



NOTES POUR SERVIR À L'HISTOIRE DE LA MUSIQUE À LYON

## La Troupe du Grand-Théâtre en 1703 et 1704

\* \* \*

M. Delhorme notaire à Lyon (1697-1739) semble avoir été l'homme d'affaires de l'Opéra de notre ville : c'est, en effet, son nom que l'on trouve au bas des actes intéressant cette entreprise. En voici deux qui contiennent des renseignements sur la troupe théâtrale en 1703 et 1704, et sur le mauvais état financier de l'exploitation.

Par le premier de ces actes (16 avril 1703) « les acteurs, actrices, danseurs, danseuses, symphonistes et autres employés dans l'opéra de cette ville se voyant contraints de diriger eux-mêmes ledit opéra, pour le faire subsister autant qu'il leur sera possible » conviennent d'une société à la tête de laquelle ils placent quatre d'entr'eux. La durée de cette association était de quatre mois et demi et, dans les projets, figure un voyage de toute la troupe à Dijon, où l'on pensait, sans doute, utiliser plus fructueusement les mois de belle saison. Les bénéfices devaient amortir les créances des artistes pour solde de leurs appointements : ils n'étaient donc pas payés.

Les signataires au nombre de vingt-neuf, n'ont, pour la plupart, laissé aucun nom passé à la postérité, et la nomenclature ne pourrait avoir d'intérêt que si leur spécialité était accolée à leurs noms. Je dois faire exception pour trois d'entr'eux.

Hugues de Bargues figure dans ce personnel. Il devait être de l'orchestre et peut-être le chef, car la direction des bandes de

violons était de tradition dans cette famille, digne d'une bonne place dans l'histoire de la musique à Lyon. En 1580, Martial de Bargues joint à la profession d'enlumineur celle de joueur de violon, et, à peu près en même temps, son frère, Mahyet de Bargues enseigne le même instrument à raison de 10 écus d'or pour un apprentissage de six ans. Puis se succèdent : Jean, Barthélemy, joueurs d'instruments, Dominique, chef de la grande bande en 1643 et Charles qui, en 1676, dirigeait les violons à la Comédie. Notre Hugues, descendant de ces derniers, ne devait pas clore la liste de cette dynastie, puisque, dans l'acte de 1704 dont je parlerai plus loin, il y figure avec ses deux fils et ses deux filles comme danseuses.

Un autre nom de cette liste devait sortir de l'obscurité, celui des deux sœurs Journet, dont l'une, Françoise, signe : Fanchon. C'était, en effet, son nom de bataille, qui nous est confirmé par une lettre de Mme du Noyer, née Anne-Marguerite Petit. Dans le cours d'une vie aventureuse, cette dernière écrit de Lyon, où elle était de passage dans l'été 1704 : « On parla d'aller à l'Opéra. Nous y fumes toute une bande, et nous y arrivames fort à propos pour aider ces pauvres gens à en payer les frais. Mais aussi qu'est ce que c'est que cet opéra ! On jouait *Bellérophon* : Bacchus et Pan parurent sur la scène tenant chacun un manche à balai. Les machines montraient la corde, les habits des acteurs étaient des plus crasseux, et l'orchestre répondait parfaitement à la magnificence du théâtre. La petite Fanchon Journet en faisait tout l'ornement. Jè l'avais vue quelques années auparavant à Avignon et je la trouvais toujours tout aussi aimable... il n'y a proprement qu'elle qui brille... »

Elle y brilla si bien que Paris l'appela à lui l'année suivante, où elle devint une des plus grandes actrices de l'Opéra. Les contemporains célébrèrent à l'envi la douceur de son regard et le modelé de ses bras, mais, en même temps, ils rendirent non moins hommage au charme de sa voix et à l'expression de son jeu. Pendant les seize ans qu'elle demeura à l'Académie, elle y créa les premiers rôles avec succès. Née, croit-on, à Lyon, elle mourut en 1722.

A côté de ces deux noms, un autre de cette liste attire l'attention, celui de Pierre Rameau, qu'on a la tentation d'identifier au compositeur dijonnais. De fait, ses biographes s'accordent à dire que vers cette époque, il s'engagea dans un orchestre ambulante,

que le directeur promena dans le Midi de la France et à Lyon. Mais notre signataire se prénomme Pierre au lieu de Jean-Philippe : il est bon d'ajouter qu'il signe « Rameau » tout court.

La description de M<sup>me</sup> du Noyer est d'une exagération évidente ; bien plus exacte est son assertion en ce qui concerne l'état financier. Michel Farinelli de Cambert (1649-1730) successivement musicien d'Henriette d'Angleterre et de la reine Marie-Louise d'Espagne, écrit dans la préface d'une de ses œuvres : « L'an 1703 j'ai été relever l'Académie Royale de Musique de Lyon, mais la misère du temps jointe à la mauvaise foi de ceux qui me servaient, me dégoûtèrent bientôt de cette entreprise et m'obligèrent à le quitter afin de prévenir ma ruine totale. » Ce Cambert, qu'il ne faut pas confondre avec le fondateur de l'Opéra, célébra dans une cantate intitulée « Union de la France avec l'Espagne » et exécutée à Lyon en 1704, la cause des vicissitudes qu'il déplore. Du reste, s'il se ruina, ce ne fut point en payant son personnel. Le 21 avril 1704 « les acteurs, actrices, danseurs, danseuses, joueurs d'instruments, machinistes et autres employés de l'Académie royale de musique de cette ville, créanciers en reste de leurs gages et appointements de plus de 12.000 livres » donnent mandat au sieur Lallemand de recouvrer, par les voies judiciaires, leurs créances contre les sieurs Farinel et Runy, directeurs, avec mission de leur déclarer que « de ce présent jusqu'à ce qu'ils aient payé, ils cesseront de jouer et représenter l'Opéra. » Dans cet acte, la liste du personnel comprend cinquante-cinq noms toujours sans indication de spécialité, mais vraisemblablement inscrits suivant l'ordre d'importance, les femmes les premières. On y trouve les deux Journet, les de Bargues et Rameau. Le reste n'est pas sorti de l'oubli.

G. TRICOU.





## Le "PYGMALION" de J.-J. ROUSSEAU

\* \* \*

Au cours de son étude consacrée à Horace Coignet et aux rapports de ce compositeur lyonnais avec Jean-Jacques Rousseau, M. A. Sallès a signalé ici-même, dimanche dernier, l'existence d'une édition de *Pygmalion* publiée, en 1772, à Vienne, par Kurzböck, édition qui présente ceci de particulier qu'elle comporte toute une série d'indications musicales disposées à côté même du texte de la fameuse scène lyrique.

J'ai retrouvé un exemplaire de cette curieuse et rarissime édition en dépouillant la bibliothèque du musicographe genevois, Georges Becker, qui fut acquise en 1903 par la Ville de Lyon. (Cette bibliothèque, très riche, comprend environ 1.200 ouvrages sur la musique qui seront mis à la disposition du public quand j'aurai achevé d'en établir le catalogue).

J'ai pensé qu'il n'était pas sans intérêt de reproduire intégralement, dans sa disposition originale, cette curieuse et introuvable brochure. Pourtant, cette reproduction a déjà été faite par Georges Becker lui-même qui, en 1878, l'a publiée en la faisant précéder d'une substantielle étude sur la question très controversée de la paternité de la musique de *Pygmalion*; mais cette édition, restreinte à cent exemplaires, est fort peu connue. D'autre part, il existe, encore dans la bibliothèque de feu Becker, comme l'a signalé M. Sallès, une autre édition du *Pygmalion* annoté : celle-là publiée à Brescia, en 1776, chez François Ragnoli, est exactement conforme à celle de Kurzböck, sauf en ce qui concerne l'orthographe et l'accentuation : la première, très fantaisiste ; la deuxième, absente ce qui n'est pas étonnant pour une édition établie par une imprimerie italienne.

