

STM 1927

**Bilddokument från den franska operans äldsta tid i
nationalmusei Tessinsamling**

Av Agne Beijer

© Denna text får ej mångfaldigas eller ytterligare publiceras utan
tillstånd från författaren.

Upphovsrätten till de enskilda artiklarna ägs av resp. författare och Svenska
samfundet för musikforskning. Enligt svensk lagstiftning är alla slags citat till-
låtna inom ramen för en vetenskaplig eller kritisk framställning utan att upp-
hovsrättsinnehavaren behöver tillfrågas. Det är också tillåtet att göra en kopia av
enskilda artiklar för personligt bruk. Däremot är det inte tillåtet att kopiera hela
databasen.

BILDDOKUMENT FRÅN DEN FRANSKA OPERANS ÄLDSTA TID I NATIONAL- MUSEI TESSINSAMLING.

AV AGNE BEIJER, Stockholm.

Den samling dokument i bild till scendekorationens och teaterkostymens historia från tidig renässans och fram till 1700-talets slut — originalteckningar, samtida kopior, gravyrer — som förvaras i Nationalmuseum, Kungliga Biblioteket m. fl. institutioner och varav ett urval sedan några år varit utställt i teatermuseet å Drottningholms slott, står vad vissa epoker av denna historia beträffar knappast tillbaka för någon sådan liknande i utländsk ägo. Särskilt rikhaltigt företrädd är den franska scendekorative konsten från Ludvig XIV:s tid. De blad dekora-tions- och dräktskisser, konstruktionsritningar och detalj-utkast av olika tillbehör till den sceniska utrustningen som föra oss in bland kulisserna i Palais Royals ryktbara teater — ursprungligen byggd av palatsets första ägare, kardinal Richelieu, och skådeplatsen för de med stor pomp framförda franska tragedier han själv skrev eller lät sammanskriva, sedermera upplåten bl. a. åt Molière och fr. o. m. 1772 hemvist för Académie Royale de Musique et de Danse — kunna räknas i tusental.

Nu finns visserligen ingenting antecknat på något av dessa blad, som på minsta sätt anger, att det är till just denna teater eller ens till detta land och denna tid som de hänföra sig. Någon enstaka gång tillåter oss ett hastigt nedkastat namn på en dräktskiss att lokalisera den till en bestämd opera, i några få undantagsfall få vi också veta i vilken pjäs en viss dekoration har använts. Men någon konstnärssignatur förekommer aldrig, åtminstone icke egenhändig, och då ju samma franska operor höllo sig på repertoaren hundra år framåt i tiden och ofta utfördes även utom Frankrikes gränser — någon gång som bekant ju även hos oss — kunde det ju tänkas, att teckningarna härrörde från annat håll eller från senare repri-ser.

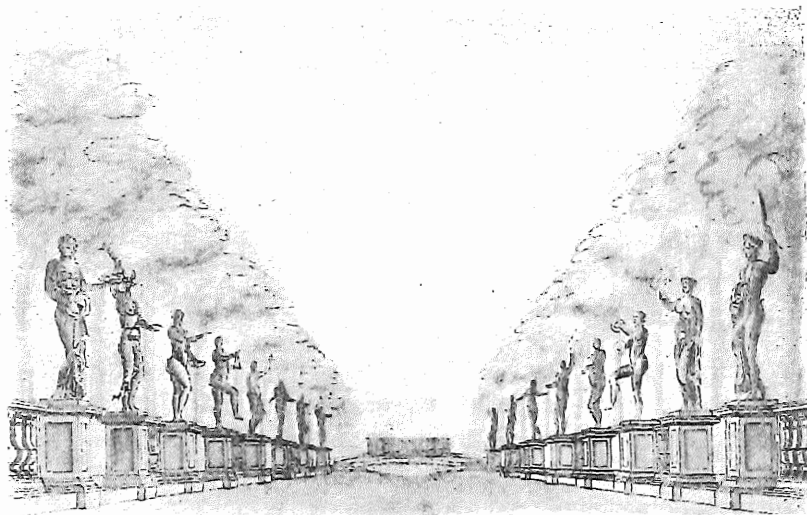


Bild 1. Thésée. Prologen.

Lyckligtvis ha vi emellertid utom de rent stilistiska skälen även arkivaliska bevis för det tidiga franska ursprunget åtminstone av det överväldigande flertalet ibland dem.

Nationalmusei kollektion av franska teaterteckningar är nämligen så gott som helt och hållet sammanbragt av tvenne samlare, vilka båda lämnat efter sig anteckningar angående sina inköp och förvärv, visserligen ingalunda fullständiga, men dock tillräckliga för att göra oss i huvudsak underkunniga om deras proveniens.

Den utan jämförelse största delen har förts till Sverige av Carl Gustaf Tessin. I hans egenhändiga förteckning på de konstverk och föremål av olika slag som han förde med sig hem från sin ambassad i Frankrike (Kungl. Bibl.) förekommer en post på icke mindre än 25 stora folianter med teaterteckningar, inalles innehållande över 4,000 blad. Av dessa återfinnas ännu drygt hälften i Nationalmuseum.

