

Sol Gabetta

Lise Cristiani





To celebrate the 200th anniversary of Lise Cristiani's birth in 2025, Sol Gabetta honors the legacy of this remarkable pioneer – the first woman to take the stage as a concert cellist and an inspiration to many composers and artists of her time. Exploring works by virtuoso cellists and composers connected to Cristiani, Gabetta breathes new life into a radiant yet long-neglected chapter of the Romantic cello repertoire.





Lise Cristiani—Engraving by Husfener after a portrait by Thomas Couture

### Lise Cristiani, a forgotten icon of the Romantic cello

Lise Cristiani (1825–1853) made history when, in Paris in 1844, she became the first female instrumentalist to defy the conventions of her day, and appear on stage playing the cello. She flared like a shooting star, enthraling her contemporaries, before fading just as quickly into obscurity. Lise was a mysterious woman, tall, slim, and with a style of Roman beauty which led to her often being compared to Corinne, the heroine of Madame de Staël's novel of the same name. As an elegant Parisian, she wore her long black hair in a velvet cap adorned with roses, which became known as "Christianis". She was stylish, cultivated, and a great wit, as her letters bear witness, and was a sparkling conversationalist. Unconcerned with propriety or what people might say, she adopted the same manner when addressing a king, queen, or prince as she did with workers, prisoners, or peasants. The memory of this outstanding musician and extraordinary young woman has come down to us arrayed with these vivid traits. Her origins were such a mystery that she found herself compared to the "girl from a foreign land" of Schiller's poem *Das Mädchen aus der Fremde*:

A young girl, beautiful and mysterious.  
No one knew where she came from,  
and as soon as she took her leave  
all trace of her vanished.  
She was a soulful presence  
and every heart opened to her,  
but a dignity and lofty manner  
kept everyone at a distance.

Lise loved to spark her close companions' curiosity. She gave a piece of music she wrote in a friend's album the title *Pour cassette* ("A brainteaser"). And she invented many other similar brainteasers to put anyone trying to penetrate her mystery off the scent. She wrote, "I will not entrust the secret of my age to paper" and "Lise B. Cristiani, this is my real name"—which it was not. Over this, as with many other aspects, she liked to throw a veil of secrecy. After her death, her family continued this

game of riddles, and destroyed documents, claiming that the family archives had been burned during the Franco-Prussian War of 1870. As the Paris civil registry was also destroyed in the fire that engulfed the Hôtel de Ville, it was impossible to verify anything. It took years of research—documented in Simone Jung's film *Sol Gabetta on the Trail of Lise Cristiani* (Arte, 2025)—to trace the life story, and track down the concert programmes and rare authentic writings of this enigmatic artist in order to be able to plan and record this album.

The time has come to discover who this exceptional musician really was. The truth is stranger than the fiction: Lise B. Cristiani (an Italianized stage name, of which there are at least fifteen variant spellings) was not born on Christmas Eve 1827 as Elise Chrétien, and did not quickly lose both her parents, nor did she grow up in a wealthy family, as music dictionaries claim. Recently unearthed family archives reveal that Lise was born on 4 December 1825 in the faubourg Saint-Denis in Paris under the name Agathe Barbier, and was, like her mother, who died in 1850, an illegitimate child. When Lise revealed her humble birth—"I was born in the Parisian gutter"—it caused quite a stir, and a New York newspaper commented: "emancipated in the noblest sense of the word, proud of her origins among the humblest classes of the people, a queen of the cello [...] born in the slums of Paris."

Rejected by her mother, Lise was raised by her grandmother, the actress Agathe Richard. Agathe had had four children out of wedlock before marrying Alexandre Barbier, a former light cavalryman in Napoleon's army turned painter, and then went on to have two more children with him. The youngest of these, Jules Barbier, was born in 1825, the same year as Lise. Raised as brother and sister, the two children received an arts-centred education, and by the age of six they were writing and performing short plays. Each dreamed of future glory, which each achieved in their separate ways. For Jules, it would be as a playwright, poet, and librettist for Bizet, Gounod, Meyerbeer, Offenbach, and Saint-Saëns.

Alexandre Barbier, a self-made man, free spirit and husband of a self-made woman ahead of her time, came up with the daring plan of launching Lise as the first professional female cellist, a highly transgressive ambition in 1844. Although it was accepted that women could learn to play the instrument, at the time the preserve of male musicians (and cello classes at the Paris Conservatoire were mixed from their very beginnings in 1795), women were expected to perform only in private, never in public. In Parisian salons—and consequently in concert halls—women were permitted only three instruments: piano (in place of what would once have been the virginal), harp, and, at a push, guitar. Any other instru-

ment raised the thorny issue of exposing the female body in public, the bust, for example, of a woman playing the violin. In the 1830s these rules gradually began to erode with child prodigies, who were de-sexualized by virtue of their young age. If it was hard enough to accept a woman displaying her chest while playing the violin, it was absolutely unthinkable to have her spreading her legs in public to hold a cello. Such a posture was considered all the more shocking as the endpin had still to be adopted (it was then used only by François Servais). In 1844 there was only one female cellist in Paris, an "amateur," as described in Choron and Fayolle's *Dictionnaire historique des musiciens*. This woman played for pleasure and without remuneration, unlike a professional musician, whose occupation was performing before an audience.

Lise's first public appearances in spring 1844 were very discreet, but nevertheless triggered an avalanche of comments for defying social convention. A Viennese newspaper journalist wrote indignantly, "A female cellist!!! She is said to be performing under the name Christiani-Barbier in a Parisian salon and to great success.—Such are the fruits of women's emancipation!" In response to these attacks, the young woman's bold venture was openly supported by the most influential cellists in Paris, incidentally, the most liberal capital for women at the time. The renowned teacher Bernard Benazet

(1781–1846) mobilized his colleagues in support of his favourite student. The young cello stars who had recently arrived in Paris, Alexander Batta (1816–1902) and Jacques Offenbach (1819–1880), entrusted her with autograph copies of their unpublished works. When Lise first appeared in Parisian salons, her playing was praised for being "as sweet as Batta's". Charmed by her temperament, Offenbach gave Lise the *Prière* and *Boléro* from his *Grande scène espagnole*, a work whose cadenzas require both strength and virtuosity, and that would go on to become one of her favourite pieces. He later dedicated a *Sérénade* to her and agreed to have Lise's name appear on the first page of a reprint of his *Musette*. It was with this rare combination of "feminine" sweetness and "masculine" virtuosity that Lise, by now acclaimed by all of Paris, including the royal family, made her sensational debut at the Salle Herz on 14 February 1845. Some journalists, such as Théophile Gautier, still felt compelled to comment on the "piquancy" of a woman's "whim" daring to play the cello in public, but Berlioz silenced all criticism by declaring that "the virtuoso and the instrument were in perfect harmony". He praised the "great aplomb, boldness, and joy" of her playing, and named Lise among the three emerging talents in Paris at the time.