L'édition de Vienne porte comme titre :

# PYGMALION

PAR

M. J. J. ROUSSEAU.



## SCÈNE LYRIQUE

EXÉCUTÉE

SUR LE THÉÂTRE IMPÉRIAL

DE VIENNE

AVEC LA MUSIQUE

DU

SIEUR ASPELMAYER.

et porte l'indication : « A Vienne, chez Joseph Kurzböck, imprimeur illyrique et oriental de Sa Maj. Imp. Roy. Ap. 1772. »

La première représentation de *Pygmalion* avec la musique d'Aspelmayer a été donnée, en 1772, au théâtre impérial de Vienne, et c'est à cette occasion que Kurzböck réédita, avec les indications musicales, la pièce de Rousseau qu'il avait déjà publiée l'année précédente. On pourra se rendre compte, en comparant le texte de l'édition de Vienne reproduit plus loin avec le texte publié par le *Mercur de France* en 1771 (n° de janvier, p. p. 200-209) — d'après lequel fut établie l'édition princeps de Genève, 1771 (1), — qu'il présente quelques modifications assez

(1) L'édition de Genève est précédée de cette préface « au lecteur » :

« Lorsqu'un éditeur, un libraire, un compilateur même publient quelques pièces d'un auteur qui s'est acquis de la célébrité, on les voit s'empresse à faire l'apologie de celui qui souvent est autant au-dessus d'eux, que leur apologiste est froid et monotone ; l'homme d'un vrai mérite méprise toujours les fades adulations qu'enfantent ces discours ampoulés.

« Ce que nous donnons ici, cher lecteur, est de Monsieur Rousseau : voilà notre éloge. Nous nous serions bien gardé de publier cette scène lyrique, sans l'aveu de son auteur. Elle a été donnée par deux acteurs de Société à Lyon ; elle fit du bruit, tout le monde la désirait. Nous venons de l'extraire du second volume du *Mercur de France* du mois de janvier de cette année, cette

sensibles, signalées en tête de l'ouvrage, par cette déclaration de l'éditeur :

« L'Editeur de cet Ouvrage de l'éloquent Rousseau a pris la liberté de sacrifier quelques beautés de l'Original. il l'a dû faire par des motifs toujours respectables : il ne s'est pas permis de les remplacer, il n'aurait pu l'entreprendre sans une folle témérité. »

A vrai dire cette édition viennoise de *Pygmalion* n'a pas un rapport direct avec la partition d'Horace Coignet : les indications musicales qu'elle présente ne concordent même pas avec la musique de notre compatriote. Mais il me semble qu'il n'est pas tout à fait hors de propos, à l'occasion de l'étude de M. Sallès, de rappeler cette curiosité musicale et littéraire car, si l'on admet — et c'est l'opinion la plus répandue — que les notes portées en marge de l'édition de Kurzböck sont dues à Rousseau, on est très porté à croire que celui-ci a également imposé à Horace Coignet un plan exact de composition avec indication minutieuse de la durée des morceaux et de leur caractère, d'autant plus que, si on se rappelle les théories précises de Jean-Jacques sur la valeur descriptive de la musique, on ne peut guère s'étonner que le philosophe ait imposé à ses collaborateurs d'aussi mesquines et puérielles indications.

Dans un prochain numéro, j'analyserai rapidement la partition d'Horace Coignet.

LÉON VALLAS.

publicité nous autorise ; elle s'y trouve précédée d'une lettre de M. Coignet de Lyon qui nous annonce que la musique est de lui. « Ce n'est point un « opéra, dit-il ; l'auteur l'a intitulée scène lyrique. Les paroles ne se chantent « point, et la musique ne sert qu'à remplir les intervalles des repos nécessaires à la déclamation. Monsieur Rousseau voulait donner par ce spectacle « une idée de la mélopée des Grecs, de leur ancienne déclamation théâtrale ; « il désirait que la musique fût expressive, qu'elle peignît la situation, et, pour « ainsi dire, le genre d'affection que ressentait l'acteur ; j'ai fait mon possible « pour remplir ses vues.... Je dois cependant à l'exacte vérité d'annoncer « que dans les vingt-six ritournelles, qui composent la musique de ce drame, « il y en a deux que Monsieur Rousseau a faites lui-même. Je déclare que « l'andante de l'ouverture et que le premier morceau de l'interlocution qui « caractérise le travail de *Pygmalion* appartiennent à Monsieur Rousseau. »

« Ceux qui désireraient les partitions de la musique de ce drame en trouveront à Genève, chez les marchands de musique ; à Lyon, chez le sieur Castand, place de la Comédie, et dans les autres villes aux adresses ordinaires. »



# PYGMALION

## Scène Lyrique



*Le Théâtre représente un Atelier de Sculpteur. Sur les côtés on voit des blocs de marbre, des groupes, des statues ébauchées. Dans le fond est une autre statue cachée sous un pavillon d'une étoffe légère et brillante, ornée de crépines & de guirlandes.*

L'Ouverture précède d'une demi-minute le lever du rideau

### MUSIQUE.

### SCÈNE.

1	Durée des ritournelles. Deux minutes.	
<i>Le premier morceau qui suit l'ouverture et s'y lie, peint comme elle, l'accablement, l'inquiétude, le chagrin &amp; le découragement.</i>		<i>(1) Pygmalion assis &amp; accoudé rêve dans l'attitude d'un homme inquiet &amp; triste : puis se levant tout à coup, il prend sur sa table les outils de son art, va donner, par intervalles, quelques coups de ciseau sur quelque une de ses ébauches, se recule et regarde d'un air mécontent et découragé.</i>
		<p style="text-align: center;">PYGMALION.</p> <p>Il n'y a point là d'âme ni de vie... ce n'est que de la pierre... je ne ferai rien de tout cela. — O mon génie, où es-tu ?... mon talent qu'es-tu devenu ?... tout mon feu s'est éteint... mon imagination s'est glacée... le marbre fort froid de mes mains... Pygmalion tu ne fais plus des Dieux... tu n'es plus qu'un vul-</p>

2  
*La Musique exprime avec rapidité les premiers de ces mouvemens, se ralentit par degrés, & finit par des tons sourds jetés par intervalles.*

Durée.

gaire artiste — Vils instrumens qui n'êtes plus ceux de ma gloire, allez... ne deshonnez plus mes mains.

Une Minute.

(2) *Il jette avec dédain ses outils, s'agite, se promène, s'arrête, porte, malgré lui, ses regards vers le fond de son atelier, où le pavillon lui cache une statue, en détourne les yeux & tombe dans une rêverie profonde.*

Que suis-je devenu?... Quelle étrange révolution s'est faite en moi! — Tyr, ville opulente & superbe... les monumens des arts qui brillent dans ton sein, ne m'attirent plus... j'ai perdu le goût que je prenais à les admirer... le commerce des Artistes & des Philosophes me devient insipide... l'entretien des Peintres et des Poètes est sans attrait pour moi... la louange & la gloire n'élevent plus mon ame... les éloges de ceux qui en recevront de la postérité, ne me touchent plus — l'amitié même a perdu pour moi tous ses charmes. — Et vous, jeunes objets, chefs-d'œuvres de la nature, que mon art osait imiter, & sur les pas desquels les plaisirs m'attirent sans cesse,.. vous, mes charmans modèles... qui m'embrasiez à la fois des feux de l'amour et du génie... depuis que je vous ai surpassés, vous m'êtes tous indifférens.

3  
*Quelques mesures qui  
 peignent une tendre mé-  
 lancolie.*

Durée.  
 1/2  
 Minute.

(3) *Il s'assied & contemple tout  
 autour de lui.*

Retenu dans cet atelier par un  
 charme inconcevable... je ne fais  
 rien faire... & je ne puis m'en  
 éloigner... j'erre de groupe en  
 groupe... de figure en figure...  
 mon ciseau faible... incertain  
 ne reconnaît plus son guide...  
 ces ouvrages grossiers, restés à  
 leur timide ébauche, ne sentent  
 plus la main qui jadis les eût  
 animés.