Egentligen var det mera en tillfällighet än ett verkligt personligt intresse för dylika ting, som gjorde Carl Gustaf till ägare av denna även för sin tid säkerligen tämligen enastående samling. Han hade ropat in den jämte mycket annat på auktionen efter Prince de Carignan, i livstiden högsta chef för det franska operaväsendet och f. ö. en till och med mer än van-

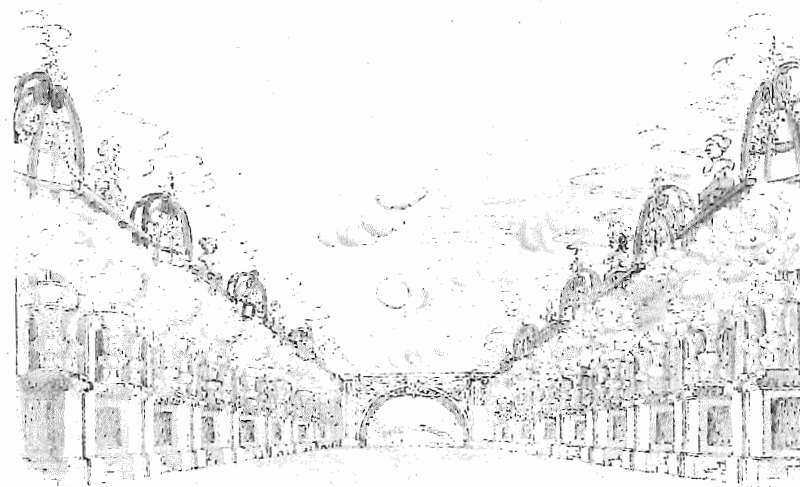


Bild 2. Thésée. Akt 4.

ligt illa omtyckt sådan. Möjligen var det i själva verket operaarkivets tillhörigheter, som chefen själv lagt sig till med — sådant var ingalunda sällsynt då för tiden, varken utomlands eller hemma hos oss. I franska statens ägo finnes ännu en svit på fem volymer liknande dem som Tessin köpte. De förvaras nu i Archives Nationales, med ha dock ej kommit dit direkt från operan eller från Les menus plaisirs, som naturligt hade varit, utan äro ett senare förvärv från en privatsamlare.

Carl Gustaf skänkte sedermera hela sin samling till kronprins Gustaf, som säkerligen satte mera värde på den än han själv. Från den fantasivärld som dessa bilderböcker öppnade för den lille furstens livliga inbillning skulle denne aldrig riktigt finna vägen tillbaka till den nyktra verkligheten.

Carl Gustaf Tessin är alltså den ene av de samlare, som vi ha att tacka för vad vi ännu i dag äga. Den andre är en honom närstående person, hans egen far, Nikodemus Tessin d. y.

Det intresse, som den store slottsbyggaren ägnade så flärdfulla ting som teater- och festdekorationens teori och praktik, var i själva verket långt mindre flyktigt och tillfälligt än sonens. I hans egenskap av överintendent ålåg det honom enligt

hans instruktion att ha högsta inseedet över arrangemangen vid alla officiella festligheter liksom över de kungliga spektaklerna. Några stående sådana kunna knappast sägas i egentlig mening ha existerat i Sverige före hans tid. Att det skulle bli den unge kung Karls sak att med den Rosidorska truppens hitkallande lägga grunden till en dylik institution i landet får uteslutande tillskrivas Tessins energiska initiativ.

Tessins syn på teaterkonsten var först i sista hand litterär. Vad som framför allt fängslade honom däri var allt det som väddade till det yttre skönhetssinnet, dekorationer, dräkter, arkitektonisk inramning. Men framför allt lågade han, som den äkta son av barocken han var, av en verklig lidelse för vad man skulle kunna kalla för den tillämpade teatern, teatern i levande livet, ceremoniväsen, upptåg, maskerader, fester av alla slag. Dels för att hämta idéer för eget bruk, dels för att i den skenbild de gävo av en efterlängtdad verklighet söka ett slags ersättning för den yttre glans det aldrig tillstaddes honom att någon längre tid få förgylla upp den svenska hovlevnaden med kastade han sig på att samla allt vad han möjligen kunde komma över av gravyrverk och originalteckningar från all världens furstliga entrées, karuseller, pompae funebres, fêtes galantes, hovspektakel, festoperor, baletter m. m. Så gott som allt vad kungliga biblioteket äger ännu i dag av denna numera så eftersökta och svåröverkomliga speciallitteratur härrör från hans samling. Med Bérain, skaparen av den franska dekorativa barockstilen, högste chef för inredningsarbetena i Versailles och samtidigt för dekorations- och kostymväsendet vid Ludvig XIV:s opera i över tjugu år — en i högsta grad krävande post — stod Nicodemus under många år i ständig förbindelse, vanligen genom förmedling av Sveriges ministerresident i Paris Daniel Cronström. Gång på gång omtalas i deras ännu i Riksarkivet bevarade korrespondens beställningar av maskeraddräkter, festdekorationer o. d. Särskilt avseende fäste Cronström vid en svit på tolv teckningar återgivande några av Bérains förnämsta kompositioner för franska operor. Vilken betydelse Tessin själv tillmätte silt med oförtruten samlarmöda och stora kostnader hopbragta festbibliotek framgår bl. a. av det förhållandet att han år 1712 lät trycka en särskild katalog på franska över detsamma.