Immediately after her official debut (with seven public concerts in Paris), Lise went on tour across Europe, where she

established “the femininity of the cello,” as the great critic Ludwig Rellstab wrote. She began in Vienna, where she was a resounding success: “Never has an artist been more applauded!” Then it was on to the summer capital of Europe, Baden-Baden, where she played with Alexander Batta. In Leipzig, Felix Mendelssohn gave her a lavish welcome: she was invited into his home and engaged to perform at the Gewandhaus immediately after Clara Schumann. For her he composed the only one of his 49 *Lieder ohne Worte* not for solo piano, giving it the French title of *Romance sans paroles, dédiée à Mlle Lise Cristiani*. In return, she sketched an Andante for solo cello in his album. In Berlin she was proclaimed “the lioness of the day” and aroused an almost religious fervour, being compared to a priestess of Apollo, a druidess; at the end of the performance attended by Fanny Mendelssohn, who had come to applaud her colleague, “a new religious sect was formed which took the name Neo-Christiani”. Copenhagen audiences in 1846 were expecting her as “a bright and dazzling planet moving across the sky of art”; in comparison, the virtuosity of Liszt and Paganini was now considered “mechanical”. King Christian VIII named her “cellist to His Majesty the King of Denmark”. In Stockholm, the musicians of the orchestra petitioned the Royal Theatre to engage her – which would have made Lise the first woman in history to play in a major orchestra.

The closer she got to the North Pole, the brighter her star shone. But after arriving in St. Petersburg in 1847, the bright and dazzling planet abruptly dropped from the sky, almost exactly two years after its appearance. The reasons differ from contemporary accounts: tired of the aristocracy and high society, on whom she was financially dependent, as well as music critics, whom she described as “pedantic as the bell towers of a university town”, Lise now wanted to discover new horizons and play for people who had never seen a cello before. Instead of taking the boat to London as planned, she chose the misty paths of the Far East. In 1849 she thus became the first Western musician to cross the Siberian steppes and give the first recorded concerts there, as far as Petropavlovsk in Kamchatka. As there were still no trains, marked roads or bridges, she travelled mainly in winter by sleigh on frozen rivers, covering more than 19,000 kilometres, often at temperatures down to -40°C. To keep warm, she huddled against her “beautiful, dear, noble husband”, her “lord Stradivarius”, as she wrote, whom she wrapped lovingly in wolf pelts. No Cremona cello had ever journeyed so far or experienced such adventures. In 1850, the two travellers “whom nothing but death could separate” returned to Moscow completely exhausted. Instead of going back to France for treatment, they set off again in 1852 on a final journey to the Caucasus, as far as Tbilisi in Georgia.

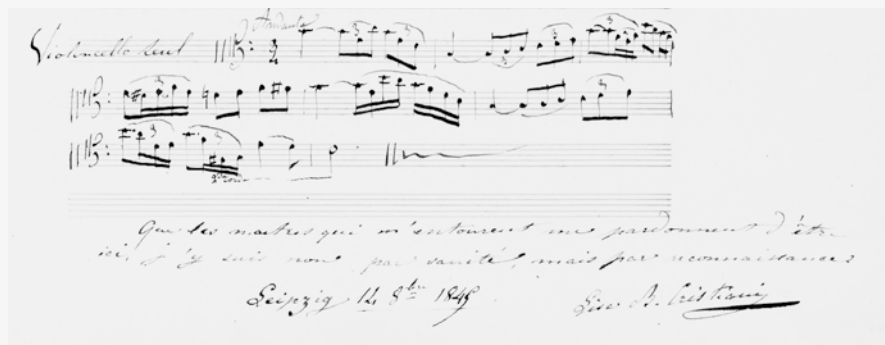
In the grip of fever and debilitated by consumption, Lise faced death near the military camps where she was celebrated as the first woman to come and play and sing for ordinary soldiers. She did not die from a Chechen bullet, as she had hoped, but from “blue death”. Cholera took her life at the age of 27 within the space of 24 hours on 14 October 1853, in Novocherkassk near

Rostov-on-Don. When she had met François Servais in Kyiv, an audience member reported, “When you listen to the Belgian cellist, you strain your ears, but with the little French woman, you listen with your heart”. Lise Cristiani was not only a virtuoso cellist, but also a generous-hearted and witty woman whom we are rediscovering on the bicentenary of her birth.

Waldemar Kamer

#### Bibliography

*Lise Cristiani*, Waldemar Kamer and René de Vries, bleu nuit éditeur, 2025  
*Sur les traces de Lise Cristiani*, Waldemar Kamer, with an introduction by Sol Gabetta  
(ebook available on [www.bne.fr](http://www.bne.fr))



"May the masters who surround me pardon my presence here,  
I am here not through vanity, but through gratitude."

Lise B. Cristiani

Entry by Lise Cristiani in Felix Mendelssohn's personal album  
Leipzig, 14 October 1845

### From Servais to Offenbach: a journey into the Romantic cello repertoire with Lise Cristiani

Unlike her virtuoso contemporaries, Lise Cristiani did not compose. She exclusively performed works by her fellow cellists and composers Alexander Batta and Jacques Offenbach, whom she had met in Paris, as well as their older role model François Servais. This generation of cellists made a significant contribution to the development of the cello repertoire at a time when public concerts were becoming increasingly popular. To attract new audiences and convince major composers of the cello's merits as a solo instrument, their compositions showcased all its facets: expressivity – on a par with the human voice – and virtuosity, in the spirit of the feats achieved by Paganini and Liszt on the violin and piano.

#### François Servais 1807–1866

François Servais was born in Hal, a small pilgrimage town fifteen kilometres south of Brussels, on 6 June 1807. Like Lise Cristiani, he came from a modest background: his father was a shoemaker and his mother worked as a domestic servant for several local families. To make ends meet, father and son played daily in the orchestra of the church of St. Martin. It was not until the age of nineteen that Servais turned to the cello. He proved to be exceptionally gifted, and achieved a remarkable level of technical perfection on his chosen instrument. Thanks to his supple bowing technique, he was able to play fast arpeggios, very long legatos, and both down-bow and up-bow

staccatos. He was also an innovator in left-hand technique: thanks to long passages in thumb position and playing in high positions, the cello's range was considerably expanded. A year and a half after starting, Servais was already assisting his teacher Nicolas Joseph Platel, and had become principal cellist in the orchestra of the Théâtre Royal de la Monnaie in Brussels.

A five-month stay in Paris between 1833 and 1834 marked the beginning of an international career as a travelling cello virtuoso. There Servais came to the attention of such established figures as George Onslow, Pierre Baillot, Ferdinand Paër and Hector Berlioz. In 1835 he travelled to the United Kingdom, where he performed for the British king and queen, and with the Philharmonic Society.