*Il se lève impétueusement.*

C'en est fait... c'en est fait...  
 j'ai perdu mon génie... si jeune  
 encore, je survis à mon talent !  
 — Mais quelle est donc cette  
 ardeur interne qui me dévore ?...  
 qu'ai-je en moi qui semble m'em-  
 brafer ?... Quoi !... dans la  
 langueur d'un génie éteint, sent-  
 on ces émotions ?... sent-on ces  
 élans des passions impétueuses...  
 cette inquiétude insurmontable...  
 cette agitation secrète qui me  
 tourmente... & dont je ne puis  
 démêler la cause ? — J'ai craint  
 que l'admiration de mon propre  
 ouvrage ne causât la distraction  
 que j'apportais à mes travaux...  
 je l'ai caché sous le voile... mes  
 profanes mains ont osé couvrir  
 ce monument de leur gloire...  
 depuis que je ne le vois plus, je  
 suis plus triste... & je ne suis  
 pas plus attentif. — Qu'il va  
 m'être cher... qu'il va m'être

	Durée.	<p>précieux, cet immortel ouvrage !... Quand mon génie éteint ne produira plus rien de grand, de beau... de digne de moi... je montrerai ma Galathée, &amp; je dirai : Voilà ce que fit autre-fois Pygmalion. — O ma Galathée, quand j'aurai tout perdu, tu me resteras... &amp; je ferai consolé.</p>
<p>4 Le trouble &amp; l'incertitude sont exprimés par quelques mesures coupées par des silences.</p>	1/2 Minute.	<p>(4) Il s'approche du pavillon, s'en éloigne, va, vient et s'arrête quelquefois à le regarder en soupirant.</p> <p>Mais pourquoi la cacher ?... Qu'est-ce que j'y gagne ?... réduit à l'oisiveté... pourquoi m'ôter le plaisir de contempler la plus belle de mes œuvres ?... peut-être y reste t'il quelque défaut que je n'ai pas remarqué... peut-être pourrai-je encor ajouter quelque ornement à sa parure ?... aucune grace imaginable ne doit manquer à un objet si charmant... peut-être cet objet ranimera-t'il mon imagination languissante... il la faut revoir... l'examiner de nouveau... que dis-je ?... ah !... je ne l'ai point encore examinée... je n'ai fait jusqu'ici que l'admirer.</p> <p>Il va pour lever le voile, &amp; (5) le laisse retomber comme effrayé.</p> <p>Je ne sai quelle émotion j'éprouve, en touchant ce voile... une frayeur me fait... insensé !... crois-tu toucher au sanctuaire de quelque Divinité ?... n'est-ce</p>
<p>5 Cette Pantomime commence en silence : un seul coup d'archet marque l'instant où le voile échappe des mains de Pygmalion.</p>		

<p style="text-align: center;">6</p> <p><i>Un petit nombre de notes exprime le désir, l'effroi, enfin le mouvement rapide &amp; comme involontaire par lequel Pygmalion découvre la statue.</i></p>	<p style="text-align: center;">Durée.</p> <p style="text-align: center;">10 Secondes.</p>	<p>pas une pierre ?... n'est-ce pas ton ouvrage ?</p> <p>(6) <i>Il recommence à lever le voile d'une main tremblante, se rassure, découvre la statue de Galathée, semble prêt à se prosterner &amp; se retient. On voit cette statue posée sur un piédestal fort petit, mais exhaussée par un gradin de marbre, formé de marches demi-circulaires.</i></p> <p>J'allais tomber à ses pieds !... délire éfréné !... fatal égarement ! — Mais que de charmes !... O Galathée !... Vénus même est moins belle que vous... Vanité... faiblesse humaine... je ne puis me lasser d'admirer mon ouvrage... je m'enivre d'amour propre... je m'adore dans ce que j'ai fait... non... rien de si beau ne parut dans la nature — Quoi ! tant de beautés sortent de mes mains !... Quoi !... Pygmalion... tes mains heureuses... — je vois un défaut... ce vêtement jaloux dérobe trop aux regards le soupçon des charmes qu'il recèle... ils doivent être mieux annoncés.</p>
<p style="text-align: center;">7</p> <p><i>Une musique fréquemment coupée par des soupirs &amp; des demi-soupirs, peint l'irrésolution de l'artiste, sa démarche incertaine, son agitation, son effroi.</i></p>	<p style="text-align: center;">Moins d'une Minute.</p>	<p>(7) <i>Il prend son maillet &amp; son ciseau, puis s'avancant lentement, il monte, en hésitant, les gradins de la statue qu'il semble n'oser toucher : enfin, le ciseau déjà levé, il s'arrête.</i></p> <p>Quel tremblement... ! Quel trouble... ! Je tiens le ciseau d'une main mal assurée... je ne</p>

<p style="text-align: center;">8</p> <p><i>Continuation du morceau précédent, terminé par un coup d'archet dominant qui marque l'instant où Pygmalion donne un coup de maillet sur son ciseau.</i></p>	<p>Durée.</p> <p style="text-align: center;">15 Secondes.</p>	<p>puis... je n'ose... je gâterai tout...</p> <p>(8) <i>Il s'encourage &amp; enfin présentant son ciseau, il en donne un coup : saisi d'effroi, il le laisse tomber, en poussant un grand cri.</i></p> <p>Dieux !... Je sens la chair palpitante... &amp; repousser le ciseau.</p> <p><i>Il descend, tremblant &amp; confus.</i></p> <p>Vaine terreur !... Fol aveuglement ! — non... Je n'y toucherai point... non... cette puissance inconnue... cet effroi respectueux...</p> <p><i>Il s'interrompt &amp; considère de nouveau la statue.</i></p> <p>Eh !... que veux-tu changer ? ... regarde .. quels nouveaux charmes veux-tu lui donner ?... ah ! c'est sa perfection qui fait son défaut... Divine Galathée... moins parfaite, il ne te manquerait rien — rien !</p>
<p style="text-align: center;">9</p> <p><i>Une douce mélodie peint le sentiment d'une âme tendrement pénétrée.</i></p>	<p>Quelques Secondes.</p>	<p>(9) <i>Tendrement, après un instant de silence.</i></p> <p>Il te manque une âme... ta figure ne peut s'en passer.</p>
<p style="text-align: center;">10</p> <p><i>La musique devient plus expressive.</i></p>	<p>Quelques Secondes.</p>	<p>(10) <i>Il se tait un moment &amp; reprend avec plus d'attendrissement encore.</i></p> <p>Que l'âme faite pour animer un tel corps doit être belle !</p>
<p style="text-align: center;">11</p> <p><i>Sans perdre le caractère précédent, elle</i></p>	<p>1/2 Minute.</p>	<p>(11) <i>Il arrête sur la statue un regard languissant &amp; expressif, puis</i></p>

*prend une nuance de trouble & d'agitation.*

12

*Enfin, en conservant de l'analogie avec les trois morceaux qui précèdent, la musique exprime tour à tour, l'ardeur du desir, & l'abattement d'un cœur détrompé d'une illusion flatteuse.*

Ces quatre derniers morceaux de symphonie forment un tout.

Durée

Moins  
d'une  
Minute.

*retournant s'asseoir, il dit d'une voix lente, entrecoupée & changée.*

Quels desirs osé-je former...!  
Quels vœux infensés...! Qu'est-ce que je sens...? ô ciel!... le voile de l'illusion tombe... & je n'ose voir dans mon cœur... j'aurais trop à m'en indigner.

*(12) Longue pause dans un profond accablement.*

Voilà donc la noble passion qui m'égaré... c'est donc pour cet objet inanimé que je n'ose sortir d'ici... Un marbre... Une pierre... Une masse informe... et dure... travaillée avec ce fer — infensé...! — rentre en toi même... gémis sur toi... sur ton erreur... Vois... vois ta folie — mais... non...

*Impétueusement & en se levant.*

Non... je n'ai point perdu le sens... non... je n'extravague point... Je ne me reproche rien... ce n'est point de ce marbre que je suis épris... c'est d'un être vivant qui lui ressemble... c'est de la figure qu'il offre à mes yeux. — En quelque lieu que soit cette figure adorable... quelque corps qui la porte... elle aura tous les vœux de mon cœur... oui... ma seule folie est de discerner la beauté... mon seul crime est d'y être sensible... il n'y a rien là dont je doive rougir.

