris, où il fut engagé en 1824. Il resta attaché au Théâtre-Italien de cette ville jusqu'au printemps de 1831, où il eut pour successeur Rubini. En 1828 il chanta au théâtre du roi à Londres, et le succès qu'il y obtint le fit engager au même théâtre les années suivantes, après la saison de Paris. De retour en Italie, en 1832, Donzelli a chanté pendant plusieurs années sur quelques grands théâtres. Il est maintenant retiré à Bologne, où il jouit de l'indépendance acquise par ses travaux. Le caractère du talent de ce chanteur consistait dans une grande énergie dont il abusait quelquefois, mais qui produisait de l'effet dans quelques rôles tels que celui d'*Otello*.

DOPPERT (JEAN), savant allemand, naquit à Francfort-sur-le-Mein, en 1671,

devint en 1705 recteur du collège de Schnéeberg, en Saxe, et mourut le 18 décembre 1735. Au nombre de ses dissertations sur divers sujets d'érudition, on en trouve une intitulée : *De musices Præstantia et antiquitate*, Schnéeberg, 1708, et une autre : *Musices cum Litteris copula descripta*, ibid., 1711.

DORAT (CLAUDE-JOSEPH), poète français, né à Paris, le 31 décembre 1734, d'une famille ancienne dans la robe, s'attacha d'abord au barreau, puis se fit mousquetaire, et enfin quitta cette dernière carrière pour se livrer à son goût pour les lettres. Il est mort à Paris le 29 avril 1780. Dorat a consacré à l'Opéra un chant de son poème de la déclamation. On a aussi de lui un petit poème intitulé *Le pouvoir de l'harmonie, imité de Dryden et dédié à M. le Ch. Gluck* (Voyez le Journ. Encyclop., octobre 1779, p. 114). Dans ses *œuvres diverses*, publiées à Amsterdam et à Paris, on trouve des *Recherches sur l'usage et l'abus de la musique dans l'éducation moderne*, qui ont été traduits en anglais sous ce titre : *Euterpe, or remarks on the use and abuse of music, as a part of modern education*, Londres, 1779, in-8°.

DORATIUS (JÉRÔME), compositeur, né à Lucques, vers 1580, a fait imprimer : *Psalmi vespertini quatuor vocum*, Venise, 1609.

DORATUS (NICOLAS), ou plutôt *Dorati*, compositeur italien, vivait dans la seconde moitié du 16<sup>e</sup> siècle. On connaît de lui : 1<sup>o</sup> *Madrigali a 5-8 voci*, Venise, 1579 ; 2<sup>o</sup> *Madrigali a cinque voci*, Venise, 1567.

DORELLI (ANTOINE), habile ténor, élève d'Aprile, entra en 1788, au service de l'électeur de Bavière, et chanta pendant plusieurs années sur le théâtre de Munich.

DORFSCHMID (GEORGES), musicien allemand qui vivait dans la seconde moitié du 16<sup>e</sup> siècle. Il a publié des vêpres à quatre voix sous ce titre : *Sacrificium*

*vèspertinum quatuor vocum*, Augsbourg, 1597.

DORION, célèbre joueur de flûte, fut contemporain de Philippe de Macédoine ; on croit qu'il était né en Égypte. Plutarque (*De Musica*) dit qu'il fit dans un mode de musique pour la flûte des innovations qui prirent de son nom celui de *mode Dorionien*, et que ceux qui adoptèrent ce mode formèrent une sorte de secte, opposée à une autre qui avait pour chef Antigénide (*Voyez* ce nom). Dorion était fertile en bons mots ; Athénée en rapporte plusieurs (*lib. 8, c. 4*), parmi lesquels on remarque celui-ci : étant un jour dans une ville où il n'avait pu trouver de logement, il se reposait dans un bois sacré, près d'un petit temple ; il s'informa du nom de la divinité à qui il était consacré : *A Jupiter et à Neptune*, répondit le sacrificateur. *Comment, s'écria Dorion, pourrai-je trouver un gîte dans une ville où les Dieux mêmes sont logés deux à deux ?* Il passait pour un de ces gourmands si communs dans l'antiquité, car le poète comique Mnésimaque faisait dire dans une de ses pièces : *Dorion passe chez nous la nuit à jouer, non de la flûte, mais de la casserole.*

DORNIOT (L'ABBÉ), né en Franche-Comté vers 1720, fut d'abord maître de chapelle à Besançon, et fut appelé à Paris vers 1758, pour y être attaché à la Sainte Chapelle, en cette qualité. Il y occupait encore le même poste en 1780. L'abbé Dorniot a composé plusieurs motets qu'on entendait le samedi saint à la sainte chapelle, et qui jouissaient de son temps de quelque réputation. On connaît aussi de lui un *Traité d'harmonie selon les principes de Rameau*, dont une copie se trouve dans la bibliothèque du Conservatoire de musique, à Paris.

DORN (HENRI), directeur de musique à Leipsick, est né à Königsberg le 4 novembre 1804. Élève de Bernard Klein pour la composition, et de Louis Berger pour le piano, il a fait des études sévères et a ac-

quis des connaissances étendues dans son art. Pendant son séjour à Berlin il y a fait représenter son premier opéra intitulé *Les pages de Roland*, qui a obtenu beaucoup de succès au théâtre de Königsstadt. Quelque temps après, M. Dorn fut nommé directeur de la musique du théâtre de Königsberg, pour lequel il écrivit l'opéra de *Holtei*, puis *Abu-Kara* et *Artaxerces*. Assez de mérite se fait remarquer dans ces productions pour faire espérer que leur auteur occupera un jour une place distinguée parmi les compositeurs dramatiques de l'école allemande. En 1830, il a été nommé directeur de musique à Leipsick. Parmi les compositions instrumentales de M. Dorn, on remarque : 1° *Le Camp*, sonate caractéristique pour le piano, Vienne, Bormann ; 2° Un grand divertissement pour le même instrument, œuv. 3, Francfort, Pichler ; 3° Sonate pour piano, violon et violoncelle, œuvre 5, Berlin, Lane ; 4° Des pièces détachées, œuv. 10, Dresde, Thieme, et œuvre 15, Berlin, Trautwein. On connaît aussi de lui des chansonnettes italiennes et allemandes pour voix seule, avec accompagnement de piano.

Un autre musicien nommé Dorn (J.F.), qui paraît avoir été professeur de musique à Königsberg, et qui vraisemblablement est parent du précédent, a publié plusieurs recueils de chants à trois et quatre voix pour l'usage des écoles de chant de l'Allemagne, à Königsberg, Leipsick et Berlin.

DORNAUS (PHILIPPE), virtuose sur le cor, et musicien de la chambre de l'électeur de Trèves, naquit vers 1769. On dit qu'il jouait déjà les concertos de Punto à l'âge de huit ans. A quatorze, il se mit à voyager avec son frère, et vint à Paris en 1783. Les connaisseurs admirèrent l'habileté de ces deux enfants qui retournèrent ensuite en Allemagne. En 1769, ils entrèrent tous deux au service du comte de Bentheim-Steinfurth, d'où ils passèrent ensuite à la chapelle électoral de Coblenz. Philippe Dornaus a publié à Offenbach,

en 1802, un concerto pour deux cors, avec un accompagnement d'orchestre arrangé par André. Il a fait aussi insérer dans la troisième année de la Gazette musicale de Leipsick (p. 508), des remarques sur l'usage utile qu'on peut tirer du cor.

DORNAUS (LUCAS), frère cadet du précédent, à toujours accompagné son frère, et se trouvait avec lui, en 1800, à la chapelle électorale de Coblenz. Il a publié : 1° *Six petites pièces pour flûte et deux cors*, op. 1, Offenbach; 2° *Six petites pièces pour deux clarinettes, deux cors et basse*, op. 2, *ibid.*

DORNEL (ANTOINE), né en 1695, fut d'abord organiste de la Madeleine en la Cité, et ensuite de l'église de Sainte-Genève. Il est mort à Paris en 1765. C'était un organiste médiocre et un mauvais compositeur, mais il passait pour être bon maître d'accompagnement. Il a publié, en 1727, des cantates intitulées *Les caractères de la musique*, et *Le tombeau de Clorinde*. Il a fait imprimer aussi trois livres de trios pour le violon.

DORRINGTON (THÉOPHILE), né à Wittenham, dans le duché de Kent, fut recteur dans ce lieu depuis 1686, jusqu'en 1712. On a de lui : *Discourse on singing in the worship of God*, Londres, 1714, in-8°.

DOTHEL (NICOLAS), flûtiste, né en Allemagne, vers le commencement du 18<sup>e</sup> siècle, était fils d'un artiste habile sur le même instrument. Vers 1750, il était attaché à la chapelle du grand-duc de Toscane. Le jeu de Dothel, différent de celui de Quantz, était lié et dépourvu de coups de langue. Les compositions de ce virtuose étaient estimées de son temps, en Allemagne; il a fait graver à Amsterdam, en 1765, six duos pour la flûte, et ensuite, à Paris, *Studi per il flauto in tutti i toni e modi*, avec la basse. Outre cela, on connaît encore en manuscrit neuf concertos pour flûte, et sept quatuors de sa composition.

DOTZAUER (JUSTE-JEAN-FRÉDÉRIC),

né à Hesselrieth, près de Hildburghausen, le 20 juillet 1785, se livra de bonne heure à l'étude de la musique. Son père, pasteur du lieu de sa naissance, lui procura une éducation soignée, et lui fit apprendre à jouer du piano, du violon, du violoncelle, et les éléments de la composition. Le goût passionné qu'il montrait particulièrement pour le violoncelle, et les progrès remarquables qu'il faisait sur cet instrument, déterminèrent son père à le mener à Meiningen, en 1799, pour le confier aux soins de Krieger, maître des concerts. Deux ans après, Dotzauer obtint une place de musicien de la chambre à Cobourg; il la conserva jusqu'en 1805, époque où il entra à l'orchestre de Leipsick. Un voyage qu'il fit à Berlin, en 1806, lui procura l'occasion d'entendre Bernard Romberg, et de perfectionner son talent sous la direction de cet habile artiste. En 1811, il a quitté Leipsick pour entrer à la chapelle royale de Dresde. Voici la liste de ses compositions; 1° *Deux quatuors pour violon*, op. 12; 2° *Trois*, *Idem*, op. 19; 3° *Un*, *Idem*, op. 29; 4° *Trois*, *Idem*, op. 50; 5° *Trois duos faciles pour violon et basse*, op. 4; 6° *Trois*, *Idem*, op. 8; 7° *Trois*, *Idem*, pour deux violons, op. 14; 8° *Trois*, *Idem*, op. 16, liv. 1 et 2; 9° *Six*, *Idem*, op. 25; 10° *Variations pour violoncelle avec deux violons, alto et basse*, op. 7; 11° *Concerto pour violoncelle, avec orchestre*, op. 27; 12° *Pot-pourri pour violoncelle, avec deux violons, alto et basse*, op. 35; 13° *Quatuor pour violoncelle, deux violons et alto*, op. 13; 14° *Six duos faciles pour deux violoncelles*, op. 9; 15° *Trois*, *Idem*, pour deux bassons ou deux violoncelles, op. 10; 16° *Trois*, *Idem*, op. 15; 17° *Huit variations pour violoncelle, avec accompagnement de basse*, op. 1; 18° *Deux sonates pour violoncelle, avec basse*, op. 2; 19° *Dix variations pour violoncelle, avec basse*, op. 11; 20° *Divertissement pour piano et violoncelle*; 21° *Dix-huit walses à quatre mains pour le piano*,

op. 5, 17 et 20; 21° *Exercices pour le violoncelle*, op. 47; 22° *Douze, Idem*, op. 54; 23° Beaucoup de pièces détachées, de pots-pourris, etc., pour le violoncelle. Dotzner a outre cela, dix concertos pour le violoncelle avec orchestre.

DOUET (ALEXANDRE), prêtre et maître de chapelle de l'église de St-Hytaire de Poitiers, a publié : *Missa sex vocum ad imitationem moduli Consolamini*, Paris, Christophe Ballard, 1676, in-fol.

DOURLÉN (VICTOR), né à Dunkerque en 1779, entra au conservatoire dans la classe de piano de M. Mozin, en 1797, reçut des leçons d'harmonie de M. Catel, et apprit ensuite le contrepoint sous la direction de M. Gossec. En 1806, il concourut pour le grand prix de composition musicale, qui lui fit décerné par la classe des beaux-arts de l'Institut. Ce prix lui procurait l'avantage d'aller en Italie, aux frais du gouvernement, étudier l'art de chanter avec facilité dans la composition; mais avant son départ, il fit représenter au théâtre Feydeau *Philoclès*, opéra en deux actes, dont il avait fait la musique. Pendant son séjour à l'école des beaux-arts, à Rome, M. Dourlen envoya à l'Institut un *Dies iræ* dont il était l'auteur, et sur lequel M. Lebreton, secrétaire de la quatrième classe de cette compagnie, fit un rapport favorable au mois d'octobre 1808. De retour à Paris, M. Dourlen a donné au théâtre Feydeau les opéras suivants : 1° *Linnée*, en trois actes, 1808; 2° *La Dupe de son art*, en un acte, 1809; 3° *Cagliostro*, en trois actes, en société avec M. Reicha, 1811; 4° *Plus heureux que sage*, en un acte, 1816; 5° *Le Frère Philippe*, en un acte, 1818; 6° *Marini*, en trois actes, 1819; 7° *Le Petit Souper*, en un acte, 1822. Outre ces ouvrages, M. Dourlen a publié plusieurs compositions instrumentales, parmi lesquelles on remarque : 1° Sonates pour le piano, op. 1; 2° Fantaisie sur la romance de *Bélisaire*; 3° Premier concerto pour le piano, op. 5; 4° Trio pour piano,

violon et basse, op. 4; 5° Trois sonates avec accompagnement de violon, op. 5; 6° Fantaisie en trio, avec F. Kreubé; 7° Pot pourri sur les airs de *Jean de Paris*; 8° Sonates faciles pour le piano, op. 6; 9° Sonate avec accompagnement de flûte, op. 9; 10° Sonate à quatre mains, op. 10. M. Dourlen est professeur d'harmonie et d'accompagnement au Conservatoire de musique de Paris, depuis 1816. Il a publié, pour l'usage de ses élèves un *Tableau Synoptique des accords*, Paris, Pacini.

DOUTH (PHILIPPE), écrivain anglais du 17<sup>e</sup> siècle, a publié un poème sur la musique sous ce titre : *Musica incantans, seu Poema exprimens vires musices, invenem in insaniam adigentis, et musici inde periculum*, Londres, 1674, in-4°. Cet ouvrage est fort rare.

DOUWES (NICOLAS, en hollandais, *Klaas*), organiste à Tzum, dans la Frise, naquit à Leuwarden en 1689. Il fit imprimer à Franeker, en 1722, un traité de la musique et des instrumens, dont il avait préparé une deuxième édition améliorée, qui ne parut qu'après sa mort, sous le titre suivant : *Grondig ondersoek van de Toonen der Muzyk; waarin van de wydte of grootheid van Octaven, Quinten, Quarten en Tertien, heele en halve Toone onvolmaakte en valsche spetien geoorloofde t' zamenvoeging van Octaven*, etc. (Recherches fondamentales sur l'enseignement de la musique, etc.), Amsterdam, 1775, in-4°. C'est un livre médiocre.

DOWLAND (JEAN), célèbre joueur de luth anglais, né en 1562, fut admis à l'âge de vingt-six ans à prendre le grade de bachelier en musique, à l'université d'Oxford. Dans un sonnet attribué à Shakespeare, on trouve ce passage relatif à Dowland.

If musike and sweet poetry agree,  
As they must needs (the sister and the brother)  
Then must the love be great twixt thee and me,  
Because thou lov'st the one and I the other.  
Dowland to thee is dear, whose heavenly touch

Upon the lute doth ravish human sense ;  
Spencer to me , etc. , etc .<sup>1</sup>

En 1584, Dowland voyagea en France , et de là passa en Allemagne où il fut reçu de la manière la plus flatteuse par le duc de Brunswick , et par le prince Maurice , Landgrave de Hesse Cassel. Après avoir passé quelques mois à la cour de ces princes , il traversa les Alpes , et visita Venise , Padoue , Gènes , Ferrare et Florence. A Venise il se lia d'amitié avec le célèbre compositeur Jean Croce. De retour en Angleterre , il y publia ses premières compositions en 1595 , sous ce titre : *The first Booke of songs or ayres of foure parts , with tablature for the lute* (Premier livre de chansons ou d'airs à quatre parties , avec tablature de luth). Peu de temps après , il partit pour le Danemarck et devint premier luthiste du roi de ce pays. Le deuxième livre de ses chansons (*The second book of songs or airs for the lute or Orpharion , with the viol de Gamba*) est daté de Helsingnoure en Danemark , le premier juin 1600. En 1603 il était de retour à Londres et y publia : *The third book of Songs or Airs to sing to the lute , Orpharion , or violles*. Cet ouvrage fut suivi de celui qui a pour titre : *Lachrimæ , or seaven theares figured in seaven passionate pavans , with divers others pavans , gagliards , and almonds , set forth for the lute , viols , or violins , in five parts* (Les larmes figurées par sept pavanés passionnées , avec d'autres pavanés , gaillardes et allemandes , arrangées pour le luth , les violes ou violons , à cinq parties). Cet ouvrage paraît avoir joui d'une assez grande célébrité , car il en est fait mention dans une comédie de Middleton intitulée : *No wit like a Woman's* (Nul esprit n'est semblable à celui d'une femme) , dans laquelle une servante annonce une fâcheuse nouvelle à sa maî-

tresse , et en reçoit la réponse suivante :

« No , Thou plaïest Dowland's Lachrimæ to thy master. »

Dans la dédicace de cette œuvre à la reine Anne , qui était sœur de Christian IV , roi de Danemark , Dowland dit que voulant retourner près de ce prince , son maître , il s'était embarqué , mais que les vents contraires l'ont obligé à passer l'hiver en Angleterre.

En 1609 Dowland publia à Londres sa traduction anglaise du traité de musique d'Ornitoparcus. Cette traduction est plus rare que l'ouvrage original , parce qu'il n'en a été fait qu'une édition. Trois ans après , il fit paraître une collection de pièces , sous ce titre : *A Pilgrim's solace , wherein is contained musical harmony of three , four and five parts , to be sung and plaid with lute and viols* (La consolation d'un pèlerin , où est contenue une harmonie musicale à trois , quatre et cinq parties , pour être chantée ou jouée sur le luth ou les violes). Quelques madrigaux de Dowland ont été insérés dans la *Musica antiqua* de Smith , et dans la collection du docteur Crotch. Ces specimens de sa musique ne donnent pas une idée favorable de son génie ni de son savoir. Il y a lieu de croire qu'il était meilleur instrumentiste que compositeur. Ce musicien paraît avoir cessé de vivre en 1615.

DOWLAND (ROBERT) , fils du précédent , a publié un recueil de chansons à plusieurs voix , de sa composition , sous le titre de *A musical Banquet* , Londres , 1610 , in-fol.

DOZON (M<sup>lle</sup>). V. CHÉRON (M<sup>me</sup>).

DRAGHETTI (ANDRÉ) , jésuite italien , professeur de métaphysique à l'université de Brera , dans la seconde moitié du 18<sup>e</sup> siècle , a publié un petit traité de Psychologie sous le titre de *Psychologie*

<sup>1</sup> Si la musique et la douce poésie se plaisent comme le doivent une sœur et un frère , l'amour entre vous et moi doit être grand , car vous aimez l'une et moi l'autre :

Dowland vous est cher par cette touche divine sur le luth , qui ravit les sens ; Spencer me plaît , etc.

*specimen*, Milan, 1771, in-8°. Il y traite (p. 45-55) des lois des séries arithmétiques et géométriques appliquées à l'échelle musicale. Le P. Sacchi (*V.* ce nom) attaqua les idées du P. Draghetti, relatives à ce sujet, dans un petit écrit qui a pour titre : *Riposta al P. Andrea Draghetti della compagnia di Giesù, sulle legge di continuità nella scala musicale*, Milan, 1771, et ce morceau donna lieu à une autre publication du P. Draghetti, intitulée : *Della legge di continuità nella scala musica, replica alla riposta del Padre D. Giovenale Sacchi*, Milan, 1772, 97 pages in-8° avec une planche. Il a été rendu compte de la discussion de ces deux savans dans la Gazette littéraire de Milan (1772, n° 26), et dans le *Journal des Sçavans* (1773, janvier, p. 131, février, p. 375).

DRAGHI (BALTHASAR), compositeur italien qui vivait vers la fin du 16<sup>e</sup> siècle, a publié des *Canzonette o villanelle alla Napoletana*, Venise, 1581.

