

REVUE MUSICALE DE LYON

Paraissant le Mardi de chaque Semaine, du 20 Octobre au 20 Avril

LÉON VALLAS

Directeur - Rédacteur en Chef

PRINCIPAUX COLLABORATEURS

L. AGUETTANT * Fernand BALDENSPERGER * Gabriel BERNARD * M.-D. CALVOCORESSI * M. DEGAUD
 FASOLT et FAFNER * Henry FELLOTT * Daniel FLEURET * Albert GALLAND * Pierre HAOUR
 Vincent d'INDY * JOWILL * Paul LERICHE * René LERICHE * Edmond LOCARD * Victor LORET
 A. MARIOTTE * Edouard MILLIOZ * J. SAUERWEIN * Georges TRICOU * Léon VALLAS
 G. M. WITKOWSKI.

CÉSAR FRANCK

Le 7 novembre 1890, s'éteignait, en pleine vigueur, un artiste de génie dont le nom, alors presque ignoré de ce qu'on est convenu d'appeler le grand public, gagna peu à peu en célébrité et s'impose actuellement au respect et à l'admiration de tout ce qui touche à l'art musical, au même titre que les noms des plus grands maîtres des temps passés.

Simple comme sa vie furent ses obsèques. Aucune délégation officielle du Ministère ou de l'Administration des Beaux-Arts ne l'accompagna à sa dernière demeure. Seuls, ses nombreux élèves et les musiciens que son talent et son affabilité sans bornes avaient su attirer à lui formèrent une couronne de respectueuse admiration autour du cercueil du maître regretté.

César Franck, en mourant, avait légué à son pays d'adoption une école symphonique bien vivante et vigoureusement constituée, telle que la France n'en avait jamais produite jusqu'alors. Qui veut avoir une notion complète du caractère de ce grand musicien doit l'étudier au triple point de vue de l'homme, de l'ar-

tiste et de l'éducateur, en d'autres termes, considérer sa vie, son œuvre, son enseignement ; telle sera donc la division de cet essai.

L'homme

I

César-Auguste Franck naquit à Liège, le 10 décembre 1822. Sa biographie tient en quelques lignes, car son existence fut sans heurts ni convulsions romantiques, mais s'écoula dans le calme d'un incessant labeur, ainsi qu'on aime à se représenter la vie des artistes-ouvriers des belles époques de l'art primitif. Sans fortune, élevé par un père d'une extrême sévérité voisine de la dureté égoïste, César s'habitua dès l'enfance à ne pas rester un seul instant inactif. A quinze ans, il avait terminé ses études à l'École de musique de sa ville natale et entra au Conservatoire de Paris, d'où il sortit au bout de quatre années avec les prix de piano, de fugue et d'orgue, ce dernier dans des circonstances particulières qui méritent d'être rapportées. On sait que le concours d'orgue, entre autres épreuves, comprend, encore actuellement, l'improvisation d'un morceau de forme libre sur un thème donné, puis d'une fugue dont le sujet est également fourni par l'un des membres du jury.

César Franck, remarquant que les deux

sujets qui lui étaient proposés se prêtaient à être traités simultanément, improvisa une double fugue au cours de laquelle il ramena comme second sujet, marchant avec l'autre, le thème du morceau libre, se livrant ainsi à des combinaisons auxquelles les examinateurs n'étaient nullement préparés. Cela faillit tourner mal pour lui, car les membres du jury ne comprirent rien à ce tour de force tout à fait en dehors des habitudes du Conservatoire, et il fallut que Benoist, le titulaire de la classe, vint expliquer le cas à ses collègues pour que ceux-ci, enfin éclairés, se décidassent à attribuer au jeune concurrent... un second prix ! C'est à dater de ce moment peut-être que César Franck devint suspect aux yeux de certains personnages.

Après un court séjour en Belgique, où il allait offrir au roi Léopold I^{er} la dédicace de ses premiers trios, il revint à Paris, où il commença cette carrière d'organiste qu'il n'abandonna point toute sa vie durant. C'est ainsi que l'église Sainte-Clotilde, nouvellement bâtie, le vit, dès l'année 1859, s'asseoir à la tribune de l'orgue chaque vendredî matin et toute la journée du dimanche. Ceux que la bienveillance du maître autorisait à assister auprès de lui à ces offices n'oublieront certes jamais les hautes jouissances d'art que ses improvisations ont procurées à leur esprit.

En 1872, Franck succéda à son ancien maître Benoist comme titulaire de la classe d'orgue au Conservatoire de Paris, mais beaucoup de ses confrères ne consentirent jamais à regarder comme *des leurs* ce professeur qui avait l'audace de voir dans l'art autre chose qu'un métier lucratif. Et, en effet, César Franck n'était pas *des leurs*. Ils le lui firent sentir.