<p style="text-align: center;">13</p> <p><i>La musique exprime, dans un petit nombre de mesures, ces mouvements divers : elle commence avec douceur, s'élève ensuite &amp; se termine comme elle a commencé.</i></p>	<p style="text-align: center;">Durée.</p> <p style="text-align: center;">Quelques Secondes.</p>	<p>(13) <i>Il cherche à se calmer, il ne le peut : il s'approche de la statue, il s'en éloigne, &amp; les yeux fixés sur elle, il dit moins vivement, mais toujours avec passion.</i></p> <p>Quels traits de feu semblent sortir de cet objet...! &amp; cependant (hélas !) il reste immobile et froid, tandis que mon cœur embrasé par ses charmes, voudrait quitter mon corps... pour aller échauffer le sien... Je crois, dans mon délire, pouvoir m'élan- cer hors de moi... Je crois pou- voir lui donner ma vie... &amp; l'animer de mon ame... Ah ! que Pygmalion meure pour vivre dans Galathée...! Que dis-je?... ô ciel!... si j'étais elle, je ne la verrais pas... je ne serais pas celui qui l'aime... non... que ma Galathée vive et que je ne sois pas elle... que je sois tou- jours un autre... pour vouloir toujours être elle... pour la voir... pour l'aimer... pour en être aimé !</p>
<p style="text-align: center;">14</p> <p><i>La musique parle ; elle présente, avec éclat, l'expression rapide &amp; véhémence des mouve- mens les plus tumultueux.</i></p>	<p style="text-align: center;">Quelques Secondes.</p>	<p>(14) <i>Il se tait un moment, mais il conserve dans son action le feu du sentiment qu'il vient d'exprimer : il s'appuie un instant sur sa table, il se relève avec impétuosité.</i></p> <p>Transports... tourmens... vœux... desirs... rage... im- puissance... amour terrible... amour funeste... tout l'enfer est dans mon cœur agité...!</p>

<p>15</p> <p><i>Continuation du morceau précédent.</i></p>	<p>Durée. Peu de Secondes.</p>	<p>(15) <i>Son agitation devient extrême.</i></p> <p>Dieux puissans... Dieux bien-faisans... ! partagez à deux êtres l'ardeur dévorante qui consume l'un, fans'animer l'autre... Déesse de la beauté... celeste Vénus, étens ta gloire... donne à cet objet la moitié de ma vie... donne lui tout, s'il le faut... épargne cet affront à la nature... qu'un si parfait modele foit l'image de ce qui n'est pas.</p>
<p>16</p> <p><i>Après un instant de silence, on entend une musique douce &amp; agréable qui s'élève par gradation.</i></p>	<p>1/2 Minute.</p>	<p>(16) <i>Il revient à lui par degrés, avec un mouvement d'assurance &amp; de joye, s'assoit &amp; dit :</i></p> <p>Je reprends mes sens... quel calme inattendu... quel courage inespéré me ranime... ! une fièvre mortelle embrasait mon sang... un baume de confiance &amp; d'espérance coule dans mes veines... Je crois me sentir renaître. — Ainsi le Sentiment de notre dépendance sert quelque-fois à notre consolation... quelque malheureux que soient les mortels, quand ils ont invoqué les Dieux, ils sont plus tranquilles... Mais cette injuste confiance trompe ceux qui font des vœux insensés. — Honteux de tant d'égarement, je n'ose pas même en contempler la cause... Quand je veux lever les yeux sur cet objet fatal, je sens un nouveau trouble... une palpitation me suffoque... une secrète frayeur m'arrête...</p>

<p style="text-align: center;">17</p> <p><i>Un seul coup d'Archet marque le premier mouvement de la statue.</i> 18-19-20-21-22-23-24</p> <p><i>Coups d'archet isolés &amp; de différens caractères qui désignent les momens où la statue continue à se mouvoir.</i></p>	<p>Durée.</p>	<p><i>Après un instant de combat avec lui-même, il se dit avec une ironie amère :</i></p> <p><i>Eh!... regarde, malheureux... deviens intrépide... ose fixer une statue...</i></p> <p><i>(17) Il la voit s'animer, il se leve &amp; se détourne avec effroi.</i></p> <p><i>Qu'ai-je vu!... Dieux! (18) qu'ai-je cru voir!... (19) le coloris des chairs... (20) un feu dans les yeux... (21) des mouvemens, même... (22) mon délire est à son terme... (23) c'en est fait, ma raison m'abandonne ainsi que mon génie... (24) ne la regrette point, Pygmalion, sa perte couvrira ton opprobre.</i></p>
<p style="text-align: center;">25</p> <p><i>Ici commence la musique la plus douce pendant la quelle Galathée se dispose à quitter le piédestal.</i></p>	<p>Quelques Secondes</p>	<p><i>(25) D'un instant d'accablement, il passe à une vive indignation, &amp; se dit :</i></p> <p><i>Il est trop heureux pour l'amant d'une pierre de devenir un homme à vision.</i></p> <p><i>Il se retourne, il voit Galathée descendre les gradins, il tombe à genoux, leve les mains &amp; les yeux au ciel.</i></p> <p><i>Dieux immortels!... Venus... Galathée... ô prestige d'un amour forcené.</i></p>
<p style="text-align: center;">26</p> <p><i>Suite du morceau précédent.</i></p>	<p>Quelques Secondes,</p>	<p><i>(26) Galathée quitte le piédestal, fait quelques pas incertains, se touche.</i></p> <p><i>GALATHÉE. Moi...</i></p>

<p>27 La musique répète les expressions.</p>	<p>Durée.</p>	<p>PYGMALION <i>transporté</i>. Moi!... (27).</p>
<p>28 La musique continu. dans le même mode &amp; accompagne les pas de Galathée.</p>	<p>Quelques Secondes.</p>	<p>GALATHÉE <i>se touchant encore</i>. C'est moi.</p> <p>PYGMALION. Ravissante illu- sion qui passez jusqu'à mes oreilles... ah ! n'abandonnez jamais mes sens.</p> <p>(28) Galathée fait quelques pas &amp; touche un marbre.</p>
<p>29 La musique prend un caractère plus <i>vif</i>, est coupée par quelques si- lences, exprime le désir timide, l'émotion de Galathée, l'ardeur, l'y- vresse de Pygmalion, &amp; ne cesse tout à fait que dans l'instant où il porte sur son cœur la main de Galathée.</p>	<p>Moins d'une demi-Minute</p>	<p>GALATHÉE. Ce n'est plus moi.</p> <p>(29) Elle s'éloigne de cet objet. Pygmalion dans des agitations, dans des transports qu'il a peine à contenir, suit tous ses mouvemens, l'écoute, l'observe avec une attention qui lui permet à peine de respirer. Elle le voit, s'avance vers lui, s'ar- rête, le considère. Il se lève précipi- tamment, lui tend les bras &amp; la regarde avec extase. Elle approche, elle hésite, elle pose une main sur lui... il tressaille, prend cette main &amp; la porte sur son cœur.</p>
		<p>GALATHÉE, <i>avec un soupir</i>. Ah ! encore moi.</p>
		<p>PYGMALION. Oui, cher &amp; charmant objet... oui, digne chef- d'œuvre de mes mains, de mon cœur... &amp; des Dieux... oui, c'est toi... c'est toi seul... je t'ai donné tout mon être, je ne vivrai plus que par toi.</p>

FIN



## La Fête de J.-J. Rousseau à Lyon.

*le 25 Vendémiaire an III.*

\* \* \*

Dans sa biographie d'Horace Coignet, M. Sallès a noté que ce compositeur avait écrit la musique de l'hymne de Sobry chantée, le 25 vendémiaire an III, à la fête de J.-J. Rousseau. Voici le texte du procès-verbal de cette solennité qui a été conservé à la bibliothèque de Lyon (fonds Coste, n° 354.312). Il dénote chez nos ancêtres de la période révolutionnaire, une curieuse mentalité.