In 1837 Servais toured the Netherlands, and in 1839 (eight years before Lise) he embarked on his first concert tour of Russia, which lasted eighteen months. In 1842, Servais gave twelve concerts in Vienna, including the very first concert by what would later become the Vienna Philharmonic Orchestra. Johann Strauss the elder was so impressed that he incorporated some of Servais's melodies into a new waltz. In January 1844 Servais performed several times at the Konzerthaus in Berlin under the baton of Felix Mendelssohn, and a few months later played alongside Mendelssohn and Ferdinand David at the Leipzig Gewandhaus. After touring Russia as far as Simbirsk and Kazan, he visited Robert Schumann in Dresden in the autumn of 1845. It was not until June 1846 that he returned to Hal, after a journey lasting more than two and a half years. The journey of 1851/52 proved even more adventurous: in addition to Poland and Russia, he visited Ukraine, Moldova, Romania and Turkey. In 1859, Emperor Franz Joseph attended one of his concerts in Vienna and immediately conferred on him the title of Kaiserlicher und Königlicher Kammervirtuos (Imperial and Royal Chamber Virtuoso). A tour of Denmark and Sweden followed in 1862/63. In 1866 Servais embarked on a final trip to Russia, this time accompanied by his son Joseph Servais. He died in his hometown of Hal on 26 November 1866, at the age of 59.

Servais undertook nine major concert tours. Travelling was no easy feat at the time: one had to rely on stagecoaches, steamboats, sleighs or the newly emergent railways. Added to this were all the other practical concerns associated with travelling and organizing concerts, such as finding accommodation and devising a programme. Because a concert typically began with an orchestral overture followed by alternating instrumental and vocal solos, virtuosos of the time had to hire one or more singers for each performance. In Kyiv, for example, Servais had to move heaven and earth to obtain permission to use the theatre, and then had to buy four pounds of candles himself to provide the lighting. It was also in Kyiv that he met Lise Cristiani. In addition to their shared desire to make their instrument known in distant lands, they played, like Batta and Francomme, two of the few cellos built by Stradivari a century earlier. Since Duport and Romberg, Stradivari's instruments had become the unrivalled standard for the cello.

Servais thought highly of Lise and was supportive of female performers aspiring to a professional career. He also expressed admiration for the Hungarian cellist Rosa Szük (1844–1921) after she performed his *Souvenir de Spa* for him shortly after Lise's death. In 1861 he admitted Héléne de Katow to his cello class at the Brussels Conservatory. Born around 1830 in Riga but raised in Paris, Héléne had

studied there with Léon Jacquard and had given her first public concerts fifteen years after Lise, in the late 1850s. After completing her training with Servais in July 1862, she gave numerous concerts in Belgium and neighbouring countries before embarking on two tours of the United States and Canada in 1865 and 1870–1871. With her marriage, some time around 1874, her public career came to an end.

Two years after Héléne de Katow, Servais trained another renowned female virtuoso. Elisa de Try, born in Cambrai in 1846, received her first lessons from her father, Charles de Try, before taking private lessons with Auguste Francomme. By 1862 she was already giving concerts in France, performing works by Servais in particular. She studied with the master himself from June 1863 and won a first prize in 1864. Like Héléne, she pursued an international career, even performing in New York. Here too, marriage brought an end to her concert career.

Both Héléne and Elisa played with an endpin, following the example of Servais, who was one of the first to adopt the practice, which only became widespread in the 20th century. Servais's successors also had women students: Joseph Servais taught Flavie Van den Hende (1865–1925), while Édouard Jacobs had Elsa Rügger (1881–1924) among his pupils. Both women emigrated to the United States, where they pursued pro-

fessional careers as cellists until the end of their lives. Even half a century after Lise Cristiani's pioneering efforts, this remained an exception.

Servais mainly composed virtuoso works featuring the cello, including four concertos and some twenty fantasies for cello accompanied by a chamber ensemble or piano. Most of his compositions are based on Italian opera themes or folk elements from the countries he visited on tour.

Like Offenbach after him, Servais also liked to reuse historical themes from the distant past. His transcription *La Romanesca — Fameux air de danse de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle*, which Servais often played as an encore and which enjoyed resounding success and numerous editions from 1842 onwards, probably does not date back to the 16th century. It was most likely “invented” by the Belgian musicologist François-Joseph Fétis. Offenbach also published a version of *La Romanesca* and a *Musette* based on a 17th-century air. Lise Cristiani was particularly fond of these melancholic pieces.

1844, the year of Lise's debut in Paris, saw the publication of his *Souvenir de Spa — Fantaisie pour le violoncelle*, op. 2, a musical impression inspired by a visit to the Belgian spa town of Spa. This piece brings together elements typical of Servais's work: a simple theme which, unusually, does not come from a famous opera, followed by a series of variations combining

dazzling virtuosity and romantic lyricism. The same is true of the *Fantaisie sur deux airs russes*, op. 13, written around 1840. This work was inspired by two Russian melodies that Servais had heard during his first visit to St. Petersburg: *The Nightingale* by Aleksandr Aliabiev and *The Red Dress* by Aleksandr Varlamov. Servais dedicated the piece to a violinist friend, Count Mikhail Wielhorski of St. Petersburg.

Servais had enormous admiration for Rossini (1792–1868), but it was not until 1858 that he met the maestro in Paris. During a subsequent meeting in March 1861, Rossini gave Servais his work *Une larme — Thème et variations*, which he had just completed for another cellist. Two days later, Servais performed it perfectly, accompanied on the piano by Rossini, in front of a select group of guests. Rossini later included this piece in his *Péchés de vieillesse* (vol. IX, no. 10), a collection of short works composed mainly in his later years.

Alexander Batta  
1816–1902

Born on 9 July 1816 in Maastricht, Batta moved in 1821 with his family to Brussels, where his father took up work as a violinist and music teacher. Alexander studied with Servais under Platel in Brussels and graduated in 1834. In 1835 he moved to Paris,

where he became friends with the famous tenor Giovanni Battista Rubini. Known for his vibrato, which accentuated the emotional impact of his voice, the singer inspired his friend to apply this technique to the cello. In 1837, Batta caused a sensation with four chamber music concerts he gave with Franz Liszt and Chrétien Urhan, featuring works by Beethoven and Schubert. He became a popular guest in the most fashionable Parisian salons. Audiences and critics alike praised the innovative and particularly expressive qualities of his playing. Berlioz wrote in the *Journal des Débats* on 17 May 1845: “Alexandre Batta made a great impression with the simple yet expressive style of his cantilenas; his cello breathed genuine human sounds, and the emotion was palpable.” Batta performed not only in Paris and throughout France, but also in Belgium, the Netherlands, Germany, Switzerland and as far afield as Russia. He was a highly original figure; in addition to his work as a cellist and composer, he performed as a singer and was a great collector of paintings. Batta remained in Paris until his death in Versailles on 8 October 1902.

Batta’s playing seems to have been a major source of inspiration for Cristiani, and it is to him that she owes most of her repertoire. Like Servais and Offenbach, Batta particularly enjoyed composing fantasies for cello and piano on opera themes, notably those of Rossini, Meyerbeer, Bellini and, above all, Gaetano Donizetti. His com-

positions sought particularly to bring out the full lyrical potential of the cello, capable of moving the listener as much as the human voice.