All sannolikhet föreligger alltså för, att de även här publi-

cerade teckningarna, i Nationalmusei katalog av år 1863 över den s. k. Tessinsamlingen förda under nr 607—608 och 680—687, härröra från någon av dessa båda samlingar, Carl Gustafs eller Nicodemus d. y:s.¹

Svårigheten är att närmare bestämma vilken. Vid Carl Gustafs inköp på Prince de Carignans auktion rörde det sig visserligen huvudsakligen om bundna volymer. Men han kan ju mycket väl ha förvärvat lösa blad vid andra tillfällen. Sådana finnas i själva verket i stor mängd i Nationalmuseum. Många av dem återgå nog på Nicodemus' samlingar, men helt visst icke alla. Bland de blad, som särskilt omtalas i dennes korrespondens, kunde man ju tänka på de ovan nämnda Bérainsskisserna. Att dessa en gång varit tolv, under det att vår svit endast omfattar tio nummer, är ju intet direkt bevis emot saken. En närmare granskning av teckningarna som sådana ger emellertid vid handen, att de alltför starkt avvika både ifråga om pennförling och komposition från de säkra Bérainteckningar, som Tessinsamlingen inrymmer, för att en sådan attribution skall vara möjlig.

Vissa karakteristiska drag hos de i bistre och tusch utförda teckningarnas montering — här av typografiska skäl utesluten — ger rum för en förmodan, att de en gång tillhört den franske samlaren Fossard², vars bibliotek delvis inköptes av Nicodemus efter dennes död 1702. De hårt skurna teckningarna — vilkas innermått äro 22 × 32 cm. — äro nämligen uppklistrade på ett större papper av samma vita färg. Å detta andra papper har sedan en ram uppdragits omkring dem av alldeles samma typ, som den vi återfinna på gravyrer, om vilka vi med bestämdhet veta, att de tillhört Fossard. Dessa gravyrer befinna sig nu i Nationalmuseum och Det Kongelige Bibliothek i Köpenhamn. Egendomligt nog synas emellertid inga av just dessa ha gått igenom Nicodemus Tessins hand. I detta sammanhang bör nämnas, att redan å själva originalpapperet en bred tuschrand inramar teckningarna längs den övre kanten och de båda sidorna, en infattning, som på ett lyckligt sätt markerar deras karaktär av scenbilder. Vid reproduktionen

¹ Att samlingen just bär deras namn är dock i och för sig intet bevis, då dit förts även en mängd teckningar från annat håll.

² Om denne se förf.-s inledning till *Recueil de plusieurs fragmens des premières comédies italiennes* . . . Paris 1927.



Bild 3. Thésée. Akt 5.

har även den uteslutits för att icke förminska bildytan. Dessa två ovanpå varandra lagda blad har slutligen någon av de ägare, genom vilkas händer teckningarna passerat, utökat med ytterligare ett lager, en kartong av blågrön färg, liknande den man ofta finner Tessinsamlingens teckningar uppmonterade på. Längre än till dessa bestämningar, dels de negativa att vi *icke* ha med några originalteckningar av Bérain att göra och sannolikt ej heller med några kopistteckningar från hans atelier med fritt återgivna kompositioner av hans uppfinning, dels den ytterst approximativa provenienshypotesen, som återför dem till tiden före 1702, trodde jag mig icke kunna komma, då jag närmast av en tillfällighet upptäckte, att då man höll upp teckningarna mot starkt ljus en svag antydning till skrift var synlig på några utav dem. Vid ett försiktig lossande av det översta lagret konstaterades lätt, att skriften var anbragt å baksidan av själva originalteckningen. Med någon möda kunde den också dechifreras.