### PROCÈS-VERBAL

*du Conseil général de la Commune de Lyon  
pour la Fête de J. J. Rousseau (1).*

Aujourd'hui vingt-cinq vendémiaire, l'an trois de la République une et indivisible, le Conseil général de la Commune de Lyon, assemblé en solennité et sans motif de délibération, à deux heures après-midi, dans la salle de la Mairie, pour célébrer la fête de la translation des restes de Rousseau au Panthéon ; les divers corps constitués s'y sont rendus, et les Représentants du peuple Charlier et Pôcholle y sont arrivés accompagnés des représentants Albitte et Salicetti, de passage à Lyon. Tous ces citoyens réunis en divers groupes, distingués par leurs décorations civiques, et rangés sous des bannières indicatives, sont sortis en ordre de la Maison commune. Ils ont été suivis des groupes ci-après, qui les attendaient sur la place de la Liberté, savoir : un groupe de jeunes garçons, sous une bannière où on lisait : *Il nous a donné Emile pour modèle.* Un groupe de jeunes filles, sous une bannière où était écrit : *On voit parmi nous la candeur de Sophie.* Un groupe de mères allaitant leurs enfants, sous une bannière portant ces mots : *Il rendit les mères à leurs devoirs et les enfants au bonheur.* Un groupe de Lyonnais ayant connu et reçu Rous-

(1) Procès-verbal du Conseil général de la Commune de Lyon, pour la fête de Jean-Jacques Rousseau. A Lyon, de l'imprimerie de Destefanis, aux Halles de la Grenette, second étage.

seau, sous une bannière portant ces mots : *Il connaît à Lyon les charmes de l'amitié.* Un groupe de Genevois, sous une bannière où se lisait l'inscription décrétée par la Convention nationale : *Genève aristocrate l'avait proscrit, Genève libre a vengé sa mémoire.* Un groupe de vieillards, d'artistes et de citoyens au milieu duquel était porté en pompe le livre du *Contrat social*, et ces mots qui en sont extraits inscrits sur une bannière : *L'homme est né libre... Renoncer à sa liberté, c'est renoncer à sa qualité d'homme, aux droits de l'humanité, même à ses devoirs.* Ce cortège accompagné d'une musique nombreuse est arrivé à la presqu'île du Rhône, à main gauche du pont Morand. Là, s'est découvert un cénotaphe entouré de peupliers liés par des guirlandes de fleurs. Au faite du tombeau, s'est vue la statue de Jean-Jacques Rousseau, couchée, embrassant d'un côté deux enfants des deux sexes, et s'appuyant de l'autre main sur deux tables de loix. Ce groupe dont la vérité et la bonne composition ont rappelé en même temps les traits, les vertus, les talents et les habitudes du grand homme dont on célébrait la mémoire, a fait l'admiration du peuple et l'éloge du citoyen Chinard qui l'a sculpté dans un délai très court. Le Représentant du peuple Charlier, ayant pris la parole devant le monument, a fait un discours sur la gloire dont le peuple français se couvre, en éternisant par une fête la mémoire du plus grand homme qui ait honoré l'humanité depuis les beaux siècles de la Grèce et de Rome. Il a développé les services que son génie bienfaisant a rendus à la liberté, dont il est parmi nous l'apôtre et le fondateur. Le Représentant Pocholle a fait sentir ensuite la différence qu'il y a entre les honneurs rendus par des hommes libres aux mânes des sages et des héros, et les honneurs ridicules rendus ci-devant par des hommes dégradés, à des êtres nuls, qui avaient été le fardeau et seront le fléau de l'humanité. Les fêtes de la superstition n'offraient que des objets avilissants et repréhensibles, et ne rappelaient que la mémoire de l'inutilité et de l'hypocrisie : les fêtes des hommes libres n'offrent que des objets régénérateurs, que la sagesse, que le génie, que la gloire. Les exemples offerts par la superstition tendaient à éteindre l'homme : les exemples offerts par la liberté, tendent à l'élever et à l'agrandir. L'éloquence des Représentants, la disposition du lieu, l'enthousiasme de l'assemblée, tout a concouru à ce que ces discours fissent sur les esprits les plus vives impressions, et des applaudissements réitérés les ont accompagnés. Après cette inauguration, le citoyen

Coignet, qui avait fait la musique du *Pygmalion* de Rousseau, a exécuté avec un nombreux orchestre et des chœurs, un hymne dont il a composé la musique, et dont le citoyen Sobry lui avait fourni les paroles ainsi conçues :

Accourons, célébrons ce sage, ce génie ;  
Cet ennemi des rois et de la tyrannie,  
Cet ami des vertus et de l'humanité,  
Ce chantre de la liberté.  
Accourons, célébrons ce sage, ce génie ;  
La France le consacre à l'immortalité.  
Non, Rousseau n'a point cessé d'être ;  
Il revit dans le Panthéon ;  
On voit s'agrandir à son nom,  
La Liberté qu'il fit renaitre.

Quel ami nous laissa des souvenirs plus chers ?  
De tous nos préjugés il franchit les barrières ;  
Des hommes avilis il sut briser les fers ;  
Aux enfants délaissés il a rendu leurs mères.  
Quel ami nous laissa des souvenirs plus chers ?  
Non, Rousseau, etc...

Femmes, vous l'honorez en embrassant vos fils !  
Vous l'honorez, enfants, en caressant vos mères !  
Par lui, tous les hommes sont frères  
Et tous les peuples sont amis.  
Non, Rousseau, etc.

Après que cet hymne a été exécuté, les jeunes filles et les jeunes garçons ont jeté des fleurs autour du cénotaphe.

Le cortège s'est mis en marche à la Montagne, où des symphonies ont été exécutées et différents discours, analogues aux circonstances, prononcés. Les Représentants et les magistrats se sont alors mêlés avec les assistants, et tous ont formé des danses, soit autour de la Montagne, soit dans l'île de Rousseau, jusqu'à l'approche de la nuit. En rentrant dans la cité, il a été donné, au grand théâtre, une représentation gratuite au peuple. Il y a eu bal au petit théâtre, où les citoyens se sont portés avec affluence. Aucun tumulte n'a troublé ces divertissements. L'*Hymne à Rousseau* y a été encore exécuté ; et c'est par là qu'a fini cette fête touchante dont un jour pur et sans nuages a relevé la beauté. Le peuple de Lyon, qui depuis si longtemps se voyait en proie à des factions qui ne lui offraient que des objets d'effroi et de désola-

tion, a, pour la première fois depuis ses malheurs, ouvert son âme à une joie douce, à une sécurité heureuse, dans cette fête vraiment fraternelle, qui ne lui a rappelé que l'idée des vertus et des talents.

Signé : Carret, président ; Parenthon, Bicon, Davallon, Rivaud, Marrel, Gros, Saignemorte, Vial, Lachenal, Guillot, Rozet, Barrocien, Grivet, officiers municipaux ; Perret et Veyret, agents nationaux ; Colliex, Duplan, Badin, Baudrier, Levrat, Miraillier, Fayolle, Raymond, Bourguet, Deville, Hugonnet, Floret, Meunier, Pierre Berger, Peyrard, Vachon l'aîné, Marchand, Souлары, Basset, Therias, Faivre, Froment, Bissardon, Levant, Pujol, Gaillard, notables, et Sobry, secrétaire-greffier.



## A travers la Presse

\* \* \*

### L'ANCIEN GRAND-THÉÂTRE DE LYON

Un de nos compatriotes, M. Emmanuel Vingtrinier, a écrit, il y a une quinzaine d'années, une *Histoire du théâtre à Lyon au XVIII<sup>e</sup> siècle*, ouvrage abondamment documenté et fort intéressant pour les Lyonnais. M. Vingtrinier a publié de nouveau cette semaine, dans *l'Express de Lyon*, un chapitre de cette histoire, consacrée à l'ancien Grand-Théâtre de notre ville. C'est de cet article que nous extrayons les pages suivantes, relatant l'historique de la fondation de notre scène, qui fut le premier *vrai* théâtre de France.

Après des installations plus ou moins provisoires en divers quartiers, d'abord rue du Garet, puis dans la maison du Palais-Royal, près de Bellecour, puis à l'hôtel du Gouvernement, rue Saint-Jean, le spectacle « l'Opéra », comme on disait alors, était venu s'établir en 1728, sur la courtine du Rhône, à l'angle du quai de Retz et de la rue Puits-Gaillot, dans une maison qui servait de Jeu de paume et que la ville avait acquise d'un sieur Bron.