DRAGHI (ANTOINE), compositeur dramatique, né à Ferrare en 1642, commença à écrire fort jeune, et après avoir fait des messes et des motets à l'âge de vingt-un ans, composa son premier opéra en 1665. Peu de musiciens ont eu une fécondité égale à la sienne. Après avoir passé plus de 25 cinq ans au service de la cour de Vienne, il retourna vers la fin de sa vie à Ferrare, et y mourut en 1707. On peut juger de sa facilité par la liste suivante de ses opéras : 1° *Aronisba*, en 1665 ; 2° *Alcindo* ; 3° *Cloridea*, 1665 ; 4° *Muzio Scevola*, 1666 ; 5° *Ercole acquisitor della immortalità*, 1667 ; 6° *Atalante*, 1669 ; 7° *Leonida in Tegea*, 1670 ; 8° *Ifide*, 1670 ; 9° *Penelope*, 1670 ; 10° *La prosperità d'Elio Sejano*, 1670 ; 11° *Cidippe*, 1671 ; 12° *Avidità di Midà*, 1671 ; 13° *Gara de' Genni*, 1671 ; 14° *Gundelberga*, 1672 ; 15° *La Sulpizia*, 1672 ; 16° *Atomi d'Epicure*, 1672 ; 17° *Provare per non recitare* (divertissement), 1673 ; 18° *La Tessalonica*, 1673 ; 19° *La*

*Lanterna di Diogene*, 1674 ; 20° *Il ratto delle Sabine*, 1674 ; 21° *Il fuoco eterno custodito dalle vestali*, 1674 ; 22° *Pirro*, 1675 ; 23° *I Pazzi abderiti*, 1675 ; 24° *Lucrezia*, 1676 ; 25° *Seleuco*, 1676 ; 26° *Il Silenzio d'Arpocrate*, 1677 ; 27° *Adriano sul monte Casio*, 1677 ; 28° *Cheloniada*, 1677 ; 29° *Rodogone*, 1677 ; 30° *La conquistà del velo d'Oro*, 1678 ; 31° *Creso*, 1678 ; 32° *Enea in Italia*, 1678 ; 33° *Leucippe*, 1678 ; 34° *La Monarchia latina trionfante*, 1678 ; 35° *Il Tempio di Diana in Taurica*, 1678 ; 36° *Il vincitor magnanimo in Tito quinto*, 1678 ; 37° *Flaminio*, 1679 ; 38° *Baldracca*, 1679 ; 39° *La Pazienza di Socrate con due moglie*, 1680 ; 40° *Il Temistocle*, en 1681 ; 41° *Achille in Tessalia*, 1681 ; 42° *La forza dell'amicizia*, 1681 ; 43° *Gli stragemi di Bionte*, 1682 ; 44° *La Chimera*, 1682 ; 45° *La lira d'Orfeo*, 1683 ; 46° *Il Palladio in Roma*, 1683 ; 47° *La piu generosa Spartana*, 1685 ; 48° *Le nere azioni di Tempe*, 1685 ; 49° *Il Risarcimento della ruota della fortuna*, 1685 ; 50° *Le Scioccagini degli Psilli*, 1686 ; 51° *Lo Studio d'amore*, 1686 ; 52° *La Vendetta dell'onestà*, 1687 ; 53° *La Vittoria della fortezza*, 1687 ; 54° *Il marito ama piu, la moglie ana meglio*, 1688 ; 55° *Tanasio*, 1688 ; 56° *I Pianeti benigni*, 1689 ; 57° *Pimmalione in cipro*, 1689 ; 58° *Rosaura*, 1689 ; 59° *La Regina de' Volsei*, 1690 ; 60° *Il Ringiovenito*, 1691 ; 61° *Il tributo de' Sari*, 1691 ; 62° *La varietà di fortuna in Lucio Giunio Bruto*, 1691 ; 63° *Il merito uniforma i Geni*, 1691 ; 44° *Fedeltà e Generosità*, en 1692 ; 65° *Amore in Sogno*, 1693 ; 66° *Le Piante della virtù e della fortuna*, 1693 ; 67° *Le piu ricche gemme*, 1693 ; 68° *Pelopida Tebano in Tessaglia*, 1694 ; 69° *L'Ossequio della poesia e della storia*, 1694 ; 70° *Le sere dell'Aventino*, 1694 ; 71° *La Chioma di Berenice*, 1695 ; 72° *La finta cecità d'Antiocco*



grande, 1695 ; 75° *Industrie amorose de' ragazze di Tracià*, 1695 ; 74° *Magnanimità di Fabrizio*, 1696 ; 75° *La Tirannide abbattuta dalla virtù*, 1697 ; 76° *Adalberto, ovvero la forza dell' astuzie femminile*, 1697 ; 77° *Amor per virtù*, 1697 ; 78° *Le Piramide d' Egitto*, 1697 ; 79° *Arbace fondatore dell' Impero de Parti*, 1698 ; 80° *Delizioso ritiro di Luccello*, 1698 ; 81° *Idea del felice governo*, 1698 ; 82° *Le finezze dell' amicizia e dell' onore*, 1699 ; 85° *L' Alceste*, 1799. On connaît aussi quelques oratorios d' Antoine Draghi, parmi lesquels on remarque *Le cinque piaghe di Cristo*, écrit en 1677.

DRAGHI (JEAN-BAPTISTE), claveciniste et compositeur, né en Italie, accompagna en Angleterre Marie d' Este, princesse de Modène, et épouse du roi Jacques II. Pendant toute la durée de ce règne il fut le musicien favori de la cour. On croit aussi qu'il donna des leçons de musique à la reine Anne. L'année de sa mort est ignorée. Les ouvrages qu'il publia en Angleterre consistent en suites de pièces de clavecin. Il fit aussi la musique de deux opéras ; l'un intitulé *Psyché*, en société avec Lock, l'autre, sous le titre de *The Wonders in the Sun, or the kingdom of Birds* (Les merveilles dans le soleil, ou le royaume des oiseaux), représenté au théâtre de la Reine, dans Haymarket, en 1706. On croit que plusieurs antennes insérées dans les collections de la fin du 17° siècle, et indiquées sous le nom de *Baptiste*, sont de Draghi.

DRAGONETTI (DOMINIQUE), virtuose sur la contrebasse, est né à Venise en 1771. Son père, simple ménétrier, jouait aussi de cet instrument. Dragonetti n'eut point d'autre maître que lui-même ; un pauvre cordonnier, nommé Schiamadori, lui enseigna les premiers principes de la musique. Seul, il apprit à jouer de la contrebasse, et ses progrès furent si rapides qu'à l'âge de onze ans il était capable de faire sa partie dans un orchestre. Un musicien,

nommé Dorette, ayant eu occasion de l'entendre, fut si étonné de ses rares dispositions, qu'il pria son père de lui donner un maître. Celui-ci confia son fils aux soins de Berini, contrebassiste de l'église de Saint-Marc, et le meilleur maître de Venise. Après avoir donné onze leçons au jeune Dragonetti, ce vieux musicien n'eut plus rien à lui apprendre, car son élève était arrivé à un degré de talent supérieur au sien. A l'âge de treize ans Dragonetti occupait la place de premier contrebassiste à l'Opéra Bouffe ; à quatorze on lui confia la même place à l'Opéra Sérieux de San-Benedetto ; enfin, à dix-neuf, il succéda à son maître Berini au chœur de l'église de Saint-Marc. Son talent extraordinaire le faisait souvent choisir pour jouer sur la contrebasse la partie de violoncelle dans les quatuors de violon. Les concertos les plus difficiles de basson ou de violoncelle n'étaient qu'un jeu pour lui. Il avait composé pour son usage des concertos, des solos, des sonates, dans lesquels il avait introduit des passages d'une si grande difficulté que lui seul pouvait les jouer. Dans un voyage qu'il fit à Vicence, il eut le bonheur d'acquérir une contrebasse excellente qui avait été construite par Gaspard de Salò, maître d'André Amati : c'est cette même contrebasse, instrument excellent, dont il s'est toujours servi depuis lors. De retour à Venise, il reçut l'invitation de se rendre à Londres ; Bertoni, maître de chapelle de Saint-Marc, et le célèbre chanteur Pacchiarotti, qui arrivait d'Angleterre, l'engagèrent à accepter cette invitation. Il avait alors vingt-quatre ans et était dans la force de son talent. Il arriva à Londres en 1795, et y excita le plus grand étonnement. Non-seulement il exécute avec une admirable précision les passages les plus difficiles en sons harmoniques, mais à l'orchestre, où il est placé près du piano, lorsque l'orchestre hésite dans la mesure, M. Dragonetti le raffermir aussitôt en attaquant avec énergie les notes essentielles. On rap-

porte que Viotti ayant un jour engagé cet artiste à jouer la seconde partie d'un de ses duos de violon les plus difficiles, et remarquant sa facilité à remplir cette tâche, lui proposa de jouer le premier violon ; Dragonetti mit tant d'habileté dans ce tour de force, que Viotti s'écria qu'il n'avait point d'égal. Bien qu'âgé de soixante-cinq ans, M. Dragonetti tient encore au théâtre du roi et aux concerts de la Société philharmonique la place de première contrebasse, et quoiqu'il ait perdu quelque chose de son agilité, il remplit encore ses fonctions de manière à exciter l'étonnement de ceux qui l'entendent.

DRAGONI (JEAN-ANDRÉ), maître de chapelle à Saint-Jean-de-Latran, dans la seconde moitié du 16<sup>e</sup> siècle, naquit à Meldola, bourg des États de l'Église, vers 1540, et fut élève de Jean Pierluigi de Palestrina. Ayant été nommé maître de chapelle de Saint-Jean-de-Latran au mois de juin 1576, il conserva cette place jusqu'à sa mort, arrivée en 1598. On connaît de lui : 1<sup>o</sup> *Madrigali a cinque voci*, lib. 1<sup>o</sup>, Venise, 1594 ; libro 2<sup>o</sup>, Venise, Scotto, 1575 ; libro 3<sup>o</sup>, *Ibid.*, 1579, libro 4<sup>o</sup>, Vicenti, 1594 ; 2<sup>o</sup> *Madrigali a 6 voci*, Venise, Scotto, 1583 ; 3<sup>o</sup> *Villanelle a 5 voci*, *Ibid.*, 1588 ; 4<sup>o</sup> *Motetti per tutti i santi dell' anno a 5 voci*, Venise, 1578. *Motetti a tre voci*, Venise, 1580. Après la mort de Dragoni, le chapitre de Saint-Jean-de-Latran a fait imprimer de ce compositeur un livre de madrigaux à six voix et un livre de motets à cinq, en trois parties, Rome, Mutio, 1600. Le catalogue de la collection de M. l'abbé Santini, de Rome, indique aussi sous le nom de cet auteur trois *Benedictus* à huit voix, une messe à quatre en canon, et un *Dixit* à huit.

DRAUD ou DRAUDIUS (GEORGES), pasteur à Gross-Carben, dans le duché de Hesse-Darmstadt, ensuite à Ortenberg, et enfin à Daverheim, naquit dans ce dernier lieu, le 9 janvier 1573, et mourut à Butzbach en 1635. Tout le monde con-

naît ses bibliothèques classiques et exotiques, Francfort, 1611 et 1625, in-4<sup>o</sup>. On y trouve les titres d'environ douze cents ouvrages de musique théorique et pratique, publiés dans les 16<sup>e</sup> et 17<sup>e</sup> siècles.

DREBENSTADIUS (PAULUS), magister à Helmstadt vers la fin du 16<sup>e</sup> siècle, a publié un épithalame à six voix sous ce titre : *Hochzeitlicher Gesang von 6 Stimmen, Andrea Hartmann Fürst. Braunsch. Amt-Schreiber des Hauses Ertzen, als Bräutigham, v. Ifr. hedwigen Margareth, Antonii Amerbachs, fürst. Braunsch. gewesenen Organistens (seel.) nachgelassener Tochter zu Ehren*, Helmstadt, 1591, in-4<sup>o</sup>.

DRECHSLER (JEAN-GABRIEL), bachelier en théologie et professeur au collège de Halle, naquit à Wolkenstein en 1634, et mourut à Halle le 22 octobre 1677. Il est auteur d'une dissertation *De Cythara Davidica*, qui a paru à Leipsick, en 1670, in-4<sup>o</sup>. Georges Serpilius l'a insérée dans ses *Vitis Scriptorum Sacrorum germanice editis*, part. 9, p. 34, et Ugolini, dans son *Trésor des antiquités sacrées*, t. 32, p. 171.

DRECHSLER (JOSEPH), professeur d'harmonie à l'école Ste-Anne de Vienne, est né le 26 mars 1782 à Wëllischburchen en Bohême. Son père lui donna les premières leçons de musique, puis il fut envoyé au couvent des Franciscains de Passau pour y être enfant de chœur ; de là il alla à Jorenbach faire un cours d'études littéraires ; il y apprit aussi le contrepoint sous la direction d'un moine. Destiné par son père à l'état ecclésiastique, il alla étudier la théologie à Prague ; mais ayant terminé son cours de cette science avant d'avoir atteint l'âge requis pour recevoir les ordres, il se rendit à Vienne pour y apprendre la jurisprudence, changea encore de résolution et accepta en 1810 une place de co-répétiteur au théâtre de l'Opéra de la cour. Plus tard il fut nommé vice-maître de chapelle, et en 1815 il obtint la place d'organiste chez les PP. Servites.

Quatre ans après, l'orgue de Sainte-Anne lui fut confié ; en 1821 il reçut sa nomination de maître de chapelle de l'église de l'Université et de la paroisse de la cour, et presque dans le même temps il fut chargé de former des élèves candidats pour la théorie musicale et pour l'orgue. Depuis lors il a été nommé directeur de musique au théâtre de Josephstadt, et en 1824 les mêmes fonctions lui ont été confiées au théâtre de Léopoldstadt. Les compositions de M. Drechsler sont en grand nombre ; on y remarque : 1° Dix messes solennelles ; 2° Un *Requiem* ; 3° Un *Veni sancte spiritus*, à quatre voix et orchestre ; 4° Plusieurs offertoires et graduels ; 5° *L'Enfant prodigue*, mélodrame ; 6° Six opéras, dont *Claudine de Villa bella*, *Le Panier enchanté*, *Pauline*, etc. ; 7° Dix-huit vaudevilles ou opérettes, notamment : *Ydor*, *Le Diamant du roi des Esprits*, *La Fille du monde des Fées*, *L'Esprit des Montagnes*, *Capricciosa*, *La Girafe*, *Le Petit homme vert*, *Oscar et Tina*, *La Reine des Serpents*, *La Sylphide*, *Les Viennois à Bagdad*, etc. ; 8° Beaucoup de pantomimes ; 9° Trois grandes cantates, dont une pour l'inauguration de la nouvelle synagogue ; 9° Des quatuors pour violon ; 10° Des sonates pour piano, avec et sans accompagnement ; 11° Des airs variés, rondos, marches et danses pour le même instrument ; 12° Des fugues pour l'orgue ; 13° Des chansons à voix seule, avec accompagnement de piano ; 14° Une petite méthode d'orgue, Vienne, Hasslinger ; 15° La méthode de piano de Pleyel, traduite et modifiée, *Ibid.* ; 16° Un traité d'harmonie et d'accompagnement avec une introduction au contrepoint, sous ce titre : *Harmonie und Generalbasslehre, nebst einem Anhang vom Contrapuncte*, 2. Verbesserte Auflage, grand in-8°, 1828, Vienne, Hasslinger. La première édition avait été publiée à Vienne, chez Steiner, sans date. Le méthode didactique de cet ouvrage est de peu de valeur, mais les exemples sont

écrits avec assez de pureté ; 17° Une collection d'exercices pour l'accompagnement de la basse chiffrée avec une introduction sur l'art de préluder, sous ce titre : *Generalbass-Uebungen mit Ziffer-bezeichnung, nebst einer Anleitung mit Beispielen zum praeludiren*, Vienne, 1824, à l'institut lithographique ; 18° Une suite de formules pour apprendre à préluder et improviser sans avoir la connaissance des règles du contrepoint ; cet ouvrage est intitulé : *Theoretisch-praktischer Leitfaden, ohne Kenntniss des Contrapunctes phantasiren oder praeludiren zu koennen*, Vienne, Tendler (sans date), in-8° de 76 pages.

DREI (FRANÇOIS), violoniste et compositeur, né à Sienne en 1737, fut élève de Nardini, qui lui apprit à jouer l'adagio supérieurement. Ses compositions, consistant en sonates pour violon, quatuors, et quelques morceaux de musique vocale, ont été imprimées de 1760 à 1785. Il est mort dans sa patrie, le premier janvier 1801.

DREIST (K.-A.), né à Reigenwald en Poméranie, étudia les nouvelles méthodes d'enseignement à Yverdon, vers 1810, quitta la Suisse au mois de septembre 1812, et se rendit à Bunzlau, où il fut chargé en 1816, conjointement avec le pasteur Hoffman et M. Hennig, de faire le plan d'une école publique, pour la basse Silésie, d'après la méthode de Pestalozzi. Dreist a publié des observations sur une méthode de chant basée sur celles de Pestalozzi et de Naegeli, sous ce titre : *Aufsatz ueber die Gesangbildungslehre nach Pestalozzischen und Naegelischen Grundsätzen*, etc., Zurich, 1812, in-8°.

DRESCHKE (G.-A.) ; on a sous ce nom un traité des huit tons du chant des églises protestantes, intitulé : *System der Acht-Kirchen Tonarten nach P. Mortimer*, Berlin, 1834, in-8°.

DRESE (ADAM), compositeur allemand, né sujet du duc de Weimar, Guillaume IV, fut envoyé à Varsovie par ce prince, pour

y apprendre la science de la composition sous la direction de Marc Sacchi. Ses études finies, il revint à Weimar, où il obtint la place de maître de chapelle. Après la mort du prince qui avait été son protecteur, il se rendit à Iena, et y fut nommé maître de chapelle et secrétaire de la chambre du duc de Saxe-Weimar, en 1672. Ce prince étant mort aussi, Drese perdit ses emplois, et tomba dans l'indigence. L'ennui et le chagrin le portèrent alors (vers 1680) à lire les ouvrages du visionnaire Spener, qui firent une impression si forte sur son esprit qu'il brûla tous les opéras qu'il avait composés jusqu'alors, et qu'il se fit piétiste. Il vécut encore à Iena, jusqu'à ce que le prince de Schwarzbourg l'appelât à Arnstadt, en qualité de maître de chapelle; place qu'il occupa jusqu'à sa mort arrivée en 1718. On lui attribue la gloire d'avoir perfectionné le récitatif des opéras allemands. Outre une grande quantité de musique d'église, il a écrit aussi beaucoup de musique instrumentale et un nombre considérable d'opéras dont les titres sont inconnus maintenant. Mattheson cite aussi un traité de composition manuscrit, dont il était l'auteur (*V. Ehrenpforte*, p. 108). On n'a imprimé de sa composition qu'un œuvre de musique instrumentale qui a pour titre : *Erster Theil etlicher Allemanden, Couranten, Sarabanden, Balletten, Intraden und Arien*, Iena, 1672, in-fol.

DRESE (JEAN-SAMUEL), parent du précédent, prit de lui des leçons de composition, fut ensuite organiste de la cour à Iena, et quitta cette place pour celle de maître de chapelle à Weimar, qu'il obtint en 1683. Il est mort dans cette ville le 1<sup>er</sup> décembre 1716, à l'âge de soixante-douze ans. Il a laissé en manuscrit des sonates pour le clavecin, des motets et quelques opéras.

DRESIG (SIGISMOND-FRÉDÉRIC), né le premier octobre 1700, à Volberg, village de la basse Lusace, devint co-recteur à l'école de Saint-Thomas, à Leipsick. Dans

un accès de mélancolie, il s'étrangla, le 11 janvier 1742. Il a publié une dissertation sur les chantres de l'antiquité appelés rhapsodes, sous le titre de *Commentatio critica de rhapsodis, quorum vera origo, antiquitas ac ratio ex auctoribus et scholasticis græcis traditur*, Leipsick, 1734, in-4°. On y trouve des recherches sur la manière de chanter la poésie des anciens.

DRESLER (GALLUS), né à Nebra, dans la Thuringe, au commencement du 16<sup>e</sup> siècle, fut d'abord chantre à Magdebourg, et devint, en 1566, diacre à l'église de Saint-Nicolas, à Zerbst. Il a publié les ouvrages suivans : 1° *XVII cantiones sacræ quatuor et quinque vocum*, Magdebourg, 1569, in-4°; 2° *XIX cantiones sacræ quatuor et quinque vocum, it. III alie*, Wittemberg, en 1568, in-4°; 3° *XC cantiones sacræ quatuor et plur. voc.*, Magdebourg, 1570; 4° *Elementa Musicæ practicæ in usum Scholæ Magdeburgensis*, Magdebourg, 1571, huit feuilles in-8°. Une deuxième édition de ce livre a été publiée en 1584, in-8°; 5° *Ausserlesene Teutsche Lieder mit 4 und 5 Stimmen*, Magdebourg, 1570, et Nuremberg, 1575; 6° *Cantiones quatuor et plur. voc.*, Magdebourg, 1577, in-4°; 7° *Sacræ cantiones quatuor, quinque et plur. voc.*, Nuremberg, 1577.

DRESLER (ERNEST-CHRISTOPHE), chanteur allemand qui a joui d'une grande réputation. Il naquit, en 1734, à Greussen, petite ville de la principauté de Schwarzbourg-Sondershausen, et y apprit les premiers élémens de la musique. Dans la suite il visita les universités de Halle, de Iena et de Leipsick; ce fut dans ce dernier lieu qu'il apprit à jouer du violon, et qu'il se forma dans l'art du chant. Il y demeura depuis 1753 jusqu'en 1756. Quelque temps après, il alla à Bayreuth, et après y avoir pris des leçons de la célèbre cantatrice Turcotti, il entra dans la chapelle du margrave, et fut nommé peu après secrétaire des finances. Lors de la

mort du Margrave, en 1765, le duc de Gotha engagea Dresler à son service, en qualité de secrétaire et de musicien de sa chambre. Il n'y resta que peu de temps, et donna sa démission en 1766. L'année suivante, le prince de Furstemberg lui confia les fonctions de secrétaire et de directeur de sa chapelle à Wetzlar; mais ce prince étant retourné en Bohême en 1771, Dresler ne voulut pas l'y suivre et demanda sa retraite. En 1775, il fut admis à chanter devant l'empereur à Vienne, puis se rendit à Cassel. Il s'y engagea comme chanteur à l'Opéra, et y resta jusqu'à sa mort, arrivée le 5 avril 1779. Dresler s'est fait connaître par ses écrits sur la musique : en voici les titres : 1° *Fragmente einiger Gedanken des musikalischen Zuschauers, die bessere Aufnahme der Musik in Deutschland betreffend* (Fragmens d'idées d'un amateur sur les progrès de la musique en Allemagne), Gotha, 1767, six feuilles in-4°; 2° *Gedanken über die Vorstellung der Alceste* (Réflexions sur la représentation d'*Alceste*), Francfort et Leipsick, 1774, deux feuilles in-8°; 3° *Theaterschule für die Deutschen das Ernsthafte Singschauspiel betreffend* (École de théâtre pour les Allemands, concernant l'opéra sérieux), Hanovre et Cassel, 1777, quatorze feuilles in-8°. Dresler a aussi publié des chansons détachées et en recueils.

DRESSLER (JEAN-FRÉDÉRIC), littérateur à Magdebourg, est né à Halle, en Saxe, vers 1760. Il a publié un opuscule intitulé : *Beyträge zu Fischer's Versuchen in der Ton und Dichtkunst* (Additions aux Essais de Fischer sur la musique et la poésie), Magdebourg, 1791, in-8°.

DRETZEL (VALENTIN), organiste à l'église Saint-Laurent de Nuremberg, vers le commencement du 17<sup>e</sup> siècle, a publié une collection de motets à trois voix, sous le titre de *Sertulum musicale ex sacris flosculis contentum*, Nuremberg, 1621.

Son fils, Wolfgang Dretzel, habile luthiste, naquit à Nuremberg en 1650, et mourut dans la même ville en 1660.

DRETZEL (CORNEILLE-HENRI), organiste habile, né à Nuremberg, au commencement du 18<sup>e</sup> siècle, fut d'abord attaché à l'église de Saint-Égide, puis à celle de Saint-Laurent, et enfin à celle de Saint-Sébald. Il joua l'orgue de cette dernière jusqu'en 1775, époque de sa mort. On a de lui les ouvrages suivans : 1° Livre de musique simple à quatre parties, Nuremberg, 1751, in-fol. de 880 pages; 2° Divertissement harmonique, consistant en un concerto pour le clavecin.

DREUX (JACQUES-PHILIPPE), joueur de flûte traversière à Paris, dans la première moitié du 18<sup>e</sup> siècle, a fait imprimer à Paris, vers 1750, *Trois livres de fanfares pour deux chalumeaux ou deux trompettes, et des Airs pour chalumeaux*.

Le fils de ce musicien, professeur de piano à Paris, a publié quatre pots-pourris pour cet instrument, *La Bataille de Marengo*, pièce caractéristique, Paris, Imbault, et une petite méthode de piano, Paris, Frère. Il est mort en 1805.