Franck fut, je l'ai dit, un travailleur. Hiver comme été, il était sur pied dès cinq heures et demie du matin et consacrait à la composition les deux premières

heures de sa matinée : c'est ce qu'il appelait *travailler pour lui*. Vers huit heures du matin, il prenait un frugal repas et partait aussitôt pour aller donner des leçons dans tous les coins de la capitale, car jusqu'à la fin de sa vie ce grand homme dut employer la plus grande partie de son temps à l'éducation pianistique de quelques amateurs, voire à la culture musicale des pensionnats de jeunes demoiselles ! Il ne rentrait d'ordinaire que pour le repas du soir et, lorsqu'il ne consacrait pas sa soirée à ses élèves d'orgue et de composition, il trouvait alors encore quelques instants pour copier et orchestrer ses partitions. C'est ainsi que, au moyen de ces uniques heures de travail matinal quotidien, jointes aux quelques semaines de vacances que le Conservatoire lui laissait chaque année, furent pensées et écrites ses plus belles œuvres.

Si Franck fut un travailleur, ce fut aussi un modeste. Jamais il ne brigua ni même ne rechercha les honneurs ou les distinctions, jamais il ne lui vint à l'idée, par exemple, d'ambitionner la place de membre de l'Institut ; non point que, comme un Puvis de Chavannes ou un Degas, il dédaignât ce titre, mais parce qu'il pensait sincèrement n'avoir pas encore assez fait pour le mériter. Et cependant alors l'Institut comptait en ses rangs nombre de musiciens d'ordre assez inférieur, parmi lesquels, pour n'en citer qu'un, François Bazin, auteur de quelques médiocres opérettes, qui, bien que professeur de composition au Conservatoire, n'était pas absolument capable de distinguer dans les fugues de ses élèves une réponse fautive d'une réponse juste : j'ai été moi-même témoin du fait.

La modestie de Franck n'excluait cependant pas la confiance en soi, qualité primordiale de l'artiste créateur lorsqu'elle est exempte de vanité et appuyée sur un jugement sain.

A l'ouverture des cours, alors que le

maître, la figure illuminée par son large sourire, nous disait : « J'ai bien travaillé pendant mes vacances, je crois que vous serez contents », nous étions certains de la prochaine éclosion de quelque chef-d'œuvre. Alors, sa joie était de trouver dans son existence si occupée une ou deux heures de liberté pour rassembler ses élèves de prédilection : Henri Duparc, Camille Benoît, Ernest Chausson et l'auteur de ces lignes, et leur jouer au piano l'œuvre nouvellement terminée, en exécutant les parties vocales avec un organe aussi chaleureux que grotesque. Il ne dédaignait même point de nous demander nos avis et, bien mieux encore, de s'y conformer, si nos observations lui paraissaient fondées. — Assiduité constante dans le travail, modestie et conscience artistique, tels furent les points saillants du caractère de César Franck ; mais il est encore une qualité, bien rare, celle-là, surtout (il faut bien l'avouer) chez les artistes, que Franck posséda à un très haut degré : ce fut la bonté, la calme et sereine bonté, et c'est bien à juste titre qu'on a pu lui appliquer le nom de *Pater seraphicus*. Son âme, en effet, ne put jamais concevoir le mal ; jamais il ne voulut croire aux basses jalousies que son génie suscitait chez la plupart de ses collègues... et non chez les moindres ; il passa dans la vie les yeux levés vers un très haut idéal, sans soupçonner les vilénies et les injustices dont il fut fréquemment l'inconsciente victime.

Cette disposition était même poussée chez lui à un point tel qu'il ne s'est jamais aperçu de l'indifférence du public à l'égard de ses œuvres, bien trop élevées et trop hautement conçues pour être comprises par des contemporains. Les quelques applaudissements de ses amis disséminés dans une salle de concert lui donnaient l'illusion d'une approbation unanime, et il ne manquait jamais, après une exécution, de s'incliner à plusieurs re-

prises, ravi de la jouissance que lui avait procuré à lui-même l'audition de son œuvre, vers une assistance sinon hostile, au moins étonnée et complètement déroutée de ses habitudes.

Dans l'été de 1890, pendant une de ses journalières courses à pied dans les rues de Paris, le maître, absorbé peut-être par la recherche de quelque idée musicale, ne sut pas se garer du choc d'un omnibus dont le timon le frappa violemment au côté. Insoucieux de la douleur physique et des soins corporels, Franck continua sa vie ordinaire de fatigue et de travail, mais bientôt, une pleurésie s'étant déclarée, il était forcé de s'aliter et succombait quelques semaines plus tard.

Tel fut l'homme moral.

Quant au physique, quiconque couroyait dans la rue cet être toujours pressé courant plutôt que marchant, aux vêtements trop larges, au pantalon trop court, au visage grimaçant et distrait, encadré dans des favoris grisonnants, ne pouvait, certes, se douter de la transfiguration qui s'opérait alors qu'il expliquait ou commentait au piano une œuvre de beauté ou qu'il préparait à l'orgue l'une de ses géniales improvisations. Alors la musique l'enveloppait, telles ces auréoles dont les peintres primitifs encerclaient leurs figures d'anges ou de saints ; alors seulement on était frappé par la consciente volonté de la bouche et du menton, par l'acuité presque extra-humaine du regard où transparaisait l'inspiration, alors seulement on remarquait l'identité presque complète de son large front avec celui du poète de la *IX^e Symphonie* ; alors on se sentait subjugué, presque effrayé par la présence palpable du génie qui rayonnait autour du plus noble et du plus haut musicien que la terre française ait possédé depuis Rameau.