La situation était parfaite, entre le fleuve et le jardin de l'Hôtel de Ville (ce jardin occupait l'emplacement du Grand-Théâtre actuel et de la place de la Comédie). Mais les bâtiments étaient en mauvais état et nullement appropriés à leur destination. Le

Consulat ne se dissimulait pas que c'était encore là un établissement provisoire, et, depuis longtemps, il se proposait de construire, dès qu'il aurait les ressources nécessaires, une scène digne de la ville de Lyon.

L'abondante récolte de 1751 ayant laissé dans la Caisse municipale un million de livres disponible sur le montant des emprunts, le Consulat résolut d'entreprendre, à l'aide de ces fonds, la construction d'un nouveau théâtre.

Mais où convenait-il de le bâtir ?

L'emplacement de l'ancienne salle paraissait tout indiqué. On y renonça pourtant, sous le prétexte que cela eût entraîné la privation de spectacles pendant tout le temps qu'auraient duré les travaux.

C'était une raison bien peu sérieuse : il eût été facile, pour ne pas interrompre les représentations, de trouver encore un local provisoire, comme ceux dont on s'était contenté jusque-là, ou d'élever une construction légère sur la place des Terreaux, ainsi que l'on devait le faire sous la Restauration pendant l'édification du Grand-Théâtre actuel. On fût ainsi parvenu à conserver l'emplacement du quai de Retz et à disposer la façade du monument en regard du Rhône.

Mais nos municipalités ne se sont jamais arrêtées à ces considérations d'esthétique et, lorsqu'il s'est agi, soit de reconstruire le théâtre des Célestins, soit d'élever la nouvelle Préfecture à la Guillotière, on s'est empressé de les cacher derrière les maisons du quai.

Nos échevins jugèrent plus expédient de supprimer le jardin de l'Hôtel de Ville, auquel ils trouvèrent, tout à coup, vingt défauts : ce malheureux jardin était triste, resserré, trop abrité par de hautes maisons... Bref, par une délibération en date du 4 mars 1754, homologuée par un arrêt du Conseil d'Etat du 10 septembre suivant, le Consulat décida d'élever la nouvelle salle dans la partie orientale de ce jardin, et de former, avec le surplus, une place publique — la « place de la Comédie » dont les proportions exigües seront toujours une gêne pour la circulation.

Du moins, disait-on, il n'y aurait pas à faire d'acquisition de terrain, et les frais de construction seraient couverts en partie par le produit de la vente de l'ancienne salle.

La partie de la maison Bron joignant le quai de Retz fut, en

effet, vendue aux sieurs Sain et Auriol, au prix de 135.000 livres, et il resta encore, de l'ancienne acquisition du Consulat, un immeuble loué 2.400 livres, somme égale à la rente foncière qui avait été le prix primitif de la totalité ; la construction récente du quai avait augmenté la valeur des terrains dans cette portion de la ville. Pour un avantage, en somme, assez maigre, on n'hésitait pas à engager définitivement l'avenir.

\* \* \*

Ce fut l'architecte Soufflot que la Ville chargea de dresser les plans du théâtre. Il exerçait alors son art à Lyon, où des travaux remarquables, tels que la construction de la Loge du Change et celle de la façade et du Dôme de l'Hôtel-Dieu, avaient jeté les fondements de la réputation qui devait bientôt le faire appeler à Paris.

Les dessins furent achevés en quelques mois, et la pose de la première pierre put s'effectuer dès le 17 octobre 1754. Soufflot reçut six mille livres « pour ses plans et frais de dessinature ».

Cependant, une circonstance extraordinaire était venue suspendre l'exécution du projet. Lorsqu'on trancha l'adjudication des travaux, une opposition fut signifiée, séance tenante, à la construction du théâtre, « au nom des citoyens de Lyon ». Comme les mandeurs ne voulurent pas recevoir la signification, elle fut réitérée le même jour par un archer de la Cour des Monnaies. Le Consulat en écrivit aussitôt, à Paris, au gouverneur de Lyon, M. de Villeroy, qui fit obtenir, par son crédit, un arrêt validant l'adjudication, et l'opposition tomba dans l'eau.

Il est difficile de savoir au juste si cette opposition signifiée par ces « citoyens de Lyon » visait particulièrement l'érection du théâtre, considérée sans doute par les opposants comme entraînant une dépense superflue, ou si elle avait pour but de contrecarrer sourdement l'administration consulaire dont l'impopularité ne devait pas tarder à se manifester fortement.

\* \* \*

Le nouveau théâtre fut achevé en moins de deux ans. Soufflot en livra les clés vers le milieu de 1756.

L'éminent architecte, limité par l'espace, n'avait pu donner au monument des proportions grandioses. Son théâtre, d'une architecture simple, indiquait au premier abord sa destination. La

façade, peu élevée, avait pour couronnement une statue d'Apollon et six groupes de génies, représentant les divers attributs de l'art dramatique.

On avait demandé à Voltaire des vers pour être gravés sur l'entablement ; il répondit qu'il n'était pas facile de les faire bons : « Mettez Théâtre ; on saura à quoi s'en tenir ». On se décida pour cet alexandrin :

*Ici le dieu des Arts et le dieu des Amours*

C'était prétentieux et de mauvais goût. Plus tard, on supprima cette inscription et l'on mit simplement : Théâtre.

Soufflet s'était inspiré, dans la distribution et la décoration de la salle, de ses souvenirs des théâtres italiens. Il convient de noter que son théâtre fut le premier, en France, où, ainsi que Voltaire l'avait plusieurs fois demandé, les balcons des divers étages au lieu d'être exactement les uns au-dessus des autres, s'étagaient en gradins pour permettre aux spectateurs de se voir réciproquement et faire pénétrer la lumière jusqu'au fond des loges.

La salle de spectacle se composait de trois rangs de galeries, où deux mille personnes pouvaient s'asseoir commodément et voir la scène de toutes les places. On ajouta plus tard un quatrième rang de loges.

Le rideau d'avant-scène représentait la descente d'Apollon chez Thétis.

Soufflot avait rencontré un habile et actif collaborateur, pour les travaux de décoration et pour les machines de la scène, en la personne de Jean-Antoine Morand, celui-là même qui devait laisser son nom au pont des Brotteaux. Devenu l'année suivante peintre et architecte de la Ville, Morand fut nommé inspecteur général de la salle des spectacles, de ses dépendances et de son matériel, emploi qui lui fut retiré en 1768.

\* \* \*

L'inauguration et l'ouverture du théâtre eurent lieu, le 30 août 1756, avec une grande solennité.

Après un prologue en vers libres, intitulé le « Réveil d'Apollon », Mlle Clairon, la célèbre tragédienne de la Comédie Française, qui était venue rehausser de son merveilleux talent l'éclat de cette fête, joua le rôle d'Agrippine dans « Britannicus » avec les accents pathétiques et la noblesse qui n'appartenaient qu'à elle.

Le lendemain, elle joua Idamé dans l'« Orpheline de la Chine ». D'Alembert assista aux deux représentations. Il ne manqua pas de communiquer ses impressions au châtelain des Délices, qui s'intéressait passionnément aux choses de théâtre, et de lui répéter que la salle de spectacles de Lyon, « très belle et digne de Soufflot », était « la première que nous ayons en France », sans excepter Paris, ce qui était d'ailleurs l'exacte vérité.

EMMANUEL VINGTRINIER.



## JULES MASSENET

Par un de ses interprètes

\* \* \*

Nous avons souvent eu l'occasion de dire beaucoup de mal de M. Massenet dont les dernières œuvres nous semblent accentuer rapidement la décadence artistique. Nous sommes heureux de reproduire ici, en guise d'amende honorable, un article publié récemment par M. Van Dyck, le célèbre ténor wagnérien, dans le *Theater-Zeitung* du *Fremden-Blatt* de Vienne (cet article a été traduit pour le *Guide Musical* par M. H. de Curzon).

Il y a des grâces d'état. En 1883, quand je fus présenté à Massenet, il était le « jeune maître ». — Il fut le « jeune maître » dès le Conservatoire, car sa maîtrise lui vint comme un don des Muses ; et aujourd'hui, sa Muse est encore celle du jeune maître qu'il fut, qu'il est et qu'il restera toujours.

La nature de son tempérament, son élégance et sa grâce natives sont des dons qui lui ont été prodigués, et sa personnalité captivante, sa facilité, sa clarté si essentiellement française, sont la caractéristique même de son talent.