DREWIS (F.-G.), amateur de musique, né en Saxe, et vivant encore en 1812, a publié des lettres sur la théorie de la musique et de la composition sous ce titre : *Briefe ueber die Theorie der Tonkunst und Composition*, Halle, 1796, six feuilles in-8°. Cet ouvrage ne contient rien de remarquable; il est divisé en huit lettres.

DREYER (JEAN-MELCHIOR), organiste et directeur de musique à Ellwangen, petite ville du royaume de Wurtemberg, est né vers 1765. Il a beaucoup écrit pour l'église, principalement dans le style bref. Voici la liste de ses ouvrages imprimés : 1° *Missæ-breves et rurales ad modernum genium*, 4 voc., 2 viol. org. oblig., 2 clar., 2 c. et violone. *ad libit.*, Augsbourg, 1790, op. 1; 2° *Idem*, op. 2, *ibid.*, 1790; 3° *VI Solemnes Miserere* 4 voc. ord., 2 viol. viola, organ. oblig., 2 fl., 2 c. et violonc., op. 3, *ibid.*, 1791;

4<sup>o</sup> XXVIII *Psalmi vespertini, pro Dominica de Beata, Apostolis, Confessori et residuis*, 4 voc., 2 viol. organ. oblig. viola, 2 c. timpanis et violonc. ad libit. op. 4, *ibid.*, 1791; 5<sup>o</sup> XXIV *Hymni brevissimi ad Vesperas*, op. 5, *ibid.*, 1791; 6<sup>o</sup> VI *Missæ, quarum prima solemnis, reliquæ vero breves et rurales sunt*, 4 voc., 2 viol. viola, 2 c. organ. et violonc. partim obligatis, partim ad libit., op. 6, *ibid.*, 1792; 7<sup>o</sup> VIII *Tantum ergo*, 4 voc. ord., 2 viol. organ. obl., 2 c. et violonc. op. 7, *ibid.*, 1792; 8<sup>o</sup> VIII *Sehr kurze und leichte Landmessen, wovon die 2 letzten für die abgestorbenen, sammt 8 kurzen offertorius für 1 Singstinne und Orgel, mit willkuehrlichen 5 andern Singstimmen und einer violino*, op. 8, *ibid.*, 1793; 9<sup>o</sup> VI *kurze und leichte Orgelsonaten, 1 und 2 theil*, op. 9, *ibid.*, 1793; 10<sup>o</sup> VI *idem, dritter und vierter Theil*, op. 10, *ibid.*, 1793; 11<sup>o</sup> V *vesperæ cum IV psalmis* 4 voc. cum organ. obl., 2 viol. viola, 2 c. et violonc., op. 2, *ibid.*; 12<sup>o</sup> *Deutsche Messe, oder der heilige Gesang zum Gottesdienste in der romisch-katolischen Kirche unter der heiligen Mess. zum Gebrauch der Schulen und Land-Chorregenten, mit neuen Melodien Verschen*, in-4<sup>o</sup>, *ibid.*; 13<sup>o</sup> XII *offertoria brevissima de Beata* 4 voc., org. et symph., op. 14, *ibid.*; 14<sup>o</sup> *Te Deum Laudamus* 4 voc., org. et symph., op. 16, *ibid.*; 15<sup>o</sup> VI *Missæ breves ac rurales* 4 voc., org. et symph., op. 17, *ibid.*; 16<sup>o</sup> XII *Tantum ergo* 4 voc., org. et symph., op. 18, *ibid.*; 17<sup>o</sup> VI *kurze und leichte Land-messen, etc., sammt 6 kurzen Offertorien für 1 oder 4 Singstimmen mit Orgel und 1 oder 2 Violinen ad libit.*, op. 19, *ibid.*; 18<sup>o</sup> VI *breves ac rurales Missæ pro defunctis seu cum 3 libera* 4 voc., org. et symph., op. 20, *ibid.*; 19<sup>o</sup> VI *symphonice cum violin., viol. et B. obligat. clarién. fl. c. vel clar. et tymp. ad libitum*, op. 21, Augsburg, in-fol. Dreyer est mort à

Ellwangen au commencement du 19<sup>e</sup> siècle.

DREYSIG (ANTOINE), organiste du roi de Saxe, naquit en 1775 à Oberleutensdorf, en Bohême. Il n'avait que dix ans quand son père l'envoya à Dresde pour y faire ses études : son premier maître de musique fut François Hurka, puis il prit des leçons de chant de Mariottini, chanteur de la cour. Après avoir achevé ces études préparatoires, il devint élève de Arnest pour l'orgue, et fut nommé son adjoind, pour jouer les messes du matin, puis il succéda à son maître comme organiste de la cour. On a de Dreysig des préludes pour l'orgue qui sont restés en manuscrit.

DRIEBERG (FRÉDÉRIC DE), chambellan du roi de Prusse, né à Charlottenbourg, en 1785, s'est livré fort jeune à l'étude de la musique, et s'est particulièrement attaché à l'examen de la musique des Grecs, sur laquelle il a publié des opinions fort singulières. Ce fut vers 1816 que M. de Driberg commença à s'occuper de cet objet, et que sur quelques aperçus saisis à la légère, il se donna la mission de réformer les connaissances qu'on croyait avoir sur la musique des anciens. Ses vues se portèrent d'abord sur la construction de l'échelle musicale des Grecs et sur la nature des intervalles de cette échelle. L'ouvrage spécial dans lequel il avait exposé ses idées sur cet objet, fut annoncé dans la Gazette musicale de Leipsick (ann. 1817, n<sup>o</sup> 51), et parut sous ce titre : *Die mathematische Intervallenlehre der Griechen* (La doctrine mathématique des intervalles des Grecs), Leipsick, 1818, in-4<sup>o</sup>. M. de Driberg établit dans ce livre que le système musical des Grecs ressemblait parfaitement au nôtre, que le tempérament est une invention misérable et fautive, que les proportions de la tierce majeure ou mineure sont purement arbitraires, et que le comma est une quantité illusoire, n'y ayant d'autre moyen de mesurer les intervalles des sons, pour notre oreille et pour notre intelligence, que le demi-ton. Il n'y

avait rien de nouveau dans ces propositions, car depuis Aristoxène le système de la division de l'échelle en parties égales a eu beaucoup de partisans, et M. de Momigny s'est efforcé de le faire prévaloir depuis plus de trente ans. En 1825, M. de Drieberg a développé les conséquences de ce système dans deux articles qu'il avait écrits pour le Dictionnaire de musique annoncé par M. Godefroi Weber, et qui furent insérés dans le deuxième volume de l'écrit périodique intitulé *Cæcilia*. Le premier de ces articles concerne l'accord des instrumens de musique grecs, l'autre, le monochorde. M. Drieberg y soutient la nécessité d'accorder par quintes et par quartes justes, et l'inutilité des résultats de la division du monochorde. Chladni saisit cette occasion pour mettre en évidence une multitude d'erreurs de M. de Drieberg, et l'attaqua avec vivacité dans des observations sur la musique ancienne et moderne, insérées au cinquième volume de *Cæcilia* (p. 279 et suiv.). L'autorité du nom de Chladni dissipa les illusions que beaucoup de personnes s'étaient faites sur la valeur des prétendues découvertes de M. de Drieberg, et depuis lors les opinions de celui-ci ont perdu beaucoup de leur valeur en Allemagne.

En 1819 M. de Dreiberger fit paraître des éclaircissemens sur la musique des Grecs (*Aufschlüsse ueber die Musik der Griechen*, Leipsick, 1819, in-4°), dans lesquels il exposa l'ensemble de son système; il acheva de le développer dans deux ouvrages qui ont pour titres : *Die musikalischen Wissenschaften der Griechen* (Les connaissances musicales des Grecs), Berlin, T. Trautwein, 1820, in-4°, et *Die praktische Musik der Griechen* (La musique pratique des Grecs), Berlin, T. Trautwein, 1821, in-4°. C'est dans ces ouvrages que les idées les plus bizarres et les plus fausses furent émises par l'auteur de ce système sur la musique des anciens. Il y reproduisit comme base de sa théorie l'assertion de Pepusch, depuis

long-temps oubliée (et sans citer cet ancien musicien), que le système tonal des Grecs se prenait en descendant, en sorte que toutes les cordes de l'échelle étaient placées au rebours de la disposition que les autres auteurs leur avaient données; absurdité qui ne soutient pas un examen sérieux et qui aurait pu retirer des ouvrages de M. de Drieberg, lors même qu'il ne se serait pas trompé sur les autres points de la musique des Grecs. La manière dogmatique et absolue de cet écrivain lorsqu'il présente ses idées, et l'absence de toute citation, si ce n'est celle de quelques auteurs de l'antiquité et de ses propres ouvrages, ne permet pas de savoir ce qui l'a déterminé à adopter ce singulier système; il ne discute jamais, et avance les faits qu'il imagine comme s'ils étaient incontestables. Au reste, il ne paraît pas avoir des opinions bien arrêtées ni formulées en un système homogène dont on ne peut rien changer sans qu'il s'écroule, car vraisemblablement ébranlé par les objections qui lui ont été faites, et par les travaux consciencieux de Perne publiés dans la *Revue musicale*, il a renversé de nouveau l'échelle musicale des Grecs dans le Dictionnaire de la musique grecque qu'il vient de publier, et s'est confirmé au système réel de cette musique, en remplaçant la *Proslambanomène* ou corde ajoutée, au grave, et les autres cordes dans leur ordre naturel, en partant de ce point, au lieu de les mettre à l'aigu comme il l'avait fait d'abord.

En 1822, M. de Drieberg a publié un traité des inventions pneumatiques des Grecs sous ce titre : *Die pneumatischen Erfindungen der Griechen*, Berlin, in-4° avec planches. Il y traite de l'orgue hydraulique et de l'orgue pneumatique, mais arrangeant les documens qui lui étaient fournis par Vitruve et Heron d'Alexandrie suivant ses idées particulières, de telle sorte qu'on ne peut pas plus se former une idée de ce qu'étaient ces instrumens chez les anciens, d'après l'ouvrage de M. de

Drieberg, qu'on ne le peut dans ce que Perrault en a écrit.

Il me reste à parler du dernier ouvrage de M. de Drieberg, c'est-à-dire du Dictionnaire de la musique des Grecs (*Wörterbuch der Griechischen Musik*, etc., Berlin, Schlesinger, 1855, in-4° de 219 pages, avec sept planç.) qu'il vient de publier. Les assertions les plus bizarres, les suppositions les plus gratuites, particulièrement en ce qui concerne les instrumens de musique des anciens, abondent dans cet ouvrage, et l'on y trouve encore une preuve du défaut de fixité des idées de l'auteur, car après avoir nié autrefois la réalité des proportions musicales, il en expose le système dans plusieurs articles, d'après Euclide et Ptolémée. Au résumé, il est permis de dire que M. de Drieberg n'a point fait l'histoire, mais bien le roman de la musique grecque, et qu'aucune utilité ne peut être retirée de ses ouvrages sur ce sujet.

Ce n'est pas seulement comme écrivain sur la musique que M. de Drieberg s'est fait connaître; élève de plusieurs musiciens distingués et particulièrement de M. Spontini, il a écrit deux opéras (*Don Cocagno*, et *Le Chanteur et le Tailleur*) qui ont été joués avec quelque succès à Berlin et dans d'autres villes; l'ouverture et quelques morceaux du premier de ces ouvrages ont été publiés à Mayence chez Schott. M. de Drieberg habite ordinairement en Poméranie.

DROBISCH (CHARLES-LOUIS), né à Leipsick le 24 décembre 1803, montra peu de goût pour la musique dans son enfance, et rien ne faisait présumer qu'il aurait un jour quelque talent; ce ne fut qu'au collège de Grimma, où il fit ses études qu'un penchant chaque jour plus prononcé se manifesta pour cet art, et qu'il s'en occupa dans tous ses momens de loisir. Sans autres moyens d'instruction que ses propres études, il parvint à composer quelques bagatelles, des cantates et un petit opéra. A Leipsick, où il fut envoyé pour faire ses

études universitaires, Drœbs, organiste de Saint-Pierre, lui donna des leçons d'harmonie et de contrepoint. Dans le même temps il écrivit plusieurs motets et des cantates qui furent exécutés dans les églises de Leipsick, et en 1826 il fit entendre dans un grand concert son premier oratorio, intitulé *Boniface*. Cette production eut peu de succès; les critiques signalèrent alors la sécheresse des mélodies, la divagation des idées et la longueur excessive des fugues. Ces critiques sévères furent un utile avertissement pour Drobisch, qui, depuis lors, donna plus d'attention aux leçons d'esthétique du professeur Weinlig: cette époque fut celle d'une réaction dans ses vues et dans ses études artistiques. Après avoir visité Dresde, Prague, Vienne et l'Italie supérieure, pour augmenter ses connaissances musicales, il se fixa à Munich. Depuis lors, il s'est spécialement occupé de compositions pour l'église, et s'est distingué dans ce genre. Sa fécondité est telle, que dans l'espace de dix ans il a écrit cent ouvrages grands et petits pour l'église, dont on a publié chez Falter, à Munich, une messe solennelle en *mi* majeur, six messes plus petites pour les campagnes, trois litanies, six offertoires, et six graduels; il a en manuscrit une messe solennelle en *ré* majeur, six autres messes, deux *Requiem*; plusieurs litanies, un *Te Deum*, et plus de quarante graduels, offertoires et psaumes.

DROEBS (JEAN-ANDRÉ), organiste de l'église de Saint-Pierre à Leipsick, est né en 1784 à Erfurt, où son père était organiste et professeur de piano. Après avoir fini ses études au Gymnase de cette ville, il se livra presque seul à des études de composition et d'orgue. En 1808 il se rendit à Leipsick, y vécut d'abord comme professeur de musique, puis fut nommé organiste de Saint-Pierre en 1810. Il est mort dans cette ville en 1826. C'était un homme de peu de génie, mais un musicien instruit dont les compositions pour l'église ne manquent pas d'un certain mérite de



facture. On a de Drœbs plusieurs œuvres de sonates pour le piano, publiés à Leipsick chez Breitkopf et chez Hofmeister, des thèmes variés pour le même instrument, des préludes, des petites pièces et des fugues pour l'orgue, œuvres 4, 10, 12, 14, etc., Leipsick, Breitkopf, et Bonn, Simrock.

DROLLING (JEAN-MICHEL), pianiste et compositeur, est né à Turckheim (Haut-Rhin) en 1796. Ayant été admis comme élève au Conservatoire de musique de Paris, il a reçu des leçons de M. Adam pour le piano, et de Méhul pour la composition. Il a publié un grand nombre d'ouvrages pour le piano, parmi lesquels on remarque : 1° Des thèmes variés, œuv. 1 et 2, Paris, P. Petit, 10, Paris, Meissonnier, 16, Paris, Richault, 18, Hanry ; 2° *Di tanti palpiti* varié pour piano et violon, op. 3, Paris, P. Petit ; 3° Des caprices pour piano seul, œuvres 4 et 14, Paris, P. Petit et Meissonnier ; 4° Des fantaisies *Idem*, œuvres 15 et 20, Paris, P. Petit et Meissonnier ; 5° Un rondeau pastoral, op. 19, Paris, Hanry ; 6° Des duos pour piano à quatre mains, œuvres 5 et 17, Paris, Janet et Richault ; 7° Des duos pour piano et violon, op. 11, 12, et 22, Paris, Petit et Schoenenberg. M. Drolling a en manuscrit un *Traité élémentaire d'harmonie et de composition*.

DROMAL (JEAN), chantre de l'église de Sainte-Croix, à Liège, vivait dans le 17<sup>e</sup> siècle. On connaît l'ouvrage suivant de sa composition : *Convivium musicum in quo binis, ternis, quaternis, quinis et senis vocibus, nec non et instrumentis recolitur, cum basso continuo*, Anvers, 1641, in-4<sup>o</sup>, opus 2.

DROPA (MATTHIAS), bon constructeur d'orgues, vivait au commencement du 18<sup>e</sup> siècle à Lunebourg. On vante l'orgue qu'il a construit dans l'église de Saint-Jean de cette ville, ouvrage de quarante-sept jeux, trois claviers et pédale, qu'il a fini en 1705. Celui de l'église de Saint-Michel, composé de quarante-trois jeux,

trois claviers, pédale et dix soufflets, est son meilleur ouvrage.

DROSTE-HULSHOFF (MAXIMILIEN, CHEVALIER DE). V. HULSHOFF.

DROUAUX (HENRI-BLAISE), maître de musique à Paris, dans la seconde moitié du 17<sup>e</sup> siècle, a publié un livre intitulé : *Nouvelle méthode pour apprendre le plain-chant et la musique, divisée en quatre parties*, Paris, Gilles Blaisot, 1674, in-8<sup>o</sup>. La troisième édition de ce livre, divisée en deux parties, est datée de Paris, Christophe Ballard, 1687, in-8<sup>o</sup>. Il y en a une édition de 1690.

DROUET (LOUIS), flûtiste distingué et compositeur pour son instrument, né à Amsterdam en 1792, est fils d'un barbier français établi en cette ville. Un musicien qui allait se faire raser chez son père lui ayant donné une petite flûte, lorsqu'il n'était âgé que de quatre ans, s'aperçut, à la manière dont il en jouait, qu'il était doué des plus heureuses dispositions pour cet instrument, le prit en affection, et se chargea de son éducation musicale. Drouet avait déjà acquis quelque habileté quand il fut mené à Paris par ses parents ; il entra comme élève au Conservatoire de musique et y fit de rapides progrès sur son instrument. Sa réputation commença à s'étendre en 1813, lorsqu'il se fit entendre dans les concerts ; ses succès furent brillants. En 1817, il se rendit à Londres où il fut fort applaudi. La confiance dont il ne tarda point à jouir en ce pays le détermina à y établir une fabrique de flûtes sur un nouveau modèle ; mais cette entreprise ne réussit point, et M. Drouet fut forcé de quitter l'Angleterre en 1819. Depuis lors il a parcouru toute l'Europe, a visité la Russie, toutes les parties de l'Allemagne, la Suisse, l'Italie, est retourné à Paris en 1828, a fait un court séjour à Londres en 1829, puis est retourné en Allemagne pas la Belgique et la Hollande, est revenu une troisième fois à Paris en 1832, y est resté plusieurs mois, s'est marié et a vécu quelque temps en Suisse. Il est en ce moment

en Allemagne, et l'on dit qu'il doit se fixer bientôt à Bruxelles pour y établir un magasin de musique et une manufacture d'instrumens à vent. M. Drouet excelle dans les difficultés et dans les traits rapides; son double coup de langue est d'une admirable volubilité; mais son intonation manque de justesse, et son style est dépourvu d'expression et de grandiose. Partout où cet artiste s'est fait entendre, il a obtenu des succès. Il a fait graver un très grand nombre d'œuvres de sa composition pour la flûte, parmi lesquels on remarque dix concertos publiés à Paris et en Allemagne, des fantaisies et thèmes variés avec orchestre, quatuor ou piano, des trios pour trois flûtes, dix œuvres de duos pour le même instrument, et un très grand nombre de morceaux détachés de tout genre.

**DROUET DE MAUPERTUY** (JEAN-BAPTISTE), né à Paris en 1650, se livra, dans sa jeunesse, à l'étude de la jurisprudence, et l'abandonna ensuite pour cultiver les lettres. Un oncle, fermier général, lui procura un emploi considérable dans la Provence; mais Drouet, en laissant tout le travail à ses commis, vit le désordre se mettre dans ses affaires, et dissipa son riche patrimoine. Revenu à Paris, à l'âge de quarante ans, il se dégoûta du monde, prit l'habit ecclésiastique en 1692, fit un séminaire de cinq ans, puis se retira dans l'abbaye de Sept-Fonts. En 1702, il obtint un canonicat à Bourges, le quitta, voyagea, revint à Paris, et se fixa enfin à Saint-Germain-en-Laie, où il est mort en 1730, âgé de quatre-vingts ans. Les mémoires de l'académie royale des sciences (Ann. 1724. p. 215-226) contiennent l'analyse d'un *mémoire sur la forme des instrumens de musique*, qu'il avait adressé à cette société savante. Ce morceau est de peu de valeur, et renferme beaucoup d'inexactitudes dans les faits.

**DRUELE**, en latin **DRUELEUS** (CHRÉTIEN), pasteur à Kellinghausen dans le Holstein, vers le milieu du dix-septième

siècle, fut aussi compositeur de musique religieuse. Il a fait imprimer un recueil de vingt-neuf concerts à plusieurs voix sur les dix premiers psaumes de David, sous ce titre : *Psalmodia Davidica*, Hambourg, 1650.

**DRUZECHY** ou **DRUSCHETZKY** (GEORGES), musicien hongrois, né vers le milieu du dix-huitième siècle, était, en 1787, attaché au service du comte de Grassekovicz. Il a composé beaucoup de pièces d'harmonie pour deux clarinettes, deux hautbois, deux cors, deux bassons et trompette, ainsi que des concertos pour le hautbois et d'autres instrumens à vent. Enfin on a de lui l'opéra de *Persée et Andromède*, le ballet de *Inkle et Yariko*, et une symphonie de bataille pour *Adèle de Ponthieu*. Druschetzky fut d'abord timbalier des États de la Haute-Autriche à Lintz, et y publia en 1783 six solos pour le violon.

**DUBOS** (JEAN-BAPTISTE), né à Beauvais, en 1670, se livra d'abord à l'étude de la théologie, mais y renonça bientôt pour celle du droit public. Successivement employé par M. de Torcy, ministre des affaires étrangères, par le régent et par le cardinal Dubois, dans plusieurs négociations secrètes, il réussit et reçut en récompense des pensions et des bénéfices. Il quitta les affaires publiques pour se livrer à la culture des lettres, et ses ouvrages lui valurent l'entrée de l'académie en 1720. Il est mort à Paris le 23 mars 1742, âgé de soixante-douze ans. Parmi les ouvrages qu'il a publiés, on remarque ses *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, qui parurent en 1719 pour la première fois, 2 vol. in-12, et qui ont été souvent réimprimés en 3 vol. On trouve au premier vol. Sect. 45 : *De la musique proprement dite*. Sect. 46 : *Quelques réflexions sur la musique des Italiens; que les Italiens n'ont cultivé cet art qu'après les Français et les Flamands*. Sect. 47 : *Quels vers sont les plus propres à être mis en musique*.

L'abbé Dubos manquait des connaissances nécessaires pour traiter de tout cela d'une manière utile.