(A suivre.)

VINCENT D'INDY



NOTES ET DOCUMENTS
POUR L'HISTOIRE DE LA MUSIQUE A LYON

Les Musiciens Lyonnais

ET LE ROY DES VIOLONS



Avant d'aborder l'examen des rapports, toujours aigres, qui ont existé entre les musiciens lyonnais et le *Roy des Violons*, il ne nous semble pas inutile de rappeler en peu de mots ce qu'était ce dernier.

En 1321, les ménestriers de Paris, concentrés dans un quartier spécial, *la rue aux Jugleurs*, se réunirent en corporation, autant pour assurer la conservation des bonnes traditions musicales que pour monopoliser entre leurs mains les profits du métier. Dirigée d'abord par des jurés, cette association ne tarda pas à mettre à sa tête un chef, qui prit ou conserva le titre déjà consacré par l'usage de *Roy des Ménestrels*. Dès son origine, cette corporation sut prendre un essor et une importance considérables, dont l'accroissement ressort aussi bien des termes de ses règlements successifs que de la qualification et des pouvoirs accordés à son chef. Déjà, au XIV^e siècle, ce dernier s'intitule *Roy des menestriers du Royaume de France*, titre qui lui est officiellement reconnu dans de nouveaux statuts confirmés par le Conseil du Roy en 1407, à la demande, y est-il dit, *des musiciens de Paris et autres de nostre Royaume*. Cette affirmation, très certainement risquée, dénote l'intention bien arrêtée du chef de la corporation d'étendre sa juridiction au delà de la capitale. Son pouvoir territorial et sa compétence allèrent croissant jusqu'en 1658, mais à partir de cette époque, sous les coups réitérés des organistes, des professeurs et des compositeurs, et par suite des privilèges accordés aux bandes de violon du Roi et à l'Académie de danse, le *Roy des Violons* dut revenir peu à peu au titre de *Roy des Ménestriers* et des joueurs d'instruments à danser, alors que ceux-ci

n'occupaient plus qu'un rang secondaire dans l'échelle des musiciens. Aussi, le violoniste Guignon, le dernier pourvu de l'office, en arriva, après une lutte aussi acharnée que stérile, à résigner en 1773, un titre qui ne comportait plus aucun pouvoir sérieux.

Le *Roy des Violons* était chargé de maintenir la police du corps; il jugeait tout ce qui concernait l'exercice de la profession, délivrait des brevets de maîtrise, fixait la durée et les conditions d'apprentissage, et, enfin, percevait des taxes et des amendes, dont une part lui appartenait, et dont le surplus passait soit à l'hospice de Saint-Julien, fondé par les Ménestrels, soit au fisc. Cette dernière destination était la grande force de la corporation, pour obtenir des pouvoirs publics la confirmation et l'accroissement de ses privilèges, en dépit des protestations de tous genres, que ne tardèrent pas à formuler les musiciens.

La première conséquence de l'extension de la juridiction territoriale du *Roy des Violons*, fut la faculté de se choisir des lieutenants, qui exerçaient soit directement, soit encore par des substitués, les pouvoirs de leur commettant, non sans en retirer pour eux un bénéfice: les exactions de ces subalternes furent certainement la principale cause des attaques dirigées, sans relâche, contre l'institution, à partir du XVII^e siècle.

Il est fait mention des *députés du Roy des Violons* dans les statuts de 1407, que l'acte de confirmation rend obligatoires par tout le Royaume, sans que toutefois, il y soit porté aucune disposition spéciale pour les musiciens de Province. Ce n'est guère qu'en 1658 et en 1747 que les droits et surtout les obligations de ces derniers furent indiqués d'une façon expresse, dans les villes Majeures (Lyon en était), l'aspirant doit subir l'épreuve devant le lieutenant, payer un droit de maîtrise et de confrérie.

Le premier lieutenant, dont on connaît le nom, est un nommé Nicolas Hestier, qui, en 1508, avait dans sa juridiction la Touraine. On va voir que les musiciens de Lyon ne tardèrent pas à être aux prises avec un personnage analogue (1).

Il est à croire que si ce délégué et tous ceux qui, dans la suite, soutinrent des prétentions pareilles, eussent été Lyonnais, ils ne se fussent pas exposés à payer leurs charges pour courir après un profit aléatoire. Enfants de notre cité, ils auraient connu avec quel soin jaloux étaient défendus les privilèges de la ville. Ils trouvèrent en effet, pour leur résister, non seulement les musiciens, mais le consulat, conservateur des droits locaux, dont la concession n'était pas sans lui coûter cher.