Med ledning av dessa påskrifter låta sig alltså de här återgivna teckningarna med större eller mindre säkerhet hänföras till följande operor:

1. Allé med statyer. I bakgrunden slottsfasad. Teckningen refererar sig till Thésée, prologen, som enligt scenanvisningen

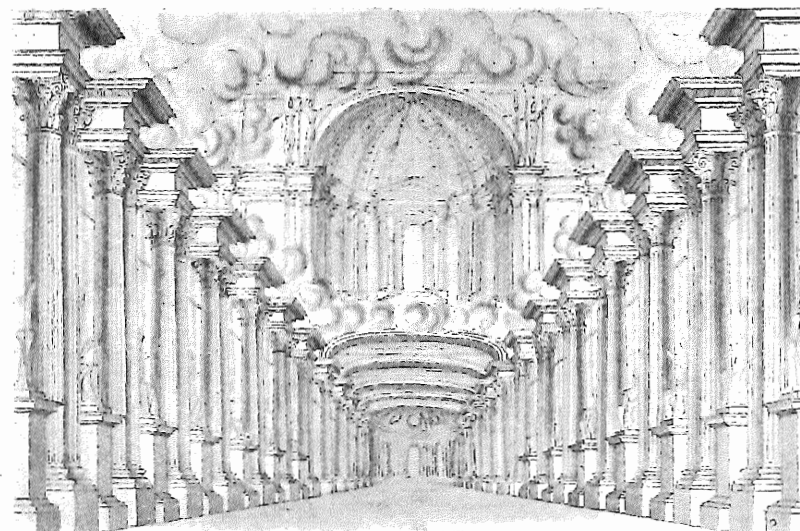


Bild 4. Atys. Akt 2.

utspelas i Versaillesparken med slottsfasaden i fonden. Thésée, »tragédie en musique», uppfördes första gången på hofteatern i Saint-Germain-en-Laye den 11. jan. 1675 och sedermera på Palais Royal f. g. 12. maj samma år. Om ett topografiskt riktigt återgivande av platsen är det naturligtvis icke fråga. Själva slottet med sina terrasser är emellertid lätt igenkännligt.

2. Fjärde akten av samma opera. Teatern har förut framställt en »un désert effroyable, rempli de monstres furieux». Médée, i Quinaults libretto icke längre som hos Euripides en tragisk hjältinna, utan en simpel trollpacka ur den franska fésagan, härskarinnna över alla mörksens makter, besvärjer de furier hon nyss frammanat att rymma fältet. Scenen förvandlas med ett slag från en skrämmande ödemark eller »enslighet», som det brukar heta i samtida svenska översättningar, till en förtrollad ö, och detta sceneri är det nu vår skiss återger. Akten slutar med ett divertissemang av herdar, herdinnor och andra invånare på den förtrollade ön.

3. Samma operas femte akt. Skådeplatsen framställer vid aktens början ett féslott, även det ett bländverk frambesvuret genom Medeas magiska konster. I sista scenen nedstiger i en molnchar Minerva för att som dea ex machina lösa förtrollningens bann. På hennes bud förvandlas scenen ännu en gång,

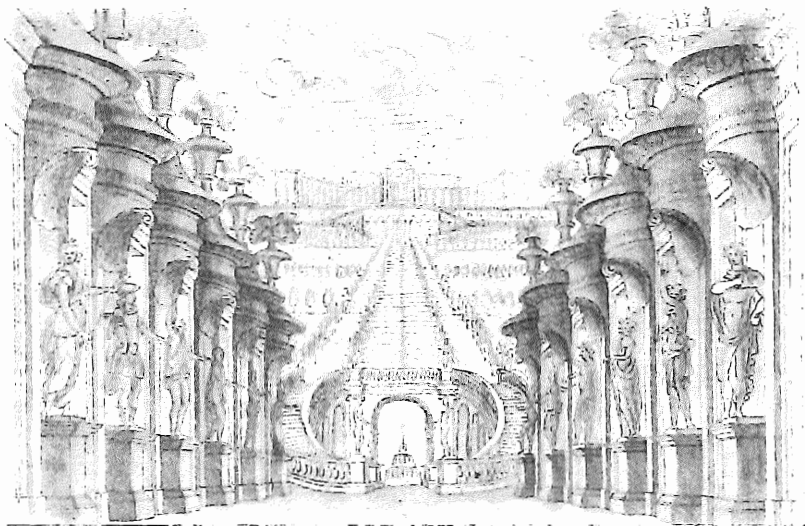


Bild 5. Atys. Akt 5.

nu i ett strålände palats »som underjordens makter icke skola drista förgöra». Det är detta senare som på vår bild skymtar i skyn.

4. Denna teckning bär påskriften »Premier acte d'Atys», vilket med säkerhet är felskrifning för andra akten av samma opera; den första utspelas nämligen å ett gudinnan Cybele helgat berg. Med andra akten föras vi in i det inre av hennes där belägna tempel. Även här kulminerar akten dekorativt i en s. k. gloire, d. v. s. en gudauppenbarelse i från tågviden ned-sänkta molnvagnar. Denna gång är det zefyrer, som tillsammans med den i templet församlade skaran avsjunga en kör för att hylla den till Cybeles överstepräst utsedde Atys. Atys hade sin premiär i Saint-Germain den 10. jan. 1676.

