(Les Bureaux, 2 bis, rue Vivienne, Paris, 11- arri)

(Les manuscrits doivent être adresses franco au journal, et, publiés ou non, ils ne sont pas rendus aux auteurs.)

# MENESTREL

Le Numéro: 0 fr. 30

# MUSIQUE ET THÉATRES

HENRI HEUGEL. Directeur

Le Numéro: 0 fr. 30

Adresser franco à M. Henri HEUGEL, directeur du Ménestrel, 2 bis, rue Vivienne, les Manuscrits, Lettres et Bous-poste d'abonnement. Un an, Texte seul : 10 francs, Paris et Province. — Texte et Musique de Chant, 20 fr.; Texte et Musique de Piano, 20 fr., Paris et Province. Abonnement complet d'un an, Texte, Musique de Chant et de Piano, 30 fr., Paris et Province. — Pour l'Étranger, les frais de poste en sus.

# SOMMAIRE-TEXTE

I. Critiques musicaux de jadis ou de naguère (4° article), RAYMOND BOUYER. — II. La vérité sur M<sup>me</sup> Stoltz (2° article), Arthur Pougin. — III. Un oublié: Le chansonnier Émile Debraux, roi de la goguette (1796-1831) (8° article), Albert Cim. — IV. Nouvelles diverses et concerts.

## MUSIQUE DE CHANT

Nos abonnés à la musique de CHANT recevront, avec le numéro de ce jour :

### J'AI MENÉ LE CABRI

nº 2 des Chansons rustiques, de E. Jaques-Dalcroze, poésie de M<sup>me</sup> Marguerite Burnat-Provins. — Suivra immédiatement : Arfaki, mélodie exotique de René Lenormand, prose de H.-R. Lenormand.

# MUSIQUE DE PIANO

Nous publierons samedi prochain, pour nos abonnés à la musique de PIANO: Solitude, nº 2 de Dans la nuit, d'Ernest Moret. — Suivra immédiatement: Quasi-gavotte, de I. Philipp.

# CRITIQUES MUSICAUX DE JADIS OU DE NAGUÈRE

I

ESSAI SUR LA CRITIQUE MUSICALE, EN GUISE DE PRÉFACE

A mes confrères d'aujourd'hui.

§ 4 (suite)

- Paut-être a-t-on bientôt dit que la musique antique était restée toujours en enfance; et, d'abord, nous ne savons presque rien de son évolution. Ce qui semble évident, c'est que notre polyphonie sonore aurait frappé, comme un mystère barbare, le tympan de ses rigoureux critiques; et Platon, comme tel puriste parnassien de 1861 (1), n'aurait vu dans le Venusberg ajouté sur le tard au bachique début de Tannhäuser qu'un art de Corybantes ayant mangé du tambour et bu de la cymbale... Rien ne change, au fond, que le costume : et l'académisme ou le romantisme a ses llois; dans la nudité pure de ses lignes, l'homophonie du chant grec avait, cependant, ses complications qui nous échappent. Ce qui peut mieux nous frapper, c'est la conception grecque de la musique inséparable de la poésie qui se chante et de la danse accompagnée maintes fois par des chants; la lyre n'est pas une métaphore de poète lyrique en chambre, qui cherche une rime riche à son paisible délire; la lyre est l'accompagnatrice obligée du poète.

— Et mème dans le drame?

- La musique, au théâtre, est partout, mais toujours en tutelle : elle chante ou déclame avec le chœur et l'acteur, dont la déclamation nous semblerait un chant; et son rôle d'auxiliaire est déjà de « seconder » la poésie pour « fortifier » l'expression. Comme la statuaire au fronton d'un temple, la musique sans indépendance offre une simple unité dans la fusion primitive des arts; le drame grec est un opéra rudimentaire où la mélopée du compositeur obéit à la volonté du poète : en cela précurseur discret de la tragédie lyrique française, depuis le Florentin Lulli jusqu'à l'Allemand Gluck, et du drame musical germanique achevé par le génie de Wagner au Festspielhaus de Bayreuth où, malgré tout, la musique est reine: en effet, si le drame athénien nous paraitrait musicalement pauvre, quel ne serait point l'effroi d'un Grec devant la formidable symphonie qui submerge impérieusement la mort de Brünnhilde ou d'Isolde? Enfin, cette conception très restreinte de la musique ancienne peut expliquer pourquoi la critique musicale de l'antiquité prend volontiers le ton littéraire : elle dépend elle-même de la poésie, comme la théorie relève du calcul.