Les compositeurs de « simili Wagner », en France et un peu partout, ont dirigé plus d'un assaut contre l'auteur de *Werther* et de *Manon* ; mais ni le mépris ni la mauvaise foi n'ont prévalu contre la très honnête et très personnelle musique de Massenet. Sa vie fut heureuse et sereine. Les honneurs lui vinrent avec le

succès, à leur heure, comme une chose toute naturelle. Il ne fut jamais un « méconnu » comme Berlioz, ni un aigri comme... tant d'autres. De là la sûreté de son talent, la confiance si complète qui l'anime et qui lui permet, avec une souplesse peu commune, d'aborder tous les genres. Car Massenet est surtout un peintre de genre, et c'est ainsi qu'on doit le juger.

Les dévots de Michel-Ange qui iraient critiquer un Chardin au sortir de la Sixtine seraient impardonnables. C'est cependant ce qui se fait tous les jours en musique.

Il semble que pour l'art dramatique musical, il n'y ait qu'un critérium : celui que les compositeurs de « simili-Wagner », dont je parlais tout à l'heure, ont imposé. Si nous nous en rapportons à ces farouches aristarques, et si nous osions établir un rapprochement entre la musique et la peinture, il suffirait de Rubens, de Michel-Ange et des autres Titans de la Palette : ni Boucher, ni Fragonard, ni Greuse n'auraient le droit d'exister.

Or, Massenet est, en musique, de la même race que Boucher en peinture. L'étude des grands maîtres ne lui a pas ravi sa personnalité : il est le musicien français par excellence, dont les œuvres maîtresses vivront, aux feux de la rampe, à côté des drames lyriques les plus grandioses, comme celles de Boucher auront toujours, à la cimaise des musées, une place de choix à côté des Madones les plus réputées.

A Vienne, on n'a appris à apprécier, de Massenet, que les deux œuvres que je fus appelé à y créer. Le *Cid* ne fut pas un triomphe : l'œuvre manque de souffle, et Corneille lui fait du tort.

Mais *Manon* !

Je me souviens, comme si c'était d'hier, comment Jahn, pendant l'été de 1890 (que je passai au château de Maria-Enzersdorf) me donna à choisir entre le *Barbier de Bagdad* et *Manon*. Dans le grand salon de cette belle demeure, avec Hans Baumgartner, mon ami regretté, nous déchiffrions les strophes de Saint-Sulpice ou les plaintes de l'amoureux Noureddin. Et j'hésitais, ayant une grande admiration pour Cornelius. Mais le rôle de Noureddin était très haut perché, et celui de Des Grieux me tentait fort ; de sorte qu'enfin nous nous mîmes à l'étude, Mlle Renard et moi.

Ni la direction, ni l'intendance de l'Opéra n'avaient confiance dans le succès de *Manon*. On ne dépensa pas même 5,000 cou-

ronnes pour la monter... ; quelques vieux décors rapportés, quelques costumes neufs... : et je me rappelle les protestations de Massenet lorsqu'on voulut faire jouer la scène du séminaire dans les décors de l'église de *Faust* !! (Authentique.) Et voici que, pièce et musique, ce fut un tel triomphe qu'il se prolongea à travers les interprétations les plus diverses. Qui ne s'en souvient à Vienne ?

Au même titre que *Carmen*, *Manon* est une pièce essentiellement française, qui a droit de cité partout. Car il y a une chose absolue en art : c'est que, seules, les œuvres profondément nationales sont universelles.

Après le succès de *Manon*, Massenet reconnaissant donna à l'Opéra de Vienne la primeur — la toute première — d'une œuvre qu'il affectionnait particulièrement : *Werther*.

Jahn le monta avec amour, et cette fois, on fit des frais. Les quatre tableaux de *Werther* furent des chefs-d'œuvre, et le succès le plus complet répondit à notre attente. Le directeur de l'Opéra-Comique de Paris, Carvalho, avait refusé de jouer la pièce sous prétexte que c'était un ouvrage triste !! ? Mais après le succès de Vienne, toutes les portes s'ouvrirent et *Werther* prit sa place au répertoire de tous les théâtres.

ERNEST VAN DYCK.

3



# Chronique Lyonnaise

\* \* \*

## GRAND-THÉÂTRE

\* \*

*Lohengrin*, avec M<sup>me</sup> Kutscherra

Premier de l'an, vacances, trêve des confiseurs... Et, cette semaine, nous n'avons à noter ni concert, ni reprise au Théâtre, sauf la première des deux représentations de *Lohengrin* et de *Tannhäuser* pour lesquelles a été engagée M<sup>me</sup> Kutscherra.

La représentation de *Lohengrin*, donnée jeudi, ne présentait guère qu'un intérêt de comparaison entre l'ordinaire Elsa lyonnaise et l'artiste venue *als Gast* pour nous révéler, avec toutes les traditions de Bayreuth, l'œuvre de Wagner. Il convient donc de noter précisément les résultats de cette comparaison.

M<sup>me</sup> Kutscherra possède une de ces fortes et solides voix de falcon que l'on entend si souvent dans les théâtres allemands ; mais cette voix est dure et un peu usée ; son timbre, vieux. Sa façon de chanter, parfois excellente, est souvent médiocre avec la fâcheuse habitude germanique de prendre les notes en-dessous et de se décider trop tard à les placer à la hauteur voulue ; la diction est très nette, et la prononciation — qualité rare chez une étrangère — est généralement bonne.

La voix de M<sup>lle</sup> Janssen, quoique moins éclatante que naguère, est d'une qualité bien préférable à celle de la cantatrice allemande ; quant à sa manière de chanter, elle est évidemment discutable, et sa prononciation n'est pas toujours intelligible.

Au point de vue vocal, les qualités et défauts des deux artistes peuvent être considérés comme équivalents, mais, au point de vue dramatique, il n'est plus possible de maintenir l'ex-æquo.

M<sup>me</sup> Kutscherra est une actrice intelligente : son entrée au premier acte, sa scène du rêve ont été adroitement traduites, mais, au second acte surtout, elle a, plus d'une fois, suivi les plus pures traditions de l'Opéra : le culte du trou du souffleur n'est pas admis à Bayreuth, et pourtant la cantatrice wagnérienne, qui chanta dans les principaux temples du dieu de Wahnfried, est allée à plusieurs reprises, donner

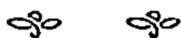
au chef d'orchestre les encouragements destinés à Ortrude. Cette habitude de chanter face au public, pour être enseignée dans les Conservatoires de Paris et de Lyon, n'en est pas moins regrettable, et étonne chez une artiste formée à l'école allemande.

Sous ce rapport, Mme Kutscherra est bien inférieure à Mlle Janssen qui manifeste toujours le plus grand souci de la vérité dramatique ; d'ailleurs celle-ci donne au personnage d'Elsa un caractère virginal et candide incomparable, et interprète tout ce rôle dans une note profondément émue qui ne ressemble en rien à la réalisation correcte, mais sans charme, de sa remplaçante occasionnelle.

Aussi la masse du public, sur l'éducation wagnérienne duquel notre artiste lyonnaise a eu une si grande et si heureuse influence, la masse du public, qui offre peu de prise au snobisme, a-t-elle accueilli Mme Kutscherra sans enthousiasme.

Le reste de l'interprétation est confiée aux artistes habituels : MM. Verdier et Dangès très intéressants encore que le dernier manifeste depuis quelque temps une regrettable tendance à exagérer les ports de voix ; M. Galinier, roi sans autorité. Dans le personnage d'Ortrude, Mme Doria se fatigue beaucoup sans réussir à bien chanter un rôle de falcon que l'on s'obstine à confier à des contralti. La mise en scène est presque aussi ridicule que si elle avait été réalisée par mon vieil ami, M. Lorant (de l'Opéra).

L. V.



## Symphonie Classique



La Symphonie classique donnera prochainement, avec le concours de sa section dramatique, deux intéressantes reconstitutions : l'une sera la représentation du *Jeu de Robin et Marion* que l'on peut considérer comme le prototype de l'opéra-comique français écrit au XIII<sup>e</sup> siècle par Adam de la Halle ; l'autre, celle du *Pygmalion* de J.-J. Rousseau avec la musique d'Horace Coignet.