5. Femte akten av Atys. Scenen framställer de »jardins agréables», där Atys omsider förvandlas till ett åt Cybele helgat träd, efter att med egen hand ha dödat sin älskarinna Sangaride; denna »tragédie en musique» har nämligen mot vanligheten verkligen ett tragiskt slut.

6. Teckningen bär påskriften »2me acte d'Alceste». Denna uppgift måste dock förklaras genom ett minnesfel av den som gjort anteckningen, i likhet med vad som var fallet även med bild 4. Den åsyftade akten kräver nämligen en stadsbild

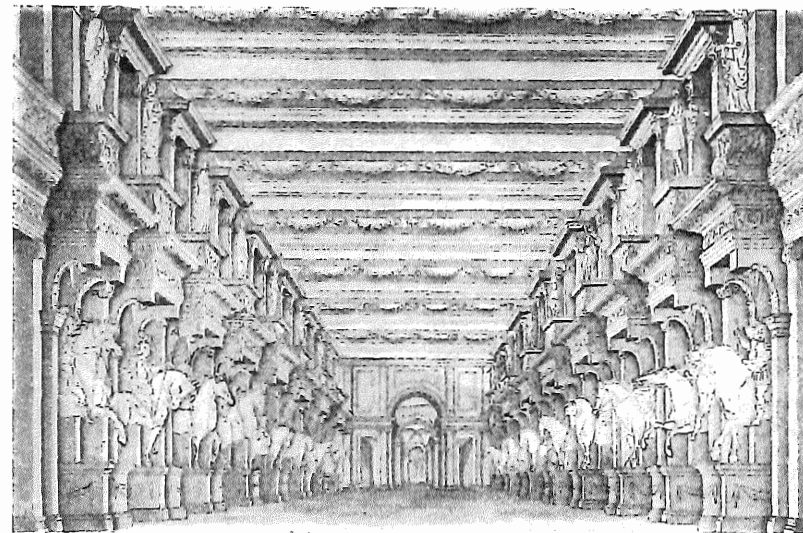


Bild 6. Alceste?

med befästningsmurar och belägringsmaskiner. Möjligen kunna vi tänka på nästa akt, som framställer »un monument élevé par les arts». I mitten av detta skall emellertid synas ett altare berett för Alcestes offer. Dess frånvaro liksom den omständigheten att i aktens slut Diana uppenbarar sig på sin månskära, vilket ju förutsätter en öppen himmel, gör dock även denna tolkning föga sannolik. Tyvärr måste vi alltså avstå från att närmare fastställa den scen till vilken teckningen hänför sig. Det förtjänar anmärkas att kompositionen, som onekligen frapperar genom sin teatraliska effektfullhet och sin genuina Louis XIV-karaktär, hör till dem som oftast återkomma bland kopiorna i Carignans samling. Tre av dessa kopior, med oväsentliga detaljavvikningar i statyernas utformning, äro utförda i stort format (c:a 50 × 83 cm.).

De övriga teckningarna bära inga som helst påskrifter.

7. Denna bild framställer som synes två icke alldeles lika hälfter av en scendekoration med över varandra ställda valv och arkader av korintisk ordning. I mitten synes en antydning till en triumfbåge. Uppbyggnaden erbjuder slående analogier med den av Duplessis tecknade och G. Scotin d. ä. graverade vignetten till femte akten av Alceste i andra upplagan av partituret, tr. hos J. B. Christophe Ballard, Paris 1716, och stämmer

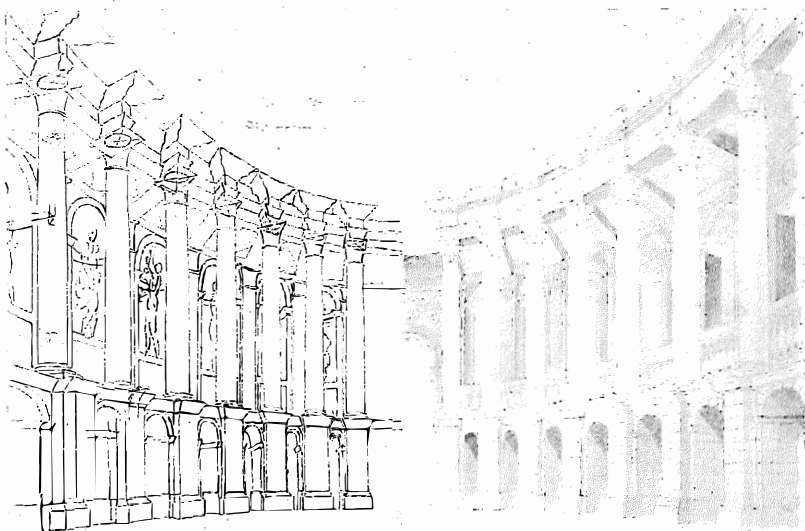


Bild 7. Alceste akt 5 (?)

väl överens med det i texten angivna sceneriet: en triumfbåge flankerad av två amfiteatrar. Dessa amfiteatrar bestodo sannolikt av vanliga kulisser, mellan vilka praktikabla vagnar inskötos. På dessa placerades kören, här det grekiska folket, som samlats för att hylla den från Orcus återvändande Hercules, eller Alcide, som han kallas i Quinaults libretto. Alceste spelades f. g. den 11. jan. 1674.

