



## Un avenir possible du Théâtre Musical <sup>(1)</sup>

\* \* \*

Nous avons une merveilleuse facilité d'oublier. Les admirations les plus contradictoires coexistent en nous. Il semble même, bien souvent, que l'intensité de notre enthousiasme soit en raison directe de l'incompatibilité des sensations qui nous ont émus. Il faut que notre esprit soit d'une admirable plasticité pour ne pas se briser, tant nous le modelons sur des formes différentes. Chaque impression nouvelle détermine, en quelque sorte, dans nos idées une pente que nous croyons la plus conforme à notre tempérament. Nous nous trompons du reste et le reconnaissons tacitement, par nos contradictions futures. On dirait qu'une matière inerte enveloppe nos opinions successives et les empêche de se battre. Cette plasticité et cette inertie sont, du reste, la condition d'existence du spectateur et de l'artiste. Quelle possibilité que le même homme puisse avoir entendu la symphonie en *fa*, et applaudir le *Crépuscule des Dieux*? Quelle apparence que le même cerveau ait conçu le premier acte de *Siegfried* et le dernier de *Tannhäuser*? La variation et la contradiction sont l'essence de la vie et les postulats de l'art. Si donc l'on rêve à un avenir du théâtre, et surtout du théâtre musical, qui tend de plus en plus à devenir l'expression supérieure de la vie, convient-il d'être imprégné de cette idée double de variation et de contradiction, après avoir toutefois prié le lecteur de

(1) Si nous ne parlons pas, dans cet article, de *Pelléas et Mélisande*, qu'on ne nous accuse ni de négligence, ni d'ignorance. Nous avons des raisons. D'abord, il est difficile de distinguer l'apport original de Maeterlinck à de Debussy. D'autre part nous croyons ce conte délicieux un peu à côté du théâtre, ce qui ne le diminue en rien, mais aurait compliqué inutilement notre étude. Enfin, à notre avis, il est plutôt une date de l'évolution *musicale* française, que de l'évolution *théâtrale*.

corriger par son scepticisme ce qu'il y a toujours d'absolu et par suite d'inacceptable dans une anticipation.

Si nous cherchons un point de départ dans la musique française moderne, il nous sera fourni par deux œuvres caractéristiques : *Louise* et *L'Étranger*. En essayant de dégager ce qu'elles contiennent de durable et d'indépendant de nos modes et notre heure, nous courrons la chance d'entrevoir la courbe de l'évolution qui l'entraîne.

J'ai dit : la musique française. Nul, je crois, ne contestera le choix de *Louise* comme œuvre type. Celui de *L'Étranger* n'ira pas sans provoquer des objections. On ne manquera pas de dire que le drame de V. d'Indy appartient plutôt à la musique européenne, c'est-à-dire qu'il rentre dans cette catégorie d'ouvrages qui continuent le wagnérisme, en abandonnant ce que celui-ci avait d'exclusivement allemand. C'est une opinion admise, puissante, factice, et qui vaut la peine d'être combattue. Ce reproche de wagnérisme a été gâché par de mauvais ouvriers. On l'a adressé à *Samson et Dalila*, à *Carmen*, au *Roi d'Ys*. Wagnérisme est un mot de combat. Il fait balle et ne rate point. Depuis que Daudet a écrit que nous n'avions été réellement vaincus par l'Allemagne que le jour où les cuivres de *Lohengrin* ont sonné leurs fanfares à l'Opéra (dans cet Opéra où régnait, soit dit en passant, la musique de ce Français de pure race, Meyerbeer), le grand public a toujours considéré Wagner comme un usurpateur. Les droits d'auteur, qu'il semblait leur voler, lui ont attiré la haine de quelques compositeurs notoires. Même aujourd'hui, où personne n'ose soutenir ouvertement ces idées, elles inspirent, assez fréquemment, des polémiques. La vérité est que si Wagner n'hésita pas à puiser aux sources des maîtres français, on ne voit pas pourquoi nous refuserions le même droit à nos compatriotes. Il y a un échange légitime d'idées et d'influence entre les peuples. Un art national ne se développe qu'en adaptant des thèmes nouveaux à son rythme original. Bien plus, notre individualité française se caractérise par une faculté prodigieuse d'assimilation. Les idées prennent dans notre langue, écrite ou musicale, leur forme définitive. Nous sommes la machine à décanter de l'Europe : il faudrait donc en conclure qu'en poursuivant le mouvement wagnérien, nos artistes répondent à leur véritable fonction.

Je sais bien que *Louise* est un essai de drame bâti sur des thèmes populaires. Les cris de Paris ne sont-ils pas l'expression sonore

de notre âme ? Mais, à cela, il est trop facile de répondre : d'abord que *Carmen*, œuvre essentiellement française, contient de nombreux thèmes espagnols ; ensuite, que les ouvriers (1) et les paysans de la Loire qui chantent nos vieux Noël's, ne sont pas moins français que les marchands des quatre saisons et les chands d'habits de Montmartre.

Cependant, il est incontestable que l'œuvre de Charpentier et celle de d'Indy s'opposent. Ce sont les pôles de la sensibilité de notre race. Et c'est précisément, peut-être, parce que *L'Étranger* atteint au tréfonds de notre âme qu'il fut l'occasion d'un malentendu. L'extériorité, le pittoresque gavroche de certaines parties de *Louise*, en firent le succès ; mais il faut crier bien fort (car on l'oublie trop facilement), que cela n'est qu'un accident de la mentalité française, et non sa condition essentielle. En quoi les deux drames sont-ils opposés ? Il faut tout d'abord, écarter un symbolisme ingénu qui leur est commun, qui fait sourire dans *Louise*, œuvre de joie et de clarté, et qu'on admet sans examen comme profond dans *L'Étranger*, dont la couleur générale est mélancolique et grave. Il ne joue pourtant, dans les deux cas, qu'un rôle superficiel, et il se réduit à une question de mode et de métier. Les hommes de la génération qui précède la nôtre ont été possédés de la superstition du symbole. Tout leur a été bon, les animaux, les paysages et les ustensiles de ménage. Il suffisait d'appliquer le mot magique pour envoûter le plus commun des objets et lui donner une valeur expressive surnaturelle. Si nous admirons leurs œuvres, il est urgent de les exorciser. Vincent d'Indy allume parfois la lueur verte de l'émeraude au bonnet de son héros. Charpentier souffle à son noctambule illuminé sous son manteau des vaticinations bizarres : « *Je suis le Procureur de la Grande Cité* », tout cela, à grand renfort de lumière électrique. En vérité, nos musiciens ont de la chance d'avoir été précédés par Volta. La valeur symbolique d'un objet ou d'un personnage ne peut résulter que de son identification avec l'action même. Une déclaration pompeuse de l'auteur ne suffit pas à la lui attribuer. Elle atteint rarement, du reste, à sa pleine expression. On pourrait en citer les exemples : l'anneau

(1) V. d'Indy s'est servi d'une chanson populaire que chantent encore, au premier mai, les ouvriers des filatures des environs de Roanne. Ils y mêlent *L'Internationale* et *La Carmagnole*. Le spectacle, paraît-il, n'est pas médiocrement pittoresque.

de *La Tétralogie*, le Canard sauvage d'Ibsen, le *Marsyas* d'Henri de Régnier. L'émeraude n'est en somme qu'un accessoire, et le noctambule me semble pareil à ces statues jumelles, qui, selon qu'elles portent une lyre, une balance, ou un astrolabe, représentent la Poésie, la Justice ou l'Astronomie.