La première trace de la lutte remonte en 1517 et se trouve consignée dans un mandement de 6 liv. à payer à *sieur Pierre Laurencin pour la vuydange de procès des eulx-disant roy et maîtres jurés tabourins*. Le litige était pendant, en la cour de la Sénéchaussée, entre : Jehan d'Escosse, *soi-disant roy*, et certains nommés *Petit-Jehan le Rebequet, Mochet* (2) et certains autres leurs consorts *eulx-disans maîtres jurés de l'art de tabourin et ménestriers de la dite ville*, d'une part ; et les conseillers de la ville, *pour intérêt de la chose publique*, d'autre part. Le Roy des Violons avait profité d'une attaque dirigée contre les privilèges du travail à Lyon, pour introduire ses lieutenants et ses prétentions dans la place.

(1) *V. Bernhard* ; dissertation sur la corporation des Ménestriers ; et *D'Auriac* : La corporation des Ménestriers.

(2) Petit Jehan le Rebequet (1507-1547) ménestrier, était natif de La Baume en Viennois, il figure comme musicien au banquet offert aux ambassadeurs suisses en 1547.

Jean Quille dit Mochet, taborineur, figure dans les pièces d'archives depuis 1507. Il fut inhumé à Saint-Paul en 1524. Le quartier Bourgneuf était le centre des bandes de musiciens.

Dans ce litige, le consulat, tout en sauvegardant les privilèges municipaux et l'intérêt des musiciens, servait aussi celui des amateurs de musique, qui se heurtaient à un tarif fort élevé fixé, à son appétit, par sa majesté ménestrière.

La sénéchaussée donna gain de cause aux Lyonnais, mais l'affaire fut renvoyée au Parlement, où elle eut vraisemblablement le même sort.

Indépendamment de son intérêt local, le document visé permet de combler en partie une lacune de plus d'un siècle, qui existe dans la dynastie violoneuse.

En effet, ni M. Bernhard, ni, après lui, M. d'Auriac ne citent aucun *Roy des Violons*, entre Jehan Facien (1422) et Rousso (1572). Jehan d'Escosse prendrait place entre les deux (1).

La tranquillité de nos musiciens ne fut pas bien longue : cette fois, le péril les englobait avec tous les corps d'état et métiers de la ville. Dans un but fiscal, Henri III ordonna en 1581 l'établissement de maîtrises dans les Villes du Royaume non jurées : les joueurs et faiseurs d'instruments de Lyon furent taxés d'un droit de deux écus, modéré à deux tiers en 1597. On peut penser si le consulat s'opposa à la publication de ces édits, sans pouvoir toutefois obtenir satisfaction avant 1606.

En 1625, Louis Constantin, qui venait d'obtenir de Louis XIII, le titre de *Roy et maître des menestriers et de tous les joueurs d'instruments tant hauts que bas du Royaume*, se crut assez fort pour relancer les musiciens de Lyon et les obliger à prendre des lettres de maîtrise. Toujours sans succès.

Moins de quarante ans après, la lutte recommence : Guillaume Dumanoir avait obtenu en 1657, sans financer, en récom-

(1) Dans une liste des *Officiers domestiques de l'Hostel de Madame Loyse et Charlotte de France, fille du Roy François I^{er}, du 1^{er} octobre 1516, au dernier May 1517*, figure, Jehan Grand dit d'Escosse, joueur de musette.

pense de son talent, la charge de *Roy des Violons*. Cet honneur et un succès qu'il venait d'obtenir sur les maîtres de danse lui firent juger le moment propice pour étendre sa domination. A cet effet, il délégua ses pouvoirs à un nommé Pierre Raymond, dit la Violette, maître joueur d'instruments de Lyon, qui ne craignit pas de tenter un nouvel et dernier effort contre ses confrères. Le procès battait son plein en 1660, entre : « *le Prévost des Marchands et les Echevins de la Ville de Lyon intervenant dans l'instance entre Pierre Raymond dit La Violette maistre joueur d'instruments de ladite Ville, et la communauté des maistres joueurs d'instrumens, au sujet de prétendues lettres de lieutenant de Roy des Violons de la Ville de Lyon, obtenues par ledit Raymond, qui vouloit s'y faire recevoir en cette qualité.* » Nos archivistes ont conservé trace du volumineux dossier de cette instance, pour laquelle on s'était entouré de tous les documents propres à éclairer la justice : copies de lettres-patentes, édits, règlements, sentences judiciaires, bref tout un arsenal de pièces, au moyen desquelles, les sieurs Pirodon et Lathoud dressèrent au nom du Consulat un assez fade mémoire. Nous n'en retiendrons que les deux points suivants qui nous fourniront l'objet d'études postérieures :

L'on adjouctera encore que, outre que l'on choquerait la liberté publique, l'on heurterait la Charité, en ce que de temps en temps, il y a des pauvres renfermés qui, ayant appris à jouer du violon, estant en âge de raison, sortent de ladite Charité et gagnent leur vie dans la Ville en jouant de leurs violons, ce qu'ils ne pourraient faire, etc. etc.