8. Denna komposition låter sig med största sannolikhet hänföras till prologen till Isis, likaledes av Quinault, uppf. f. g. den 5. jan. 1677 i Saint-Germain. Teatern skall här föreställa Ryktets tempel, öppet åt alla håll för att mottaga nyheterna om allt märkligt som händer och sker på jorden och på haven. I bakgrunden skall också havet skymta. Ur detta uppstiger sedan i andra scenen Neptunus följd av tritoner, alldeles som på vår bild. Till yttermera visso uppbära sidokulissernas kolonner statyer av ryktets genier blåsande i sina basuner.

De scenerier som återgivas på bild 9 och 10 äro av alltför allmän karaktär för att jag skall våga någon gissning beträffande deras närmare lokalisering i den sagovärld, där Quinaults hjältar framlevde sin äventyrsfyllda tillvaro. Hesperiska trädgårdar och praktfulla féslott förekomma i så gott som varje opera från denna tid.

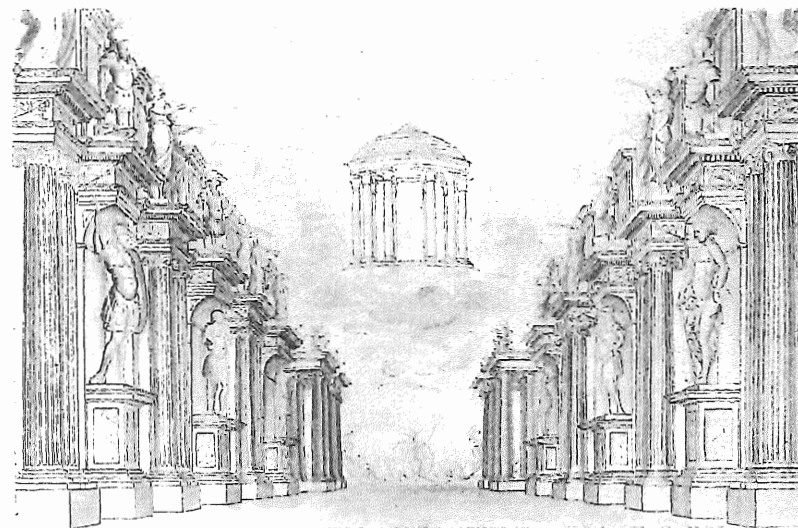


Bild 8. Isis. Prologen.

De blad som vi med någon visshet lyckats identifiera ge oss emellertid en tidsbestämning av allra största vikt. De hänföra sig nämligen samtliga till den Lullyska operans allra första år, närmare bestämt till tiden mellan 1673 och 1677. Den som då ännu stod för dekorationerna var den i Frankrike naturaliserade italienaren *Charles Vigarani*, son till och elev av Gasparo Vigarani, vilken i sin tur upplärts i yrket av ingen mindre än Giacomo Torelli, sin tids mest berömde teaterarkitekt och teatermaskinist — två yrken som den tiden alltid gingo hand i hand.

Charles Vigaranis mellanhavanden med Lully ha varit föremål för en specialundersökning av Rouchès, grundad på ett rikhaltigt arkivmaterial.¹ Tyvärr har detta arbete icke varit mig tillgängligt. I vårt sammanhang kunna dock de båda italienarnes affärstransaktioner, som tydligen varit av ganska komplicerat slag, saklöst lämnas å sido. Det må vara nog att omtala, att Vigaranis kontrakt med Lully av år gav honom lika andel i vinsten med den store kompositören och entreprenören för Académie Royale de Musique, ett förhållande, som nog samt

¹ Inventaire des lettres des Vigarani conservées à modène, 1913. Jfr L. de la Laurencie, Lully, 1911, och A. Tessier, Bérain créateur du pays d'opéra, Rev. Mus. 1925, Numéro special consacré à Lully.

visar vilken betydelse denne tillmätte teatermålares arbete för det helas konstnärliga och ekonomiska framgång. Lullys finansiella geni kunde enligt samtida vittnesbörd väl mäta sig med hans musikaliska snille, och ett sådant kontrakt lät han icke avtvinga sig utan att han kände värdet av den man, med vilken han hade att göra. Också vittna samtida memoarer och brev tydligt nog om den anpart Vigarani's dekorationer hade i den allmänna hänförelsen under dessa första år för den nyskapade nationella operan.