His highly original work *Guillaume Tell — Morceau de concert pour trois violoncelles avec accompagnement de piano* is based on various themes from Rossini’s opera, first performed in Paris in 1829, including ones from the trio for Arnold, Tell and Walter [Act II, scene 4, “Ses jours qu’ils ont osé proscrire”] and the Arnold-Tell duet [Act I, scene 5, “Ah! Mathilde, idole de mon âme!”]. Lise performed this piece on numerous occasions, notably at the Leipzig Gewandhaus in 1845 with Andreas Grabau (the dedicatee of Schumann’s *Fünf Stücke im Volkston*) and with Batta himself in Baden-Baden, well before the Parisian publisher Léon Grus issued it under the title “Hommage à Rossini”. (It was not until this present album that the piece was finally recorded.)

Batta’s transcription *Una fur-tiva lagrima — Romance de “L’elisir d’amore”* by Donizetti was published in 1842 by Schott. Lise Cristiani played this fantasy as well as others by Batta, notably those inspired by *Lucia di Lammermoor* and *Lucrezia Borgia*. In the 1830s, inspired by Liszt and the singer Adolphe Nourrit, Batta made the first adaptations for cello of Schubert lieder from 1825, but it was not until 1842 that his *Six Lieder de François Schubert* was published, by J. Meissonnier in Paris.

Lise was particularly fond of them and performed them frequently, especially the *Sérénade (Ständchen)* and *Ave Maria*.

Jacques Offenbach  
1819–1880

A year before Batta arrived in Paris, Isaac Offenbach had moved with two of his sons to the French capital from Cologne. Jakob–Jacques–had been born there on 20 June 1819, and just been admitted to the cello class at the Paris Conservatoire. Jacques soon left the institution, however, and in 1835 joined the Opéra-Comique as a cellist. He quickly made a name for himself as a virtuoso, both in France and abroad, alongside Franz Liszt, Friedrich von Flotow and Felix Mendelssohn, among others. Fromental Halévy gave him a solid grounding in composition and orchestration, which Offenbach put to good use on his instrument: he composed numerous pieces in which the cello often plays the leading role. On 10 November 1840, his orchestral work *Grande scène espagnole*, op. 22, was premiered in Cologne. Two movements from this work, *Prière* and *Boléro*, were published separately and arranged for various ensembles. Lise Cristiani also thought highly of Offenbach’s op. 24, *Musette — Air de ballet du XVII<sup>e</sup> siècle*, dated 1842. These were the two works she played most often in concert.

From Servais to Offenbach: a journey into the Romantic cello repertoire with Lise Cristiani

From 1849 onwards, Offenbach devoted himself mainly to operetta, in which he excelled and gained worldwide renown. His operetta career really took off after the founding of the Théâtre des Bouffes-Parisiens in 1855. He thus paved the way for Johann Strauss II and Franz Lehár. Offenbach died in Paris on 5 October 1880, leaving his opera *Les Contes d'Hoffmann* unfinished.

Peter François



François Servais—lithograph after a drawing by Charles Baugnet, 1838



Sol Gabetta playing the ex-Cristiani Stradivari Cello in Museo del Violino in Cremona



Alexander Batta—lithograph after a drawing by Marie-Alexandre Alophe, c.1845



Jacques Offenbach—engraving after a drawing by Alexandre Laemlein, 1850



Autograph album entry by Lise Cristiani, quoting Offenbach's *Boléro*. Weimar, 9 November 1846

### Lise Cristiani, une icône oubliée du violoncelle romantique

Lise Cristiani (1825-1853) est entrée dans l'histoire comme la première instrumentiste à braver les conventions de son époque en se produisant sur une scène de concert avec un violoncelle, à Paris en 1844. Elle a brillé comme une étoile filante, fascinant ses contemporains avant d'être oubliée aussi rapidement. Lise était mystérieuse, grande, mince et d'une beauté romaine, comme Corinne, l'héroïne de Madame de Staël, à laquelle elle fut souvent comparée. En Parisienne élégante, elle savait retenir ses longs cheveux noirs avec une coiffe en velours ornée de roses que l'on aurait appelées « des Christiani ». Elle avait de l'allure, de la culture et beaucoup d'esprit. Ses lettres en témoignent, et sa conversation étincelait comme un feu d'artifice. Sans se soucier des convenances ni du qu'en-dira-t-on, elle parlait sur le même ton à un roi, une reine ou un prince et à des ouvriers, des prisonniers ou des paysans. Ainsi se rappelle à nous le souvenir fulgurant d'une musicienne hors pair et d'une jeune femme peu commune. Personne ne comprenait d'où elle venait, si bien qu'on la compara à *Das Mädchen aus der Fremde* (« La Fille du lointain ») du poème de Schiller :

Une jeune fille, belle et mystérieuse,  
 on ne savait pas d'où elle arrivait.  
 Et dès qu'elle avait pris congé  
 ses traces s'effaçaient.  
 Sa présence était pleine d'âme  
 et tous les cœurs s'ouvraient à elle,  
 Mais une dignité et une hauteur  
 éloignaient toute familiarité.

Lise aimait intriguer ses proches. Elle intitula *Pour casse-tête* un morceau de musique de sa main, écrit dans l'album d'une amie. Et elle inventa quantité d'autres casse-tête du même genre afin de brouiller les pistes pour ceux qui tenteraient de décrypter sa part d'ombre. Ainsi elle écrit : « je ne confierai pas le secret de mon âge au papier », et « Lise B. Cristiani, ceci est mon vrai nom » – alors que ce n'était pas



Interior view of the Leipzig Gewandhaus, 1845. Engraving from *Illustrierte Zeitung*, 19 April 1845

**Sonnabend, den 18. October 1845.**

**CONCERT**

im Saale des Gewandhauses  
gegeben von Fräulein

**LISA B. CRISTIANI**  
Violoncellistin aus Paris.

---

*Quartett* von L. van Beethoven, vorgetragen von den Herren Concertmeister David, Joachim, Musikdirector Gale und Grabau.  
*Fantaisie* über Themen aus den „Puritanern“, comp. von Batta, vorgetragen von der Concertgeberin.  
*Arie* von Mozart, gesungen von Fräulein Elise Vogel.  
*Elegie* von Ernst, für das Violoncelle arrangirt, vorgetragen von der Concertgeberin.

---

*Erster Satz aus dem Septett* von Hummel, vorgetragen von Herrn C. Reinecke.  
*Ständchen* von Fr. Schubert und *La Musette*, air de danse du 17. siècle } für Violoncelle arrangirt v. L. Offenbach, vorgetragen von der Concertgeberin.  
*Lied* von F. Mendelssohn und *Lied* von R. Schumann } gesungen von Fräulein E. Vogel.  
*Trio* aus Wilhelm Tell von Rossini, für drei Violoncelles eingerichtet, vorgetragen von der Concertgeberin und den Herren Grabau und Tautmann.

---

Einlassbillets à 20 Ngr. sind in den Musikalienhandlungen der Herren *Breitkopf & Härtel*, *Fr. Hofmeister*, *Fr. Kistner* und *C. F. Leide* zu bekommen.  
An der Casse kostet das Billet 1 Thaler.