En faisant ledit établissement (celui de la jurande) l'on détruirait une confrérie desdits joueurs d'instrumens introduite de tous tems, qui a des privilèges et des indulgences, et anéantirait les réglemens qui ont été par vous Messieurs (du Consulat) autorisés.

Le rôle des Recteurs de l'aumône générale dans l'étude de la musique, et la con-

frérie des Musiciens lyonnais sont deux sujets à traiter.

Ce fut le dernier assaut donné à nos musiciens : du reste le *Roy des Violons* avait bien assez à se défendre. Sa royauté et ses privilèges étaient attaqués en vertu du principe même qui avait été la base de leur création. Les ménestrels du XIV^e siècle s'étaient réunis pour sauvegarder par des règlements la dignité et les bonnes traditions de l'art, et c'est au nom de cette même dignité de l'art, mais envisagée sous un autre aspect, que les organistes, professeurs de musique et compositeurs, voulaient se soustraire à la juridiction de ceux qu'ils appelaient *Menestriers*, c'est-à-dire musiciens d'un ordre inférieur.

Pour que les revendications des musiciens fussent si réitérées et si opiniâtres, il fallait que le régime, réclamé par eux, eût de grands avantages, et par suite l'on devrait supposer que les cités affranchies des maîtrises et jurandes aient attiré dans leur sein l'élite des virtuoses. Il n'en fut rien pour Lyon.

Le XVI^e siècle, alors que le pouvoir du Roy des Violons était assez peu assuré, peut fournir une brillante phase de l'histoire musicale de notre ville, résultat d'une double influence : d'abord, l'arrivée des musiciens italiens, qui suivaient la fortune de leurs riches compatriotes, puis le protestantisme, qui voulut étendre sa réforme sur le culte comme sur le dogme. Il lui fallut une musique nouvelle pour chanter ses psaumes, et c'est à Lyon, qu'elle trouva ses théoriciens et ses praticiens les plus remarquables. Après cette période, Lyon ne prit plus guère le souci, que de mettre ses célébrités musicales au monde, pour les voir briller ensuite dans la capitale.

G. TRICOU.

Nous continuerons dans notre prochain numéro la publication de l'étude de M. Daniel Fleuret, professeur au Conservatoire, sur la littérature de l'Orgue.

LA TÉTALOGIE

Jugée à Lyon en 1876



Nous retrouvons, en feuilletant une collection du *Passe-Temps*, l'écho suivant paru dans le numéro du 10 septembre 1876 :

ACTUALITÉ EXCENTRIQUE

La Tétralogie de Richard Wagner

On sait que l'Allemand Richard Wagner est le champion de la *musique de l'avenir*. Or, pour réaliser le triomphe de la dite musique, il vient d'inaugurer dans la petite ville de Bayreuth un théâtre construit exprès où il a fait représenter, sous le titre de *Nibelungering* une série, de quatre soirées consécutives (excusez du peu, comme disait Rossini) et qui forment le prototype et le résumé de son système dramatique et musical.

Par malheur, il paraît que, malgré les efforts inouïs fait pour chauffer à blanc l'enthousiasme d'un public spécial et admirablement disposé, le résultat a été absolument négatif et que le malheureux auditoire, en dépit de tout son bon vouloir, a succombé sous le fardeau de l'immense ennui qui se dégage comme un brouillard opaque, de ces quatre partitions interminables et mortellement stériles. En somme, R. Wagner a fait *four* même auprès de ses compatriotes, et le théâtre ne va pas, dit-on, tarder à fermer ses portes sous prétexte d'extrême chaleur.



Notes Historiques sur

le Crépuscule des Dieux



Le *Crépuscule des Dieux* fut composé après *Tristan et les Maîtres-Chanteurs* et la partition coûta à Wagner cinq années de travail, d'octobre 1869 à novembre 1874. Le poème est de beaucoup antérieur. Dès 1846, Wagner avait étudié à fond les mythes germaniques et scandinaves relatifs à Siegfried et, en 1848, il avait déjà esquissé un drame, la *Mort de*

Siegfried qui devint le noyau de tout l'*Anneau du Nibelung*. En en développant les principaux motifs dramatiques, il fut amené à écrire successivement les trois autres drames qui forment la Tétralogie, d'abord *Siegfried jeune* (1851), qui devait servir d'explication à la *Mort de Siegfried*; puis la *Walkyrie* (1852) qui expliquait les destinées du jeune Siegfried; enfin (1852), l'*Or du Rhin*, qui exposait toute la genèse de cette grande épopée dramatique. La *Mort de Siegfried* fut alors complètement remaniée et devint le *Crépuscule des Dieux*. Dès 1853, le poème complet avait été imprimé aux frais de Wagner à un très petit nombre d'exemplaires et communiqué à ses amis. Le poème de 1853 subit encore quelques modifications par la suite et fut enfin publié définitivement en 1863, onze ans avant que les partitions fussent achevées. Celle du *Crépuscule* parut chez Schott, à Mayence, en janvier 1876, tout juste trente ans après que Wagner se fut pour la première fois occupé des mythes germaniques et scandinaves relatifs à Siegfried.