Nu är det visserligen sant, att samtliga de här nämnda verken, *Thésée*, *Atys*, *Alceste* och *Isis* upplevt åtskilliga repri- ser ännu in emot 1700-talets mitt. Att våra teckningar dock icke hänföra sig till någon av dessa, därpå äro deras hela stil- karaktär ett kriterium, mot vilket knappast något jäv kan an- mälans. Med Bérains övertagande av Vigarani's post fr. o. m. år 1680 får den franska operadekorationen som ovan redan antytt en helt ny prägel. Närmast kan skillnaden samman- fattas däri att Bérain, otvivelaktigt den mest fantasibegåvade av de två, till hela sin typ — i bestämd motsats till de samtida italienska teaterdekorationens mästare, bland vilka lysa namn som Burnacini, Ferdinando Bibiena, Filippo Juvara m. fl. — var *deko- rativ* konstnär i egentligaste mening, ytmålare och icke arkitekt. Ornamentet betyder för honom mer än rumsgestaltningen. Scenrummet accepterade han visserligen sådant det nu en gång var, med sin perspektiviska flykt av vanligen symmetriskt upp- ställda kulisser. Men det väsentliga för honom blir att täcka dessa med en så rik och varierande flora av mer eller mindre bisarra och fantastiska arabesker och figurkompositioner som möjligt. Inom teaterdekorationen skapar Bérain något som den samtida strängt klassicistiska franska byggnadskonsten icke känner annat än för den inre rumsutsmyckningen: en nationell barock, som verkligen gör skäl för detta namn.

Redan vid första ögonkastet ange sig emellertid våra teck- ningar som typiska arkitektskisser. Det ornamentala biverket är endast antytt. Statyer och framspringande dekorativa pro- filer tjäna över allt det rent arkitektoniska syftet att accentuera strukturen, strama åt perspektivet, *bygga* upp scenbilden för våra ögon. Stilen är en förfinad, nästan gracil klassicism, givet- vis med den friare innebörd som detta begrepp får inom teatern, där reglernas iakttagande är mindre utslagsgivande än den per-

sonliga inspirationens art. Där finns ingenting av det som kommit exempelvis Henry Prunières att (i ett föredrag i Alliance Française 1925) visserligen med en hård pressning av begreppen kalla Bérain en romantiker »avant la lettre». Ett blad som bild 8 illustrerar den nära släktskap, som förenar Ludvig XIV:s klassicism med Ludvig XVI:s eller vår Gustavianska. Ryktets tempel skulle icke överraska oss som vignett till en Leopold- upplaga.

Allt detta måste göra oss benägna att återföra skisserna till tiden för de angivna operornas första uppföranden. Om Viga- rani *själv* utfört dem låter sig naturligtvis icke fastställas utan sammanställning med andra originalteckningar av hans hand, och några säkra sådana äro mig icke bekanta. Teck- ningarnas artistiska kvalitet gör det dock icke osannolikt. Med några vanliga skematiska kopistrepplier, liknande dem som fylla de flesta av Tessinsamlingens volymer, ha vi un- der alla omständigheter ej att göra. I några fall återfinna vi verkligen själva scenbilden som sådan bland dessa andra- handskopior, både i Nationalmusei Tessinsamling och i Ar- chives Nationales' kollektion. De äro dock där oftast till oigen- kännlighet »Bérainiserade», vare sig nu detta beror på kopistens vanemässiga teckningsmaner eller på att Bérain, som vi ha flera belägg för att han brukade, direkt retuscherat det från Vigarani ärvda dekorationsbeståndet. Men att vår svit är att i stort sett betrakta som original synes mig icke vara en alltför djärv hypotes. Håller den streck, fylla också dessa teckningar en lucka i kännedomen om den franska operan under dess första år och säga oss något nytt om uppkomsten av det »pays d'opéra», varom André Tessier talar i sin orienterade uppsats om Bérain i *Revue Musicale* 1925 h. 1.

Finnes någon inre frändskap mellan Lullys musik och Vi- garani's dekorationer? Frågan är icke oväsentligt, allra minst i en tidskrift för musikforskning.

Några hårdragna stilanalogier av den art som nu äro på modet i tysk teaterhistoria vill jag icke riskera. Den syntetiska teateruppfattningen à la Tairoff och andra moderna teater- apostlar gör man klokast att icke läsa in i historiska dokument från för tvåhundraftio år sedan. Likväl få vi icke glömma, att idén om allkonstverket, om samklangen mellan ögats intryck och örats, är lika gammal som musikdramat självt. De män som