**Anfang um 7 Uhr.**

Programme of Lise Cristiani's concert at the Gewandhaus, 1845

le cas. Pour cette question comme pour bien d'autres, elle chérissait la dissimulation. Après sa mort, sa famille a perpétué ce jeu d'énigmes et a fait disparaître des documents, en affirmant que les archives familiales avaient brûlé pendant la guerre franco-prussienne de 1870. L'état civil parisien étant lui aussi parti en flammes avec l'Hôtel de Ville, toute vérification s'avérait impossible. Des années de recherches – relatées dans le film de Simone Jung *Sol Gabetta sur les traces de Lise Cristiani* (Arte, 2025) – ont été nécessaires pour retracer la vie, retrouver les programmes de concerts et les rares écrits authentiques de cette artiste si énigmatique, afin de concevoir et enregistrer ce disque.

Le moment est venu de découvrir qui était vraiment cette musicienne d'exception. La réalité dépasse la fiction : Lise B. Cristiani (un nom de scène italianisé, dont on connaît au moins quinze orthographes différentes) n'est pas née le soir de Noël 1827 sous le nom d'Elise Chrétien, bientôt orpheline de père et de mère, et n'a pas grandi dans un milieu aisé, comme le prétendent les dictionnaires de musique. Les archives familiales, récemment exhumées, révèlent que Lise est née le 4 décembre 1825 dans le faubourg Saint-Denis à Paris sous le nom d'Agathe Barbier, enfant illégitime, tout comme sa mère (morte en 1850). Quand Lise révéla sa modeste naissance – « Je suis née au ruisseau de Paris » – cela fit grand bruit, et un journal à

New York commenta : « émancipée dans le sens le plus noble du terme, fière de ses origines parmi les classes les plus humbles du peuple, une reine du violoncelle [...] née dans les bas-fonds de Paris ».

Enfant non désiré par sa mère, Lise fut élevée par sa grand-mère, la comédienne Agathe Richard. Celle-ci eut quatre enfants hors mariage avant d'épouser Alexandre Barbier, un ancien lancier rouge de Napoléon devenu artiste peintre, avec qui elle eut encore deux enfants. Le dernier d'entre eux, Jules Barbier, naquit en 1825, la même année que Lise. Élevés comme frère et sœur, ils reçurent une éducation dirigée vers les arts, si bien que dès l'âge de six ans ils écrivaient et jouaient de petites pièces de théâtre. En rêvant de la gloire future qu'ils devaient connaître chacun à sa manière. Pour Jules : en tant qu'auteur de théâtre, poète et librettiste de Bizet, Gounod, Meyerbeer, Offenbach et Saint-Saëns.

Alexandre Barbier, self-made-man fort original et époux d'une self-made-woman avant la lettre, conçut le projet audacieux de lancer Lise comme la première violoncelliste professionnelle – ambition qui fut perçue en 1844 comme hautement transgressive. Car, si l'on acceptait que des femmes apprennent à jouer de cet instrument alors réservé aux hommes – la toute première classe de violoncelle du Conservatoire de Paris en 1795 était déjà mixte –, on attendait d'elles qu'elles se produisent en privé et en aucun cas en

public ! Dans les salons parisiens – et par conséquent dans les salles de concert –, on n'admettait que trois instruments pour les dames : le piano (succédant au virginal), la harpe et éventuellement la guitare. Tout autre instrument soulevait l'épineux problème de l'exposition du corps féminin en public, par exemple le buste pour une femme jouant du violon. Ces règles furent progressivement transgressées dans les années 1830 par les enfants prodiges, déssexualisés en raison de leur jeune âge. S'il était déjà difficilement admissible qu'une femme montre sa poitrine en jouant du violon, il était absolument impensable qu'elle puisse écartier ses jambes en public pour y maintenir un violoncelle. Cette position était jugée d'autant plus choquante que l'on n'avait pas encore adopté la pique (utilisée à l'époque par le seul François Servais). En 1844, on ne connaissait à Paris qu'une seule violoncelliste, une « amateur », comme le précise le *Dictionnaire historique des musiciens* de Choron & Fayolle. Elle jouait pour le plaisir et sans être rétribuée – à la différence d'une musicienne professionnelle dont c'est le métier.

Les premières apparitions de Lise au printemps 1844, pourtant fort discrètes, déclenchèrent une avalanche de commentaires dans la mesure où elles transgressaient les convenances. Un journal de Vienne écrivit avec indignation : « Une violoncelliste !!! On dit qu'elle se produit sous le nom de Christiani-Barbier

dans un salon parisien et avec grand succès. – Voilà les fruits de l'émancipation des femmes ! » En réaction à ces attaques, le projet téméraire de la jeune fille fut ouvertement soutenu par les violoncellistes les plus influents de Paris – qui était d'ailleurs à l'époque la capitale la plus libérale pour les femmes. Bernard Benazet (1781-1846), professeur réputé, mobilisa ses collègues pour soutenir son élève de prédilection. Les jeunes étoiles du violoncelle récemment arrivées à Paris, Alexander Batta (1816-1902) et Jacques Offenbach (1819-1880), lui confièrent des copies manuscrites de leurs œuvres encore inédites. Lors des premières apparitions de Lise dans des salons parisiens, on ne tarit pas d'éloges sur son jeu, « suave comme celui de Batta ». Séduit par son tempérament, Jacques Offenbach (1819-1880) lui offrit notamment *Prière et Boléro* de sa *Grande scène espagnole*, avec des cadences requérant force et virtuosité, qui deviendra une de ses pièces de prédilection. Par la suite, il lui dédia également une *Sérénade* et accepta que le nom de Lise soit inscrit en première page d'une réédition de sa *Musette*. C'est avec cette combinaison insolite de jeu suave « féminin » et de virtuosité « masculine » que Lise, entretemps adouée par le Tout-Paris, famille royale comprise, fit des débuts sensationnels le 14 février 1845 à la Salle Herz. Certains journalistes comme Théophile Gautier se sentirent encore obligés de commenter « le piquant » du « caprice »

d'une femme osant jouer publiquement du violoncelle, mais Hector Berlioz fit taire toute critique en déclarant que «la virtuose et l'instrument s'harmonis[ai]ent parfaitement». Il loua son jeu «avec beaucoup d'aplomb, de hardiesse et de bonheur», et compta Lise parmi les trois talents qui émergeaient alors à Paris.