Trouverons-nous plutôt la raison de l'opposition des deux œuvres dans la différence des sujets ? Je ne le crois point. Julien et l'Étranger ne sont-ils pas, au fond, les incarnations (nous dirions plus exactement les avatars) d'un même personnage, le Rédempteur ? Acteur typique du drame musical, le Rédempteur correspond à l'Ingénieur de Scribe ou à l'Explorateur de la comédie moderne. Julien est un rédempteur gai et bohème ; l'Étranger est mélancolique : mais pour Louise, trottin incompris, comme pour Vita au nom symbolique, ils représentent, tous deux, une vie idéale d'art ou de bonté. Il est vrai que Julien est jeune et l'Étranger vieux, et qu'ils font antithèse au père et au douanier ; mais ce n'est là qu'une interversion des facteurs de l'action ; le dénouement est le même. Vita se jettera dans la mer, Louise dans Paris. Cette conclusion corrobore mon opinion que les Rédempteurs de Charpentier sont gais, d'autant plus qu'on peut présumer que Louise ne se noiera pas dans la ville, au contraire, et que plus tard Julien, dégoûté de la bohème, obtiendra d'un de ses camarades devenu député socialiste, une bonne sinécure, peut-être, — qui sait ? — dans les douanes. On pourrait même rapprocher certains passages : le duo et l'invocation à la mer, la prière devant Paris, etc. Mais, sans entrer dans des considérations de détail, on voit que les sujets n'expliquent en rien la différence des œuvres. C'est que la raison de cette opposition est plus profonde et plus générale.

On pourrait appliquer à *Louise* les paroles que *Carmen* inspirait à Nietzsche : « Cette musique est méchante, raffinée, fataliste ; elle demeure, quand même, populaire. Son raffinement est celui d'une race et non pas d'un individu... Elle est la *gaya scienza*, les pieds légers, l'esprit, le feu, la grâce, la grande logique, la danse des étoiles, l'insolente spiritualité... » Quand nous l'écoutons, elle ne force pas notre âme, elle s'insinue en frissons de rythme. Nos nerfs participent à la vibration de ses ondes sonores. Elle s'insinue. Elle ne nous heurte pas brutalement, elle nous pénètre. A fleur de peau, elle nous caresse d'abord de sa cadence. Puis sa danse se déroule dans les plus

mystérieux corridors de notre âme. Elle y agite des écharpes lumineuses. Nous sommes pareils à ces vieilles maisons enténébrées qu'envahit brusquement le soleil ; les parties les plus mortes de notre sensibilité se réveillent.

Qu'importe, en vérité, que le refrain soit parfois canaille, puisqu'il nous apporte de la joie ! Qu'importe que l'acteur soit vulgaire, puisqu'il nous excite à vivre ! Qu'importe que le vieux père se désole dans la chambre vide, puisque nous sommes ardents de jeunesse et éblouis de clarté. Cette musique chante en nous comme les cigales dans le plein midi. Elle pleure et elle rit sans raison, et nous savons pourtant qu'elle obéit à une dure logique. Elle ne s'avise pas de nous faire réfléchir, elle danse. Elle ne nous expose pas des idées, elle vit. Cette musique est un merveilleux tonique, parce qu'elle ne s'inquiète d'aucune aspiration vers un idéal, et bondit cruelle, fatale et légère, sans douter jamais de la beauté de la Vie.

*L'Etranger*, au contraire, est une œuvre d'un aspect plus abrupt. Pour forcer son secret, il faut vouloir, et posséder de solides poignets. Elle est métaphysique et, en un certain sens, barbare. Métaphysique, non pas en ce qu'elle expose une théorie certaine, ce qui serait puéril pour un drame, mais en ce qu'elle nous incite à penser. Elle nous rend moins matériels pour quelques heures. Grâce à elle, nous pourrions espérer dépasser notre niveau. Elle nous procure l'illusion spirituelle. Barbare, elle l'est aussi par son manque de légèreté, son dédain de la ligne, son absence d'ironie. Puissante, lourde et religieuse, voilà les caractères qui la distinguent. Si elle nous hausse, c'est pour nous écraser dans la chute. Pourtant cette forme d'art est nécessaire : « L'homme voit bien, dit Renan, qu'il ne saura jamais rien de la cause suprême de l'univers ni de sa propre destinée. Et cependant, il veut qu'on lui en parle. Une action dramatique vaut mieux pour mettre en saillie ces doutes, ces demi-jours, ces audaces suivies de recul, ces allées et venues de la pensée, que toutes les discussions arbitraires. . . . La philosophie moderne aura sa dernière expression dans un drame, ou plutôt dans un opéra ; car la musique et les illusions de la scène lyrique serviraient admirablement à continuer la pensée, au moment où la parole ne suffit plus à l'exprimer. »

Dans quel sens se développera notre musique future ? *Louise* ou *L'Etranger* seront-ils des points de départ ? L'un de ces opéras

marque-t-il, au contraire, la fin d'une formule ? Il est difficile de le prévoir. Mais pour ma part, j'ai songé souvent à un avenir possible du théâtre musical. Nous éprouvons des besoins contradictoires : vivre et penser. C'est pourquoi l'audition d'une œuvre comme *Louise*, nous laisse, en somme, après l'ébranlement nerveux qu'elle suscite, une sensation de vide et d'incomplet ; tandis que *l'Étranger* détermine en nous un mépris dangereux de la joie et de la vie. Exaltation factice suivie d'un affaissement, ou tension spirituelle accompagnée d'un dégoût, tel est le dilemme qui nous étreint. Si nul musicien ne concilie nos aspirations et notre plaisir (Shakespeare n'a-t-il pas écrit *Hamlet* et le *Songe d'une nuit d'été* ?), sommes-nous condamnés à nous débattre éternellement dans ses griffes ? Il y aurait une solution. Le Louis II de Bavière qui nous fournira les moyens de la réaliser ne manquera pas de naître, s'il n'est déjà sur terre. Ce serait de revenir à une conception plus saine du théâtre. Il faudrait que les auteurs fussent résolus à couper hardiment tout ce qui n'est pas nécessaire, à trancher dans le vif, à ne plus se complaire en d'interminables développements. Je sais bien que Wagner leur a donné la mauvaise habitude de toujours raconter au moins trois fois les mêmes événements, ils n'ont pas réfléchi à ce fait que le spectateur français est impatient, et que si dans le théâtre allemand, les Nornes peuvent d'abord prédire ce qui arrivera, Fasner, Wotan, Alberich, les Filles du Rhin, en fixer le détail, Siegfried accomplir les prophéties et raconter encore sa vie avant de mourir ; notre art national ne comporte point de tels développements. Ce premier résultat obtenu, il serait pratiquement facile de représenter deux pièces dans la même soirée. Qu'on imagine alors un tel spectacle !! Après avoir perdu pied dans la métaphysique qui est son aliment indispensable, mais qu'il faut empêcher de devenir quotidien ; après avoir cherché dans le déroulement des phrases musicales le prolongement de sa pensée, après avoir goûté l'ivresse de la connaissance et la volupté amère de l'Inconnaissable, l'auditeur est ramené à la conscience de la vie et de la réalité, non plus brutalement, mais dans une chute capitonnée d'harmonie. Il n'a pas le sentiment d'une déchéance, mais d'une transformation. Il pénètre la beauté souveraine d'une action banale. La sensualité ne lui apparaît pas bestiale, mais divine, puisqu'elle s'est faite musique, puisque la lourde matière est exprimée en vibrations impondérables. Il admire la richesse de

son organisation, la subtilité et la force de son esprit, la plasticité et la souplesse de sa sensibilité. Il exalte, en même temps, son intelligence. Il saisit les plus secrètes correspondances. Il précise ses sensations. Il s'enorgueillit de la profondeur un peu vague de ses intuitions. De chaque côté, il est environné de beauté. Il n'est plus un être aveuglé d'absolu ; et pourtant sa joie n'est pas purement physique. Il se surpasse lui-même, non plus par l'hypertrophie de l'une de ses facultés, mais par la perfection de leur équilibre.