DUBOURG (MATHIEU), l'un des meilleurs violinistes que l'Angleterre ait produits, naquit en 1703, d'un maître de danse nommé Isaac. Lorsqu'il eut atteint sa onzième année, il fut placé sous la direction de Geminiani, qui lui communiqua son excellente méthode. En 1728, il fut appelé à Dublin pour y remplir la place de premier violon et de compositeur des concerts de cette ville. Après un séjour de quelques années en Irlande, il passa au service du prince de Galles, et à la mort de Festing, en 1752, il devint directeur de la troupe du roi; place qu'il occupa jusqu'à sa mort, arrivée en 1767. Burney rapporte sur lui l'anecdote suivante : accompagnant un jour, au théâtre, un air avec violon obligé, il s'égara si bien dans un point d'orgue, que Handel, qui conduisait l'orchestre, lui cria, lorsqu'il revint dans le ton : *Grâces au ciel, M. Dubourg, vous voilà enfin rentré chez vous!* exclamation qui valut au violiniste les applaudissemens de toute la salle. Dubourg est connu comme compositeur par quelques morceaux de musique vocale qu'il écrivit en Irlande, et par un grand nombre de solos et de concertos de violon; aucun de ces ouvrages n'a été publié.

DUBREUIL (JEAN) maître de clavecin, né à Paris vers 1710, est mort dans la même ville en 1775. Il a donné un *Manuel harmonique, ou tableau des accords pratiques*, Paris 1767, in-8°, qui n'est qu'une rapsodie dénuée de tout mérite, et un recueil d'airs, sous le nom de *Dictionnaire Lyrique*, Paris, 1769, 2 vol. in-8°, avec un supplément en deux volumes publié en 1771.

DUBUGRARRE (...), organiste de Saint-Sauveur de Paris, fut au nombre des professeurs de musique qui plaidèrent contre Guignon, roi des violons, vers le milieu du 18<sup>e</sup> siècle, comme on le voit par l'arrêt du parlement du 30 mai 1750.

Dubugrarre a publié en 1754 un ouvrage élémentaire qui a pour titre : *Méthode plus courte et plus facile que l'ancienne pour l'accompagnement du clavecin*, Paris, in-fol. obl. En 1760, ce musicien a donné aussi des principes élémentaires de musique en un petit volume in-24, sous le titre de *Étrennes à la jeunesse où l'on détaille les principes de la musique*.

DUC (PHILIPPE DE), compositeur belge, vivait dans la seconde moitié du seizième siècle, et paraît s'être fixé en Italie. On connaît sous son nom : 1<sup>o</sup> *Madrigali a quattro voci*, Venise, 1570; 2<sup>o</sup> : *Madrigali a cinque et sei voci*, Venise, 1586; 3<sup>o</sup> *Il primo libro de Madrigali a 4, 5 e 6 voci*, Venise, 1591, in-4.

DUCANCEL (G.-P.), fils d'un chirurgien de Beauvais, exerça, pendant la révolution française la profession de *Défenseur officieux*, à Paris, et ensuite celle d'avoué jusqu'en 1810. Il s'est retiré depuis lors dans une propriété qu'il avait à Clermont, département de l'Oise. En 1815, il fut nommé sous-préfet de ce lieu; mais le ministère, mécontent des élections de son arrondissement en 1816, l'a privé de son emploi, et depuis lors il vit dans la retraite. Il a publié une brochure de plus de 200 pages, ayant pour titre : *Mémoire pour J.-F. Lesueur, un des inspecteurs de l'enseignement au Conservatoire de musique, en réponse à la partie d'un prétendu recueil de pièces, imprimé, soit disant, au nom du conservatoire; et aux calomnies dirigées contre le cit. Lesueur par le cit. Sarrette, directeur de cet établissement; contenant en outre quelques vues d'amélioration et d'affermissement, dont le Conservatoire paraît susceptible*. Paris, 1802, in-8°. On a aussi de Ducancel : *Mémoire au roi, pour* 1<sup>o</sup> *Colombe Rigiery, dite Colombe aînée*; 2<sup>o</sup> *Marie-Madeleine Rigiery cadette, dite Adeline*; 3<sup>o</sup> *Pierre Joseph Narbonne*; 4<sup>o</sup> *Joseph Dorsonville*; 5<sup>o</sup> *Charlotte Rosalie Pitrot*; 6<sup>o</sup> *Jeanne-*

*Louise-Élisabeth Verteuil*; 7° *Paul-Marie Langlois, dit Courcelles*; 8° *Pierre-Philibert Granger*; 9° *Jean-Pierre Valroy*; tous anciens comédiens italiens ordinaires du roi, et pensionnaires de Sa Majesté, contre les comédiens ordinaires du roi, sociétaires actuels de l'Opéra-Comique. Paris, Le Normant, 1815, in-4° de 44 pag.

DUCANGE (CHARLES DUFRESNE).  
Voyez CANGE (DU).

DUCAURROY (FRANÇOIS-EUSTACHE).  
Voyez CAURROY (DU).

DU CERCEAU (JEAN-ANTOINE), né à Paris, le 12 novembre 1670, entra chez les jésuites le 12 janvier 1688. Ayant été nommé précepteur du prince de Conti, il l'accompagna à Vêret, château du duc d'Aiguillon, près de Tours. Le jeune prince en maniant un fusil, qui avait été chargé à balle, sans qu'il le sût, eut le malheur de tuer son précepteur le 4 juillet 1730. P. Ducerceau fut l'un des rédacteurs du journal de Trévoux, où il a inséré : *Dissertation adressée au père Sanadon, où l'on examine la traduction et les remarques de M. Dacier, sur un endroit d'Horace, et où l'on explique par occasion ce qui regarde le tétracorde des Grecs*. Mém. de Trév., tom. LII, pag. 100-141 et 284-310. Le passage d'Horace qui donna lieu à cette dissertation est celui-ci :

Sonante mistum tibiis carmen lyra,  
Hac dorium, illis barbarum.

Le P. Ducerceau crut y trouver la preuve que les anciens connaissaient au moins l'harmonie de la tierce, et chercha à le prouver dans sa dissertation. Burette réfuta victorieusement cette opinion dans ses *Nouvelles réflexions sur la symphonie des anciens*, tom. VIII, pag. 63, des Mém. de l'Acad. des inscript. Le P. Ducerceau répondit par des *Additions à la dissertation*, etc. Mém. de Trév., tom. LII, pag. 605-629. Son opinion fut aussi attaquée dans le *Journal des savans* (mois de

mai et d'octobre 1728); il répondit dans les Mém. de Trévoux (tom. LV, pag. 2085-2189, tom. LVI, pag. 69-98, et pag. 234-250), et cette réponse lui valut une réplique qui parut dans le *Journal des Savans* de 1729, pag. 380-402, et qui termina la dispute. Le passage qui y donna lieu avait déjà été examiné dans un mémoire des Transactions philosophiques de 1702 (voyez *Molineux*), et a été reproduit depuis dans les Mémoires de l'Académie des inscriptions, tome 35, page 360-363. (voyez *Chabanon*).

DUCHAMBGE (M<sup>me</sup> PAULINE), née à Paris, en 1787, cultiva d'abord la musique comme amateur. Liée d'amitié avec des artistes distingués tels que Dussek, Chérubini, de Lamare, Rode, Auber, elle avait acquis parmi eux le sentiment du beau, et possédait un talent fort remarquable sur le piano. Sa voix, quoique d'un volume peu considérable, était agréable, et elle chantait avec goût. Des revers de fortune obligèrent M<sup>me</sup> Duchambge à chercher des ressources dans ses talens, et à se livrer à l'enseignement, vers 1814. Ce fut aussi vers la même époque qu'elle fit paraître ses premières productions pour le piano; plus tard elle écrivit des romances, et les gracieuses formes de ses mélodies lui procurèrent des succès que n'ont point affaiblis ses publications plus récentes. M<sup>me</sup> Duchambge est encore comptée parmi les compositeurs de romances les plus distingués de l'époque actuelle. Elle en a publié un grand nombre, et chaque année, elle en fait paraître quelques-unes. On a de cet artiste : 1° Trois études et un caprice pour le piano, Paris, Pleyel; 2° Deux thèmes variés pour le piano, Paris, Le Duc; 3° Beaucoup de romances françaises avec acc. de piano, en *Album* ou détachées.

DUCHAMP (MARIE-CATHERINE-CÉSARINE), née à Paris, le 14 mai 1789, entra d'abord dans la classe de chant de M. Plantade, au Conservatoire de musique, le 15 pluviôse an XIII (31 janvier 1805), et devint ensuite élève de Garat, le 9 mars

1807. Mademoiselle Duchamp possédait une très belle voix de contralto et avait acquis par les leçons de Garat un fort beau talent qu'elle fit admirer dans les concerts depuis 1815 jusqu'en 1817; mais une surdité dont elle fut atteinte et qui augmenta progressivement ne lui permit plus de se faire entendre; cependant elle a continué d'enseigner le chant pendant plusieurs années. Elle a publié à Paris quelques romances avec accompagnement de piano.

DUCIS (BENOÎT), compositeur du seizième siècle, est désigné souvent sous le nom de *Benedictus* par les anciens écrivains ou aux titres de ses productions. C'est le même musicien que Gesner (*Bibliothèque univ.*), et, d'après lui, Walther et Gerber, ont appelé *Dux*, quoique, suivant l'usage parmi les auteurs des Pays-Bas, les noms latinisés soient en général placés au génitif. Il règne autant d'incertitude sur le nom véritable de ce musicien que sur sa patrie. Burney cite une collection de motets (*A general history of music*, t. 2, pag. 518) publiée en 1553 à Venise<sup>1</sup> où Ducis est appelé *Benoît d'Appenzell*, et Gerber, trompé par cette citation, lui a consacré un article sous ce nom, dans son nouveau dictionnaire, quoiqu'il en ait fait un autre sous celui de *Dux*. Moi-même j'ai d'abord cru qu'il s'agissait d'un autre musicien que Ducis, que j'ai toujours considéré comme Belge; mais un examen plus approfondi des diverses circonstances m'a convaincu qu'il n'y a point d'autre musicien nommé *Benoît* que Ducis, et que j'ai eu tort d'en faire deux articles. Il y a lieu de croire que si Benoît Ducis eût vu le jour à Appenzell, Glaréan n'en aurait point ignoré, et qu'il aurait cité quelque composition de lui, car son patriotisme se manifesta en plusieurs endroits de son *Dodécachorde*. D'un autre côté, un recueil d'odes d'Horace mises en musique à trois et quatre voix, et publié à Ulm en 1539 sous le nom

de *Dux*, ainsi que quelques mélodies placées par Hans Walter dans son *cantionale*, ont fait croire à M. le conseiller Kiesewetter que le nom véritable de Ducis est *Herzog* (duc), et que ce musicien est né en Allemagne (V. le supplément du Mémoire de M. de Kiesewetter sur les musiciens Neerlandais, art. 5, pag. 86). Cependant des difficultés assez considérables s'élèvent contre cette opinion, car dans un recueil manuscrit (in-fol. atlant, n° 4), qui se trouve à la bibliothèque de la ville de Cambrai, et qui contient dix-huit messes de divers auteurs du seizième siècle, à 4 et 5 parties, il y a une de ces messes intitulée *Myn herf*, qui porte le nom de *Benedictus Hertochs*; or *Hertochs* signifie *Duc* en flamand, comme *Herzog* en Allemand, et *Ducis* en est la traduction latine. Il est donc vraisemblable que Ducis vit le jour dans les Pays-Bas, ainsi qu'on l'a cru jusqu'à ce jour, et l'opinion qui le fait élève de Josquin Deprès paraît fondée, car il a écrit un chant funèbre à quatre voix sur la mort de ce grand artiste. D'ailleurs, toutes les compositions de Ducis sont sur des paroles latines, flamandes ou françaises (car, bien que le titre de la musique des Odes d'Horace soit en allemand, cette musique est écrite sur le texte latin), et ce choix serait au moins singulier de la part d'un musicien allemand.

Quoi qu'il en soit de toutes les conjectures auxquelles le nom et la patrie de Benoît Ducis ont donné lieu, il est certain que ce maître vécut dans la première moitié du seizième siècle, et que ses compositions le placent au premier rang parmi les musiciens de son temps. On en peut juger par l'excellente monodie qu'il a écrite sur la mort de Josquin Deprès, morceau qui se trouve en partition dans le deuxième volume de l'histoire de la musique de Burney, et dans le deuxième de celle de Forkel. Mais ce qui peut surtout

<sup>1</sup> *Liber primus ecclesiasticorum cantionum quatuor vocum, vulgo moteta vocant, tam in Vcteri, quam*

*in Novo Testamento, ab optimis quibusque hujus aetatis musicis compositarum. Antea nunquam excussus. 1533.*

donner une haute opinion du talent de Ducis, c'est la messe *Myn hert*, qui est la neuvième de la collection de Cambrai citée précédemment, et aussi les pièces de sa composition qui se trouvent dans une collection de chansons manuscrites datée de 1542, et qui, après avoir appartenu à Seger van Male, de Bruges, a passé dans la bibliothèque de Cambrai. Cette collection renferme treize chansons françaises à quatre voix, le motet *Da pacem Domine*, une pavanne à quatre parties, et la monodie sur Josquin Deprès. Outre ces morceaux, on a aussi les pièces contenues dans les collections de Tilman Susato, publiées à Anvers en 1545 et 1546, et celles qui, dans la collection de motets de Venise, 1553, sont attribués à Benedict d'Appenzell; enfin, toutes les Odes d'Horace mises en musique à trois et quatre parties, et publiées sous ce titre : *Harmonien ueber alle Oden des Horaz, für 3 und 4 stimmen*, Ulm, 1539.

Il résulte de ce qui vient d'être dit que l'article *Benedict d'Appenzell* doit être supprimé au second volume de cette biographie, et que celui-ci doit le remplacer.

DUCLOS (CHARLES PINEAU), né à Dinan, en Bretagne, en 1704, fut envoyé fort jeune à Paris pour y faire ses études. En 1739, il fut reçu à l'Académie des inscriptions et belles-lettres, et en 1747, à l'Académie Française, dont il devint le secrétaire perpétuel en 1755. Il est mort à Paris le 26 mars 1772, dans sa soixante-neuvième année. Parmi ses ouvrages, on remarque : *Mémoire sur l'art de partager l'action théâtrale, et sur celui de noter la déclamation, qu'on prétend avoir été en usage chez les Romains*, dans les Mémoires de l'Académie des inscriptions, t. 21, p. 191-208. Il est aussi l'auteur de l'article *déclamation*, dans l'Encyclopédie méthodique, où il est question de la musique théâtrale. On trouve ces deux morceaux dans la collection de ses œuvres donnée par Désessarts, en dix volumes in-8°, Paris, 1806.

DUCLOS ( . . . ), horloger de Paris, inventa, en 1782, une machine destinée à indiquer la division des temps de la mesure en musique. Il appela cette machine *rhythmomètre*. Elle fut approuvée par les professeurs de l'école royale de chant, et Gossec, l'un d'eux, fit sur cet instrument un rapport favorable qui a été imprimé dans la même année en un quart de feuille in-8°.

DUCRAY-DUMINIL (FRANÇOIS-GUILLAUME), né à Paris en 1761, succéda en 1790 à l'abbé Aubert, dans la rédaction des Petites-Affiches de Paris. Il est mort à Ville-d'Avray, le 29 octobre 1819, à l'âge de cinquante-huit ans. Auteur de beaucoup de romans mal écrits, mais où l'on trouve de l'intérêt, Duçray-Duminil a fait aussi des pièces de théâtre, des vaudevilles dont il a composé les airs, pour les théâtres des Boulevards de Paris, et s'est fait aussi connaître comme musicien par *Six romances tirées du roman de Lolotte et Fanfan, avec accompagnement de harpe ou de clavecin*, Paris, Boyer, 1788; *Six romances tirées d'Alexis, ou La Maisonnette dans les bois*, ibid., 1789; *Six romances tirées d'Émilie*, ibid.

DUCREUX (EMMANUEL), fils d'un peintre de portraits au pastel, naquit à Paris en 1765. Destiné par son père à la peinture, il fit d'abord des études pour se livrer à l'exercice de cet art, mais son goût pour la musique le lui fit abandonner. Il apprit à jouer de plusieurs instruments à vent, particulièrement de la flûte et du basson, et entra à l'orchestre du Théâtre-Français en 1789, pour ce dernier instrument. Il est mort à Paris vers 1812. On a de sa composition : 1° Symphonie concertante pour deux flûtes principales, Paris, 1795, Sieber; 2° Symphonie *Idem*, n° 2, *Ibid.*; 3° Six duos non difficiles pour deux flûtes, œuvre 3, *Ibid.*; 4° Duos pour flûte et basson extraits des œuvres de J. Haydn et Mozart, liv. 1, 2, *Ibid.*; 5° Des airs variés pour flûte seule, Paris,

Corbaux ; 6° Les Folies d'Espagne, variées pour basse, *Ibid.* Ducreux a eu un fils qui, après avoir été quelque temps musicien dans un régiment, a été fait souffleur de musique à l'Opéra-Comique, en 1818. Il a arrangé des airs d'opéras pour deux violons.

DUFAUR (PIERRE), ou DU FAUR DE SAINT-JORY, fut un des plus savans hommes du 16<sup>e</sup> siècle. Après avoir été conseiller au grand conseil, puis maître des requêtes, il fut élevé à la dignité de premier président du parlement de Toulouse, le 8 juillet 1597, et mourut d'apoplexie le 18 mai 1600, en prononçant un arrêt. Parmi ses ouvrages, on en remarque un qui a pour titre : *Agonisticon, sive de re athletica, ludisque veterum gymnasticis, musicis, atque circensibus, spicilegiorum tractatus, tribus libris comprehensi opus tessellatum, etc.*, Toulouse, 1595, in-4°. Cet ouvrage a eu plusieurs éditions.

DUFAY ou DU FAY (GUILLAUME), célèbre compositeur de la fin du 14<sup>e</sup> siècle, partage avec Égide Binchois et Jean Dunstaple la gloire d'avoir épuré l'harmonie, de l'avoir affranchie des formes grossières et des successions de quintes, d'octaves et d'nnissons qui entachent les productions des plus habiles musiciens du milieu du 14<sup>e</sup> siècle, tels que François Landino de Florence, Jacques de Bologne, Guillaume de Machault et autres; enfin, de lui avoir imprimé un caractère de suavité qui a été se perfectionnant jusqu'à la fin du 16<sup>e</sup> siècle, dans la tonalité du plain-chant. Tinctor ou Tinctoris a fait de Dufay un Français; il se pourrait toutefois qu'il eût été mal informé, car j'ai trouvé dans un traité manuscrit de musique du commencement du 16<sup>e</sup> siècle, cette phrase : *Secundum doctrinam Willhelmi Dufais, Cimacensis Hann.* (Selon la doctrine de Guillaume Dafay, de Chimay en Hainaut <sup>1</sup>). Mon sa-

vant ami et parent Henri Delmotte, trop tôt enlevé aux lettres et à l'histoire des arts, m'a objecté contre ce fait, qu'il y avait peu de noms propres au 14<sup>e</sup> siècle qui ne fussent des indications de lieux de naissance, de profession ou de sobriquets; qu'il était vraisemblable que le nom de Dufay était *Guillaume*, et que *Dufay* indiquait qu'il était né dans un lieu appelé *Le Fay*; ce qui rendait assez vraisemblable l'opinion de Tinctoris concernant la patrie du musicien dont il s'agit, puisqu'il y a plusieurs villages de ce nom en France. Toutefois l'indication du manuscrit que j'ai cité est si précise, qu'elle a dû avoir pour base un fait bien connu de l'auteur de ce livre. Je persiste donc dans la croyance que Guillaume Dufay était né à Chimay.

Il y a beaucoup d'incertitude à l'égard de l'école où ce musicien célébra pu s'instruire dans son art. M. le conseiller Kiesewetter pense que ce dut être en Belgique, et fonde son opinion sur ce que les compositions de Dufay indiquent un état de l'art beaucoup plus avancé, sous le rapport de l'harmonie, qu'on ne le trouve dans les ouvrages des musiciens florentins du 14<sup>e</sup> siècle et de Guillaume de Machault, auteur d'une messe à quatre voix écrite en 1367; ce qui lui fait croire qu'il existait en Belgique une connaissance plus étendue de l'art d'écrire en musique qu'ailleurs, et que Dufay y a puisé son instruction. D'autre part, M. Kiesewetter remarque qu'antérieurement à ce musicien, toute la notation était noire et dans le système exposé par Francon; tandis que la notation blanche apparaît pour la première fois dans les compositions de Dufay, de Binchois et de Dunstaple; particulièrement du premier (Voy. l'ouvrage de M. Kiesewetter intitulé : *Geschichte der europaisch-abendländischen oder unsrer heutigen Musik Darstellung ehres Ursprunges, etc.*, p. 42-49). M. Kiesewetter dans ces remarques, paraît avoir été préoccupé par l'opinion reproduite en plusieurs endroits de ses ouvrages, qu'il n'y a point eu de véritable école de mu-

<sup>1</sup> Voyez à ce sujet mon *Mémoire sur cette question : Quels ont été les mérites des Neerlandais dans la musique, etc.*, pages 12 et 13. Amsterdam, 1829, in-4°.

si que en France dans ces temps anciens, et avoir oublié que Dufay a été précisément renommé pour les perfectionnements qu'il a portés dans l'harmonie et pour ses inventions dans la notation. S'il y eût eu un art plus avancé sous les rapports de l'harmonie et de la notation dans les Pays-Bas, les trouvères picards de la fin du 13<sup>e</sup> siècle et du commencement du 14<sup>e</sup>, ne l'auraient point ignoré et n'auraient pas tardé à le répandre en France. L'influence de Dufay sur les perfectionnements de l'art ne peut être mise en doute, car Tinctoris, Adam de Fulde, Spataro, Gaffori, ont signalé précisément ce maître comme ayant eu la plus grande part aux perfectionnements de la musique de son temps. Adam de Fulde (*Voyez ce nom*), auteur d'un traité de musique écrit en 1490, dit que Guillaume Dufay fut l'auteur d'une multitude d'innovations dans la notation et dans l'emploi des dissonances par prolongation <sup>1</sup>. D'ailleurs, Martin-le-Franc, poète français qui écrivait de 1436 à 1459, et que j'ai cité à l'article *Binchois*, ne nous laisse pas de doute sur l'opinion répandue parmi les contemporains de Dufay concernant les perfectionnements introduits par lui dans la musique. Je rapporterai de nouveau ici les vers de ce poète, à cause de leur importance pour le sujet dont il s'agit :

Tapissier, Carmen, Cesaris  
N'a pas long-temps si bien chantèrent  
Qu'ils esbahirent tout Paris  
Et tous ceux qui les fréquentèrent :  
Mais oncques jour ne deschantèrent  
En mélodie de tel choïs  
(Ce m'ont dit ceulx qui les hantèrent)  
Que Guillaume *Dufay et Binchois*.

Car ils ont *nouvelle pratique*  
De faire *frisque concordance*  
En haute et en basse musique,  
*En feinte, en pause et en nuance.*  
Etc., etc.

Voilà bien les inventions, la *nouvelle pratique* de Dufay et de Binchois consta-

<sup>1</sup> *Cujus rei venerabilem Gaëthelmu Duffay inventorem extitisse credo, quem et moderniores musici*

tée dans l'harmonie (*la frisque concordance*, et *la feinte*, ou retard de consonnance) et dans la notation (*la pause*). Cependant l'art existait déjà avant eux en France, bien que moins avancé, puisque trois musiciens, *Tapissier, Carmen et Cesaris*, pouvaient *esbahir* tout Paris.