- Critique et théorie font deux, dans tous les temps...

— En Grèce, elles ont une tendance métaphysique à se confondre : au nom mème de l'eurythmie, qui prime tout, les théoriciens de la musique étaient des mathématiciens, comme les architectes du Parthénon sont des géomètres. Ainsi les lois fraternelles de la perspective linéaire et de la beauté morale ordonnent idéalement un de ces beaux paysages construits par notre Poussin, qu'un sage de nos jours (1) appelle « une promenade dans l'âme de Marc-Aurèle »... En Grèce, la philosophie de la musique est contenue dans la précision des nombres; et ce n'est qu'au IVe siècle que la mathématique de Pythagore est combattue par l'instinct d'Aristoxène qui n'admet plus d'autre juge que l'oreille. Nous laisserons Aristoxène, le philosophemusicien, Platon, qui moralise et pythagorise, Aristote, plus réaliste observateur des arts de son temps, Plutarque, résumant les écrits de ses devanciers, Villoteau, et les grammairiens de la Rome impériale annotant, sans toujours en saisir le sens, les théories grecques déjà lointaines, mais sauvant bien des fragments (2) de l'impitoyable oubli, pour nous arrêter devant saint Augustin qui platonise en philosophe chrétien; nos lecteurs connaissent déjà son magnifique éloge (3) du chant vocalisé qui convient à la glorification de l'Ineffable : et, très instinctive-

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

<sup>(1)</sup> Paul de Saint-Victor jugeant Wagner, en mars 1861.

<sup>(1)</sup> M. Paul Desjardins, dans une conférence inédite sur Poussin (fin 1905).

<sup>(2)</sup> Villoteau, dans ses Recherches de 1807, cite sept auteurs dont il nous reste des fragments sur la musique ancienne: Aristoxène de Tarente, Nicomaque, Euclide d'Alexandrie, Aristide-Quintilien, Ptolémée, Apulée, Boèce. — Il y en a d'autres, grecs ou romains, nommés dans le substantiel Manuel de Philologie classique de Salomon Reinach (Paris, Hachette, 1880) et dans les travaux modernes déjà cités.

<sup>(3)</sup> Cité par nous, d'après M. Camille Bellaigue, en 1907.

ment, le panégyrique inattendu de la vocalise nous rappelle le récitatif joyeux et le quatuor vocal de la Neuvième, où la sublime jubilation d'un Beethoven nous prouve qu'une voix est un instrument avant d'être un porte-paroles et qu'à l'apparition du chant la parole précise passe au second plan... La critique contemporaine est partagée sur les mérites musicaux de la métaphysique augustinienne, qui commente les psaumes en invoquant Platon. « Sous l'œil des Barbares », avec le bas latin de Boèce, on franchit le seuil obscur du moyen âge où les écrits d'un confident de la Providence et d'Aristote feront autorité dans les Gaules.

# § 5.

— Peut-on raisonnablement parler de critique musicale au moyen âge?

- Hélas! en effet, nous n'avons point de comptes rendus des mystères, non plus, d'ailleurs, que des drames grecs... Et Cassiodore ne se lit plus tous les jours : son De Institutione divinarum litterarum faisait, pourtant, une place à la musique à côté de l'arithmétique, de l'astronomie, de la géométrie, que ce ministre savant d'un roi barbare appelait « les arts libéraux », alors que les moines copiaient déjà, dans les monastères de la Calabre, les vieux axiomes de leurs devanciers pythagoriciens. La musique antique est devenue chrétienne; et, naturellement, comme le Bon Pasteur est imité d'un Hermès, les modes ecclésiastiques sont issus des modes grecs : déjà, saint Ambroise en a retenu quatre; et bientôt saint Grégoire le Grand en ajoutera quatre autres. Mais nous sommes encore si loin des premiers Wagnériens français et même des contradictions musicales de Jean-Jacques Rousseau qu'il faut nous résigner sans effort à laisser les lecteurs de Gerbert (1) ou les disciples de Coussemaker (2) suivre les lents progrès de la théorie à travers la longue nuit constellée du moyen âge international ou gaulois. Il faudrait impudemment démarquer l'érudition pour entendre à peine les bégaiements de la théorie musicale à travers huit siècles d'homophonie, quand le chant hellène ou sémite est devenu le plainchant, par l'oubli des valeurs, puis, à travers cinq siècles de tàtonnante polyphonie, depuis que le vieil Hucbald (3) de Saint-Amand a préparé, par son organum, le prochain début du déchant, et retardé plutôt, par ses barbarismes harmoniques, la future efflorescence du contrepoint, merveille inconnue de l'antiquité.