Immédiatement après ses débuts officiels (sept concerts publics à Paris), Lise part en tournée en Europe, où elle impose «le féminin du violoncelle», comme l'écrit le grand critique Ludwig Rellstab. Elle commence par Vienne, où elle obtient un véritable triomphe: «jamais artiste n'a été plus applaudi!» Puis c'est la capitale d'été de l'Europe, Baden-Baden, où elle joue avec Alexander Batta. À Leipzig, Felix Mendelssohn lui déroule le tapis rouge: elle est reçue chez lui et programmée au Gewandhaus juste après Clara Schumann. Il compose pour elle le seul de ses 49 *Lieder ohne Worte* qui ne soit pas écrit pour le piano solo, avec ce titre en français: *Romance sans paroles, dédiée à Mlle Lise Cristiani*. En retour, elle écrit l'esquisse d'un *Andante* pour violoncelle solo dans son album. À Berlin, elle est proclamée «la lionne du jour» et suscite un enthousiasme presque mystique: on la compare à une prêtresse d'Apollon, à une druidesse, et à l'issue de la représentation – à laquelle assiste Fanny Mendelssohn, venue applaudir sa collègue – «une nouvelle secte religieuse s'est formée qui a pris le nom de

Neo-Christiani». À Copenhague en 1846, on l'attend comme «une planète lumineuse et éblouissante qui se déplace dans le ciel de l'art» – à titre de comparaison, la virtuosité de Liszt ou de Paganini passe désormais pour «mécanique». Le roi Christian VIII la nomme «violoncelliste de S. M. le Roi de Danemark». À Stockholm, les musiciens de l'orchestre signent une supplique pour qu'elle soit engagée au Théâtre Royal – ce qui aurait fait de Lise la première femme au monde à jouer dans un grand orchestre.

Plus elle se rapproche du pôle Nord, plus son étoile scintille. Mais arrivée à Saint-Pétersbourg en 1847, la planète lumineuse et éblouissante chute d'un coup, deux ans quasiment jour pour jour après son apparition. Pour des raisons bien différentes de celles que l'on peut lire: lassée par l'aristocratie et le beau monde, dont elle dépend financièrement, comme des critiques musicaux, qu'elle qualifie de «pédants comme les clochers d'une ville universitaire», Lise veut désormais découvrir d'autres horizons et jouer également pour des personnes qui n'ont encore jamais vu un violoncelle. Au lieu de prendre le bateau pour Londres, comme prévu, elle choisit les routes nébuleuses du grand Est. C'est ainsi qu'en 1849, elle est la première musicienne occidentale à franchir les steppes sibériennes pour y donner les premiers concerts connus – jusqu'à Petropavlovsk au Kamchatka. Comme il n'y a encore ni trains, ni routes balisées, ni ponts, elle

voyage essentiellement en hiver, en train sur des fleuves gelés, et parcourt ainsi plus de 19 000 kilomètres, souvent par -40°. Pour se réchauffer, elle se serre contre son «beau, cher, noble époux», son «seigneur Stradivarius» comme elle écrit, qu'elle enveloppe affectueusement dans des peaux de loup. Jamais un violoncelle de Crémone n'était encore allé aussi loin et n'avait vécu de telles aventures. En 1850, le couple voyageur, «que rien ne devait plus dissoudre hormis la mort», revient complètement épuisé à Moscou. Au lieu de rentrer en France pour se faire soigner, ils repartent en 1852 pour un ultime voyage dans le Caucase, jusqu'à Tbilissi en Géorgie.

En proie à la fièvre et à une sorte de consommation qui la mine, Lise af-

fronte la mort près des camps militaires, où elle est fêtée comme la première femme venue jouer et chanter pour de simples soldats. Elle ne meurt pas d'une balle tchétchène, d'un coup sec comme elle l'espérerait, mais de la «mort bleue». Le choléra l'emporte en 24 heures le 14 octobre 1853 à Novotcherkassk près de Rostov-sur-le-Don, à l'âge de 27 ans. Lorsqu'elle rencontre en route François Servais à Kiev, un auditeur rapporte: «Quand on écoute le violoncelliste belge, on tend ses oreilles, mais avec la petite Française, on écoute avec le cœur.» Car Lise Cristiani n'était pas seulement une virtuose du violoncelle, elle était également une femme d'esprit au grand cœur, que l'on redécouvre à l'occasion de son bicentenaire.

Waldemar Kamer

#### Bibliographie

*Lise Cristiani*, Waldemar Kamer et René de Vries, bleu nuit éditeur, 2025  
*Sur les traces de Lise Cristiani*, Waldemar Kamer, avec un avant-propos de Sol Gabetta  
(ebook available on [www.bne.fr](http://www.bne.fr))

De Servais à Offenbach:  
une plongée dans le répertoire romantique pour violoncelle avec Lise Cristiani

Lise Cristiani, à rebours de ses contemporains virtuoses, n'a pas composé. Elle a exclusivement interprété des œuvres de ses confrères violoncellistes et compositeurs Alexander Batta et Jacques Offenbach, qu'elle avait pu rencontrer à Paris, ainsi que de leur aîné et modèle François Servais. Cette génération de violoncellistes a largement contribué à l'essor du répertoire pour violoncelle, à une époque marquée par le développement des concerts publics. Pour séduire un nouveau public et convaincre les grands compositeurs des atouts du violoncelle comme instrument soliste, leurs compositions mettaient en lumière toutes ses facettes: expressives – à la hauteur de la voix humaine – et virtuoses, dans l'esprit des prouesses qu'un Paganini ou un Liszt réalisaient au violon ou au piano.

François Servais  
1807-1866

François Servais naquit à Hal, une petite ville de pèlerinage située à quinze kilomètres au sud de Bruxelles, le 6 juin 1807. À l'instar de Lise Cristiani, il était issu d'un milieu modeste: son père était cordonnier, et sa mère travaillait comme aide-ménagère chez quelques familles du voisinage. Pour arrondir leurs fins de mois, le père et le fils jouaient chaque jour dans l'orchestre de l'église Saint-Martin. Ce n'est qu'à l'âge de dix-neuf ans que Servais se tourna vers le violoncelle. Il se révéla d'un talent exceptionnel et parvint à porter son art à un niveau de perfection technique remarquable. Grâce à une manipulation souple de l'archet, il devient désormais possible

d'exécuter des arpèges à un tempo rapide, de très longs legatos ainsi que des staccatos en poussant ou en tirant l'archet. Il innove également dans la technique de la main gauche: grâce à de longs passages en position de pouce et dans les positions aiguës, la tessiture du violoncelle s'élargit considérablement. Un an et demi plus tard, Servais est déjà l'assistant de son professeur Nicolas Joseph Platel, ainsi que violoncelliste solo de l'orchestre du Théâtre Royal de la Monnaie à Bruxelles.