A l'égard de l'argument tiré par M. de Kiesewetter du peu de vraisemblance qu'on ait passé subitement de la notation noire à la notation blanche de Dufay, et de la probabilité que cette dernière notation était en usage dans les Pays-Bas lorsqu'elle était encore inconnue en France et en Italie, je ferai voir, lorsque je publierai le traité du contrepoint de Jean de Muris, dont je suis possesseur, et un traité de musique daté de Paris le 12 janvier 1375, que la notation blanche était déjà connue en France avant Guillaume Dufay, ou du moins dans sa jeunesse, bien que d'un usage peu répandu et bien qu'elle fût peu perfectionnée. Je ferai voir par la publication de morceaux de musique composés dans la première moitié du 15<sup>e</sup> siècle, que l'usage de la notation blanche ne s'était pas tellement répandu qu'on ne se servit encore de la noire à cette époque; enfin, je ferai voir par deux chansons à trois voix composées aussi au temps de Dufay dans les Pays-Bas, et tirées d'un manuscrit des archives de Gand, que la notation noire était encore celle dont on se servait alors dans ce pays, et que l'art d'écrire en harmonie y était inférieur à celui dont ce musicien a fait preuve dans ses ouvrages. D'où il suit qu'on ne peut contester à Dufay l'importance de ses travaux par des suppositions gratuites d'un avancement antérieur de l'art dans les Pays-Bas, et que sa gloire reste entière (V. le *Résumé philos. de l'hist. de la musique*, p. cxcix). Que Dufay ait commencé l'étude de la musique dans la Belgique, cela est vraisemblable puisqu'il y était né, mais il a pu les continuer en France, et y prendre

*omnes imitantur, etc.* (Vide Script. ecclesiast. de Musicâ, auct. M. Gerberto, t. 3, p. 350.)



les premières notions de la notation blanche dont il a ensuite propagé l'usage et perfectionné le système.

M. l'abbé Bains a trouvé dans les archives de la chapelle pontificale de Rome la preuve que Dufay était attaché à cette chapelle, en qualité de ténor, dans l'année 1380. Il ne devait pas être alors âgé de moins de vingt-cinq ans, en sorte qu'il a dû naître vers 1350 ou 1355 au plus tard. Il demeura attaché à cette chapelle tout le reste de sa vie, et mourut en 1432, dans un âge avancé, circonstance qui prouve que l'époque de sa naissance doit être placée vers 1350. Pendant le temps où il fut au service de la chapelle pontificale, il paraît qu'il visita la France et les Pays-Bas, car quelques vers de Martin-le-Franc semblent indiquer que ce poète l'a vu à la cour des ducs de Bourgogne (*V. le t. 2 de cette Biographie, p. 199*).

Les archives de la chapelle pontificale renferment quelques messes composées par Guillaume Dufay, et dont les titres sont : *Ecce ancilla Domini, Omme* (Homme), *L'Omme armé, Se la face ay pale, Tant me deduis*. Tinctoris cite aussi la messe de ce compositeur intitulée *De Saint-Antoine*. M. Kiesewetter a publié le *Kyrie* (à quatre voix) de la messe *Se la face ay pale*, le *Benedictus* de la messe *Ecce ancilla Domini* (à deux voix), le *Kyrie* (à quatre voix) de la messe de *L'Homme armé*. Un manuscrit intéressant qui appartient à M. Guilbert de Pixérécourt contient des motets et des chansons françaises de Dufay, entre autres la chanson à trois voix, *Cent mille escus quant je voeldroie*, m. c. c. p. 323 très remarquable par les imitations bien faites qu'il contient, et par la pureté de son harmonie.

Plusieurs auteurs ont dit que Dufay a ajouté deux octaves au système complet de Gui d'Arezzo ; cette assertion ne soutient pas l'examen des monumens historiques de l'art, comme je le prouverai dans mon histoire de la musique. Il est plus raisonnable de s'en tenir à cet égard au texte

d'*Adam de Fulde*, qui dit que Dufay ajouta quelques notes au-dessous du *Gamma-ut* grave du système de Gui, et quelques autres notes au-dessus de *cc-la*.

DUFRESNE (FRANÇOIS), violoniste à l'orchestre de l'Opéra, fils d'un musicien de la Comédie-Française, est né à Paris vers 1780. Il a composé et publié quatre concertos pour son instrument, des quatuors, des pots-pourris et des airs variés pour deux violons et basse, plusieurs œuvres de duos et des solos. Le père de M. Dufresne, a publié à Paris, en 1779, six solos pour flûte, op. 1.

DUGAZON (LOUISE-ROSALIE LEFÈVRE), femme d'un acteur renommé de la Comédie-Française, naquit à Berlin, en 1755, et vint à Paris à l'âge de huit ans. En 1767 on la fit débiter comme danseuse au théâtre d'Opéra-Comique qu'on appelait alors la Comédie-Italienne. Sa grâce, sa gentillesse, l'intelligence dont elle faisait preuve, et le succès qu'elle obtint dans quelques petits airs qu'on lui fit chanter, déterminèrent sa vocation pour le genre des comédies à ariettes. Le premier rôle qu'on lui confia fut celui de *Pauline* dans le *Sylvain*, de Grétry. Elle y fut applaudie avec transport dès son début, qui eut lieu le 30 juillet 1774. Sans posséder une belle voix et sans instruction dans l'art du chant, elle savait exciter l'enthousiasme des habitués de la Comédie-Italienne par les accens d'un organe plein de charme. D'ailleurs, actrice douée d'instinct, de finesse et de sensibilité, elle savait émouvoir, faisait verser des larmes ou provoquait à son gré la gaieté. Les personnes qui l'ont entendue dans sa jeunesse parlent encore avec admiration de son jeu et même de son chant dans les rôles de *Babet* (de *Blaise et Babet*), de *Justine* (dans *Alexis et Justine*), et surtout de *Nina*. Lorsque l'âge ne lui permit plus de jouer ces rôles, elle prit ceux de mères ; mais quoiqu'elle y fût encore bonne actrice, elle n'y produisit plus autant d'effet que dans ceux de sa jeunesse. En 1792, cette

excellente actrice se retira de la scène; elle y reparut en 1795, et parut au public n'avoir rien perdu de son talent. Dans *Le Prisonnier*, dans *Le Calife de Bagdad*, et dans beaucoup d'autres pièces elle mit à ses rôles un cachet particulier de gaieté et de finesse que n'ont pu retrouver toutes les actrices qui lui ont succédé. Madame Dugazon a donné son nom aux rôles de sa jeunesse et de son âge mûr; on les distingue encore au théâtre en *Jeunes Dugazon*, et *Mères Dugazon*. Retirée du théâtre en 1806, cette actrice est morte le 22 septembre 1821, à l'âge de soixante-six ans.

DUGAZON (GUSTAVE), fils de la précédente, naquit à Paris en 1782. Admis au Conservatoire de musique de cette ville, il y devint élève de M. Berton pour l'harmonie, et, après avoir interrompu plusieurs fois ses études, passa sous la direction de Gossec pour la composition. En 1806, il concourut à l'Institut de France et obtint le deuxième grand prix; puis il se livra à l'enseignement du piano et publia plusieurs morceaux détachés pour cet instrument. Son premier ouvrage pour la scène fut un ballet intitulé *Noëmi*; il l'écrivit pour le théâtre de la Porte-Saint-Martin. En 1812, il fit représenter au théâtre Feydeau *Marguerite de Waldemar*, opéra en trois actes, qui fut suivi de *La Noce Écossaise*, en un acte (1814), et du *Chevalier d'Industrie*, en un acte (1818), composé en société avec M. Pradher. Aucun de ces ouvrages ne réussit. Pour l'Opéra, Dugazon a écrit : 1° *Les Fiancées de Caserte*, ballet en un acte (1817); *Alfred-le-Grand*, ballet en trois actes, arrangé avec la musique du comte de Gallenberg (1822); *Aline*, ballet en trois actes, en société avec M. Berton (1823). Parmi les compositions instrumentales de Dugazon, on remarque cinq mélanges d'airs variés en trios pour piano, violon et violoncelle, Paris, Dufaut et Dubois, et Janet et Cotelle; cinq mélanges d'airs et nocturnes pour piano et cor,

Paris, Gaveaux, Petit, Janet, Pacini; fantaisies, mélanges d'airs, préludes et toccates pour piano seul, Paris, Dufaut et Dubois, Leduc, Petit, Janet, Schlesinger; airs variés pour piano seul, Paris, Petit, Janet, Dufaut et Dubois; quadrilles de contredanses pour piano; duos pour harpe et piano, Paris, Le Duc. On a aussi de ce musicien plusieurs recueils de romances et de nocturnes à deux voix. Dugazon est mort à Paris vers la fin de l'année 1826.

DUGUET (L'ABBÉ), maître de musique à l'église Saint-Germain-l'Auxerrois, en 1767, passa en la même qualité à Notre-Dame, en 1780. Il a composé beaucoup de messes et de motets qu'on conserve en manuscrit dans la bibliothèque de la cathédrale de Paris. En 1767, il fit exécuter avec succès un motet de sa composition au Concert spirituel.

DUIFFOPRUGCAR (GASPARD), célèbre luthier, né dans le Tyrol Italien vers la fin du 15<sup>e</sup> siècle, voyagea d'abord en Allemagne et s'établit ensuite à Bologne, vers 1510. François I<sup>er</sup>, roi de France, étant allé dans cette ville en 1515, pour y établir le concordat avec Léon X, entendit parler des talens de Duiffoprugcar, et lui fit faire des offres si avantageuses qu'il le détermina à venir à Paris. Il paraît que le climat nébuleux de la capitale ne convenait point à la santé de cet artiste, il obtint la permission de se retirer à Lyon. Plusieurs instrumens sortis de ses mains sont datés de cette ville. On a gravé son portrait en médaillon, où il est représenté entouré d'instrumens, tenant un compas d'une main et un manche de l'autre: ce portrait est daté de 1562, ce qui pourrait faire croire qu'il vivait encore alors. M. Cartier a possédé une belle basse de viole et un ténor de viole de cet artiste célèbre, et M. Raoul, amateur distingué comme violoncelliste, a aussi une basse de viole de Duiffoprugcar, remarquable par sa beauté et la belle qualité de ses sons. L'instrument le plus intéressant peut-être qui existe aujourd'hui, de ce luthier célèbre,

est un violon grand patron , le seul connu jusqu'à ce jour, et qui porte son nom, avec la date de 1539. La qualité des sons de cet instrument est puissante, pénétrante, et porte au loin dans une grande salle. La tête représente une figure de fou de roi, avec une fraise plissée. Ce violon appartient à M. Merts, premier violon solo du grand théâtre de Bruxelles.

DULCINO (JEAN-BAPTISTE), compositeur italien qui vivait au commencement du 17<sup>e</sup> siècle. Il a publié un recueil de motets de sa composition sous ce titre : *Cantiones sacræ octo vocibus una cum litanis B. M. Virginis et Magnificat cum B. C.*, Venise, 1609, in-4<sup>o</sup>.

DULICH (PHILIPPE), né à Chemnitz, en 1563, fut professeur de musique à l'ancienne école normale de Stettin, et mourut dans cette ville en 1631, à l'âge de soixante-huit ans. On a imprimé de sa composition : 1<sup>o</sup> *Centuriæ 6 octonum et septennium vocum harmonias sacras laudibus sanctæ triados consecratas continentis*, Stettin, 1607, in-4<sup>o</sup>. La seconde partie de cet ouvrage a paru en 1610, et la troisième en 1612 ; 2<sup>o</sup> *Novum opus musicum duarum partium continens dicta insignora ex evangelis dierum domin. et festorum totius anni desumpta et quarum vocum concentu exornata*, etc., Leipsick, 1609, in-4<sup>o</sup>.

DULING (ANTOINE), né à Magdebourg, vers la fin du 16<sup>e</sup> siècle, fut chantre à Cobourg. Il a publié : *Cythara melica, oder XXXII lateinische Motetten für 8 bis 12 Stimmen, auf die Fest-Tage gerichtet* (Trente-deux motets latins, depuis huit voix jusqu'à douze, etc.), Magdebourg, 1620.

DULKEN (JEAN-LOUIS), né à Amsterdam, le 5 août 1761, apprit dans sa ville natale, et ensuite à Paris, sous la direction de son père, l'art de confectionner des clavecins, forte-piano et autres instrumens. En 1781, l'électeur de Bavière le fit venir à Munich, où il épousa la célèbre pianiste Sophie Lebrun, et où il se trouvait

encore en 1812. Les pianos qu'il y a fabriqués ont un si haut degré de perfection, pour la qualité du son et le fini du mécanisme, que ses instrumens se sont répandus, non seulement dans toute l'Allemagne, mais même en Suisse et en Italie, et qu'ils y sont fort recherchés.

DULON (FRÉDÉRIC-LOUIS), flûtiste, est né à Havelberg (Prusse), en 1779. Il n'était âgé que de trois mois lorsqu'il devint aveugle. Son père, qui était inspecteur de l'accise, jouait fort bien de la flûte, et était élève de Quanz. Il lui enseigna à jouer de cet instrument, et Angerstein, organiste de la ville, lui donna des leçons d'orgue. Ses progrès sur ces deux instrumens furent rapides. A l'âge de treize ans, il fit un voyage dans les principales villes de l'Europe, accompagné de sa sœur, et partout il excita l'admiration générale par la manière brillante dont il jouait les pièces les plus difficiles. Il composait aussi et dictait ses ouvrages avec facilité. En 1796, il alla à Saint-Pétersbourg, où il obtint le titre de musicien de l'empereur de Russie. Deux ans après, il revint dans son pays et s'y fixa. La cour de Russie lui avait fait une pension, qui lui a été payée régulièrement. C. M. Wieland a publié *La vie et les opinions de Dulon, joueur de flûte aveugle, dictées par lui-même* sous ce titre : *Dulons des blinden Flätenspièlers Leben und Meynungen, von ihm selbst bearbeitet*, Zurich, 1807-1808, deux vol. in-8<sup>o</sup>. On a de ce musicien les compositions dont les titres suivent : 1<sup>o</sup> *Trois duos pour flûte et violon*, op. 1, Leipsick, 1800 ; 2<sup>o</sup> *Douze variations pour flûte et violon*, op. 2, ibid., 1800 ; 3<sup>o</sup> *Trois duos pour flûte et violon*, op. 3, ibid., 1801 ; 4<sup>o</sup> *Caprices pour une et deux flûtes*, op. 4, ibid. ; 5<sup>o</sup> *Trois duos pour deux flûtes*, op. 5, ibid. ; 6<sup>o</sup> *Trois duos pour flûtes et violon*, op. 6, ibid. ; 7<sup>o</sup> *Premier concerto pour la flûte*, en sol, op. 8, ibid. Cet artiste intéressant est mort à Würzburg, le 7 juillet 1826.

DUMANOIR (GUILLAUME), fils d'un mé-

nétrier de Paris, succéda en 1659 à Constantin, dans la charge grotesque de *Roi des violons et maître des ménétriers*, de la confrérie de Saint-Julien, charge qui avait été établie à Paris, en 1531, et que Charles VI avait confirmée par une ordonnance datée du 24 avril 1407. Les prétentions du roi des violons, qui voulait asservir tous les musiciens, et même les organistes, à se faire recevoir maîtres de danse, occasionnèrent souvent des procès qui furent toujours jugés en faveur des musiciens. Dumanoir fut le premier qui établit cette prétention dans une brochure de cent vingt pages in-12, écrite d'un style bas et grossier, et intitulée : *Le Mariage de la musique avec la danse*, Paris, 1664. Une ordonnance de police rendue contre Dumanoir, en faveur des joueurs de hautbois, le 29 avril 1689, nous apprend qu'il exerçait encore sa charge à cette époque. Son fils, nommé *Guillaume* comme lui, et qu'on appelait *Dumanoir second*, lui succéda en 1690; mais il se démit de son emploi, par acte passé devant notaire, le premier décembre 1695.

DUMAS (LOUIS), fils naturel de Montcalm, seigneur de Saint-Veran et de Candiac, naquit à Nîmes en 1676. Il étudia la jurisprudence, la philosophie, et se lia avec le P. Mallebranche, qui le fortifia dans son goût pour la dernière de ces sciences. Il finit par se livrer à la culture des lettres et des arts : la musique devint particulièrement l'objet de ses études. Il passa les dernières années de sa vie au château de Vaujour, à quelques lieues de Paris, et y mourut le 19 janvier 1744. On a de cet amateur des arts : *L'Art de composer toutes sortes de musique sans être obligé de connaître le ton ni le mode*, Paris, 1711, in-4°.

DUMAS (ANTOINE-JOSEPH), né à Béthune en 1705, fit ses études à Arras, et se rendit à Paris, après les avoir terminées, pour y faire connaître une méthode d'enseignement pour les enfans, qu'il avait inventée, et qu'il appelait la *Méthode du*

*bureau typographique*. Ce bureau était une imitation des procédés de composition de l'imprimerie, et par son moyen, les enfans apprenaient à assembler les lettres dont les mots sont formés, et à décomposer ceux-ci, pour parvenir à lire avec promptitude. Dumas appliqua ses procédés à la musique, et publia sur ce sujet un livre intitulé : *L'Art de la musique enseigné et pratiqué par la méthode du bureau typographique, établi sur une seule clef, sur un seul ton et sur un seul signe de mesure*, Paris, sans date (1753), in-4° obl. d'environ 450 pages, tout gravé. Un abrégé de cet ouvrage a paru sous ce titre : *L'Art de la musique enseigné et pratiqué sans transposer, joint à une introduction à la connaissance des clefs pour la démonstration des voix relatives*, Paris, sans date (1758), in-4°, gravé. La méthode de Dumas, en ce qui concerne l'unité de clef, a beaucoup d'analogie avec les principes qui servent de base à la méthode plus moderne du méloplaste.

DUMAS (. . .), facteur d'instrumens, à Paris, né à Sommières, inventa en 1810 une *Basse guerrière*, instrument du genre de la clarinette qu'il destinait à jouer les parties de basse dans la musique militaire. Cet instrument fut soumis à l'examen d'une commission qui l'éprouva, et il fut décidé qu'il serait employé dans la musique de la garde impériale; toutefois cette clarinette basse ne fut pas alors introduite dans la musique d'instrumens à vent; ce n'est que depuis peu d'années qu'on a reconnu l'utilité de ce genre d'instrument et que l'usage a commencé à s'en établir. Dumas est mort à Versailles en 1828.

DUMENIL ou DUMENI, acteur de l'Opéra du temps de Lulli, avait une haute-contre de la plus belle qualité; il chanta long-temps les premiers rôles avec le plus grand succès. Son début eut lieu en 1677, dans l'opéra d'*Isis*; il mourut en 1715, fort âgé. Il avait été cuisinier de M. de Foucalt, intendant de Montauban, ce qui fit

qu'un plaisant du arterre s'écria, un jour qu'il jouait le rôle le *Phaëton* :

« Ah ! Phaëton ! est-il possible  
« Que vous ayez fait du bouillon ? »

Ce fut lui qui joua le premier le rôle de *Renaud* dans *Armide*. Mattheson, qui l'avait entendu, dit qu'il chantait comme un cuistre. C'était un homme abject, vivant aux dépens des filles de l'Opéra, se laissant battre par elles, et ne paraissant sur la scène que dans un état d'ivresse habituelle (Voyez *Maupin*).

DUMONCHAU (CHARLES-FRANÇOIS), né à Strasbourg le 11 avril 1775, et non le 15 février 1778, comme on le dit dans le *Dictionnaire historique des musiciens* de Choron et Fayolle. Son père lui enseigna les principes de la musique et lui donna des leçons de violoncelle; Berg lui donna ensuite des leçons d'harmonie et Baumayr lui enseigna à jouer du piano. Cet instrument lui fit négliger l'étude du violoncelle; il y fit de rapides progrès et acquit une habileté peu commune, particulièrement dans l'exécution de la musique fuguée. La guerre vint interrompre ses études. Il fut employé dans l'administration des vivres de l'armée, et les événemens militaires le conduisirent à Paris où il se lia d'amitié avec Kreutzer, à qui il dédia son premier œuvre, qui consistait en sonates de piano. Admis au Conservatoire de musique, il y reprit ses études de piano et de composition; mais quelque temps après il sortit de cette école pour prendre des leçons de Wœfl. En 1805 il donna au théâtre de la Porte-St.-Martin un opéra-comique intitulé *L'Officier Cosaque*; cet ouvrage eut quelque succès; les morceaux détachés ont été gravés avec accompagnement de piano chez Leduc. Peu de temps après, Dumonchau retourna à Strasbourg, y vécut comme professeur de piano, et alla s'établir à Lyon en 1809. Il mourut dans cette ville le 21 décembre 1820. Comme compositeur, Dumonchau se distingue par un style élégant et pur; mais

il manquait d'invention : de là vient que sa musique est déjà oubliée depuis longtemps. Il a fait graver à Paris : 1<sup>o</sup> Trente-trois sonates pour piano seul, œuvres 1, 5, 5, 19, 21, 26, 28, 50 et 52; 2<sup>o</sup> Vingt-quatre sonates pour piano avec violon ou flûte, œuvres 4, 13, 15, 20, 25 et 24; 3<sup>o</sup> Deux trois pour piano, violon et basse, op. 29 et 54; 4<sup>o</sup> Deux concertos de piano, œuvres 12 et 55; 5<sup>o</sup> Des bagatelles, des airs variés, des mélanges et des pots-pourris. Il a laissé en manuscrit quelques compositions, entre autres une symphonie concertante pour flûte, hautbois et basson, et un concerto pour cor.

DUMONT (HENRI), né près de Liège, en 1610, apprit dans cette ville la musique et à jouer de l'orgue. Étonnés de la rapidité de ses progrès, ses parens l'envoyèrent à Paris pour qu'il y perfectionnât ses talens. En 1659, il obtint l'orgue de St-Paul, et peu de temps après le roi ayant entendu quelques morceaux de sa composition, en fut si content qu'il nomma Dumont l'un des maîtres de sa musique, où il remplaça Spirli et Gobert. Il remplit les fonctions de cette place pendant trente ans, conjointement avec son confrère l'abbé Robert. La reine, qui aimait la musique de Dumont, donna à ce musicien le même emploi dans sa maison, et le fit nommer à l'abbaye de Silly. La musique qui se chantait à la chapelle du roi avait été, jusques vers 1670, composée seulement pour les voix, selon l'ancien système, avec une partie de basse instrumentale, qu'on appelait *basse continue*; Louis XIV, porté vers tout ce qui avait un air de grandeur, désira qu'à l'exemple de Carissimi et de ses imitateurs, les maîtres de sa musique joignissent à leurs motets des accompagnemens d'orchestre : il en parla à Dumont, qui, religieux observateur des décisions du concile de Trente, répondit au roi qu'il ne pouvait se prêter à ce qui lui était demandé. Louis XIV, curieux d'examiner d'où pouvait naître ce scrupule, consulta l'archevêque de Paris (de Harlay), qui

décida que le concile avait proscrit les abus de la symphonie, mais non la symphonie elle-même : Dumont ne se rendit qu'avec peine à cette décision. Il se pourrait que le concile eût été d'un grand secours au maître de chapelle, pour cacher son inhabileté à se servir d'un orchestre. Quoi qu'il en soit, peu de temps après (en 1674), il demanda et obtint sa retraite de vétérance. Il mourut en 1684, et fut inhumé dans l'église de St.-Paul, dont il avait été organiste pendant 45 ans.