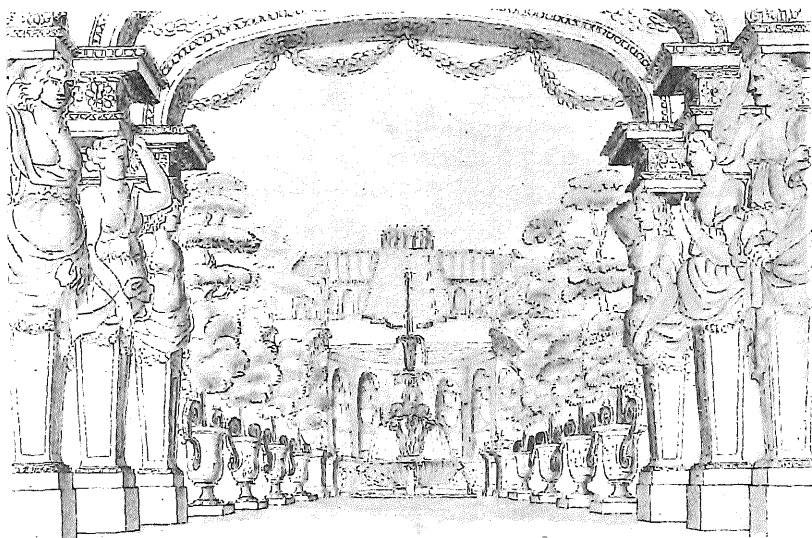


Bild 9.

librettister och kompositörer hade vid sin sida såväl i Bardis Florens som Ludvig XIV:s Paris voro också konstnärer av en annan klass och med andra artistiska resurser än de mestadels anonyma hantverkare, som betjänat operan under större delen av 1800-talet och fram till de sista av dessa dagar. Ur våra teckningar kunna säkerligen icke utläsas någon medveten strävan att mer än på ett helt vagt och allmänt sätt fånga den eller den aktens grundkaraktär. Deras huvudsyfte är illusion, icke expressionistiskt tungomålstalande. Och dock klingar det musik ur dem, klarare och renare än ur de flesta dekorativa kompositioner från romantikens eller våra dagars »extatiska» teater. Och den musiken har också, synes det mig, ett släktttycke med Lullys egen, i sin spirituella genomskinlighet, sin en smula abstrakta rationalism, sin nästan till kylighet renodlade klassicism. Det är eget att tänka sig att medan italienska musiker och teatermålare förde den italienska barocken i dess mest extrema form ut över alla Europas hov just genom operan, skapade vid Ludvig XIV:s hov tvenne naturaliserade italienare, visserligen med upptagande av element av italiensk renässans, inom samma område en ny stil som i allt väsentligt kan betecknas som eminent fransk.

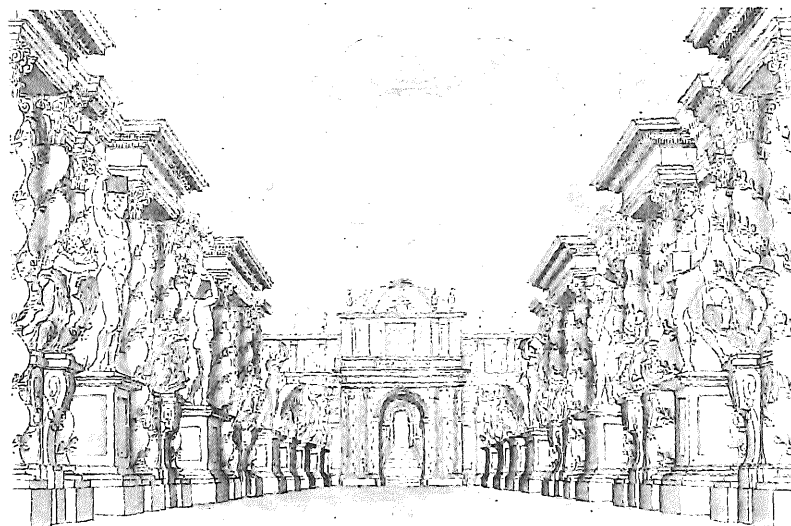


Bild 10.

RÉSUMÉ.

Les dix dessins reproduits ici, lavés en bistre et à l'encre de Chine, appartiennent au Musée National de Stockholm et proviennent en toute vraisemblance de la collection du comte Nicodème de Tessin (1654—1728). Leur encadrement, omis ici pour des raisons typographiques, nous fait croire que celui-ci les a acquis en 1703 à la vente de la collection Fossard à Versailles. Les noms des opéras pour lesquels ils sont composés, inscrits au dos de six d'entre eux, les renvoient à l'époque où Charles Vigarani était encore machiniste et peintre décorateur au Palais Royal, c'est-à-dire de 1672 à 1680. Quelques-unes de ces compositions reviennent dans les collections de copies anonymes exécutées plus tard par les collaborateurs de Vigarani et de Bérain et conservées aux Archives Nationales de Paris et au Musée National de Stockholm. La qualité artistique des dessins présentés par nous nous paraît cependant indiquer, que ceux-ci ne sont pas des copies, mais des ébauches de la main de Vigarani lui-même ou du moins d'un artiste, qui a bien su rendre son style individuel. Ils ont tous les traits caractéristiques des dessins d'un architecte de profession.

et quoique nous ne sussions rien de précis sur leur origine, leur importance en tant que contribution à l'histoire de la création du »pays d'opéra«, dont parle M. André Tessier dans son article sur Bérain (Revue Musicale 1925, premier livraison) nous a paru assez grande pour justifier leur publication.