Apaiser notre souffrance intérieure, calmer les révoltes de notre imagination, nous faire participer à toute beauté, infuser en nous une sorte de sagesse orphique, voilà un idéal noble — sinon possible — du théâtre musical. Et quelle bonne raison pourrait-il nous donner de ne pas se réaliser, puisque nous l'attendons avec une foi insolente ?

ALEXANDRE ARNOUX.



## LA MUSIQUE

### dans l'Enseignement secondaire

\* \* \*

(SUITE)

Avec les sens et la mémoire, il faudrait former le goût.

Il y a un bon et un mauvais goût. Il n'est pas rigoureusement vrai, d'une vérité de principe, que le bon goût soit le nôtre et le mauvais celui des autres. Ce n'est là, pour chacun, qu'une vérité de fait... Positivement, le bon goût, sentiment judicieux des belles choses, peut être l'objet d'une méthodique formation. Est-il besoin de dire qu'il ne s'agit point en cela de dogmatisme abstrait, de « règles » pédantesques et arbitraires, d'aphorismes éloquentes ? *Le sentiment de l'art et sa formation par l'étude des œuvres.* C'est le titre d'un excellent livre, assez récemment paru, de l'expert et fervent critique d'art Alphonse Germain. Je dirais que ce titre est tout un programme, s'il marquait l'excellence, pour cette étude et cette formation, de l'ordre historique. C'est en acquérant par intelligence ce que les maîtres ont conquis par invention, en nous familiarisant — de bonne heure — avec les

plus authentiques chefs-d'œuvre, que nous nous pénétrons insensiblement de ce qui fait l'essentielle beauté d'un art, que nous nous formons un goût large et sûr, solidement traditionnel et ouvert aux nouveautés viables, un goût éclairé.

Pour la musique, indépendamment de l'étude nécessaire des formes, la pratique de quelques grands hommes suffirait. Notre Roland de Lassus représenterait de la façon la plus riche et la plus exquise les contrapontistes de la Renaissance. Quelques prologues de Lulli, comme ce noble et doux prologue d'*Isis*, et des dialogues lyriques adroits et justes ; des scènes, fortes, vivaces et souples, de notre grand Rameau ; des actes entiers de Gluck, ne laisseraient pas ignorer à nos jeunes gens que les classiques de la tragédie chantée sont aussi de chez nous. Je voudrais quelques types du grand art italien de la belle époque, pour dégoûter à tout jamais de l'italianisme moderne. L'*Orfeo* de Monteverde est beau comme du Virgile, et serait mieux compris... La déploration de *Jephté* de Carissimi eût semblé aux Grecs un thrène incomparable, et tels vieux airs d'un Cesti ou d'un Caldara sont d'une ligne si pure et d'un sentiment si profond qu'on doit pleurer l'oubli de ces merveilles du génie humain. Nos clavecinistes, si français, ne seraient point négligés. Mais le robuste Haëndel les écraserait de tout le poids de sa corpulence musicale. Il devrait à la formidable santé que respirent ses œuvres une place exceptionnellement considérable dans notre scolaire Anthologie musicale. Je suis persuadé que si les graves et laborieux stoïciens de la Rome impériale avaient connu une musique aussi solidement équilibrée, munie de cette vigueur et de cette constance, ils en auraient fait un des exercices journaliers de leur ascétisme philosophique.

Mais chez nous, le pain quotidien, ce serait Bach. Bach, c'est toute la musique. Cet homme-là est une des merveilles de la création : une fécondité miraculeuse, une science qui lasse l'étonnement, une hardiesse prodigieuse jointe à une formidable placidité ; des cathédrales sonores et des bijoux subtilement ciselés ; des Passions dignes du texte sacré ; des Cantates débordantes d'allégresse ou poignantes de contrition ; des Chorals pour orgue, qu'il faut entendre à genoux, et des Fugues pour clavecin dont le rythme léger inviterait à la danse ; et d'autres fantasmagories, et d'autres héroïques, et celles-ci mélancoliquement douce, celle-là âpre et douloureuse. Ah ! ces

deux simples livres du *Clavecin bien tempéré* : Préludes, où d'aucuns ne voient que des exercices de mécanisme, Fugues réputées le chef-d'œuvre de la scolastique ennuyeuse, — vrai trésor d'émotion et d'ingéniosité, d'inspiration et d'art, de bonté virile et d'enfantine gaieté, source de vie musicale et de reconfortante joie, n'est-ce pas triste que toute cette jeunesse connaisse tant de choses et ne vous connaisse pas ? Oui, le vieux Bach, à lui tout seul, suffirait à une éducation musicale. Aujourd'hui encore les plus grands l'avouent pour le Maître, et tous ses prédécesseurs apparaissent comme ses précurseurs. Toutes les sources musicales ont jailli vers lui, en lui tous les fleuves ont abondé : Bach est l'océan de la musique ! Pour nos bacheliers, *Bach* est un mot allemand qui veut dire *ruisseau*.

Mais si Bach est toute la musique, Mozart est la musique même (1). Je rêverais que la révélation de Mozart fût le suprême degré de l'initiation musicale.

Beethoven ? Il est bien surhumain pour des adolescents. Il ouvre d'ailleurs l'ère romantique, où il serait sage de s'arrêter. Certes, il y a dans ce passionné Schumann, cent pages de la plus chaste candeur et de la plus fraîche naïveté, des *vergiss mein nicht* de musique qu'il serait malheureux d'oublier, des *edelweiss* qu'il faudrait bien cueillir. Mais les précipices sont proches. Pour tout le reste, et pour les autres, il y faudrait infiniment de discrétion et de réserve. Pour certains, l'abstention devrait être absolue : Marsyas, le Silène d'Asie, ne saurait opposer chez nous sa troublante flûte phrygienne à la lyre dorienne du clair Apollon.

Ainsi modérée, l'éducation musicale contribuerait pour une bonne part à l'éducation, si importante et si délicate, de la sensibilité.

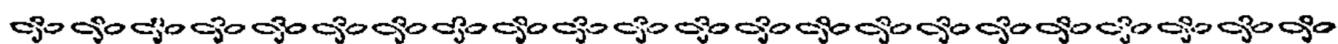
Il n'est pas vrai, quoi qu'en ait dit quelque part Pascal (qui a dit ailleurs bien autre chose), que « toute notre dignité consiste en la pensée ». « Travailler à bien penser » est à coup sûr un principe essentiel de la morale. Ce n'en est pas « le principe » unique. La pure raison ne suffit pas à déterminer au bien la volonté. Il ne faut pas seulement savoir, il faut encore aimer pour vouloir.

(1) Nos lecteurs se rappellent l'étude si intéressante, si documentée de M. Lambinet, publiée, l'an dernier, dans notre *Revue*, sur les *Sonates* de Mozart, étude qui sera continuée prochainement. (N. D. L. R.)

Or la musique a sur le sentiment la plus vive action. Mieux que nulle parole, elle excite dans l'âme les sentiments qu'elle exprime. Le créateur du plein-chant catholique et le créateur du choral protestant, saint Ambroise et Luther, ont également « connu ce mystère » et mis leur génie de poètes-musiciens au service de leur foi. Les musiques militaires n'ont pas été instituées à l'unique fin de fournir d'agréables intermèdes à la distribution des prix et de ragaillardir une assistance consternée par le discours d'usage, mais à l'allure du troupier, lassé d'une longue route, elles savent donner une fierté dont l'excitation n'est pas toute physique. Récemment, dans notre ville, des milliers de cœurs n'ont-ils pas frémi d'un invincible émoi patriotique aux accents du chant national clamé par une grande voix ? Combien de grands et délicats sentiments, surtout d'ordre collectif, la musique ne nous aiderait-elle pas à exalter et à imprimer dans les jeunes cœurs !