On a de Dumont cinq messes en plainchant, connues sous le nom de *messes royales*, qu'on chante aux fêtes solennelles dans plusieurs églises de France. Ses autres ouvrages sont : 1<sup>o</sup> *Mélanges à 2, 3, 4 et 5 Parties avec la basse continue, contenant plusieurs chansons, motets, magnificat, préludes et allemandes pour l'orgue et pour les violes. Livre I<sup>er</sup>, Paris, Robert Ballard, 1649, in-4<sup>o</sup>*; 2<sup>o</sup> *Mélanges à 2, 3, 4 et 5 parties, etc. II<sup>e</sup> Livre, Ibid. 1757, in-4<sup>o</sup>*; 3<sup>o</sup> *Cantica sacra, 2, 3, 4 voc. et instrumentis modulata, adjectæ itidem litanie 2, vocibus ad libitum 3 et 4, cum basso continuo. Liber primus. Paris, R. Ballard, 1662, in-4<sup>o</sup>*; 4<sup>o</sup> *Motets à deux voix avec la basse continue, Ibid, 1668, in-4<sup>o</sup>*; 5<sup>o</sup> *Motets à 2, 3 et 4 parties pour voix et instrumens avec la basse continue, Paris, Christophe Ballard, 1681, in-4<sup>o</sup>*. Il est vraisemblable que ceux qui ont été publiés chez le même imprimeur, en 1686, sous le titre de *Motets pour la chapelle du Roi mis en musique par M. Dumont etc.*, sont la seconde édition de ceux-ci.

DUNI (ÉGIDE-ROMUALD), compositeur dramatique, naquit à Matera, dans le royaume de Naples, le 9 février 1709, d'un maître de chapelle, dont il était le dixième enfant. Lorsqu'il eut atteint l'âge de neuf ans, on l'envoya au conservatoire *Dei Poveri di Giesù Christo*, à Naples, dirigé alors par Durante. Ses études étant terminées, il se rendit à Rome, où il fut chargé

d'écrire l'opéra de *Nerone*, en concurrence avec Pergolèse, qui travaillait alors à son *Olympiade*; et, ce qu'on aurait peine à comprendre en comparant les deux partitions, l'ouvrage de Pergolèse tomba, et celui de Duni eut le plus grand succès. On doit rendre justice à celui-ci; il ne s'enorgueillit point de son triomphe, et proclama hautement la supériorité de son rival. Chargé d'une mission secrète pour Vienne, par la cour de Rome, il profita de cette occasion pour faire entendre sa musique dans la capitale de l'Autriche. Il revint ensuite dans sa patrie, où il fut nommé maître de chapelle de St.-Nicolas de Bari. Quelques années après il écrivit pour le théâtre St.-Charles, de Naples, l'opéra d'*Artaxercès*, qui eut du succès; après quoi il se rendit à Venise et de là à Paris et à Londres, où il composa la musique de plusieurs ouvrages. Une maladie chronique, dont il ressentait les effets, l'inquiétait beaucoup; les médecins anglais lui conseillèrent de passer en Hollande, pour y consulter Boërhave, qui le guérit en effet; mais comme il revenait dans sa patrie, il fut attaqué par des voleurs, près de Milan, et le trouble que lui causa cet événement détruisit sa santé pour toujours. Après avoir visité Gènes, il fut chargé d'enseigner la musique à la fille de l'infant de Parme. La cour de ce prince étant presque toute française, Duni se hasarda à écrire quelques petits opéras dans cette langue. Son coup d'essai fut la *Ninette à la cour* de Favart; le succès fut si grand, qu'on lui envoya *La Chercheuse d'esprit* et *le Peintre amoureux de son modèle*. En 1757, il revint à Paris où il se fixa, et, après y avoir fait la musique de dix-huit opéras, dans l'espace de treize ans, il y mourut le 11 juin 1775. Presque tous les opéras français de Duni ont eu du succès. Pour juger du mérite de sa musique, il ne faut point y chercher des formes développées, auxquelles on est maintenant accoutumé, mais qui étaient inconnues de son temps; son instrumentation est nulle,

et même, sous ce rapport, il est très inférieur à Pergolèse, et à tous les compositeurs sortis comme lui de la première école de Durante; son expression dramatique manque souvent de force, mais ses mélodies sont naturelles et gracieuses; il a de la gaieté et même quelquefois de la verve comique. Ses opéras italiens sont *Nérone*, *Artaserse*, *Bajazet*, *Ciro*, *Ipermestre*, *Demofonte*, *Alessandro*, *Adriano*, *Catone*, *Didone*, *Demetrio*, *L'Olimpiade*. Voici la liste de ses opéras français : *Ninette à la Cour* (1755), *le Peintre amoureux de son modèle* (1757), *Le docteur Sangrado*, *La Veuve indécise* (1758); *La Fille mal gardée* (1759), *Nina et Lindor*, *L'Île des fous*, *Mazet* (1761), *La bonne fille*, *le Retour au village* (1762); *La Plaideuse et le Procès*, *Le Milicien*, *Les Chasseurs et la Laitière*, *Le Rendez-vous* (1763); *L'École de la jeunesse*, *La Fée Urgèle* (1765), *La Clochette* (1766); *les Moissonneurs*, *Les Sabots* (1768), *Thémire* (1770).

DUNKEL (FRANÇOIS), né à Dresde en 1769, commença l'étude de la musique à l'âge de six ans, sous la direction de son père, musicien de la chapelle de l'électeur de Saxe, et apprit ensuite le contrepoint par les leçons de Weinlig. En 1788, il entra comme violoniste dans la chapelle de son souverain. Il a composé : 1° *Les anges près de la Croix*, oratorio; 2° *Trois cantates*; 3° *Recueil de chansons avec acc. de piano*, Dresde, 1790; 4° *Duos pour flûte et violon*, *ibid.*, 1792; 5° *L'ouverture et les chœurs d'un drame intitulé : Kein Faustrecht mehr*, qui fut représenté à Weimar en 1797. Dunkel a laissé aussi en manuscrit des symphonies, des concertos pour le violon et le violoncelle, des quintetti, des quatuors, des trios et des duos.

DUNSTABLE (JEAN) ou DUNSTAPLE, né vers 1400 dans un bourg d'Écosse, dont il prit le nom, est cité par les écrivains sur la musique des quinzième et seizième siècles, avec Dufay et Binchois,

comme auteur de plusieurs perfectionnements importants dans l'harmonie et dans la notation. Tinctor va même jusqu'à lui attribuer l'invention du contrepoint; opinion dont le ridicule est trop évident pour qu'on entreprenne de la réfuter sérieusement, qui cependant a été copiée par Marpurg et les auteurs du supplément de l'Encyclopédie, et que Burney a prise au sérieux. Ce qui a donné lieu à cette erreur, c'est qu'on a confondu le musicien dont il est ici question avec Dunstan, évêque de Cantorbéry, mort en 988, qui aimait la musique, et qui avait fait placer dans l'abbaye de Malmesbury le premier orgue qui eut paru en Angleterre. Dunstable mourut en 1458, et fut enterré dans l'église de Saint-Étienne, à Walbrook. Il est qualifié dans son épitaphe de *Mathématicien*, de *maître d'astronomie* et de *musicien*. Gafori (*Pract.-Mus.* l. 2, c. 7.) Morley (*Introd.*, p. 178), et Ravenscroft (*Briefve disc.*, p. 1 et suiv.) lui attribuent un traité *De Mensurabili Musicâ* qui est perdu. Le même Gafori donne (*loc. cit.*) un *veni Sancte Spiritus* à trois voix composé par Dunstable. Si l'on peut juger de son talent par ce morceau, il était fort inférieur à celui de Dufay.

DUPARC (ÉLISABETH), cantatrice française, chanta pendant long-temps en Italie, où elle était connue sous le nom de *la Francesina*. En 1736, elle se rendit à Londres où elle chanta deux ans après dans l'opéra de *Pharamond* de Handel. En 1745 elle remplit l'emploi de *prima donna* dans les oratorios du même compositeur. Son portrait a été gravé.

DUPHLY ( . . . ), bon claveciniste et professeur distingué, est né à Dieppe en 1716. Il avait eu pour maître de clavecin Dagincourt, organiste à Rouen. Vers 1750, il vint s'établir à Paris, où son talent le fit rechercher avec empressement. Il y publia quatre livres de pièces de clavecin. Il est mort en 1788.

DUPIERGE (FÉLIX-TIBURCE-AUGUSTE),

né à Courbevoye, près de Paris, le 11 avril 1784, est élève de son père pour le violon et pour la composition. Il est entré comme violoniste à l'Orchestre de l'Opéra-Comique. On a gravé à Paris les ouvrages suivans de sa composition : 1<sup>o</sup> Duos pour deux violons, œuvres 1, 5, 6 et 7; 2<sup>o</sup> Deux concertos pour le violon, œuvre 2 et 4; 3<sup>o</sup> Grandes sonates pour le piano avec accomp. de violon, liv. 1, 2 et 3; 4<sup>o</sup> *Méthode de violon*, Paris, Frère. La musique de violon de cet artiste a eu du succès et est estimée. Vers 1815, M. Dupierge a quitté l'orchestre de l'Opéra-Comique pour se fixer à Rouen.

DUPLESSIS (LE JEUNE), violon de l'Opéra, entra à l'orchestre de ce théâtre, aux appointemens de 450 livres, fut nommé maître de musique de l'école de *magasin de l'Opéra* en 1748, et mis à la retraite au mois de décembre 1749. Il a écrit la musique d'un opéra-ballet joué en 1754, sous ce titre : *Les Fêtes nouvelles*.

Le frère de cet artiste, connu sous le nom de *Duplessis l'aîné*, était entré comme violoniste à l'Opéra en 1704, et se retira après quarante-quatre ans de service en 1748. On a de lui deux livres de sonates de violon, gravés à Paris.

DUPLESSIS (LE CHEVALIER LENOIR), né à Paris en 1754, a donné sur le petit théâtre des élèves de l'Opéra de Paris *l'amour enchaîné par Diane* (en 1779), opéra en un acte, composé en société avec Edeltmann, et *Don Carlos*, ou *La Belle invisible* (1780). Cette dernière pièce est un pastiche arrangé avec de la musique de plusieurs auteurs Italiens.

DUPONT (HENRI-BONAVENTURE), musicien à Paris, au commencement du dix-huitième siècle, a publié dans cette ville des *Principes de musique par demandes et par réponses*, Paris, 1715, in-4<sup>o</sup>. La deuxième édition a paru dans la même ville en 1718, in-4<sup>o</sup>. C'est à tort qu'on a attribué cet ouvrage à Jean-Baptiste Dupont (à qui se rapporte l'article suivant)

dans le *Dictionnaire des Musiciens*, (Paris, 1810).

DUPONT (JEAN-BAPTISTE), violoniste à l'orchestre de l'Opéra de Paris, depuis 1750, retiré avec la pension en 1773, a fait graver deux concertos pour le violon, arrangés sur les airs de *Lucile* et du *Déserteur*.

DUPONT (PIERRE), littérateur vivant à Paris vers 1800, est l'auteur d'un écrit publié sous le voile de l'anonyme, et qui est intitulé : *Réflexions sur la décadence du théâtre de l'Opéra, ou Aperçu des moyens capables de le relever*, Paris, 1799, in-12.

DUPORT (JEAN-PIERRE), connu sous le nom de *Duport l'aîné*, habile violoncelliste, est à né à Paris le 27 novembre 1741. Il reçut des leçons de Berthaut, et devint bientôt le meilleur élève de ce virtuose. En 1761, il se fit entendre au concert spirituel pour la première fois, et réunit tous les suffrages. Le prince de Conti se l'attacha, et le garda dans sa musique jusqu'en 1769, époque où Duport fit un voyage en Angleterre. Deux ans après il alla en Espagne, et enfin, en 1773, il se rendit à l'invitation de Frédéric II, roi de Prusse, et alla à Berlin occuper la place de premier violoncelliste de la chapelle de ce prince, qui lui donna pour élève le prince royal son neveu (depuis Frédéric-Guillaume II). Depuis 1787 jusqu'en 1806 il remplit les fonctions de surintendant des concerts de la cour; mais l'état déplorable où la Prusse se trouva réduite après la perte de la bataille de Jéna, obligea le roi à réformer sa musique. Duport continua cependant à demeurer en Prusse jusqu'à sa mort, qui eut lieu à Berlin le 31 décembre 1818. Cet artiste tirait un beau son du violoncelle et jouait sans peine les passages les plus difficiles; mais il n'avait pas le style large et expressif de son frère, objet de l'article suivant. Il a écrit et fait graver : 1<sup>o</sup> *Trois duos pour deux violoncelles*, œuvre 1<sup>er</sup>, Paris, Sieber; 2<sup>o</sup> *Six sonates pour violoncelle et*



*basse*, Amsterdam et Berlin, 1788. E. L. Gerber lui attribue aussi plusieurs autres œuvres de sonates, et des concertos; mais ces ouvrages appartiennent à son frère.

DUPORT (JEAN-LOUIS), célèbre violoncelliste, frère du précédent, naquit à Paris le 4 octobre 1749. Fils, d'un maître de danse, il était destiné comme Duport l'aîné à suivre la profession de son père; mais, comme lui, il préféra se livrer à l'étude de la musique. L'instrument qu'il choisit d'abord était le violon; mais séduit par les succès de son frère, il quitta cet instrument pour le violoncelle et devint l'élève de Duport l'aîné. Doué des plus heureuses dispositions, il fit de rapides progrès, et surpassa bientôt son maître en habileté. Il n'avait pas encore atteint sa vingtième année, et déjà il avait de la célébrité. Le Concert spirituel, celui des amateurs, connu depuis sous le nom de *société Olympique*, et les réunions musicales du baron de Bagge offraient alors aux artistes les moyens de se faire connaître. Ce fut là que Duport jeta les fondemens de sa réputation, augmentant chaque jour son talent par les conseils et les encouragemens qu'il recevait de ses amis. L'arrivée de Viotti à Paris fut l'événement le plus heureux pour Duport, qui comprit qu'en appliquant au violoncelle la manière large et brillante de ce grand artiste, il obtiendrait des effets inconnus auparavant. Il travailla donc à se former un style nouveau, et le succès couronna ses efforts. Lié d'amitié avec le violoncelliste anglais Crosdill, il le suivit à Londres et y fut accueilli avec enthousiasme; mais il ne resta que six mois dans la capitale du royaume britannique.

Les premiers troubles de la révolution française ayant éclaté en 1789, Duport se rendit en Prusse, près de son frère, et fut placé dans la musique de la cour. Il y jouit de la réputation de premier violoncelliste de son temps, et fut recherché avec empressement non seulement par les artistes, mais par les étrangers qui visi-

taient Berlin. Après un séjour de dix-sept ans dans cette ville, Duport, ruiné par la guerre de Prusse, revint en France en 1806. Le long intervalle écoulé depuis son départ de Paris y avait affaibli le souvenir de son talent; il fallait refaire sa réputation, et il avait cinquante-huit ans. Le sentiment de sa force le soutint dans cette entreprise difficile. Il se fit entendre en 1807 dans un concert qu'il donna à la salle de la rue Chantereine, conjointement avec mademoiselle Colbran (aujourd'hui madame Rossini), et y excita le plus vif enthousiasme. On admira la pureté du son qu'il tirait du violoncelle, son style jeune encore, suave et large à la fois, et, ce qui était plus étonnant à son âge, la vigueur de son coup d'archet. Toutefois, soit indifférence de la part de l'autorité qui était alors chargée de l'administration des arts, soit par l'effet d'intrigues sourdes, Duport se vit délaissé. Le Conservatoire, l'Opéra, la chapelle du prince, tout se fermait à son approche; il n'y avait de place nulle part, et l'intéressant artiste, ruiné par les événemens politiques et par des faillites particulières, allait être forcé de quitter de nouveau sa patrie pour chercher ailleurs du pain, lorsque le roi d'Espagne (Charles IV), dont le séjour était fixé à Marseille, l'attacha à son service. En 1812, ce prince obtint du gouvernement français l'autorisation de se transporter à Rome, et Duport fut encore obligé de revenir à Paris. Dans l'hiver de 1812 à 1815, il parut trois fois aux concerts de l'Odéon, et, quoique âgé de soixante-cinq ans, il étonna par la jeunesse de son talent. Ce fut alors qu'une justice tardive lui fut enfin rendue. Admis d'abord dans la musique de l'impératrice Marie-Louise, il entra ensuite à la chapelle de l'Empereur comme violoncelliste solo, et enfin au Conservatoire comme professeur.

Dégagé des soucis qui l'avaient accablé pendant plusieurs années, Duport sembla tout à coup rajeunir. Point de concert où il ne brillât; point de soirée musicale dont

il ne fût ; à peine pouvait-il suffire à l'empressement des amateurs. Dans les courts intervalles que lui laissaient ses engagements de société, il composait des duos, des trios et des nocturnes, dans lesquels il mariait les accens de son violoncelle aux sons de la harpe de Bochsá, du cor de Duvernoy, ou du violon de Lafont. Tout le monde connaît les jolis nocturnes qu'il a écrits en société avec Bochsá. En 1815 le Conservatoire fut supprimé ; Duport, qui n'avait point été compris dans la nouvelle organisation de l'école royale de musique en 1816, resta attaché à la musique du roi. Enfin, à soixante-dix ans, il fut attaqué d'une maladie bilieuse, considérée d'abord comme peu dangereuse, mais qui, s'étant jetée sur le foie, ne tarda point à prendre un caractère plus sérieux, et finit par le conduire au tombeau le 7 septembre 1819. Il laissa en mourant trois enfans : deux filles et un fils ; celui-ci, après avoir été quelque temps attaché au théâtre de Lyon comme violoncelliste, a établi à Paris une fabrique de pianos. Il possède la basse de son père, admirable instrument de Stradivari, dont un amateur a offert, dit-on, *vingt-cinq mille francs*. Duport a composé pour son instrument : 1° Six concertos, gravés à Paris chez Janet et Cotelle ; 2° Quatre œuvres de sonates, avec accompagnement de basse, Paris, Janet, Sieber ; 3° Trois duos pour deux violoncelles, Paris, Sieber ; 4° huit airs variés, avec orchestre, ou quatuor, Paris, Pleyel ; 5° Deux airs variés pour violon et violoncelle, en société avec Jarnowick, Paris, Sieber ; 6° Romance avec accompagnement de piano, Paris, Janet et C. ; 7° Neuf nocturnes pour harpe et violoncelle, en société avec Bochsá, Paris, Pacini, Dufaut et Dubois ; 8° Fantaisie pour violoncelle et piano, en société avec Rigel, Paris, Janet ; 9° *Essai sur le doigté du violoncelle et la conduite de l'archet, avec une suite d'exercices*, Paris, Pleyel.

DUPREZ (GILBERT), chanteur qui jouit à juste titre en Italie d'une brillante ré-

putation, est né à Paris en 1805. Dès son enfance il commença l'étude de la musique et y fit de rapides progrès. Séduit par sa précieuse organisation musicale, Choron, qui eut occasion d'entendre chanter cet enfant, le fit entrer à l'école de musique qu'il dirigeait, et donna à son éducation artistique les soins les plus assidus. Une connaissance solide et étendue de toutes les parties de la musique fut donnée au jeune Duprez, qui justifia les espérances qu'il avait inspirées. Le premier essai qui fut fait en public de son talent eut lieu dans des représentations de *Athalie* de Racine (en 1820), au théâtre Français, où l'on avait introduit des chœurs et des solos. Duprez y chanta une partie de soprano dans un trio composé pour lui et deux autres élèves de Choron par l'auteur de cette notice, et l'accent expressif qu'il mit dans l'exécution de ce morceau fit éclater les applaudissemens dans toutes les parties de la salle. Bientôt après vint la mue de sa voix qui l'obligea de suspendre les études de chant. Pendant cette crise de l'organe vocal, il apprit l'harmonie et le contrepoint, et ses essais en composition prouvèrent qu'il aurait pu obtenir des succès en ce genre s'il eût continué à cultiver ses facultés. Cependant une voix de ténor avait succédé à sa voix enfantine ; d'abord faible et sourde de timbre, elle ne laissa que peu d'espoir pour l'avenir ; mais le sentiment musical de Duprez était si beau, si actif, si puissant, qu'il triomphait des défauts de son organe. Au mois de décembre 1825 il débuta au théâtre de l'Odéon, dans le rôle d'*Almaviva*, de la traduction française du *Barbier de Séville* de Rossini. Il lui manquait alors de l'assurance en lui-même et de l'expérience dans l'art du chant scénique ; toutefois on put comprendre dès lors que malgré la faiblesse de sa voix, Duprez serait un chanteur distingué. Il resta au théâtre de l'Odéon jusqu'en 1828, époque où l'opéra cessa d'être joué à ce théâtre. Il partit alors pour l'Italie et y obtint des engagements

qui ne le firent pas remarquer d'abord , mais qui furent utiles à son talent et au développement de sa voix , dont le timbre acquit plus de puissance. De retour à Paris en 1850, il jona quelques représentations à l'Opéra-Comique , notamment dans *La Dame Blanche* , où les connaisseurs l'applaudirent et remarquèrent ses progrès ; mais n'ayant pu contracter d'engagement à ce théâtre, il retourna en Italie. Depuis ce temps il a chanté dans toutes les grandes villes, et en dernier lieu à Naples, avec des succès toujours plus éclatans. Son organe vocal a pris beaucoup de développement, et a maintenant de la puissance. Il est compté au premier rang des ténors et n'a plus de rival sur les théâtres italiens, depuis que Rubini est fixé à Paris et à Londres.

DUPUIS (THOMAS SAUNDERS), docteur en musique, naquit en Angleterre, de parens français, en 1733. Son père occupait quelque emploi à la cour de Georges II, et ce fut probablement par cette raison que le jeune Dupuis fut placé à la chapelle royale. Il reçut les premières leçons de musique de Gates, et devint ensuite élève de Travers, qui était dans ce temps organiste de la chapelle du roi. A la mort du docteur Boyce, en 1779, Dupuis fut nommé organiste et compositeur de la chapelle. Lors de l'exécution de la grande musique funèbre en l'honneur de Handel, en 1784, il fut l'un des aides directeurs. Comme compositeur, il est connu par plusieurs œuvres de sonates pour le piano, et deux concertos pour le même instrument, qui ont été gravés ; on a aussi de lui des pièces d'orgue, deux recueils d'hymnes à l'usage de la chapelle royale, et quelques antiennes. Dupuis est mort le 17 juin 1796, et a été remplacé, comme organiste de la chapelle royale par le docteur Arnold, et comme compositeur du roi par M. Atwood, organiste de Saint-Paul.