Un séjour de cinq mois à Paris, entre 1833 et 1834, marque le début d'une carrière internationale de virtuose itinérant du violoncelle. Servais y est remarqué par des figures établies telles que George Onslow, Pierre Baillot, Ferdinando Paër et Hector Berlioz. En 1835, il se rend

au Royaume-Uni, où il se produit devant le couple royal britannique et avec la Philharmonic Society. En 1837, Servais entreprend une tournée aux Pays-Bas, et en 1839 (8 ans avant Lise), il effectue un premier voyage de concerts en Russie, qui durera dix-huit mois. En 1842, Servais donne douze concerts à Vienne, notamment lors du tout premier concert de ce qui deviendra plus tard le Wiener Philharmoniker. Johann Strauss père, impressionné, intègre même certaines mélodies de Servais dans une nouvelle valse. En janvier 1844, Servais se produit à plusieurs reprises au Konzerthaus de Berlin sous la direction de Felix Mendelssohn, et quelques mois plus tard il joue aux côtés de Mendelssohn et de Ferdinand David au Gewandhaus de Leipzig. Après des pérégrinations en Russie jusqu'à Simbirsk et Kazan, il rend visite à Robert Schumann à Dresde à l'automne 1845. Ce n'est qu'en juin 1846 qu'il rentre à Hal, au terme d'un voyage de plus de deux ans et demi. Le périple de 1851-1852 s'avère encore plus aventureux: en plus de la Pologne et de la Russie, il visite l'Ukraine, la Moldavie, la Roumanie et la Turquie. En 1859, l'empereur François-Joseph assiste à l'un de ses concerts à Vienne et lui confère aussitôt le titre de *Kaiserlicher und Königlicher Kammervirtuos*. Une tournée au Danemark et en Suède suit en 1862-1863. En 1866, Servais entreprend un dernier voyage en Russie, accompagné cette fois de son fils Joseph Servais. Il s'éteint dans sa ville natale de

Hal, le 26 novembre 1866, à l'âge de 59 ans.

Servais entreprit neuf grandes tournées de concerts. Voyager n'avait alors rien d'évident: il fallait compter uniquement sur la diligence, le bateau à vapeur, le traîneau ou encore le chemin de fer, qui ne faisait que timidement son apparition. À cela s'ajoutaient toutes les autres préoccupations pratiques liées au voyage et à l'organisation des concerts: trouver un logement, concevoir un programme – car un concert typique débutait par une ouverture jouée par l'orchestre et se poursuivait par une alternance de solos instrumentaux et vocaux, ce qui obligeait les virtuoses de l'époque à engager à chaque fois un ou plusieurs chanteurs. À Kiev, par exemple, Servais dut remuer ciel et terre pour obtenir l'autorisation d'utiliser le théâtre, et il lui fallut ensuite acheter lui-même quatre livres de bougies pour en assurer l'éclairage. C'est également à Kiev qu'il fit la connaissance de Lise Cristiani. Outre leur désir commun de faire connaître leur instrument dans des contrées lointaines, ils jouaient tout comme Batta et Franck deux des rares violoncelles construits par Stradivari un siècle plus tôt. Depuis Duport et Romberg, les instruments de Stradivari étaient devenus le canon insurpassable des violoncellistes.

Servais appréciait Lise et se montrait ouvert envers les interprètes féminines aspirant à une carrière profes-

sionnelle. Ainsi, il manifesta son admiration pour la Hongroise Rosa Szük (1844-1921), après qu'elle eut interprété pour lui son *Souvenir de Spa* peu après la mort de Lise. En 1861, il admit Hélène de Katow dans sa classe de violoncelle au Conservatoire de Bruxelles. Née vers 1830 à Riga, mais élevée à Paris, Hélène y avait étudié avec Léon Jacquard et avait donné ses premiers concerts publics quinze ans après Lise, à la fin des années 1850. Après avoir terminé sa formation chez Servais en juillet 1862, elle donna de nombreux concerts en Belgique et dans les pays voisins, avant d'entreprendre deux tournées aux États-Unis et au Canada, en 1865 et en 1870-1871. Son mariage, aux alentours de 1874, mit alors un terme à sa carrière publique.

Deux ans après Hélène de Katow, Servais forma une seconde virtuose féminine de renom. Elisa de Try, née à Cambrai en 1846, avait reçu les premiers enseignements de son père, Charles de Try, puis suivi des cours particuliers avec Auguste Franchomme. Dès 1862, elle donnait déjà des concerts en France, interprétant notamment des œuvres de Servais. Elle étudia auprès du maître lui-même à partir de juin 1863, et décrocha un premier prix en 1864. Tout comme Hélène, elle mena une carrière internationale, jusqu'à New York. Là encore, le mariage mit fin à sa vie de concertiste.

Hélène comme Elisa jouaient avec une pique, suivant ainsi l'exemple de Servais, qui fut l'un des tout premiers à

adopter cette pratique qui s'est généralisée seulement au cours du XX<sup>e</sup> siècle. Les successeurs de Servais comptèrent eux aussi des femmes parmi leurs élèves: ainsi, Joseph Servais enseigna à Flavie Van den Hende (1865-1925), tandis qu'Édouard Jacobs eut parmi ses étudiantes Elsa Rügger (1881-1924). Toutes deux émigrèrent aux États-Unis, où elles poursuivirent, jusqu'à la fin de leur vie, une carrière de violoncelliste professionnelle. Même un demi-siècle après le rôle précurseur de Lise Cristiani, cela demeurait une exception.

Servais composa principalement des œuvres virtuoses mettant le violoncelle à l'honneur, parmi lesquelles quatre concertos et une vingtaine de fantaisies pour violoncelle accompagnées d'un ensemble de chambre ou d'un piano. Ses compositions sont pour la plupart basées sur des thèmes d'opéra italien ou d'éléments folkloriques issus des contrées visitées lors de ses tournées.

Comme Offenbach après lui, Servais affectionnait aussi la reprise de thèmes aux couleurs historiques issus d'un lointain passé. Sa transcription *La Romanesca — Fameux air de danse de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle*, que Servais jouait souvent en bis et connut un succès retentissant et grand nombre d'éditions à partir de 1842, ne remonte probablement pas au XVI<sup>e</sup> siècle. Elle a très probablement été «inventée» par le musicologue belge François-Joseph Fétis. Offenbach publia

aussi une version de la *Romanesca* et une *Musette* issue d'un air du XVII<sup>e</sup>. Lise Cristiani affectionnait particulièrement ces pièces mélancoliques.

En 1844 (l'année des débuts de Lise à Paris) parut son *Souvenir de Spa — Fantaisie pour le violoncelle*, opus 2, une impression musicale née d'une visite à la station thermale belge de Spa. Cette pièce rassemble les éléments typiques de Servais: un thème simple — qui cette fois-ci, contrairement à l'habitude, ne provient pas d'un opéra célèbre — suivi d'une série de variations mêlant virtuosité éclatante et lyrisme romantique. Il en va de même pour la *Fantaisie sur deux airs russes*, opus 13, écrite vers 1840. Cette œuvre s'inspire de deux mélodies russes que Servais avait entendues lors de sa première visite à Saint-Pétersbourg: *Le Rossignol* d'Aleksandr Aliabiev et *La Robe Rouge* d'Aleksandr Varlamov. Servais dédia la pièce à un violoniste ami, le comte Mikhaïl Wielhorski de Saint-Pétersbourg.

Servais vouait une grande admiration à Gioachino Rossini (1792-1868). Pourtant, il fallut attendre 1858 pour qu'il rencontre le maestro à Paris. Lors d'une rencontre ultérieure, en mars 1861, Rossini remit à Servais son œuvre *Une larme — Thème et variations*, qu'il venait d'achever pour un autre violoncelliste. Deux jours plus tard, Servais l'interpréta parfaitement, accompagné de Rossini au piano, devant quelques invités triés sur le

volet. Plus tard, Rossini intégra ce morceau à ses *Péchés de vieillesse* (vol. IX, n° 10), un recueil de petites œuvres composées principalement dans ses dernières années.