(A suivre).

ANDRÉ LAMBINET.



## CHRONIQUE MUSICALE

\* \* \*

### PROPOS D'OUVREUSE

Dans sa dernière lettre de *l'Echo de Paris* (23 octobre), l'Ouvreuse écrit :

« Cette *Mer* (de Debussy), elle a excité des tempêtes qui n'étaient pas toutes orchestrales... M. Vallas en a pris occasion pour annoncer au peuple que Debussy prépare la faillite de la « Polyphonie », ce dont s'étonneront ceux qui connaissent les échafaudages sonores chers au peintre musical de la *Mer*. Et la *Revue musicale de Lyon* se demande pourquoi nos oreilles n'accepteraient pas demain « les quinzièmes et les dix-septièmes aujourd'hui inadmissibles ». Si je compte sur mes doigts, je trouve que la quinzième de *do*, c'est *do*, et que la dix-septième de *mi*, c'est *mi*... Combien de temps faudra-t-il aux oreilles lyonnaises pour admettre parmi les consonnances l'octave et la tierce ? »

Je suis très flatté que l'Ouvreuse ait pris le soin de lire attentivement mon article du 15 octobre, pour y découvrir tant de bêtises ; mais je suis, hélas ! obligé de remarquer que cette véné-

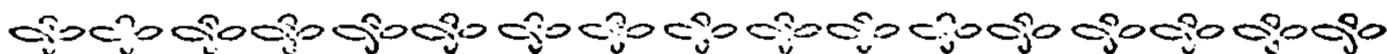
rée musicographe ne manque pas d'adresse dans l'art d'accommoder les textes. Je n'ai jamais dit et même pu songer un instant à dire que « Debussy prépare la faillite de la polyphonie ». A Lyon même, les partitions d'orchestre ne sont pas complètement inconnues, et leur lecture, à défaut de leur audition, nous permet d'apprécier et de goûter comme il convient « les échafaudages sonores chers au peintre musical de la *Mer*. » D'ailleurs, si l'Ouvreuse avait le temps de relire mon article, elle se rendrait compte que j'ai simplement écrit : « De ce que Debussy... s'oppose vigoureusement... , nos jeunes esthètes croient pouvoir affirmer la faillite de la polyphonie. » Je n'adresse aucun reproche à Debussy, musicien trop fin et trop artiste pour employer exclusivement un seul mode d'écriture ; ce n'est pas lui que je blâme, mais bien les excès incompréhensifs de ses faux disciples qui édifient « d'après de louables modèles des théories incomplètes » dont l'Ouvreuse perçoit certainement l'inopportunité.

Et aussi, j'ai pris, avant l'Ouvreuse, la peine de compter sur mes doigts pour m'apercevoir que la quinzième d'une note n'est autre chose que cette même note à deux octaves de distance. Mais je ne parle nulle part d'*intervalles* de quinzième et de dix-septième, il n'est question que de ces « agrégations dans lesquelles les tierces semblent devoir se superposer indéfiniment ». Dès lors, laissant de côté les onzièmes et treizièmes d'un usage courant, je parle ironiquement d'inexistantes quinzièmes et dix-septièmes, et j'accentue l'allure intentionnellement prudhommesque de ma phrase en la couronnant d'un barbarisme emprunté à l'argot électoral ; et si je m'attendais à ce que quelque confrère relève cette erreur, ce n'est pas de la part d'une fine ouvreuse, certes, que je prévoyais le coup de boutoir. Attaqué par... un autre, je me réjouissais à la pensée d'entamer une joyeuse discussion tendant à démontrer la non-valeur de la théorie du redoublement des notes et du renversement des accords... L'Ouvreuse me coupe mes effets !

Je ne lui en veux pas, d'ailleurs ! Pourtant avouerais-je que, si sa critique musicale m'a toujours vivement séduit, sa mathématique me semble pitoyable ?... Eh ! oui, Ouvreuse très aimée, quand les Lyonnais comptent sur leurs doigts, s'ils reconnaissent volontiers que « la quinzième de *do*, c'est *do* », ils ne peuvent arriver à conclure que « la dix-septième de *mi*, c'est *mi* ». Chez nous, c'est *sol*.

« Donnez-moi deux lignes d'un homme, disait je ne sais plus qui, et je le ferai pendre ». — « Donnez-moi deux lignes d'un musicographe et j'y relèverai une bêtise », a pensé l'Ouvreuse. Et, intentionnellement sans doute, elle s'offre soi-même, sur le champ, comme exemple de critique pris en flagrant délit d'inexactitude.

LÉON VALLAS.



## A propos de la reprise de la " Dame Blanche "

\* \* \*

### QUELQUES LETTRES DE BOIELDIEU

Boieldieu avait des idées très arrêtées en matière musicale. On se rappelle que les grands succès du compositeur de la *Dame Blanche* datent de l'époque où Rossini était, par le plus grand nombre, considéré comme un fétiche, et où des admirateurs par trop fanatiques voulaient tout lui sacrifier.

Boieldieu, dans la lettre suivante adressée à Charles Maurice, caractérisait ainsi la situation, à propos d'un intermède de circonstance dont il avait écrit la musique et qui avait été exécuté à l'Hôtel de Ville.

Paris, le 16 décembre 1823.

Si vous parlez de notre *intermède* à l'Hôtel de Ville, qui a eu, vous le savez peut-être, beaucoup de succès, vous obligerez bien mon frère et moi si, par une petite note, vous pouvez dire que les morceaux de musique se trouvent chez Boieldieu jeune, rue Richelieu, 92.

Sachant, cher ami, tout l'intérêt que vous me portez, je vous dirai que Chazet (l'auteur des paroles) et moi avons été présentés hier aux princes, et que M. le duc d'Angoulême et Mme la duchesse d'Angoulême m'ont adressé tout ce qu'on peut dire de plus flatteur en pareille circonstance.

Je vous dirai encore (à vous qui aimez à savoir la vérité, et vous pouvez vous en rapporter à moi, je ne vous tromperai jamais) que tous ceux qui ont entendu cette nouvelle composition, faite avec beaucoup de précipitation, sont venus me corner aux oreilles : « Bravo, Boieldieu ! Vous venez de prouver qu'on peut faire quelque plaisir en « musique sans voler Rossini ; continuez, et restez vous. » M'ont-ils

dit vrai? Je ne sais. Mais, si vous et quelques gens de goût étiez de cet avis, je travaillerais avec plus de confiance : car, je vous l'avoue, je ne me sens plus assez jeune pour changer de genre, sauf de petites concessions dans les ornements, dans les accompagnements, qu'on peut en tout temps plier au goût du jour, sans que cela change le fond du style.

Enfin, mon cher ami, je suis bien aise, puisque nous en sommes sur ce chapitre, de vous faire connaître ma pensée tout entière sur notre convulsion musicale :

1° Je suis autant rossiniste que tous les aboyeurs fanatiques, et c'est parce que j'aime véritablement Rossini que je suis fâché de voir que l'on use son genre par de mauvaises copies.

2° Je crois que c'est faute de moyens qu'en musique on ne peut aimer qu'un genre à la fois ; et je suis très content de m'en trouver assez pour être tout transporté quand j'entends *Don Juan*, tout enivré quand j'entends *Otello*, et tout attendri quand j'entends *Nina*.