Voici les dates exactes de composition des différents actes de la *Götterdämmerung*. Le premier acte était terminé, dans l'esquisse orchestrale, le 11 janvier 1870; le second, le 5 juillet de la même année; le troisième, le 9 février 1872. L'ensemble fut achevé le 21 novembre 1874.

La première représentation de l'*Anneau du Nibelung* eut lieu à Bayreuth du 13 au 17 août 1876.



C'est le Théâtre de la Monnaie de Bruxelles qui a donné la première exécution française du *Crépuscule des Dieux*. On sait que ce fut en 1876, à Bayreuth, que fut créée la *Tétralogie*. Onze ans après seulement, en 1887, MM. Dupont et Lapissida montèrent la *Walkyrie*, à la Monnaie. *Siegfried* fut joué en 1891, sous la direction Stoumon-Calabresi; l'*Or du Rhin* fut représenté sept ans après, en 1898, sous la même direction et le *Crépuscule des Dieux* fut monté, de façon admirable, par MM. Kufferath et Guidé, le 24 décembre 1901.

L'interprétation de cette dernière œuvre était confiée à Mme Litvinne (Brunnhild), M. Dalmorès, notre ancien compatriote, qui fut pendant longtemps cor solo au Grand-

Théâtre (Siegfried), Mlle Friché (Gutrune), M. Bourgeois (Hagen), M. Albers (Gunther), M. Viaud (Alberich), Mmes Friché, Dhasty, Verlet, Maubourg et Tourjane (Nornes et Filles du Rhin).

L'orchestre était dirigé par M. Sylvain Dupuis. L'œuvre fut exécutée sans coupures.

La première représentation du *Crépuscule* en France fut donnée le 17 mai 1902, sur la scène du théâtre du Château-d'Eau.

On se rappelle que ces représentations furent organisées sous le patronage de la Société des Grandes auditions musicales, par MM. Alfred Cortot et Willy Schütz.

Plusieurs des artistes de la Monnaie reprirent les rôles qu'ils avaient créés cinq mois auparavant à Bruxelles : Mme Litvinne, M. Dalmorès, M. Albers. Les autres rôles étaient chantés par M. Vallier (Hagen) qui créa l'an dernier Wotan de *l'Or du Rhin* au Grand-Théâtre, Challet (Alberich), Mmes Olitza (Waltraute), Mlle Jeanne Leclerc (Gutrune), Mmes G. Vizq, Deville et Leclerc (les Filles du Rhin). D'autres artistes remplacèrent aux représentations suivantes ceux que nous venons de nommer et parmi ceux-là, nous citerons Mlle Janssen que nous allons entendre dans le rôle de Brunnhild, M. Frœlich qui obtint, l'an dernier, un si grand succès à Lyon, aux concerts de la *Schola Cantorum* et M. Dufriche, l'un, le meilleur, des ténors qui furent sifflés, dans le courant de la saison dernière, au Grand-Théâtre.

L'orchestre fut dirigé par Hans Richter, Félix Motl et Alfred Cortot qui fit à cette occasion ses débuts comme chef d'orchestre.

A Bruxelles, les différentes journées de la Tétralogie avaient été, en l'espace de quatorze années, représentées dans l'ordre suivant : *La Walkyrie*, *Siegfried*, *L'Or du Rhin*, le *Crépuscule des Dieux*. A Paris *La Walkyrie* fut également représentée en premier lieu (Opéra, mai 1893), puis *Siegfried* (Opéra, 3 janvier 1902); *L'Or du Rhin* n'a pas encore été joué. M. Bertrand avait eu, dit-on, l'idée de le monter en y ajoutant un ballet! ...

A Lyon, l'ordre des représentations est le même qu'à Bruxelles : *La Walkyrie* (1894); *Siegfried* (15 février 1901); *L'Or du Rhin* (31 mars 1903); enfin, le *Crépuscule des Dieux* dont la première sera donnée demain.

Voici la distribution du *Crépuscule des*

Dieux à Lyon : Brunnhild, Mlle Janssen; Siegfried, M. Verdier; Gutrune, Mlle Rogery; Gunther, M. Rouard; Hagen, M. Sylvain; Alberich, M. Artus; Nornes et Filles du Rhin, Mmes Domenech, de Véry, La Palme et Pierrick.



Chronique Lyonnaise



GRAND-THÉÂTRE

Demain, la représentation du *Crépuscule* doit commencer à 7 h. 3/4; il sera difficile, dans ces conditions, de terminer le spectacle avant une heure du matin, étant donné la longueur de l'œuvre. Voici du reste ce que propose, à ce sujet notre, excellent confrère, L..., de *l'Express* :

« Le *Crépuscule des Dieux* est un drame lyrique de proportions considérables et d'une durée qui dépasse celle de la plupart de tous nos opéras, ou du moins de nos opéras tels que l'on nous les donne actuellement.