— C'est enjamber cavalièrement les siècles... Et puisque vous osez dire un mot du vieil Hucbald, qui mariait, sans grincer des dents, les quartes et les quintes, ne pressentez-vous pas, dans la conception de son organum ou diaphonie primitive, un nouvel ascendant de la théorie sur la pratique?

— Aussi bien, puisque l'harmonie, comme dira Jean-Jacques, est « gothique », interrogez nos jeunes savants pour mieux entrevoir la part de ces vieux théoriciens dans l'obscure et vivante élaboration de la règle. A côté des clercs érudits, apercevez les larques joyeux; à côté de la liturgie qui se complique d'une harmonie rudimentaire, écoutez l'insouciante et vagabonde chanson de nos troubadours et trouvères (4), poètes-musiciens comme les chanteurs grecs, mais qui préféraient d'instinct à la grave mission d'éducateurs le gentil rôle de charmeurs, car ils étaient nés gaulois.

— On aimerait à savoir ce que les hauts seigneurs et leurs sveltes dames cuidaient jadis des aïeux de Rutebœuf le famélique ou des jongleurs contemporains du « Bossu d'Arras », tandis que les moines tonsurés interprétaient les neumes ou cataloguaient les controverses au fond des couvents...

- Malheureusement pour nous, le journalisme était absent des cours d'amour; et pas d'autre critique musicale qu'un baiser de reine au front du ménestrel qui venait de chanter en préludant sur le rebec! La prose complaisante ou sévère d'un juge n'inquiétait pas l'essor de ces poètes-musiciens : ce furent de purs mélodistes, enfants lumineux de la sombre homophonie grégorienne, et qu'il ne faut pas confondre avec les harmonistes ou dechanteurs; mais à leur tour, au XIIIe siècle, ils rencontrèrent leurs théoriciens, quand la jeune évolution de leurs mélodies ramena le rythme et la mesure oubliée par des siècles de plain-chant. Donc, l'harmonie d'abord, la mesure ensuite, ont enfanté des traités: car la théorie est moins une initiative individuelle qu'une résultante collective; les poétiques ne précèdent pas la poésie: ce sont moins les poètes que les versificateurs qui les suivent; un théoricien, même génial, n'invente pas les lois : il les rédige. Et nous savons maintenant les difficultés que tous ces écrits musicaux réservaient à nos contemporains, même aux lecteurs familiers avec la minuscule ou l'onciale...
- Vous avez dit que l'absence de textes musicaux rendait l'intelligence des théories antiques plus malaisée; mais ne fautil pas commencer par comprendre le latin barbare des traités avant de pouvoir déchiffrer les mélodies médiévales?
- Les textes s'éclairent mutuellement, par de lentes comparaisons; mais, encore une fois, qu'il s'agisse de l'organum des vieux déchanteurs ou de l'ars nova des mélodistes, rien du passé ne nous serait intelligible sans le savoir du présent.

— Vous parliez d'Huchald...

- A travers ces premiers essais d'harmonisation discordante ou naïve, oui, c'est ici qu'il faudrait invoquer la critique scientifique récente, asin de noter les plaintes lointaines d'un saint Bernard (1) sur la décadence du chant religieux, les trouvailles, souvent contestées, d'un Gui d'Arezzo, les travaux surtout théoriques d'un Jean de Meurs ou de Muris, dont le « verbiage » agaçait les nerfs de Jean-Jacques Rousseau, comme s'il ne fallait pas, aux primitifs, des in-folio pour expliquer « la cause ignorée d'un effet connu »! Parmi les doctes enfantillages et les conceptions symboliques, il faudrait débrouiller l'art confus de nos vieux théoriciens pour mieux apercevoir la germination de cette science enfin polyphonique qui substituait la difficulté vaincue par un ensemble à la mélodie parfumée de nos chansons populaires (2), et qui fut nôtre (3), à son aurore, avant de s'évanouir dans le crépuscule où l'austère suavité palestrinienne (4) allume, au firmament pâli du XVIe siècle, une dernière étoile: car, ô Victor Hugo! le réformateur Palestrina fut une fin... Loin de ce Michel-Ange aerien des pures harmonies, il faudrait saisir sur le vif ce que nos Rabelaisiens pensaient du madrigal subtil et de ces délicieux contrapontistes vocaux, depuis Clément Jannequin jusqu'à Guillaume Costeley, vrais maîtresde la Renaissance française et qu'un érudit charmant (5) nous exhume. En ce siècle de gai savoir, le sage Pierre Charron disait: « L'ouye est un sens spirituel »; mais c'était la spiritualité du verbe, plutôt que l'esprit de nos chansons, qu'il visait. En ce siecle de tumultueuse érudition, c'est la poésie qui rend justice à la musique: l'art profane et l'art sacré voisinaient alors dans la polyphonie franco-belge d'un contemporain de l'Italien Palestrina, Roland de Lassus ou de Lattre, dont le nom francisé, puis italianisé, reflète toutes les nuances du temps.
  - Et qui le glorifie?
- Les cent soixante-douze vers français d'un poème savant d'Étienne Jodelle. Il n'y a pas plus de quarante ans, les seuls