3° Je crois que l'on peut faire de très bonne musique en copiant Mozart, Haydn, Cimarosa, etc., etc., et qu'on ne sera jamais qu'un singe en copiant Rossini. Pourquoi? C'est que Mozart, Haydn, Cimarosa, etc., etc., parlent toujours au cœur, à l'esprit. Ils parlent toujours le langage du sentiment et de la raison, tandis que Rossini est plein de *traits*, de *bons mots* dans sa musique. On ne peut pas copier ce genre ; il faut le voler tout à fait ou se taire, quand on ne peut inventer d'autres bons mots, ce qui serait une nouvelle création.

4° Je trouve maladroit de s'exposer à faire bien moins d'effet que Rossini, quand on prend ses mêmes moyens, ses mêmes dispositions d'orchestre, etc., etc. C'est vouloir se faire battre par lui sur son terrain, ce qui est toujours humiliant. On est alors l'agresseur, et toute la gloire est pour lui. En rentrant chez soi, au moins, si l'on est battu, on a pour soi sa conscience.

Je vous rends toutes mes idées, et je n'y mets aucun amour-propre avec vous, qui êtes plein de bonté pour moi. Vous savez que je n'ai d'autre prétention que celle de faire le mieux possible. Je tiens seulement à ce que vous connaissiez le fond de ma pensée relativement à Rossini. Du reste, il est bien plus juste envers quelques-uns de nous, lui Rossini, que ne le sont MM. les dilettanti, et il le sera bien davantage quand il aura tâté de notre langue, de nos vers, de toutes nos mesures, de nos chanteurs, etc., etc.

Mais, au reste, si votre opinion est d'accord avec la mienne, ce que je crois, dites hardiment ce que vous pensez, Je crois que vous pouvez rendre service à l'art musical, qui me paraît menacé de tous côtés.

Adieu, etc.

BOIELDIEU.

Le billet que voici, que Boieldieu écrivait à Guilbert de Pixérécourt le 7 mars 1825, neuf mois avant la représentation de *la Dame Blanche*, démontre suffisamment que ce chef-d'œuvre n'a pas été *improvisé*, comme quelques-uns se sont plu à le dire :

... Que vous feriez mieux de me laisser tranquille, mon bon cher ami, et de croire en mon vif désir de tout concilier, entre vos intérêts qui sont respectables, mais de l'ordre physique, et les miens, d'un ordre tout moral, et qui aussi peuvent être laissés à apprécier à mon sentiment ! Berton, que j'ai vu hier, m'a remis cinq morceaux de notre *Pharamond* ; je verrai Kreutzer ce soir chez le bon Nodier, et entre nous, tout va bien, tout ira bien. Mais pour *la Dame d'Avenel*, il faut bien m'en laisser et maître et juge ; et tout ce que je vous écrirais à son propos ne ferait que répéter ce que maintes fois je vous ait dit déjà, que j'en veux faire à mon goût et temps. Les choses d'art ne se forcent point ; et, s'il n'y avait à admirer chez nos voisins que quelques exceptions merveilleuses qui sont le témoignage de leur organisation improvisatrice (ô cet admirable *Barbier* !), je croirais le don d'improviser un fléau plutôt qu'un don. Si cela vous console, sachez cependant que je ne suis pas mécontent, et que je suis même content. J'ai demandé à Scribe trois petits couplets que je place au début du deuxième acte, avec accompagnement d'orage, qui me semblent exprimer assez bien la mélancolie de la situation. Pour les chœurs en retard, j'en ai deux, j'en ai peut-être trois, en déplaçant celui qui vous a plu. Scribe me tourmente autant que vous et jure que jamais poème n'a dormi quatre ans pour lui ; il appelle le nôtre *Epiménide* et m'en demande plus de nouvelles que je n'en puis donner. Pourtant, rassurez-vous ; l'an prochain, *La Dame d'Avenel* marchera mystérieusement sur vos planches. Puisse-t-on ne pas trouver qu'on l'a trop attendue !

La lettre que voici est curieuse à plus d'un titre. Elle est adressée à un compatriote qui avait recommandé à Boieldieu un jeune écrivain, M. Licquet, lequel désirait devenir son collaborateur :

Paris, le 3 août 1824.

Monsieur,

J'ai entendu souvent parler de M. Licquet. Je sais qu'il a fait plusieurs tragédies qui ont obtenu le suffrage des littérateurs les plus distingués ; mais nous ne manquerions pas d'exemples à citer pour assurer que tel qui fait bien une tragédie, peut très mal faire un opéra, surtout pour un opéra tel qu'il le faut maintenant pour obtenir un grand succès. Dans ce genre, il faut un sujet piquant, susceptible d'être traité sans le secours de développements, ce qui avec la place que doit occuper la

musique, ferait naître la lenteur d'action si fatale à ce genre ; enfin, il faut des situations musicales ; il faut des airs, des duos, des morceaux d'ensemble, finale à chaque acte ; il faut de la gradation et de l'opposition dans les effets. M. Licquet est convaincu de ces vérités, j'en suis persuadé ; et si, avec le goût qu'il a pour un genre plus élevé, il veut s'astreindre à ne faire qu'un dessin destiné à être mis en couleur par le musicien, je ne doute pas qu'il ne réussisse ; le tout est de trouver un sujet convenable. C'est là le difficile, c'est là qu'échouent presque tous nos faiseurs d'opéras comiques. Il faut un sujet *né opéra*, du moins est-ce ce que je désire rencontrer. Si M. Licquet le trouve, s'il a la bonté de m'en faire part, je lui dirai mon avis, s'il me le permet, avant qu'il se mette à l'écrire (dans ce cas, un programme scène par scène suffit pour bien juger le sujet) ; et, si je le crois propre à obtenir un grand succès, fût-ce un succès hasardé, après m'être entendu avec lui sur la coupe des morceaux de musique, coupe que le nouveau genre de musique exige maintenant, veuillez l'assurer que je me chargerais et de le faire recevoir et de le faire jouer sans que cela lui donnât le moindre embarras. Veuillez le persuader que le nom de l'auteur n'est utile qu'à un bon ouvrage, et qu'au contraire il rend plus exigeant, lorsqu'on présente un ouvrage faible. On le reçoit par condescendance, mais il n'est pas traité plus favorablement par le public. D'ailleurs, le nom de M. Licquet peut être inconnu des auteurs d'opéras comiques, mais il ne l'est pas pour les hommes de lettres, et dès qu'il se présentera au théâtre de l'Opéra-Comique, je lui prédis une bonne réception pour lui. Je voudrais pouvoir la garantir pour son ouvrage ; mais cela dépend du sujet surtout, et de la manière dont il sera traité.

Veuillez donc me dire, monsieur, si vous vous chargez d'engager M. Licquet à s'occuper d'un opéra comique, ou si vous désirez que je m'en ouvre à lui directement.

Quant à la proposition que vous me faites, monsieur, de faire un ouvrage spécialement pour ma ville natale, je crois, à vous dire vrai, qu'elle ne me tiendrait pas compte de cette intention si l'ouvrage ne lui plaisait pas, et dans le cas contraire il lui importerait fort peu, je crois, qu'il ait été fait pour le théâtre de Paris, pourvu qu'elle s'y amuse. D'ailleurs, monsieur, quelques années d'expérience m'ont appris qu'on n'est jamais prophète dans son pays, et, à Rouen surtout, on n'est pas plus indulgent pour un compatriote que pour un autre.