« D'après ce que j'ai noté aux représentations de Paris-Château-d'Eau, 1902 — et de Bruxelles en 1903 — voici la durée de chacune de ses parties :

1 ^{er} acte (y compris le prologue).	1 h. 55 m.
2 ^e acte	1 h. 07 m.
3 ^e acte	1 h. 15 m.

« Au total 4 h. 17 minutes de musique, auxquelles il convient d'ajouter 1 heure pour 2 entr'actes de 30 minutes chacun environ, plus 10 minutes de retard à peu près inévitables. Soit 5 h. 27 minutes.

« De ce chiffre, déduisez 25 minutes, au maximum, pour les coupures pratiquées dans quelques parties de la partition, notamment au deuxième acte, et il vous restera le total déjà suffisamment coquet de cinq heures et deux minutes de spectacle.

« Par conséquent, si l'on veut terminer la représentation à une heure convenable, autrement dit vers minuit, de manière à permettre au public des travailleurs et des gens d'affaires de se rendre sans fatigue, le lendemain matin à leurs occupations obligatoires,

fut non seulement le plus grand, mais encore le plus représentatif de notre pensée nationale.

N'attendez pas de moi que je me lance dans une longue discussion ethnique sur les origines du maître dauphinois, ni que j'établisse un copieux parallèle entre les particularités de la musique germanique et celles de la musique française. Il suffit d'écouter un soir *Siegfried* à l'Opéra et d'aller le lendemain entendre, en matinée, la *Damnation de Faust*, pour constater clairement, ne fût-ce que par les degrés divers de notre fatigue cérébrale, que le caractère artistique de cette dernière œuvre est aux antipodes mêmes du caractère de l'autre. Vous me direz que ce critérium est bien vague. Dites plutôt qu'il est large et simple et convenez que, si notre époque n'était éprise d'analyse outrancière et stérile, on ne songerait pas une minute à taxer de germanisme un ouvrage comme la *Damnation* qui, loin d'évoquer la nature et la vie par la concentration sentimentale ou par la contemplation métaphysique, à la manière allemande, n'agite, au contraire, le fond de notre cœur et de notre intelligence qu'après avoir frappé nos sens par tout un monde d'images précises et concrètes.

Cette diversité du processus esthétique, — de l'image vers la pensée ou de la pensée vers l'image. — sépare à jamais l'art saxon de l'art latin. Et je voudrais, au moment où le centenaire de Berlioz, glorieusement fêté par nos grands chefs d'orchestres, donne un regain de nouveauté à la *Damnation de Faust*, chercher dans cet ouvrage la formule de notre passé musical et la faire étinceler de nouveau, comme une étoile des mages, au-dessus de notre horizon d'art.

Tout ce que nous savons, tout ce que nous ressentons, nous le tenons exclusivement de notre expérience et les données des sens, élaborées par nous ou reçues héréditairement de nos ancêtres, sont les seuls éléments de notre connaissance. Il semblerait dès lors que, les phénomènes physiques impressionnant également tous les hommes, chacun devrait se montrer également sensible à la Beauté. S'il n'en est rien c'est parce que celui-là seul est artiste, qui, par la vivacité de ses impressions et de ses associations d'idées, rattache les phénomènes sensibles à tout un monde

mental, ou qui, inversement, ne peut éprouver de sentiments sans remonter à leur source, aux impressions naturelles qui déterminèrent antérieurement toutes ses autres impressions de même ordre.

Ainsi se réalise, dans chaque être, l'union plus ou moins intime entre les sensations et les idées; et nous aimons davantage, en vieillissant, l'immuable Nature, car elle enrichit sans cesse notre cerveau d'affections et de pensées nouvelles.

Lorsque j'avais vingt ans la tombée du crépuscule sur un marais me troublait déjà jusqu'aux larmes; aujourd'hui ce spectacle m'est devenu plus évocateur, plus suggestif encore et j'espère bien voir, à quatre-vingts ans, si la vie me demeure clémente, la lune se lever sur les flots d'un cœur plus jeune, plus compréhensif et plus passionné qu'au cours de mon adolescence même.

Pour provoquer l'émotion de ses frères, l'artiste créateur ne dispose, comme la nature, que de moyens physiques. Lui non plus ne s'adresse qu'aux sens, et pourtant lui aussi pénètre, comme elle, jusqu'au plus intime de notre pensée.

Pour arriver à ce but moral, — je ne dis pas forcément moralisateur, — sans lequel il n'y a pas d'art élevé, deux systèmes s'offrent à lui : ou bien viser l'au-delà du phénomène dont il évoque les formes, et, par ce moyen parler le plus directement possible d'âme à âme (tous mes lecteurs, même les monistes, comprennent ce que j'entends par là); ou bien s'en tenir franchement aux formes matérielles dont il a sondé les significations secrètes, et s'en servir comme d'un symbole gardant toute sa beauté propre, toute sa teneur concrète, tout son agrément physique.