<sup>(1)</sup> Martin Gerbert. — Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum ex variis Italiæ, Galliæ et Germaniæ codicibus manuscriptis collecti (Saint-Blaise, 1784, 3 vol. in-4°).
(2) De Coussemaker. — Scriptorum de musica medii ævi nova series a gerbertina altera (Paris, 1864, 4 vol. in-4°).

<sup>(3)</sup> Cf. les écrits théoriques de Coussemaker sur l'histoire de l'harmonie et, d'abord, son Mémoire sur Hucbald et sur ses traités de musique (Paris, 1841, 1 vol. in-4°).

<sup>(4)</sup> V. les travaux tout récents de M. Pierre Aubry et son livre Trouvères et Troubadours, dans la collection des Maîtres de la Musique publiés sous la direction de M. Jean Chantavoine (Paris. Félix Alcan, 1909).

<sup>(1)</sup> Sancti Bernardi opera (Édit. Gaume); opinion citée par M. Fr. Hellouin, d'après les derniers travaux de M. Houdard sur la lente altération du chant d'église au milieu des envahissements du contre point. — Cf. les ouvrages de Gevaert et de Lavoix.

<sup>(2)</sup> Nos lecteurs connaissent l'Histoire de la chanson populaire en France, écrite par M. Julien Tiersot (1889).

<sup>(3)</sup> La polyphonie des écoles franco-belge et palestrinienne a été remise en honneur par les Chanteurs de Saint-Gervais, sous la direction de M. Charles Bordes.

<sup>(4)</sup> V. MICHEL BRENET, Palestrina. (Paris, Alcan, 1906.)

<sup>(5)</sup> M. Henri Expert, éditeur des Maîtres musiciens de la Renaissance française et directeur des Chanteurs de la Renaissance, qui les exécutent.

élèves de Fétis connaissaient de réputation ces chœurs a cappella de la Renaissance; aujourd'hui que la jeune critique scientifique nous a réconciliés avec la lointaine ingéniosité de ces combinaisons purement vocales, nous comprenons mieux le tribut d'éloges accordé jadis à cette science mélodieuse par les rimes françaises de la Pléiade ou par le latin lapidaire des érudits.

— Bref, quel fut le caractère de la critique musicale au moyen âge et jusqu'à l'introduction de l'opéra qui nous vint d'Italie sous la jeunesse encore un peu féodale de Louis XIV?

— Essentiellement pédagogique. Et ce caractère de théorie plutôt métaphysique que pratique est encore apparent dans l'Harmonie universelle, contenant la théorie et la pratique de la Musique, écrite en 1636 non plus en latin, cependant, mais en français, par un minime érudit, le P. Marin Mersenne, correspondant de l'Europe savante et contemporain de ce Descartes dont la méthode affranchira, l'année d'après, les esprits routiniers du joug moyenâgeux de la scolastique.

(A suivre.)

RAYMOND BOUYER.