J'ai débuté à Rouen n'ayant que seize ans ; on m'y a traité plus sévèrement que si j'eusse été étranger (1). Plusieurs de mes ouvrages ayant réussi à Paris ont été mal reçus à Rouen, bien que je me fusse

(1) Les comptes rendus du *Journal de Rouen* étaient bienveillants ; mais le public se montra fort réservé lors des débuts du jeune compositeur. L'affirmation de Boieldieu en est une preuve.

donné la peine de venir de Paris pour les faire répéter. J'ai beaucoup voyagé en France et à l'étranger ; on a eu la bonté de me bien accueillir partout : on m'a fêté à Lyon, à Bordeaux, etc. A Rouen, excepté des artistes du théâtre, je n'ai jamais reçu une invitation à dîner d'un de MM. les négociants de cette ville. Je reconnais donc avec peine, mais sans amertume, la vérité du proverbe : On n'est jamais prophète dans son pays. Cela a été dans tous les temps, et l'on a agi ainsi pour des talents bien au-dessus du mien. On dispute, on plaide à Liège pour avoir le cœur de Grétry ; son buste, depuis sa mort, est dans le foyer du théâtre de cette ville : mais, de son vivant, Grétry me dit lui-même qu'il y avait été reçu froidement. Voyez la différence, monsieur : à Paris, à Bordeaux, à Lyon, du vivant de cet artiste célèbre, des souscriptions ont été faites avec empressement pour y avoir son buste dans le foyer des salles de spectacle où retentissaient ses accords... Mais je m'éloigne beaucoup du but de ma lettre ; pardonnez à la petite peine que j'éprouve en pensant qu'il faut être mort ou avoir un nom étranger pour être récompensé de ses longs travaux, tels succès qu'ils aient obtenus.

Toujours est-il que je désire vivement devenir le collaborateur de M. Licquet. S'il me faisait un ouvrage, jamais moment ne serait plus favorable à ce projet. Je n'ai rien sur le chantier, et j'attends pour travailler un opéra dans le genre de *Joconde*, *la Neige*, *Jean de Paris* (celui-ci pour la coupe musicale seulement) ; mais, je l'avoue, une comédie, purement comédie, ne satisferait pas entièrement mon désir. Je voudrais un peu de magie théâtrale, des événements comiques et intéressants, enfin ce certain je ne sais quoi qui ne supporte pas quelquefois l'analyse, mais qui plaît et fait courir.

Veillez donc, Monsieur, être mon interprète auprès de M. Licquet, et recevoir pour vous l'assurance des sentiments d'estime et de considération de votre très humble et très obéissant serviteur.

BOIELDIEU.

Un peu plus loin, à propos de la *Dame Blanche*, on voit reparaître les préoccupations de Boieldieu au sujet de Rossini et des Rossinistes. Témoin cette nouvelle lettre à Ch. Maurice :

Cher Monsieur,

De temps en temps, un petit mot sur la *Dame Blanche*, si court qu'il soit, nous fera bien plaisir, à Scribe et à moi, et nous vous remercions tous deux de ce qui a été dit avec votre bonté ordinaire.

Il faut que je vous fasse part de mes petits chagrins. On dit que je ne suis pas étranger aux petites attaques dirigées sur Rossini. Vous savez, quant à celles qui partent de vous, si cela est vrai... On dit que le *Journal des Débats* va prendre fait et cause, et il m'a déjà lâché ses

éclaireurs, ce qui me fait penser qu'il va tomber sur moi, avec une injustice d'autant plus révoltante que personne plus que moi n'admire le superbe talent de Rossini, son génie, son invention, etc., etc. Je crains, je vous l'avoue, d'être victime des exclusifs. — J'ignore quels sont vos griefs contre lui, et ne veux point le savoir. Mais s'il dépendait de moi de les faire disparaître, je vous assure que je ne négligerais rien pour cela. Et vous devez le concevoir : je suis lié avec lui ; pas assez peut-être pour être sûr qu'il rend justice à mon caractère, et assez pour désirer que la bonne harmonie continue. Nous logeons dans la même maison, nous nous voyons l'un et l'autre... en voilà plus qu'il n'en faut pour vous faire deviner mon désir, et vous savez d'ailleurs quel est mon caractère. Je voudrais n'avoir pas à me défendre de ce dont on m'accuse, et vous êtes bien homme à me trouver le moyen de détruire ces fausses accusations. Si vous voulez que je vous exprime franchement ma pensée, je voudrais que l'on dit : Rossini et Boieldieu ont tous les deux atteint leur but, chacun sur son terrain. Pour les comparer, il faudrait voir faire à l'un un opéra français et à l'autre un opéra italien. Jusque-là, laissons-les tous deux à leur place ; ils y sont bien. Il y a peu de modestie à moi de vous exprimer ce désir, mais quand on fait sa part soi-même, on est gourmand.

Dans tous les cas, voilà ma profession de foi ; et je suis sûr qu'elle ne pourrait que me valoir votre estime, si je n'étais sûr que vous me l'avez accordée avec votre amitié. Après cela, si des raisons particulières vous font agir, je me tais et respecte votre opinion sur le maestro. Je veux seulement vous mettre en droit de dire : Boieldieu n'est pour rien dans tout cela, et vous le ferez par amitié pour moi.

Je suis tout malade, sans cela j'irais vous voir ; et c'est de mon lit que je vous griffonne ce billet.

Ayez l'œil sur le *Journal des Débats* ; vous me rendrez service. Quant à moi, je suis bien résolu depuis longtemps à ne jamais répondre, je crois faire bien.

Votre, etc.,

BOIELDIEU.

26 janvier 1826.

B



# Chronique Lyonnaise

\* \* \*

## GRAND-THÉÂTRE

### *Lohengrin*

Il est tout à fait inutile, n'est-ce pas, de revenir ici sur les mérites de *Lohengrin*, sur le charme de cette œuvre qui a l'exceptionnel mérite de participer à la fois des qualités de l'opéra, simplicité de contexture et abondance de mélodie, et des vertus du drame lyrique, perfection de la facture et absence de banalités. Je m'arrêterai donc seulement à quelques réflexions qui me sont venues touchant le sujet du poème, et puisque Wagner se targuait de ses talents de dramaturge plus encore que de son génie musical, nous pouvons bien nous en tenir aujourd'hui à quelques commentaires sur la psychologie de l'un de ses héros.

Pourquoi Lohengrin vient-il en Brabant ? Telle est la question qui me tracasse depuis que j'ai revu se dérouler les aventures du Chevalier au Cygne. Et il n'est pas très simple de répondre. Car enfin Lohengrin avait de très nombreuses et très spécieuses raisons de ne pas quitter le séjour qu'il nous décrit si lyriquement au troisième acte. Qu'est-il en effet ? Un élu, admis dans un monde enchanté, où l'on goûte des joies ineffables, supraterrestres, paradisiaques, où l'on vit dans une extase sans cesse renaissante, et, pour ainsi parler, dans l'intimité du miracle. Notez que Lohengrin, en sa qualité de fils de Parsifal, est appelé à la couronne sainte du Grâl, comme autrefois Amfortas après Titurel, et c'est une situation assez enviable que celle d'héritier d'un trône, surtout dans un état aussi peu exposé aux révolutions que le royaume de Montsalvat, pour que l'on ne soit pas tenté d'aller courir les aventures comme un cadet de famille. Pourquoi donc le pur héros quittera-t-il la béatitude religieuse au sein de laquelle il a vécu jusqu'alors ? Quel désir plus fort que la joie mystique des initiés va le pousser vers la terre ? Sera-ce simplement pour « défendre l'innocence que l'on accuse injustement » ? Mais qui donc empêchait Parsifal de déléguer l'un quelconque des Chevaliers du Grâl, et pourquoi Lohengrin hantait-il seul le rêve d'Elsa ?