DUPUY (HENRI). V. PUTTE (VAN DE).

DUPUY (. . .), maître de chapelle du chapitre abbatial de Saint-Saturnin, à

Toulouse, naquit dans cette ville. Dans sa jeunesse, il avait fait un voyage en Italie et en avait rapporté le goût de la musique d'église qu'il avait entendue à Milan, à Venise, à Bologne et à Rome. De retour dans sa ville natale, il essaya d'y opérer une réforme dans la maîtrise où il fut admis, et y fit entendre quelques bons ouvrages de l'école italienne. Lui-même essaya de former son style sur ce modèle. Une messe, quelques motets et un oratorio de sa composition ont été entendus avec plaisir à l'église de Saint-Saturnin, et y sont encore exécutés de temps en temps. On connaît aussi une *Ode sur la naissance de J.-C.*, composée par le bénédictin *d'Olive*, et mise en musique par Dupuy. Ce musicien est mort en 1789, âgé d'environ cinquante ans.

DUPUY (JEAN-BAPTISTE-ÉDOUARD-LOUIS-CAMILLE), né en 1775 au village de Corselles, près de Neufchâtel, fut envoyé à l'âge de quatre ans chez un oncle qu'il avait à Genf, pour y faire son éducation. Il y resta jusqu'à sa treizième année, et se rendit ensuite à Paris, où Chabran lui donna des leçons de violon, et Dussek lui enseigna à jouer du piano. Ses progrès furent si rapides qu'à l'âge de seize ans il put remplir les fonctions de maître de concerts du prince Henri de Prusse, à Rheinsberg. Il resta au service de ce prince pendant quatre ans, et le suivit à Berlin, où il étudia l'harmonie sous la direction de Fasch. Il fit ensuite plusieurs voyages, parcourut l'Allemagne et une partie de la Pologne, donnant des concerts dans toutes les grandes villes. Vers la fin de 1793 il arriva à Stockholm et y fut engagé comme chanteur au théâtre de l'Opéra et comme second maître des concerts de la cour. En 1799 il s'éloigna de la capitale de la Suède pour aller à Copenhague, où on lui avait offert un engagement comme maître des concerts et comme chanteur de l'Opéra. A l'époque de l'expédition des Anglais, sous le commandement de Nelson, contre Copenhague, Dupuy entra en 1801 dans

le corps de volontaires organisé pour la défense de la ville ; il y était encore en 1807 lorsque cette ville fut bombardée, et s'y distingua si bien par son courage, qu'il fut élevé au grade de lieutenant ; néanmoins ses travaux militaires ne l'empêchèrent pas de cultiver la musique avec succès. En 1809 il s'éloigna de Copenhague et se rendit à Paris, où il vécut jusqu'à l'automne de 1810. A cette époque il retourna en Suède et vécut d'abord à Schœnen, puis à Stockholm. En 1812 il fut nommé chanteur, professeur et maître de chapelle de la cour. Une apoplexie foudroyante l'enleva à sa famille et à ses amis le 3 avril 1822, et ne lui permit pas de voir la première représentation de son opéra suédois *Bjorn Jarnsida*.

Comme compositeur, Dupuy s'est fait applaudir dans les opéras intitulés : *Une Folie*, *Félicie* et *Bjorn Jarnsida*. Son style est vif et animé dans les deux premiers, sentimental dans le dernier. Ses musiques funèbres pour le service du roi Charles XIII et de la reine sont aussi estimées. Parmi ses compositions instrumentales on distingue : 1° Des duos pour deux violons concertans, gravés à Copenhague, chez Lose, 2° Un concerto pour flûte (en ré mineur), Leipsiek, Breitkopf et Haertel ; 3° Une polonaise pour violon principal, un second violon, guitare et basse, Prague, Kronberger ; 4° Des quadrilles de contre-danses, valse et écossaises pour piano, Stockholm, Grœf ; 5° Des marches en harmonie militaire, Copenhague. On a aussi de lui pour le chant une romance à trois voix intitulée *L'Amour*, Copenhague, Lose, et six quatuors pour deux ténors et deux basses, *Ibid.*

DURAN (DOMINIQUE-MARC), né à Alconetor dans l'Estramadure, vers le milieu du 16<sup>e</sup> siècle, est auteur de deux traités sur le plain-chant, intitulés : 1° *Lux bella del canto llano*, Toledo, 1590, in-4° ; 2° *Comento sobre la Lux bella*, *ibid.*, in-4°. Blankenberg (Nouvelle édition de la théorie des beaux-arts de Sulzer) assure

qu'il y a une deuxième édition de ces livres, sous la date de Salamanque, 1598.

DURAND ou DURANOWSKY (AUGUSTE-FRÉDÉRIC), virtuose sur le violon qui n'a point joui de la réputation qu'il méritait par son talent, est né vers 1770 à Varsovie, où son père était musicien au service du dernier roi de Pologne. Il apprit de lui les principes de la musique, et reçut les premières leçons de violon. Conduit à Paris en 1787, par un seigneur polonais qui s'intéressait à son sort, il fut dirigé dans l'étude de son instrument par Viotti, qui trouvait en lui le génie de l'art, et une admirable facilité à jouer les choses les plus difficiles. Durand vécut quelque temps à Paris, puis voyagea en Allemagne et en Italie pendant les années 1794 et 1795. Partout il fit admirer sa prodigieuse habileté ; mais tout à coup, il sembla renoncer à l'usage de son talent, entra dans l'armée française, et devint aide-de-camp d'un général. Une fâcheuse affaire dans laquelle il fut compromis le fit mettre en prison à Milan ; la protection du général Menou le sauva des suites de cette affaire, et le rendit à la liberté, mais il fut obligé de donner sa démission d'officier, et de se rendre en Allemagne où sa vie fut agitée. Dans l'intervalle de 1810 à 1814 il séjourna plus ou moins long-temps à Leipsiek, Prague, Dresde, Cassel, Varsovie, Francfort-sur-le-Mein, Mayence, et quelques autres villes. Vers la fin de 1811 il joua deux fois avec le plus grand succès à la cour de Cassel, et l'année suivante il se fit entendre chez le grand-duc de Darmstadt et à Aschaffembourg. Enfin, le besoin du repos lui fit accepter en 1814 les places de premier violon du concert et du théâtre qui lui étaient offertes à Strasbourg, et depuis ce temps jusqu'à l'époque actuelle, il ne s'est éloigné de cette ville que pour faire de petits voyages en France et en Allemagne. Il y était encore à la fin de 1834.

Si Durand eût pu se défendre de l'agitation de sa vie et se fût livré sans réserve au développement de ses facultés, il eût été

le plus étonnant des violinistes. Sa manière était originale et toute de création. Son adresse dans l'exécution des difficultés était prodigieuse, et il avait inventé une multitude de traits inexécutables pour tout autre que lui. Il tirait un grand son de l'instrument, avait une puissance irrésistible d'archet, et mettait dans son jeu une inexpuisable variété d'effets. Paganini, qui avait entendu Durand dans sa jeunesse, m'a dit que cet artiste lui avait révélé le secret de tout ce qu'on pouvait faire sur le violon; et que c'est aux lumières qui lui ont été fournies par cet artiste qu'il doit son talent.

Comme compositeur pour son instrument, Durand ne s'est pas élevé au-dessus du médiocre; autant il y avait de génie dans son jeu, autant cette qualité est négative dans sa musique. Il a publié : 1<sup>o</sup> Concerto pour violon et orchestre, œuvre 8, en *la*, Leipsick, Peters; 2<sup>o</sup> Pot-pourri, *idem*, œuvre 10, en *ré*, *ibid.*; 3<sup>o</sup> *Idem*, op. 11, Offenbach, André; 4<sup>o</sup> Deux airs variés pour violon et orchestre, Bonn, Simrock; 5<sup>o</sup> Fantaisie suivie de deux airs variés pour violon et quatuor, Leipsick, Hofmeister; 6<sup>o</sup> Duos pour deux violons, œuvres 1, 2, 3, 4 et 6, Leipsick, Breitkopf et Haertel, et Paris, Sieber; 7<sup>o</sup> Des airs variés pour violon seul, Vienné, Cappi, et Leipsick, Br. et H.; 8<sup>o</sup> Six caprices ou études, op. 15, Mayence, Schott; 9<sup>o</sup> Six chansons allemandes pour voix seule, Offenbach, André.

DURANTE (ANGELO), né à Bologne vers le milieu du 16<sup>e</sup> siècle, a publié : 1<sup>o</sup> *Messe a cinque voci*, Venise, 1578; 2<sup>o</sup> *Madrigali a cinque*, Venise, 1585.

DURANTE (OCTAVE), compositeur et maître de chapelle à Viterbe, au commencement du 17<sup>e</sup> siècle, naquit à Rome. Il a fait imprimer un ouvrage de sa composition sous ce titre : *Arie devòte, le quali contengono in se la maniera di cantar con grazia l'imitazione delle parole, e il modo di Scrivere passaggi ed altri affetti*, Rome, 1608.

DURANTE (SILVESTRE), maître de chapelle à Sainte-Marie *in Transtevere*, vers le milieu du 17<sup>e</sup> siècle, a fait imprimer de sa composition : 1<sup>o</sup> *Messe a 5 e 9 ad libitum*, Rome, 1651; 2<sup>o</sup> *Motetti a tre*, *ibid.*, 1664.

DURANTE (FRANÇOIS), chef d'une école fameuse qui a produit les plus célèbres compositeurs italiens du 18<sup>e</sup> siècle, naquit à Naples en 1693. Admis au Conservatoire de S.-Onofrio dès l'âge de sept ans, il y reçut des leçons d'Alexandre Scarlatti. Plus tard, il alla à Rome, et y apprit, pendant cinq ans l'art du chant, sous la direction de Petroni, et le contrepoint rigoureux sous celle de Bernard Pasquini. De retour à Naples, il commença à écrire pour l'église, et se fit bientôt remarquer par son style large et nerveux. En 1715 il entra au Conservatoire de S.-Onofrio, en qualité de maître d'accompagnement, et trois ans après il fut nommé maître de chapelle de celui qu'on appelait *Dei Poveri di Giesù Christo*. Il était encore à la tête de cette école, lorsque le cardinal Spinelli, archevêque de Naples, la détruisit en 1740, pour en faire un séminaire. Par suite de cet événement, Durante se trouva sans emploi pendant cinq ans, et obligé d'écrire pour vivre une grande quantité de messes et de motets pour les couvens de Naples. En 1745, Leo mourut, et Durante lui succéda comme maître de chapelle au Conservatoire de S.-Onofrio. Il en remplit les fonctions pendant dix années, et mourut en 1755, à l'âge de soixante-deux ans.

Ce maître est considéré comme le plus habile professeur qu'ait eu l'école Napolitaine; toutefois, on serait dans l'erreur si l'on croyait que son habileté consistait dans une doctrine lumineuse, où tous les faits étaient ramenés à des principes généraux tirés de la nature des choses. Il n'y a jamais eu rien de pareil dans les écoles d'Italie. La méthode d'enseignement n'y avait d'autre base qu'une tradition d'école émanée d'un sentiment très délicat. Sous

ce rapport, Durante paraît avoir eu plus qu'aucun autre le talent de communiquer cette tradition, et le sentiment le plus perfectionné de la tonalité. Le grand nombre d'élèves excellens qu'il a formés en est une preuve irrécusable. On distingue deux époques dans son professorat. La première, qui s'étend jusqu'à la destruction du Conservatoire *Dei Poveri di Giesù Christo*, a produit Pergolèse, Duni, Traetta, Vinci, Terradeglias et Jomelli; la seconde, qui commence à la mort de Leo et qui finit à la sienne, a fait éclore des talens de premier ordre, tels que ceux de Piccinni, Sacchini, Guglielmi et Paisiello.

Durante est compté aussi parmi les compositeurs les plus célèbres de l'Italie. Il s'est livré surtout à la culture de la musique d'église, et n'a rien produit pour le théâtre. Il a peu d'invention dans les idées; ses *motifs* sont même souvent communs et surannés; mais nul n'a connu mieux que lui l'art de les développer et de les enrichir d'une harmonie vigoureuse et piquante. Son style est religieux, solennel, et généralement brillant, quoique dépourvu de ces effets d'orchestre qui font le charme de la musique de nos jours, mais qui étaient inconnus de son temps. Il a aussi le grand mérite de donner à toutes les parties vocales des formes chantantes et faciles; sous ce rapport, ses compositions ont servi de modèle tant qu'il y a eu des écoles en Italie. La bibliothèque du Conservatoire de musique de Paris possède une collection complète des œuvres de Durante, qui a été apportée en France par M. Selvaggi, Napolitain et musicien distingué. En voici le catalogue. **MESSES** : 1° *Missa alla Palestрина*, en ré mineur; ouvrage médiocre et fort inférieur au modèle que Durante voulait imiter; 2° *Missa a 9 voci*, en la majeur; 3° Messe des morts à quatre voix, en sol mineur; 4° Messe des morts à huit voix, en ut mineur; 5° *Missa a 4, Kyrie, gloria*, en si b.; 6° *Idem*, en la majeur; 7° *Idem*, à cinq voix, en ut mineur; 8° *Idem*, à cinq voix, en ut majeur;

9° *Idem*, à cinq voix, en sol majeur; 10° *Idem*, à quatre voix, en ré majeur; 11° Autre, à quatre voix, en ré majeur; 12° *Credo* à quatre voix, en sol majeur; 13° *Credo* à cinq voix, en sol majeur; — **PSAUMES** : 14° *Dixit a 8 voci con stromenti*, en ré majeur; 15° *Idem*, à huit voix, en ré majeur; 16° *Idem*, à cinq voix, en ré majeur (brillant); 17° *Idem*, style *breve*; 18° *Idem*, à quatre voix, ré majeur; 19° *Confitebor a voce sola*, en ré majeur; 20° *Idem*, style bref; 21° *Laudate pueri, a voce sola*, en la mineur; 22° *Idem*, à quatre voix, en sol majeur; 23° *Idem*, à huit voix, en sol majeur; 24° *Beatus vir* à quatre voix, en fa majeur; 25° *Idem*, style bref; 26° *Lætatus sum*, à quatre voix, en la majeur; 27° *Misericordias Domini, a 8 senza stromenti*; 28° *Magnificat* à quatre voix en si b.; 29° *Idem, a 8 voci*, en la mineur. — **ANTIENNES** : 30° *Alma, a voce sola*; 51° *Idem, a voce sola di basso*; 32° *Salve Regina, a voce sola*; 33° *Idem, a 2 voci*; 34° *Veni sponsa, a 5 voci*; 35° *Idem, a 4 voci*. — **HYMNES** : 36° *Iste confessor, a 4 voci*; 37° *Pange lingua, a 5 voci*; 38° *Vexilla regis*, à quatre voix. — **MOTETS** : 39° *O gloriosa Domina, a 5 voci*; 40° *O Divi amoris victima*; 41° *Si queris miracula, a voce sola*; 42° *Surge, a 5 voci, ré majeur*; 43° *Jam siredit, a 8 voci*; 44° *Cito Pastores, a voce sola*, en la majeur; 45° *Ad præsepe, a 4 voci*, en sol majeur; 46° *Toccate, sonate, a 4 voci*, en sol majeur; 47° *Ave Virgo, a voce sola*, en ré majeur; 48° *Surge aurora*, à trois voix, en sol majeur; 49° *Inter Choros*, à cinq voix, en sol majeur; 50° *Cessent corda* (chœur); 51° *Videtur*, à quatre voix, en ré majeur; 52° *Te Deum, a 5 voci, ut majeur*; 53° *Litanies de la Vierge*, à quatre voix, en mi mineur; 54° *Idem*; à quatre voix, en sol mineur; 55° *Idem*, à quatre voix, en fa mineur; 56° *Idem*, à deux voix, mi mineur; 57° *Incipit oratio*, à quatre voix. — **MUSIQUE DE CHAMBRE** : 58° Cantate : *Dopo sentirò, a voce*

*di contr'alto*; 59° *XII madrigali col basso continuo estratti dalle cantate del Scarlatti*; 60° *XI solfeggi a 2 voci, col. b. c.*; 61° *Partimenti per cembalo.*

DURELLI (JEAN), né à Jersey en 1625, mourut le 8 juin 1685. Le vingt-septième chapitre de son *Historia rituum* (p. 514 à 525) contient une défense de l'orgue contre les Presbytériens.

DURET (ANNE-CÉCILE DORLISE), fille de madame Saint-Aubin, actrice de l'Opéra-Comique, est née à Paris en 1785. Admise au Conservatoire comme élève de Garat, le 15 germinal an xi, elle en sortit l'année suivante, et débuta à l'Opéra-Comique au mois de juin 1805, dans *Le Concert interrompu*. Sa voix était belle, mais son éducation musicale n'était pas terminée et elle manquait absolument d'habitude de la scène. Peu de mois après, elle rentra au Conservatoire, y reprit ses études de chant, développa son talent par les leçons de Garat, et fut en état de reparaitre avec éclat à l'Opéra-Comique le 2 avril 1808, dans le rôle de son premier début. Une voix de la plus belle qualité, une excellente vocalisation et une manière large de phraser lui assurèrent dès lors la réputation d'habile cantatrice et la plaça au premier rang à l'Opéra-Comique, bien qu'elle n'ait jamais été qu'actrice médiocre. Nicolo Isouard écrivit pour elle des rôles importants qui firent briller son talent et qui furent long-temps difficiles à chanter pour les actrices qui lui succédèrent. Tels furent ceux qu'elle joua dans *Jeannot et Colin*, et surtout dans le *Billet de Loterie*. Jeune encore, Madame Duret fut obligée de quitter le théâtre, parce que sa respiration était devenue laborieuse, d'où résultait pour elle l'obligation de couper les phrases de son chant : elle se retira au renouvellement de l'année théâtrale, en 1820. Elle est aujourd'hui pensionnaire du gouvernement comme les autres anciens acteurs sociétaires de l'Opéra-Comique.

DUREY DE NOINVILLE (JACQUES-BERNARD), né à Dijon le 3 décembre 1683,

fut conseiller au parlement de Metz en 1726, et président au grand conseil en 1751. Il est mort le 20 juillet 1768. On a de lui : *Histoire du théâtre de l'Académie royale de musique en France, depuis son établissement jusqu'à présent*, Paris, 1758, in-8°. La seconde édition, augmentée, a été publiée à Paris en 1757, deux parties in-8°. Dans quelques exemplaires, on trouve à la fin du volume un *Catalogue de quelques ouvrages qui traitent de l'Opéra, etc., et qui ont rapport à l'histoire du théâtre de l'Opéra*. Le président de Noinville tenait une partie des renseignements qu'il donne de Travenol, violoniste de l'Opéra. Son livre est au reste fort mal fait, et rempli d'inexactitude.

DURIEU (. . .), professeur de musique à Paris, vers la fin du 18° siècle, a publié : 1° *Nouvelle méthode de musique vocale*, Paris, 1795, in-fol ; 2° *Méthode de violon*, ibid., 1796.

DUSSEK ou DUSCHECK (FRANÇOIS), né à Chotiborck en Bohême, le 8 décembre 1756, trouva dans le comte de Spork un protecteur qui lui fit faire d'abord ses études chez les jésuites de Konigratz, et qui l'envoya à Vienne, pour y apprendre à jouer du piano et les règles de la composition, sous la direction de Wagenseil. De retour à Prague, il s'y fit remarquer comme virtuose sur le piano, comme professeur, et forma plusieurs élèves distingués, parmi lesquels on remarque Vincent Mascheck et Jean Wittassech. Duscheck est mort dans cette ville le 12 février 1799. On a de lui : 1° *Vingt-cinq chansons de Spielmann pour les enfans*, Prague, 1792, in-4° ; 2° *Sonate à quatre mains, n° 1*, Vienne, 1792 ; 3° *Deux sonates à quatre mains*, Leipsick, 1797 ; 4° *Sonate pour le piano*, ibid. ; 5° *Le combat naval et la défaite complète de la grande flotte hollandaise par l'amiral Duncan, le 2 octobre 1797, sonate caractéristique pour le piano*, Vienne, 1799 ; 6° *Andante avec variations pour le piano*,

Leipsick, Kühnel. Duscheck a laissé en manuscrit beaucoup de concertos, de symphonies, de quatuors et de trios.

DUSCHECK (JOSÉPHINE), femme du précédent, naquit à Prague vers 1756. Élève de son mari pour le piano et pour le chant, elle brillait à Prague, en 1790, comme cantatrice et comme virtuose sur le piano. Elle joignait à son talent sur cet instrument une grande habileté sur la harpe. En 1794, elle se fit entendre avec succès dans les concerts de Vienne. Après la mort de son mari, elle partit pour Londres, où elle s'est fixée vers 1800. Elle y est morte il y a peu d'années.

DUSSEK (JEAN-JOSEPH), excellent organiste et directeur du chœur de l'église collégiale de Czaslau, naquit en 1759, à Wlazowicz, en Bohême, où son père était charron. Lorsqu'il eut atteint l'âge de dix ans, sa mère le mit à l'école de son beau-frère Jean Wlachs, instituteur et bon maître de musique à Wlazowicz. Après quelques années d'études, Dussek fut en état d'enseigner lui-même dans l'école de son oncle. A l'âge de seize ans il se rendit à Langenau comme instituteur primaire agrégé ; il demeura en ce lieu pendant trois ans, et employa une partie de ce temps à l'étude de l'harmonie. Appelé ensuite à Chumecz pour y enseigner la musique dans l'école publique, il alla prendre possession de l'emploi qui lui était offert, et ne tarda point à se faire remarquer par son talent sur l'orgue. Sa réputation fut bientôt si bien établie que le magistrat de Czaslau lui offrit la place d'organiste et de premier instituteur de la ville avec un traitement considérable. Il accepta cette position et entra en fonctions en 1759, n'étant âgé que de vingt ans. L'année suivante il épousa Véronique Stebeta, fille d'un juge de la ville, et de cette union naquirent trois enfans dont il sera parlé dans les articles suivans, et qui furent tous des artistes distingués. L'étude des œuvres des grands organistes et compositeurs occupa la plus grande partie de la vie de J.-J. Dussek ;

et les plus habiles furent ceux qu'il se proposa pour modèles. Depuis long-temps ses enfans étaient séparés de lui, lorsqu'en 1802 il eut le bonheur d'embrasser son fils, pianiste célèbre dont le nom était devenu européen, et sa fille, Madame Ciachettini. Le plaisir d'entendre des artistes semblables fut pour sa vieillesse une source de pures jouissances. J.-J. Dussek cessa de vivre en 1811 ; trois années auparavant, il remplissait encore ses doubles fonctions d'organiste et d'instituteur primaire. Parmi les meilleurs ouvrages de J.-J. Dussek, qui sont tous restés en manuscrit, on distingue : 1° Une messe pastorale à quatre voix et orchestre ; 2° Deux litanies ; 3° 1 *Salve regina* ; 4° Des sonates pour le piano ; 5° Des fugues et des toccates pour l'orgue.