# LA VÉRITÉ SUR MADAME STOLTZ

### QUELQUES NOTES ET SOUVENIRS

La carrière de M<sup>me</sup> Stoltz est assez incidentée dans ses commencements. Par suite de quelles circonstances fut-elle, au sortir de l'école de Choron, engagée à Bruxelles, comme simple choriste au théâtre de la Monnaie? Elle était alors à peine âgée de seize ou dix-sept ans. Est-ce du consentement de sa mère, évidemment jeune encore, qu'elle échappa ainsi à sa tutelle et à sa surveillance? Ou bien y eut-il de sa part -- ce qui n'aurait rien d'étonnant, avec le caractère audacieux et volontaire dont elle donna tant de preuves — comme une sorte de coup de tête et le désir bien arrêté d'être indépendante en dépit de tout?... Toujours est-il que dès les premiers mois de 1832 nous la trouvons dans cette situation modeste de choriste à la Monnaie. Elle prenait alors le nom de M<sup>11e</sup> Ternaux, en souvenir sans doute de son premier... ami. Si à ce moment elle ne pouvait prévoir l'avenir brillant qui l'attendait, elle ne pouvait pas être, certainement, sans savoir qu'elle était bien douée du côté de la voix, et Choron n'avait pas dû le lui laisser ignorer. On assure, du reste, que Snel, le chef d'orchestre de la Monnaie, l'avait remarqué et le lui dit en personne. Aussi, se sentant au-dessus de la condition infime qu'elle avait acceptée, ne la conserva-t-elle pas longtemps. Après quelques mois elle quittait le théâtre de la Monnaie pour s'en aller à celui du Parc, s'essayer dans le vaudeville. Elle joue ici (13 juin 1832) le rôle de Delphine dans Un Jeune homme à marier, mais l'essai n'est pas heureux. Alors, dès le mois suivant, elle va faire la saison des eaux de Spa, en qualité de seconde chanteuse d'opéra-comique, et à l'issue de cette saison, où sans doute elle se fait remarquer, elle va tenir le même emploi à Anvers, ville importante au point de vue du théâtre. Là elle abandonne le nom de Ternaux pour se faire appeler M<sup>11e</sup> Héloïse. Mais le bruit du canon du siège d'Anvers fait bientôt disperser la troupe.

Nous retrouvons alors notre héroine au théâtre de Lille, où, sans quitter ce nom d'Héloïse, elle y joint celui de Stoltz, qu'elle adopte pour la première fois et qui n'était qu'une légère altération de celui de sa mère (Stoll). Pour la première fois aussi nous rencontrons une preuve — déjà! — du caractère difficile qu'elle devait montrer toujours dans ses relations avec ses rivales artistiques. La lettre que voici, absolument inconnue, suffit à nous édifier sous ce rapport; cette lettre était adressée à un journal de Lille:

22 Février 1834.

## M. le: Rédacteur,

Votre journal parlant souvent de théâtre, et vous étant surtout occupé de la mise en scène et de la distribution de Robert le Diable, j'ai pensé que vous voudriez bien m'aider à repousser, par la voie de votre feuille, quelques propos mal intentionnés, que vous connaissez sans doute et qui ont circulé à l'égard d'un des rôles de Robert, celui d'Alice, créé par M<sup>ne</sup> Dorus. Il a été dit, Monsieur, que j'avais indirectement mis tout en œuvre et même employé la cabale pour nuire à M<sup>ne</sup> Léon, à qui ce rôle a été confié. J'ai cherché à dissuader cette dame de pareils propos; elle m'a même déclaré n'y croire en aucune façon. Quant à ceux qui les ont tenus, j'aime mieux, à leur avantage, les décorer du titre d'ignorants que de celui de méchants.

Dès le principe de la distribution de Robert je réclamai le rôle d'Alice, sans savoir à qui M. Caruel l'avait donné. J'ai soutenu que ce rôle était le mien, et je le soutiens encore, parce que : 1º j'ai entre les mains une lettre de M. Caruel au correspondant, qui dit que je serai engagée pour les rôles de M<sup>nes</sup> Massy et Dorus, et il a spécifié Nicette du Pre aux Clercs, Nice de Ludovic et Alice de Robert. Je mets de côté ce point, parce que je regarde comme nulle une lettre de M. Caruel; mais j'ai soutenu ensuite et je soutiens encore que ce rôle est le mien, parce qu'il est du domaine des premières chanteuses dans toutes les villes où il y en a deux, et que je suis engagée pour les premières chanteuses au besoin.

Ce rôle m'a été constamment refusé par M. Caruel, qui m'a dit que je n'étais pas assez comédienne pour jouer Alice, et que, d'un autre côté, on ne pouvait compter sur moi. Il a basé ce second raisonnement sur une absence de vingt-quatres heures que j'ai faite à son insu pour aller chanter à un concert. Au reste, M. Caruel m'a retenu une amende pour le défrayer du voyage, de la nourriture et même des plaisirs de son régisseur, qu'il avait envoyé comme un gendarme muni de lettres en due forme pour les autorités et la police de Bruxelles. J'aurais dù taire ce fait, il est ignoble. Troisième obstacle, à ce qui paraît, car on m'a dit indirectement, devant témoin, et je cite la personne, M<sup>me</sup> Béfort, que M. Muller, chef d'orchestre, renonçait à conduire l'ouvrage si je jouais Alice. D'où peut naître cette préférence? Je l'ignore. Malgré mes instances, le rôle me fut retiré, parce que M. Caruel avait le droit de le donner à qui bon lui semblait; c'est un privilège attaché aux ouvrages nouveaux. Les répétitions se succédèrent, et la seule chose à laquelle je pris part relativement à l'ouvrage fut la lecture des billets de répétition. Cependant, par suite d'un engagement contracté par moi pour l'année prochaine, et afin d'augmenter mon répertoire, non pour rivaliser ou jouer le rôle à la place de Mme Léon, qui n'a jamais eu que de bons procédés à mon égard, je pris des leçons sur Alice avec un professeur étranger à l'administration, M. Marneffe.