Une comparaison vient aussitôt. Pourquoi Tannhäuser a-t-il quitté le Venusberg. Comme le héros aux armes lumineuses, lui aussi jouis-

sait d'un bonheur intégral; car Vénus est un absolu d'amour sensuel, comme le Grâl est un absolu d'amour divin, et si l'on me reproche d'oser un parallèle sacrilège, je me retrancherai derrière l'apophtegme de saint Jérôme proclamant l'unité essentielle des deux Amours. Si, vraiment, « il n'y a qu'un feu », on peut s'étonner à bon droit du pèlerinage à Rome, comme du voyage en Brabant; mais, à la réflexion, on peut les expliquer l'un et l'autre par l'inconstance et le besoin de comparer qui sont comme le fond de l'âme humaine. Tannhæuser, las des ivresses coupables où Vénus le retient, aspire à la pénitence; Lohengrin a goûté, jusqu'au fond de la coupe, les ivresses saintes de Montsalvat, et le désir de ce qu'il n'a pu connaître encore, le pousse hors du royaume contemplatif, vers l'autre joie, vers l'amour.

Peut-être a-t-il entendu dire par ses compagnons, par les Purs élus, l'histoire du Klingsor qui déserta le Temple, celle d'Amfortas, vaincu par cette Kundry, serve maintenant, mais qui fut reine de beauté. Et l'alanguissement se glisse dans son rêve, à l'idée de ces filles-fleurs qui enlacèrent Parsifal marchant au Grâl, et qu'il sut repousser. L'idée de cette lutte contre la forme troublante du mal, doit s'être présentée à lui souvent. Mais, pur, il ne rêve qu'un pur amour: se dévouer à une femme persécutée et malheureuse, mettre son bras invincible au service de la vertu. Et les pleurs d'Elsa lui parviennent: il sera son rêve réalisé.

Aventure symbolique: représentation concrète de l'évolution que subit à son heure toute âme qui s'est crue libérée du joug de l'amour, et a cru ne pouvoir s'intéresser qu'aux choses suprasensibles. L'histoire de Lohengrin, c'est la parabole de l'Artiste, du Philosophe, du Penseur, en qui l'homme s'éveille. C'est l'exquise aventure, si finement racontée par Jules Lemaitre, de Renan chaste et déjà vieux, regardant passer dans la campagne un couple énamouré, fille de quinze ans, berger aux moustaches naissantes, et pleurant sur sa jeunesse perdue et sur l'envol de l'heure d'aimer. C'est aussi Wagner lui-même. Il en a fait l'aveu.

« Lorsque j'entrepris la composition de *Lohengrin*, j'étais devenu conscient de ma solitude... Lohengrin cherchait la femme qui crût en lui, qui ne lui demandât pas qui il était, mais qui l'aimât comme il était, et parce qu'il était ce qu'il lui paraissait. Pour cela il fallait qu'il cachât la supériorité de sa nature, ou, pour parler plus exactement, la supériorité à laquelle il était parvenu; car, c'était là pour lui la seule garantie qu'il n'était pas un objet de surprise et d'admiration, un être auquel on rend hommage et qu'on adore parce qu'on ne le comprend pas, mais qu'il avait obtenu la seule chose qui pût le délivrer de son isolement: qu'il était aimé, et compris par amour. Avec son sens supérieur, sa conscience clairvoyante et son savoir, il ne voulait rien être

autre chose qu'un homme, pleinement, complètement... Ainsi, il désirait la femme... (1) ».

Mais la puissance surnaturelle de Lohengrin, vainqueur de Telramund, plus fort que les enchantements d'Ortrude, ne suffit pas à imposer la confiance. Elsa doute, elle interroge ; elle se perd en perdant son héros ; et Lohengrin repart sans avoir connu de l'amour autre chose que les prémisses. Et cela encore est symbolique. Dante et Pétrarque n'allèrent pas plus loin. Et c'est mieux ainsi, peut-être. Que pense cependant Lohengrin en remontant dans sa nacelle ? Regrette-t-il l'amour qu'il a seulement effleuré, et part-il enfin convaincu que les calmes béatitudes, et l'ascèse mystique sont préférables aux extases d'ici-bas ? A-t-il compris que dans l'amour terrestre, le rêve promet un infini, que la réalité ne peut tenir ? Il y a dans cette fin du drame une tristesse charmante et une exquise mélancolie.....

\* \* \*

La reprise de *Lohengrin* avait de nombreuses raisons d'être excellente. M. Verdier a fait du Chevalier au Cygne un de ses meilleurs rôles ; Mlle Louise Janssen est la perfection même dans l'incarnation d'Elsa ; M. Dangès interprète de la façon la plus remarquable, vocalement et scéniquement Frédéric de Telramund, et il n'y a que des éloges à adresser à Mlle Pierrick, habile comédienne, chanteuse pleine de goût, et dont le rôle d'Ortrude met en valeur de la façon la plus heureuse, la voix étendue, belle à tous les registres, au grave ample, sonore et souple, à l'aigu vibrant et bien posé. Et il faut applaudir sans restriction ni réserve les scènes où figuraient ces quatre excellents protagonistes. Le rêve d'Elsa, l'adieu au cygne, le duo de Frédéric et d'Ortrude, l'invocation aux dieux de vengeance, la scène du balcon, le duo nuptial, le récit du Grâl, tout cela a été du plus haut intérêt. M. Van Laer était très acceptable dans le rôle du héraut ; et M. Galinier a fait ce qu'il a pu (il est vrai que ce n'est pas énorme).

Mais nous ne pouvons laisser passer sans protestation l'odieuse tenue des chœurs, et l'incohérence de la figuration et de la mise en scène. Il est intolérable que l'on engage des artistes de premier ordre pour les placer dans un cadre aussi scandaleusement inconvenant. Il est inepte de réduire comme on l'a fait le nombre des choristes, mais est-ce une raison pour que les rares survivants s'abstiennent absolument de préparer leurs rôles. L'entrée de Lohengrin et la marche nuptiale, ont atteint la dernière limite du grotesque, et le public a été d'une patience et d'un calme déconcertants, en présence des cacophonies dont on lui déchirait les oreilles. Au second acte cependant, de très légitimes coups

(1) *Eine Mitteilung an meinen Freunden* (in *Gesammelte Schriften*, t. IV, p. 360 et seq). Traduct. Ernst.

de sifflet se sont mêlés aux lazzis et aux applaudissements ironiques qui depuis le début accueillaiient les invraisemblances accumulées. Il paraît assez difficile de prendre gaiement son parti de cette exécution, parce qu'elle gêne et trouble les chanteurs les plus parfaits, et qu'elle gâte toute l'impression d'art qui se dégagerait de leur interprétation.

Il est également fâcheux de constater la survivance de certains errements de mise en scène : en ce qui concerne par exemple les jeux de lumière au second tableau. Et, par-dessus tout, quand se décidera-t-on à supprimer le stupide cake-walk des guerriers chargés de délimiter le champ du combat avant le duel de Lohengrin et de Frédéric. Quand M. le régisseur de la scène se battra en duel, je lui souhaite de voir ses témoins danser la pavane avant de marquer les places. Il se rendra compte de l'effet produit.

L'orchestre, comme toujours, reste hors de ces querelles. C'est le côté parfait de notre troupe lyrique. Oserais-je cependant une très légère critique. M. Flon estime-t-il réellement que le prélude ne gagnerait pas à être joué dans un mouvement un peu plus rapide, et que les effets de cuivre et de batterie dans la phrase *forte*, point culminant de ce même prélude, n'aurait pas avantage à être quelque peu moins appuyés ? Ce n'est d'ailleurs qu'une question.