Cette même Société annonce pour le jeudi 11 janvier, aux Folies-Bergère, un concert dont voici le programme : Symphonie en *si*, de Haydn ; prélude du *Déluge* de Saint-Saëns, fragments d'*Hänsel et Gretel* ; pièces de Lulli et Beaujoyeux.





## ÉCHOS

\* \*

### QUAND NOUS SERONS A CENT...

M. Massenet travaille, en ce moment, à un ouvrage qui sera donné l'an prochain pour la première fois à Monte-Carlo. L'auteur du livret est M. Jules Claretie. Le sujet est emprunté à un épisode de la Révolution.

### LES GAJETES DU THÉÂTRE

Il y a quelque temps, au théâtre Morlacchi de Pérouse, on devait jouer *Aïda*. Au moment de lever le rideau, on s'aperçut que le roi était absent. Le grand prêtre s'offrit à chanter le rôle du roi et à tenir le sien. A un moment donné il dut donc chanter un duo à lui tout seul. Le soir suivant, la « prima donna » s'arrêtant au milieu d'un air, se disputa violemment avec le chef d'orchestre, au milieu des sifflets assourdissants du public. A la fin du spectacle, cette artiste irascible dut être protégée par huit carabiniers pour réintégrer son domicile. A la suite de ces incidents, le préfet de la ville fit fermer le théâtre définitivement.

### LISZT ET LA COMTESSE D'AGOULT

A l'occasion du centenaire de la naissance de la comtesse d'Agoult, le *Ménestral* rappelait, dimanche dernier, l'histoire intéressante de cette Française qui vécut plusieurs années avec Listz, eut de lui deux filles dont l'une devint l'épouse de Richard Wagner après avoir été mariée avec Hans de Bulow :

Il y a aujourd'hui juste cent ans que naquit, à Francfort, une petite Française que l'on appela Marie. Enfant, elle était jolie et gracieuse. George Sand, qui fut quelques années son amie, la salua un jour avec ces mots enivrants : *Ave Maria gratia plena!* Marie de Flavigny, fille d'un émigré français, devint comtesse d'Agoult en 1827 et se fit connaître plus tard comme écrivain sous le nom de Daniel Stern. Elle fut un peu musicienne et nous a raconté ses premiers succès dans un livre aimable, *Mes Souvenirs*. Liszt dit un jour, dans un petit cercle d'amis, que le titre de ce livre devrait être *Poses et mensonges*. Poses distinguées toutefois et mensonges charmants. Les lignes suivantes donneront une idée du style de l'ouvrage :

C'était pendant l'hiver de 1826. Ma mère donnait dans son appartement de la place Vendôme, des soirées de musique. J'avais déjà moi aussi ma petite gloriole : un talent de piano qui, au faubourg Saint-Germain, passait pour extraordinaire. La première fois que je me fis entendre chez les Montmorency, la duchesse s'écria : « Elle joue mieux que la baronne ! » Mieux que la baronne, c'était un brevet d'excellence après quoi il n'y avait plus qu'à tirer l'échelle. Cependant, je n'en étais pas là encore. J'étudiais sérieusement, je venais de prendre des leçons de Hummel ; je jouais son fameux septuor avec une certaine virtuosité relative, comme on peut le croire ; virtuosité d'amateur et de noble demoiselle, mais qui, telle quelle, avec ma jeunesse, mes cheveux blonds bouclés, ma taille et mon air de Lorelei ne laissaient pas de produire sur mon auditoire un effet heureux.

En 1835, la comtesse d'Agoult, mue par une sorte de désespoir en s'apercevant du vide que laissaient dans son âme ses relations mondaines, rompit violemment ses attaches avec la haute société parisienne et rejoignit Liszt à Genève. Elle eut deux filles. L'aînée, morte aujourd'hui, devint M<sup>me</sup> Emile Olivier ; c'était Blandine. A l'époque de sa naissance Liszt écrivit sa délicieuse mélodie : *Angiolin dal biondo crin*, à cause de ses cheveux blonds, et il lui dédia un morceau de piano, *les Cloches de Genève*. La seconde fille fut nommée Cosima parce qu'elle était née près du lac de Côme. Elle épousa Hans de Bülow et devint M<sup>me</sup> Wagner après son divorce. Un fils de Liszt, Daniel, mourut prématurément. La comtesse d'Agoult revint chez sa mère avec ses trois enfants vers la fin de 1839. Un conseil de famille reconnut la parfaite loyauté de Liszt dans toute sa conduite. La jeune femme s'adonna bientôt après à la littérature. Elle écrivit plusieurs ouvrages dénotant un talent réel, ce sont : *Nélida*, roman à tendance autobiographique, *Histoire de la Révolution de 1848* (2 vol.), *Esquisses morales et politiques*, *Mes Souvenirs*, etc. La comtesse d'Agoult a servi de prototype à Balzac pour son roman de *Beatrice*. Elle mourut à Paris, le 5 mars 1876. Sa tombe, ornée d'un haut-relief de Chapu, *la Pensée* se trouve dans la partie nord du cimetière du Père-Lachaise, sur le chemin qui conduit du tombeau de Bizet, avenue de la Chapelle, au rond-point des Victimes du devoir.

#### LA DIRECTION DE L'OPÉRA

M. Gailhard, directeur de l'Opéra, vient de voir son privilège renouvelé pour une année, c'est-à-dire jusqu'au 31 décembre 1907. Cette nouvelle a dû singulièrement attrister M. Broussan, qui se croyait déjà sûr de sa nomination. Entre l'Opéra et le Grand-Théâtre de Lyon, les rares facultés artistiques de M. Broussan vont se trouver à terre...

#### AUTOGRAPHES DE MUSICIENS

A une vente d'autographes qui a eu lieu dernièrement à l'Hôtel Drouot, des autographes de Beethoven ont atteint les chiffres de 700 et 800 francs.

M. Massenet est parvenu, à grand'peine, à « faire » 8 francs. Il est vrai que, il y a deux ou trois ans, on trouvait facilement, chez un bouquiniste du quai de l'Hôpital, des autographes de ce musicien à des prix bien inférieurs encore !

#### LES IDÉES DE M. MASCAGNI

M. Mascagni, le compositeur de *Cavalleria rusticana*, travaille à un opéra ancien, une *Vestilia*. A ce sujet, il a confié à un de nos confrères italiens ses théories sur la composition. Elles valent assurément d'être reproduites :

« Je crois que la race latine est seule à posséder le génie de la musique. Vous me direz que les pays septentrionaux ont vu naître beaucoup de compositeurs et produit une littérature musicale admirée aujourd'hui dans l'univers entier. Il est vrai ; mais le musicien du Nord ne *fabrique* sa musique qu'à force d'études, de culture, d'érudition, de science, tandis que l'artiste latin, et surtout italien, la crée par une impulsion, spontanément, inconsciemment. Ecoutez-moi bien : *La musique du savant est verticale, la musique de l'artiste est horizontale.* »

M. Mascagni explique ainsi sa pensée (elle en avait besoin) :

« La ligne verticale indique la superposition des divers éléments dont se forme la musique allemande, qui entasse l'une sur l'autre la science, le travail cérébral et la méthode scolastique. La ligne horizontale symbolise l'évolution, le développement naturel et facile du sentiment esthétique et de la fantaisie. Chez les savants du Nord, la composition est le fruit patient de combinaisons d'accords construits verticalement ; chez nous, musiciens de génie, la création musicale est une source, un fleuve, une nappe de mélodie qui s'étend horizontalement, asservissant à sa puissance ces combinaisons d'accords qui ne sont pour nous qu'un moyen complémentaire, alors qu'elles sont pour les autres le commencement et la fin. »

Voilà certainement des idées très particulières à M. Mascagni. Malgré cela, il n'en restera pas moins que Bach, Beethoven, Mozart, Weber, Schubert, Schumann et Wagner, classés par les « musiciens verticaux », avaient pourtant quelque mérite, — bien qu'ils n'aient pas écrit *Cavalleria* ou *l'Ami Fritz*.



Le Propriétaire-Gérant : Léon VALLAS