Je songe surtout au musicien qui, moins entravé que le peintre ou que le littérateur par des prototypes vivants, est aussi plus libre qu'eux dans ses moyens expressifs. Nous voyons, en effet, chez les compositeurs, une faculté d'*accommodation*, qui leur permet soit de fixer les aspects plus proches de la matière musicale, soit de porter leurs regards vers je ne sais quels insondables dessous, vers le sens mystérieux des diverses sonorités, au risque de ne plus apercevoir celles-ci que d'une façon vague, trouble, indécise, de

même que notre œil, lorsqu'il fouille l'horizon, cesse de percevoir nettement les objets les plus proches.

Les créateurs qui s'en tiennent au premier système écrivent de la musique. Quant aux autres, avec un écrivain féru de ces brouillards, je dirais volontiers qu'ils font de la *métamusique*. Il y a de la métamusique dans la *Symphonie avec chœurs*, il y en a dans *Tristan*; cette tendance est proprement germanique et se trouve à des degrés divers dans la plupart des œuvres allemandes. Je n'hésite pas à dire qu'à des inspirations si gigantesques, mais forcément nébuleuses, je préfère l'humanité plus large et plus universelle de la *Symphonie Pastorale* ou de *Lohengrin*.

Nouvelles Diverses

On ignore généralement que l'abbé Liszt fut, à une certaine époque; quelque peu révolutionnaire: Il écrivit en effet, en juillet 1830 une *Symphonie révolutionnaire* et, détail très curieux, en 1834, lors des troubles ouvriers de notre ville, un morceau pour piano intitulé *Lyon*.

A l'Opéra. — Les répétitions du *Fils de l'Etoile*, la nouvelle œuvre de MM. Camille Erlanger et Catulle Mendès, sont commencées.

Cette œuvre très importante passera probablement vers la fin du mois de mars.

Voici la distribution des rôles: *Bar-Krokeba*, M. Alvarez; *Akiba*, M. Delmas; *Séphora*, Mlle Bréval; *Lilith*, Mlle Héglon; *Bellis*, M. Demougeot ou Fèart.

L'action se passe à Jérusalem, l'an 135 après Jésus-Christ.

Dans le *Mercure de France* de 1737, nous retrouvons l'annonce d'un cours de composition proposé par Rameau en ces termes:

« *Ecole de composition dramatique.* — M. Rameau donne avis aux amateurs de musique qu'il va établir une école de composition trois fois la semaine, depuis trois heures jusqu'à cinq, pour douze écoliers seulement, à un louis d'or chacun par mois, pouvant les enseigner tous ensemble et même davantage s'il en étoit besoin; il sera libre d'ailleurs à

un moindre nombre de s'associer pour la totalité.

« Il assure que six mois au plus suffiront pour se mettre au fait de la science de l'harmonie et de sa pratique dans tous les cas où on voudra l'employer, quand même on ne saurait qu'à peine lire la musique; à plus forte raison encore si on étoit plus avancé.

« C'est pour satisfaire à l'empressement de quelques personnes qui se sont déjà aggrégées dans cette classe que M. Rameau a crû devoir en faire part au public, espérant que par ce moyen le nombre en seroit plutôt (*sic*) rempli; ainsi ceux qui souhaiteront s'y joindre auront la bonté de lui envoyer leur nom et leur demande par écrit, à l'hôtel d'Effiat, rue des Bons Enfants, pour qu'il puisse les avertir du jour auquel on commencera ».

Ajoutons qu'à cette époque (1737) Rameau avait déjà fait représenter à l'Opéra *Hippolyte et Aricie* (1733) dont la *Schola Cantorum de Lyon* nous a fait entendre l'an dernier d'importants fragments, *les Indes Galantes* (1735) et *Castor et Pollux* (Octobre 1737).

☞ ☞ ☞

On lit dans *le Figaro*:

TÉMOIGNAGE D'UN GRAND MAÎTRE

« Après avoir donné les témoignages des grands artistes et des compositeurs comme *Léoncavallo*, *Puccini*, *Augusta Holmès*, *Grieg*, nous sommes heureux et fiers de pouvoir reproduire ici une lettre écrite par le grand Maître *Massenet* à un de ses plus chers interprètes en Italie.

« Le Maître étoit à Milan, convoqué comme juge au concours Segonzo (*sic*). Il sut que son ami Bériel, (?) le grand (???) baryton italien, allait chanter au Gramophone. Aussitôt, profitant de sa présence à Milan, il lui écrivit:

« Cher ami,

« Puisque vous avez l'occasion de chanter « pour le Gramophone qui m'a tellement ravi, « n'oubliez pas d'y faire entendre quelques « mesures de votre ami Massenet.

« MASSENET »

Quels termes plus précis que ceux-ci démontreraient la considération en laquelle Monsieur Massenet tient le Gramophone: Désirer être immortalisé par lui!

N'est-ce pas délicieux?

Jusqu'ici certains fabricants de produits plus ou moins pharmaceutiques ou de biscuits de luxe avoient demandé aux célébrités con-