Alexander Batta  
1816-1902

Né le 9 juillet 1816 à Maastricht, Batta déménagea en 1821 avec sa famille à Bruxelles, où son père travailla comme violoniste et professeur de musique. Alexander étudia avec Servais auprès de Platel à Bruxelles, et obtint son diplôme en 1834. Dès 1835, il s'installa à Paris, où il se lia d'amitié avec le célèbre ténor Giovanni Battista Rubini. Connu pour son vibrato accentuant l'impact émotionnel de sa voix, le chanteur inspira à son ami l'envie d'appliquer cette technique au violoncelle. En 1837, Batta connut un grand retentissement grâce à quatre concerts de musique de chambre, donnés avec Franz Liszt et Chrétien Urhan, et consacrés aux œuvres de Beethoven et de Schubert. Il devint un invité très apprécié dans les salons parisiens les plus en vue. Le public et les critiques louaient son jeu novateur et particulièrement sensible. Hector Berlioz écrivit, dans le *Journal des Débats* du 17 mai 1845: «Alexandre Batta a produit un très grand effet par le style à la fois simple et expressif de ses cantilènes; son violon-

celle exhalait de véritables sons de voix humaine, et l'émotion était générale». Batta se produisit non seulement à Paris et dans toute la France, mais aussi en Belgique, aux Pays-Bas, en Allemagne, en Suisse et jusqu'en Russie. Il était une figure hautement originale; en plus de son activité de violoncelliste-compositeur, il se produisait en tant que chanteur et fut un grand collectionneur de tableaux. Batta demeura à Paris jusqu'à son décès à Versailles le 8 octobre 1902.

Le jeu de Batta semble avoir été pour Cristiani une source d'inspiration majeure, et c'est à lui qu'elle doit l'essentiel de son répertoire. À l'instar de Servais et Offenbach, Batta appréciait tout particulièrement composer des fantaisies pour violoncelle et piano sur des thèmes d'opéra, notamment ceux de Rossini, Meyerbeer, Bellini et surtout Gaetano Donizetti. Ses compositions cherchent particulièrement à révéler tout le potentiel lyrique du violoncelle, capable d'émouvoir autant que la voix humaine.

Son *Guillaume Tell — Morceau de concert pour trois violoncelles avec accompagnement de piano* — composition hautement originale — s'appuie sur différents thèmes de l'opéra créé en 1829 à Paris, dont le trio d'Arnold, Tell et Walter (Acte II, scène 4, «Ses jours qu'ils ont osé proscrire») et le duo Arnold-Tell (Acte I, scène 5, «Ah! Mathilde, idole de mon âme!»). Lise interpréta cette pièce à de nombreuses reprises notamment au Gewandhaus de

Leipzig en 1845 avec Andreas Grabau (le dédicataire des *Fünf Stücke im Volkston* de Schumann), et avec Batta lui-même à Baden-Baden, bien avant sa publication par l'éditeur parisien Léon Grus sous la mention «Hommage à Rossini». (Il aura fallu attendre cet album pour que cette pièce soit enfin enregistrée.)

Sa transcription de *Una furtiva lagrima — Romance de «L'elisir d'amore»* de Donizetti fut publiée en 1842 chez Schott. Lise Cristiani joua cette fantaisie ainsi que d'autres de Batta, notamment celles inspirées par *Lucia di Lammermoor* et *Lucrezia Borgia*. Inspiré par Liszt et le chanteur Adolphe Nourrit, Batta réalisa dès les années 30 les premières adaptations pour violoncelle de lieder de Franz Schubert datant de 1825. C'est seulement en 1842 que ses *Six Lieder* de François Schubert furent édités chez J. Meissonnier à Paris. Lise Cristiani les affectionnait particulièrement et les interpréta fréquemment, notamment la *Sérénade (Ständchen)* et l'*Ave Maria*.

Jacques Offenbach  
1819-1880

Un an avant l'arrivée de Batta à Paris, Isaac Offenbach s'installa dans la capitale avec deux de ses fils, venus de Cologne. Jakob – Jacques – y était né le 20 juin 1819. Admis dans la classe de violoncelle du

Conservatoire de Paris, il quitta rapidement l'institution. En 1835, Jacques entra comme violoncelliste à l'Opéra-Comique et se fit rapidement un nom comme virtuose du violoncelle, en France comme à l'étranger, aux côtés notamment de Franz Liszt, Friedrich von Flotow et Felix Mendelssohn. Fromental Halévy lui donna une solide formation en composition et en orchestration, qu'Offenbach mit au service de son instrument: il composa de nombreuses pièces où le violoncelle tient souvent le rôle principal. Le 10 novembre 1840, son œuvre orchestrale *Grande scène espagnole*, opus 22, fut créée à Cologne. Deux mouvements de cette œuvre, *Prière* et *Boléro*, furent publiés séparément et arrangés pour diverses

formations. Lise Cristiani apprécia également l'opus 24 d'Offenbach, *Musette — Air de ballet du XVII<sup>e</sup> siècle*, daté de 1842. Ce sont les deux œuvres qu'elle a jouées le plus souvent en concert.

À partir de 1849, Offenbach se consacra principalement au genre de l'opérette, dans lequel il excella et acquit une renommée mondiale. Sa carrière dans l'opérette connut une véritable accélération après la fondation du Théâtre des Bouffes-Parisiens en 1855. Il ouvrit ainsi la voie à Johann Strauss II et à Franz Lehár. Offenbach mourut à Paris le 5 octobre 1880, laissant inachevé son opéra *Les Contes d'Hoffmann*.

Peter François

**solgabetta.com**

**lisecristiani.com**

Executive Producer: Sven Schuhmann  
Product Manager: Andreas Fischer  
Photos Cover & Digipack: Victor Mattussi re  
Dress: Iris van Herpen

Booklet Concept: Balthazar Soulier  
Graphic Design: Spassky Fischer

Publishers: Artescript Music Publisher, Nicolas Roulier [3 – 5]

Illustrations: pp. 4, 14  
p. 7  
pp. 10, 12  
p. 11  
p. 13  
p. 14

© blue marmot / Simone Jung  
© Bodleian Libraries, University of Oxford  
© Servais Society  
© blue marmot / Vita Spies  
© Cello Library Lugano, Alfred Richter  
© Stadtgeschichtliches Museum Leipzig

Special thanks to: The Servais Society, Jean-Christophe Keck, Simone Jung



© & © 2025 Sony Music Entertainment Germany GmbH  
Sony Classical is a registered trademark of Sony Music Entertainment. Made in the EU.  
Sony Music Entertainment International Services GmbH, PO Box 510, 33311 G tersloh, Germany.  
Sony Music UK, 2 Canal Reach, Kings Cross, London,  
N1C 4DB, United Kingdom. LC 06868 / product.safety@sonymusic.com  
G0100055961130