DUSSEK (JEAN-LOUIS OU LADISLAS), fils du précédent, artiste illustre comme virtuose sur le piano et comme compositeur, est né à Czaslau, en Bohême, le 9 février 1761. A l'âge de cinq ans il jouait déjà du piano, et suivait le témoignage de son père, il accompagnait sur l'orgue dans sa neuvième année. Il fut ensuite envoyé comme sopraniste au couvent d'Ig<sup>au</sup>, où il continua d'étudier la musique sous la direction du P. Ladislas Spenar, maître du chœur de l'église des Minorites. Dussek étudia les langues anciennes au collège des Jésuites, et alla achever ses études à Kuttenberg, où il avait été appelé comme organiste. Après avoir passé deux années et demie en ce lieu, il alla suivre un cours de philosophie à Prague, et ses progrès furent tels, qu'il put soutenir avec honneur sa thèse de bachelier en cette science. Ce fut alors que le comte de Maenner, capitaine impérial d'artillerie, et protecteur de Dussek, l'emmena avec lui en Belgique, et le fit entrer comme organiste à l'église Saint-Rombaut de Malines. Après avoir passé quelque temps dans cette situation, Dussek alla à Berg-op-Zoom, où il remplit aussi les fonctions d'organiste, et se rendit ensuite à Amsterdam. Arrivé dans



cette ville, il y fit admirer son habileté sur le piano. Sa renommée le fit bientôt appeler à La Haye par le Stathouder, et il passa près d'un an dans cette résidence, pour y donner des leçons de piano aux enfans du prince. Ce fut là qu'il publia ses trois premiers ouvrages, qui consistaient en *Trois concerts pour le piano, deux violons, alto et basse*, œuvre 1<sup>er</sup>; six sonates pour piano et violon, œuvre 2; et six autres sonates du même genre, œuv. 3. Ces productions sont comptées parmi ses meilleures. En 1785 Dussek avait atteint sa vingt-deuxième année, et déjà son talent excitait la plus vive admiration; cependant il était encore en doute sur lui-même, et ce doute lui fit prendre la résolution de se rendre à Hambourg pour consulter Charles - Philippe - Emmanuel Bach. Il en reçut d'utiles conseils et des éloges. L'année suivante, le jeune virtuose était à Berlin où des applaudissemens lui étaient prodigués pour son habileté sur le piano et sur l'harmonica à clavier, instrument nouvellement inventé par Hessel. De Berlin, Dussek alla à Pétersbourg où il avait le dessein de résider quelque temps, mais le prince Charles de Radziwill lui proposa un engagement si avantageux, qu'il crut devoir l'accepter, et il demeura deux ans avec ce seigneur dans le fond de la Lithuanie. Vers la fin de 1786, il vint à Paris, y joua devant la reine (Marie-Antoinette), et reçut de la part de cette princesse des offres avantageuses qui ne purent le décider à se fixer en France, parce qu'il avait le désir de visiter son frère en Italie. Arrivé à Milan, il y donna des concerts où il se fit entendre sur le piano et sur l'harmonica, et son talent produisit une vive sensation, bien que les Italiens fussent peu sensibles aux beautés de la musique instrumentale, surtout à cette époque. De retour à Paris, en 1788, il y resta peu de temps; les premiers troubles de la révolution française le décidèrent à passer en Angleterre; il s'y maria en 1792, et se fixa à Londres, où il établit un commerce de mu-

sique. Dussek, enthousiaste de son art et aimant le plaisir, était peu propre à diriger des spéculations commerciales: de là vint que son établissement ne prospéra point. Poursuivi par ses créanciers, ce grand artiste fut obligé de quitter l'Angleterre et de se réfugier à Hambourg, en 1800. Là, une princesse du Nord se passionna pour lui, l'enleva et vécut avec lui dans une retraite située vers la frontière de Danemark. Cette liaison dura près de deux ans. En 1802, Dussek fit un voyage en Bohême pour y revoir son père, dont il était séparé depuis vingt-cinq ans. A son retour, il passa par Magdebourg, fut présenté à l'infortuné prince Louis-Ferdinand de Prusse, et s'attacha à sa personne. Ce prince ayant perdu la vie au combat de Saalfeld, en 1806, Dussek passa d'abord au service du prince d'Ysenbourg, puis, en 1808, il se rendit à Paris et prit un engagement avec le prince de Talleyrand, dont il devint le maître de concerts. Fatigué de la vie agitée qu'il avait eue jusqu'alors, il ne songea plus qu'à jouir en paix du repos qui lui était offert.

Doté du caractère le plus aimable, de bonté et d'obligeance pour les artistes, d'un esprit naturel orné d'une instruction variée, de beaucoup de gaieté, et de manières nobles qu'il avait puisées dans la haute société où il avait vécu, Dussek avait pour amis tous ceux qui le connaissaient. On ne lui reprochait qu'un défaut, qui nuisait plus à lui-même qu'aux autres: c'était une insouciance incurable qui lui faisait négliger le soin de ses affaires, et qui le mit souvent dans de grands embarras. Dans ses dernières années de sa vie, son embarras était devenu excussif, ce qui ne lui avait rien ôté de son agilité sur le piano: mais la difficulté de se mouvoir, qui en était la suite, lui avait fait contracter l'habitude de passer au lit la plus grande partie du jour. Pour sortir de l'espèce d'apathie qui résultait de ce genre de vie, il était obligé de faire un usage immodéré de vin et de liqueurs fermentées, comme de stimulans,

qui finirent par altérer sa constitution et par lui donner la mort, au mois de mars 1812. Il s'était fait transporter à Saint-Germain en Laye; ce fut là qu'il rendit le dernier soupir.

Également célèbre comme exécutant et comme compositeur pour son instrument, Dussek a mérité sa double réputation par de rares talens. On se souvient encore de l'effet prodigieux qu'il fit en 1808, aux concerts qui furent donnés à l'Odéon par Rode, Baillot et Lamare. Jusque-là, le piano n'avait paru qu'avec désavantage dans les concerts; mais, sous les mains de Dussek, il éclipsa tout ce qui l'entourait. Le style large et sage de cet artiste, sa manière de chanter sur un instrument privé de sons soutenus, enfin la netteté et la délicatesse de son jeu lui procurèrent un triomphe dont il n'avait point eu d'exemple auparavant. Ses compositions se distinguent par des formes qui lui sont propres, par des motifs brillans, par des mélodies heureuses, et par une harmonie riche, bien que parfois incorrecte.

Dussek a publié soixante-seize œuvres pour le piano, qui consistent en douze concertos, une symphonie concertante pour deux pianos, une quintetto pour piano, violon, alto, violoncelle et contrebasse, un quatuor pour les mêmes instrumens sans contrebasse, dix œuvres de trios ou sonates accompagnées; quatre-vingts sonates avec accompagnement de violon, neuf sonates à quatre mains, trois fugues *idem*, cinquante-trois sonates pour piano seul, et un grand nombre de rondeaux, fantaisies, airs variés et valse pour piano seul. Une collection complète de ses œuvres a été publiée à Leipsick, chez Breitkopf et Haertel. Parmi ses ouvrages, ceux que Dussek estimait le plus sont les œuvres 9, 10, 14, 35, la sonate intitulée *Les Adieux à Clementi*, et celle qui a pour titre *Le Retour à Paris*. Il avait publié à Londres une méthode pour le piano, en anglais, qu'il a traduite en allemand, pour la faire paraître à Leipsick,

et dont une traduction française a été publiée à Paris chez Érard. Il a donné aussi à Londres, deux opéras anglais, qui ont eu peu de succès; enfin on connaît de lui en Allemagne une messe solennelle qu'il a composée à l'âge de treize ans, plusieurs oratorios allemands, entre autres celui de la *Résurrection*, sur la poésie de Klopstock. Il y a aussi beaucoup d'autre musique d'église de sa composition qui est conservée à l'église de Sainte-Barbe, à Kuttendorf, ainsi que dans l'église collégiale de Czaslau.

Un beau portrait de Dussek a été peint à Londres par Cosway, et gravé en 1800 par P. Condé.

DUSSEK. (FRANÇOIS-BENOIT), second fils de Jean-Joseph, naquit à Czaslau le 13 mars 1766. Après avoir fait ses premières études de musique sous la direction de son père, il fut envoyé à Prague en qualité d'organiste du couvent d'Ermaus, où il apprit l'harmonie et le contrepoint par les leçons d'un bon organiste et compositeur nommé le P. Augustin Ssenkyrz. Ce fut aussi dans ce couvent qu'il apprit à jouer du violoncelle et du violon, instrumens sur lesquels il parvint à une grande habileté. Lorsque ses études furent entièrement terminées, il entra comme maître de chapelle au service de la comtesse de Litzow, ancienne élève de son père et protectrice de sa famille. Cette dame ayant résolu de faire un voyage en Italie, prit avec elle son maître de chapelle qui s'arrêta d'abord à Mortara, dans le Piémont, en qualité d'organiste et de maître de musique, et qui fut ensuite accompagnateur au théâtre S. Benedetto, à Venise, puis au théâtre de la *Scala*, à Milan. Pendant qu'il était employé à ces théâtres, il écrivit les opéras intitulés : 1° *La Caffetiera di Spirito*; 2° *Il fortunato successo*; 3° *La Feudataria*; 4° *L'Impostore*; 5° *Voglia di dote e non di moglie*; 6° *Matrimonio e divorzio in un sol giorno*; 7° *L'Incantesimo*; 8° *La Ferita mortale*. Tous ces ouvrages furent accueillis favora-

blement; cependant il ont le défaut de manquer d'originalité dans les mélodies, quoiqu'ils soient assez riches d'harmonie. Vers 1790, Dussek s'établit à Laybach, comme organiste de la cathédrale et professeur de violon. Il y vivait encore en 1800; on ignore ce qu'il est devenu depuis ce temps. On connaît de cet artiste de jolis *canzoni* pour le chant, avec accompagnement de piano, un trio ou nocturne pour trois flûtes, n° 1, Leipsick, Peters, et une sonate pour piano et violon, *Ibid.* Il a laissé en manuscrit des concertos pour piano et pour violon, des sonates, solos, trios, etc.

DUSSEK (VÉRONIQUE-ROSALIE). *Voy.* CIANCHETTINI (M<sup>me</sup>).

DUSSEK (M<sup>me</sup>), femme de Louis Dussek, aujourd'hui Madame Moralt, née fille de Dominique Corri, vit le jour à Édimbourg en 1775. Ses grandes dispositions pour la musique se manifestèrent dès sa plus tendre enfance. Elle joua même du piano en public à l'âge de quatre ans. En 1788 sa famille quitta l'Écosse et alla s'établir à Londres. Miss Corri, âgée alors de quatorze ans; chanta avec succès aux concerts du roi et aux soirées publiques. Son premier maître de chant avait été son père, mais elle profita beaucoup ensuite des conseils de Marchesi, de Viganoni et de Cimador. En 1792, elle épousa J.-L. Dussek, et, par ses leçons, devint bientôt aussi célèbre comme pianiste et comme virtuose sur la harpe que comme cantatrice, en jouant à tous les oratorios et aux concerts de Salomon avec son mari. Elle chanta à Cambridge, à Oxford, à Liverpool, à Manchester, Dublin et Édimbourg avec un égal succès. Elle fut ensuite engagée à l'Opéra pendant une saison; mais dégoûtée des tracasseries et des intrigues de théâtre, elle quitta la scène, et se livra à l'enseignement. Devenue veuve en 1812, Madame Dussek épousa en secondes noces M. Moralt. Depuis lors elle a toujours résidé à Paddington, où elle a établi une académie de musique. Elle a publié les

ouvrages suivans de sa composition : 1° *Trois sonates pour le piano*, op. 1, Londres; 2° *Trois idem pour la harpe*, op. 2, *Ibid.*; 3° *Trois idem*, op. 3, *Ibid.*; 4° *Trois idem pour le piano*, n° 1, 2, 3, *ibid.*; 5° *Walse de la duchesse d'York pour le piano*; 6° *Walse allemande pour la harpe*; 7° *Rondo pour le même instrument*; 8° *Rondo du Déserteur pour le piano*.

DUSSEK (OLIVIA), fille des précédens, est né à Londres en 1799. Héritière des talens de ses parens, elle excelle sur le piano et sur la harpe. Sa mère, qui fut son institutrice, la mit en état de se faire entendre sur le piano à l'âge de huit ans à la salle d'Argyle. Elle demeure avec sa mère à Paddington et exerce la même profession. Elle a composé quelques jolies ballades et un duo pour harpe et piano qui a été gravé à Londres.

DUTARTRE (JEAN-BAPTISTE), professeur de musique et de chant, mort à Paris en 1749, a donné à la Comédie-Italienne *L'Amour Mutuel*, comédie à ariettes, en 1729, et le *Divertissement de la paix*. On trouve dans un recueil d'airs sérieux et à boire, publié par Ballard, en 1710, in-4° obl., un air pour voix de dessus, avec accompagnement de flûte et de basse continue.

DUTILLEU (PIERRE), né à Lyon vers 1765, voyagea d'abord en Italie où il écrivit la musique de plusieurs ballets, et fut ensuite attaché comme compositeur à la cour impériale de Vienne, vers 1791. Ses compositions les plus connues sont : 1° *Antigona ed Enone*, à Naples, 1788; 2° *I Curlandesi*, ballet, *ibid.*, 1791; 3° *Maggia contra Maggia*, ballet, *ibid.*, 1791; 4° *Il Trionfo d'amore*, opera buffa, à Vienne, en 1791; 5° *Naunerina e Pandolfino, o sia gli sposi in cimento*, opera buffa, *ibid.*, 1792; 6° *Die Freywilligen*, ballet, à Vienne, 1793; 7° *Gli Accidenti della Villa*, opera buffa, *ibid.*, 1794; 8° *La Superba corretta*, opera buffa, *ibid.*, 1795; 9° *Der Jarmarkt*, ballet,

ibid.; 10<sup>o</sup> *Arminio*, ballet, ibid.; 11<sup>o</sup> *Die Macht des schoenen Geschlechts* (La puissance du beau sexe), ballet; 12<sup>o</sup> *Six duos pour deux violons*, op. 1, Vienne, Artaria, 1800; 15<sup>o</sup> Concerto pour le violon, en manuscrit chez Traeg, à Vienne.

DUTROCHET (R.-H.-JOACHIM), né en 1776, au château de Néon, département de l'Indre, était destiné par sa naissance à jouir d'une fortune considérable, mais en fut privé par la révolution de 1789. Son père ayant émigré, ses biens furent confisqués et vendus. Ces circonstances obligèrent M. Dutrochet à faire choix d'un état; il se livra à l'étude de la médecine. Le 26 juin 1806 il soutint une thèse remarquable qui a paru la même année chez Firmin Didot (in-4<sup>o</sup>), sous ce titre : *Mémoire sur une nouvelle théorie de la voix, avec l'exposé de divers systèmes qui ont paru jusqu'à ce jour sur cet objet*. C'est un fort bon ouvrage et qui contient des vues neuves. Nommé dans le même temps médecin des armées, M. Dutrochet fit en cette qualité les campagnes d'Espagne pendant les années 1808 et 1809. Depuis lors, retiré dans les environs de Château-Regnault, il s'est livré exclusivement à l'étude de la nature. Outre ses ouvrages spéciaux sur la physiologie, l'histoire naturelle et la médecine, on a de ce savant : *Mémoire sur une nouvelle théorie de l'harmonie, dans lequel on démontre l'existence de trois modes nouveaux qui faisaient partie du système musical des Grecs*, Paris, Allut, 1810, in-8<sup>o</sup> de 90 pages.

DUVAL (FRANÇOIS), violoniste de la chapelle du roi depuis 1704, est mort à Paris en 1758. C'est le premier Français qui ait composé des sonates de violon, à l'imitation des Italiens. On a de lui sept livres de sonates qui ont été publiées à Paris.

DUVAL (MADEMOISELLE), actrice de l'Opéra de Paris, y jouissait d'une grande réputation en 1720. Elle a composé la musique du ballet *des Génies*, qui a été

représenté en 1756, et a publié aussi un ouvrage élémentaire qui a pour titre : *Méthode agréable et utile pour apprendre facilement à chanter juste et avec goût, etc.*, Paris, 1741, in-fol. obl. Elle est morte à Paris en 1769.

DUVAL (L'ABBÉ), musicien de la sainte chapelle du palais, vers le milieu du 18<sup>e</sup> siècle, est mort à Paris en 1781. On a de lui : *Principes de la musique pratique, par demandes et par réponses*, Paris, 1764, in-8<sup>o</sup>.

DUVAL (CHARLES), avocat, né en 1753, fut membre de la convention nationale. Il est mort à Paris, au mois d'avril 1825. On a de lui un pamphlet sous ce titre : *Instruction du procès entre les premiers sujets de l'Académie royale de musique et de danse, et le sieur De Vismes, entrepreneur, jadis public, aujourd'hui clandestin, et directeur de ce spectacle*. Sans date ni nom de lieu (Paris, 1779), in-8<sup>o</sup>.

DUVE (JORDAN), écrivain cité par Walther comme auteur d'une dissertation intitulée : *Programma quo nimiam artis affectationem in musicâ sacrâ theologis magni nominis, improbari, ostendit*, Neuruppin, 1729.

DUVERNOY (FRÉDÉRIC), ou plutôt DUVERNOIS, né à Montbéliard (Haut-Rhin), le 15 octobre 1771, suivant le Dictionnaire historique de Choron et Fayolle, mais suivant les registres de l'Opéra, le 16 octobre 1765, ce qui est plus vraisemblable, car Duvernoy exécuta un concerto de cor au Concert spirituel le 6 août 1788. Il se livra sans maître à l'étude du cor et à celle de la composition. En 1788, il entra à l'orchestre de la Comédie-Italienne. Neuf ans après, il fut admis à l'orchestre de l'Opéra, et en 1801 on le choisit pour jouer les *solos*. En 1816, il en sortit avec la pension de retraite. Nommé professeur au Conservatoire de musique, lors de sa formation, il en remplit les fonctions jusqu'à la suppression de cette école en 1815. M. Duvernoy fut aussi attaché à la cha-

pelle et à la musique particulière de l'empereur Napoléon Bonaparte, qui aimait son talent. Ce talent est d'une nature particulière. Satisfait d'acquérir un beau son et une exécution parfaite, M. Duvernoy borna l'étendue de son instrument à un petit nombre de notes qui participaient du premier et du second cor, appelés par M. Dauprat *cor alto* et *cor basse*. Il résulta de ce mélange ce que M. Duvernoy appela *cor mixte*; c'est cette classification particulière qu'il enseignait au Conservatoire. Quelle que fût la perfection de son jeu, il résultait du peu de notes qu'il employait une sorte de monotonie qui nuisait beaucoup à l'effet qu'il voulait produire. Quant à ses compositions, le chant en est commun, les traits peu élégans et les accompagnemens mal écrits : elles sont déjà tombées dans un profond oubli. Ces compositions consistent en douze concertos, trois quintetti pour cor, deux violons, alto et basse, des trios pour cor, violon et violoncelle, trois œuvres de duos pour deux cors, plusieurs livres de sonates et d'études, des solos, des duos pour piano et cor, enfin une *Méthode de cor mixte*. Tous ces ouvrages ont été gravés à Paris et en Allemagne.

DUVERNOY (CHARLES), frère puîné du précédent, est né à Montbéliard (Haut-Rhin) en 1766. Le maître de musique d'un régiment en garnison à Strasbourg lui donna des leçons de clarinette, et les progrès du jeune artiste furent rapides. Après avoir été attaché pendant quelque temps à un corps de musique militaire, M. Duvernoy se rendit à Paris en 1790, entra dans la même année au théâtre de Monsieur, comme première clarinette, et passa ensuite de la foire Sainte-Germain au théâtre Feydeau. Pendant vingt-cinq ans il a rempli ses fonctions avec talent, et s'est retiré en 1824 avec la pension de vétéran. Admis comme professeur lors de l'organisation du Conservatoire, il fut compris dans les réformes qui furent faites en l'an X dans cette école.

Un beau son et beaucoup de netteté dans l'exécution des traits rapides composaient le caractère particulier du talent de cet artiste; mais son style laissait souvent désirer plus d'élégance. M. Duvernoy a publié deux œuvres de sonates pour la clarinette, avec accompagnement de basse, et des airs variés en duos pour deux clarinettes.

DUYSCHOT (JEAN), constructeur d'orgues hollandais, vivait au commencement du 18<sup>e</sup> siècle. Ses principaux ouvrages sont : 1<sup>o</sup> Un orgue de huit pieds, composé de dix-huit jeux, deux claviers et pédale, dans l'église française de Delft, en 1696; 2<sup>o</sup> Un *idem*, de seize pieds, à trente-cinq jeux, trois claviers et pédale, dans l'église neuve de La Haye, en 1702; 3<sup>o</sup> Dans l'église française du même lieu un positif de onze jeux, en 1711; 4<sup>o</sup> Un ouvrage de treize jeux, deux claviers et pédale, en 1712, à Zaandam.

DUYTSCHOT (R.-B.), autre constructeur d'orgues, et peut-être le père du précédent, s'est fait connaître par les ouvrages suivans : 1<sup>o</sup> Des améliorations au grand orgue de l'église neuve d'Amsterdam, avec addition de treize jeux et d'un clavier, en 1666; 2<sup>o</sup> Un orgue de trente-huit jeux, trois claviers, pédale et huit soufflets, commencé en 1683 et fini en 1686, dans l'église de l'Ouest, à Amsterdam.

DYGON (JEAN), bachelier en musique, né en Angleterre, vers le milieu du 15<sup>e</sup> siècle, fut élu prieur du couvent de Saint-Augustin, à Cantorbéry, en 1497. Il est mort dans le même lieu en 1509. Hawkins a inséré un motet à trois voix de sa composition, dans son histoire de la musique (t. II, p. 519).

DZONDI (CHARLES-HENRI), docteur et professeur de médecine à l'université de Halle, y est mort le premier juin 1835, des suites d'une atteinte d'apoplexie. Il a publié un grand nombre d'ouvrages relatifs à la médecine, mais qui n'ont point de rapports avec l'objet de cette Biographie. Il n'est cité ici que pour ses discussions

avec Naenburg sur l'organisation de l'appareil vocal, dont on peut voir les détails dans la Gazette musicale de Leipsick (ann. 1851 et 1852). Ces discussions déterminèrent Dzondi à publier un ouvrage spécial sur les fonctions du voile du palais

dans la respiration, la parole, le chant, etc.; cet ouvrage a paru sous le titre suivant : *Die Functionem des weichen Gaumens beim Athmen, Sprechen, Singen, Schlingen, Erbrechen*, etc. (Halle, Schwetschke, 1851, in-4° de 74 pages et onze planches.)











B. P. L. Bindery,  
DEC 19 1911