Cependant, M. Caruel, je ne sais par quel motif, revint peu à peu sur ce qu'il avait dit, et me proposa de me faire donner des leçons et copier le rôle. Il y a trois jours, il m'aborda sur la place du Théâtre, et me demanda positivement s'il pouvait compter sur moi pour jouer le rôle, parce que, dans le cas négatif, il agirait en conséquence et soutiendrait Mme Léon de tout son pouvoir. (Ce n'est donc plus un problème, un directeur peut faire la pluie et le beau temps pour un artiste, le faire soutenir ou tomber.) Je pris rendez-vous avec M. Caruel pour deux heures, et avant de m'y rendre, je crus de mon devoir, comme camarade, d'aller consulter M<sup>me</sup> Léon sur le pacte que je devais signer quelques instants après. Je me rendis à l'heure convenue, et M. Caruel me répéta les mèmes paroles que le matin. Comme il n'était plus en droit d'exiger de moi le rôle dont il m'avait dépossédée, je voulus tirer partie de ma position, et je lui sis des offres intéressées qu'il rejeta bien loin. Là se termina toute négociation. Mais alors surgirent des propos, des bruits ; on dit que mon intention avait été, en prenant des leçons, de remplacer Mme Léon, et ce bruit de coulisses fut tellement universel que la personne qui avait commencé à me donner des leçons m'écrivit qu'elle y renonçait pour mettre fin aux mauvaises intentions qu'on lui supposait. Je n'ai jamais douté que cette démarche ait été provoquée par le directeur.

Je terminerai, Monsieur, en affirmant qu'il n'y a jamais eu de ma part malveillance à l'égard de M<sup>me</sup> Léon, et que les discussions ont été toutes du directeur à moi. C'est sous ce point de vue principalement que je veux me justifier, afin de détruire l'injuste qualification qu'on pourrait me donner, d'être mauvaise camarade.

J'espère, Monsieur, que vous ne vous refuserez pas à l'insertion de la présente.

Veuillez agréer l'assurance de ma parfaite considération.

Héloïse Stoltz, Artiste du théâtre de Lille.

Eh mais, voilà une jeune personne de dix-neuf ans qui a la langue, je veux dire la plume bien pendue, et qui déjà paraît s'entendre assez bien à défendre ses intérêts et sa situation. On voit que ce n'est pas la timidité qui l'étouffe, et que les difficultés ne lui enlèvent pas son sangfroid. Elle semble préluder là aux exploits qui, quelques années plus tard, la rendront fameuse à l'Opéra. La lettre qu'on vient de lire n'a d'autre importance que la connaissance qu'elle nous apporte du caractère batailleur dont la jeune cantatrice donnait la preuve dès les premiers jours de sa carrière; mais sous ce rapport elle est typique.

La jeune Héloïse Stoltz ne demeura pas longtemps au théâtre de Lille après cette lutte plus ou moins courtoise avec son directeur. On la retrouve peu de mois après à Amsterdam, et vers la fin de cette même année 1834 clle est de retour à Anvers, dont la tranquillité est revenue, et où elle est fort bien accueillie. Comme on était encore, à cette époque, au temps de la plus grande vogue de Rossini, elle se montra surtout, à Amsterdam, dans les traductions des œuvres du maître : Tancrède, Othello, le Barbier de Séville, la Pie voleuse (la Gazza ladra). A Anvers elle obtient un grand succès, particulièrement dans Alice de Robert le Diable et dans le Maître de Chapelle, car elle jouait l'opéracomique avec autant de bonheur que le grand opéra. Si bien que lorsque, au mois d'avril 1835, le directeur d'Anvers, Bernard, alla prendre à Bruxelles la direction du théâtre de la Monnaie, M<sup>lle</sup> Stoltz