### *L'Africaine*

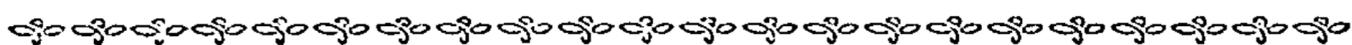
Les critiques forcés d'être présents les soirs de premières sont bien à plaindre. Il n'assistent qu'à de tumultueuses répétitions générales, et généralement mauvaises. Les secondes représentations sont infiniment meilleures. Je m'étais abstenu, dans la précédente chronique, de toute observation sur *L'Africaine*, donnée en dépit du bon sens, avec des chœurs fantaisistes, et des artistes désemparés. M. Jérôme reprenait mardi l'emploi de Vasco, son triomphe comme chacun sait. Il y a été admirable, effectivement, et le quatrième acte a été pour lui l'occasion d'un succès éclatant. Mme Alice Baron sans faire oublier l'excellente falcon que fut Mlle Pierrick, était intéressante dans le rôle de Sélika, encore qu'un peu froide, mais elle ne manque pas de goût, et sa voix est belle et homogène. M. Moor (Nélusko) est un baryton-martin, que gêne son accent étranger, et surtout ces r anglais, qui sont, je crois, incorrigibles. Mme Henkel, moins troublée que dans de précédentes apparitions, vaut surtout par le talent de chanteuse qu'elle doit par hérédité et par éducation, à un maître éminent et estimé. Le reste, c'était M. Echenne toujours en délicatesse avec le contre-ut, et en froideur marquée avec le si, M. Galinier qui n'achèvera jamais la cuillerée de potage épais que le ciel lui a mis dans la gorge, M. Sarpe

a la voix blanche comme son costume de don Alvar... C'étaient aussi les chœurs : faisons amende honorable : ils avaient répété : ils ont chanté juste, ou presque.

EDMOND LOCARD.



Nous rendrons compte dimanche prochain de la reprise de la DAME BLANCHE.



## CORRESPONDANCE



### LES BILLETS DE FAVEUR

Paris, le 22 octobre 1905.

Cher Monsieur Vallas,

Votre note d'aujourd'hui sur *les droits de la critique* est juste cent fois, et il est à souhaiter que l'épineuse question récemment soulevée soit tranchée au plus tôt. Dans un article du *Courrier Musical* (15 novembre 1903. *De quelques améliorations souhaitables pour le développement de l'art musical*), j'ai eu l'occasion de signaler une coutume assez fréquente à l'étranger : les critiques sont tenus de payer leur place et ne doivent accepter aucun billet offert. Mais dans les heureux pays où règne cette loi, la situation faite aux critiques est toute autre qu'ici, à plus d'un égard ! La racine du mal est lointaine, mais il serait bon qu'on pût enfin l'atteindre.

Un fonctionnaire pince-sans-rire dit un jour à un mien ami — je l'ai entendu — ces admirables paroles : « ... Mais, Monsieur, quand on émet des opinions telles que les vôtres, *on paye sa place !* » Ce fonctionnaire avait raison.

Croyez, etc.

M.-D. CALVOCORESSI.



## ÉCHOS

\* \* \*

### LE RÉPERTOIRE EN PROVINCE

Nous avons indiqué dans notre premier numéro le répertoire, pour 1905-1906, des théâtres de Marseille, Bordeaux et Lille.

Voici maintenant la liste des nouveautés annoncées dans d'autres théâtres de province.

TOULOUSE : *Le Juif polonais* d'Erlanger ; *l'Etranger* ; le *Jongleur de Notre-Dame* ; la *Reine Fiammette* de Xavier Leroux ; le *Légataire universel* de Pfeiffer ; le *Passant* de Paladilhe ; *Amaryllis* (un acte) d'André Gailhard.

ALGER : *Les Girondins*, *Fedora* et *Siberia* de Giordano, la *Flûte enchantée*.

NANTES : *Grisélidis*, la *Tosca*, la *Troupe Joli-Cœur* de Coquard, *Sibéria*, *Gwendoline*.

DIJON : *Salammbô*, *Grisélidis*, le *Jongleur de Notre-Dame*, *Amica*, de Mascagni.

REIMS : *Fedora* de Giordano, *Grisélidis*, *Marie-Madeleine* de Massenet, la *Reine Fiammette*.

On voit par ce tableau que la saison italienne organisée cette année à Paris par l'éditeur Sonzogno a porté des fruits et occasionné une diffusion peut-être excessive des productions musicales transalpines.

✧ ✧ ✧

### " SALOMÉ " DE RICHARD STRAUSS

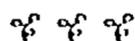
On donnera à Dresde le 5 novembre, et à Vienne au milieu de décembre, les premières représentations de *Salomé*, opéra dont M. Richard Strauss a écrit la musique.

Le sujet de *Salomé*, traité magistralement par Flaubert, a été mis au théâtre dans ces dernières années par M. Sudermann et condensé en un drame en un acte par le poète anglais Oscar Wilde ; c'est d'après lui qu'a travaillé M. R. Strauss. Comme dans *Hérodiade*, la mort de Jean-Baptiste forme le dénouement de l'œuvre. On se souvient des difficultés qui s'élevèrent à Londres, l'année dernière, à l'occasion des représentations d'*Hérodiade*. On se trouva dans la nécessité de débaptiser Jean-Baptiste et de situer l'opéra de Massenet dans les Indes.

Le nom d'Hérodiade figure dans la Bible, — évangile selon saint Mathieu, chapitre 14, versets 1 à 13, — tandis que celui de Salomé ne s'y rencontre pas, du moins pour désigner la jeune danseuse qui obtint d'Hérode la tête du baptiseur, en Angleterre, l'on ne veut admettre au théâtre rien de « biblique ». Quant à l'Allemagne et à l'Autriche, elles ont été moins rigoureuses puisque la *Salomé* de M. Oscar Wilde a été jouée 197 fois dans 26 villes de ces deux pays pendant la saison théâtrale 1903-1904.

Pourtant, l'œuvre de Strauss a éprouvé à Vienne et à Dresde de si grandes difficultés avec la censure que le compositeur, impatienté, avait retiré sa partition et l'avait portée au théâtre royal de Turin. Ces difficultés se sont heureusement aplanies.

Richard Strauss a introduit dans l'orchestre de sa nouvelle œuvre un instrument à vent en bois appelé heckelphone, du nom de son inventeur, M. Wilhelm Heckel. Cet instrument, qui, dit-on, est d'une sonorité plus riche que celle du trombone serait considéré, paraît-il, par plusieurs chefs d'orchestre allemands comme un excellent complément à l'ensemble de l'orchestre moderne.



## LE THÉÂTRE POPULAIRE A PARIS

Voici, d'après le *Gaulois*, les idées de M. Gailhard, directeur de l'Opéra, sur la question du théâtre populaire :

M. Gailhard voudrait voir le Théâtre-Populaire alimenté par les troupes des quatre théâtres subventionnés qui joueraient à tour de rôle cinq fois par semaine.

Le théâtre serait avantageusement placé s'il était construit sur les terrains libres du Temple. La location se ferait dans tous les quartiers par l'intermédiaire des bureaux de postes auxiliaires. Chaque bureau aurait une tranche de théâtre, en hauteur, de façon à pouvoir fournir tous les genres de places. Le ticket qu'ils donneraient au spectateur serait divisé en quatre parties : avec l'une, il aurait droit aux moyens de transport, par un arrangement conclu avec la Compagnie des Omnibus, et l'on ferait de même avec le Métro ; les deux autres lui serviraient d'entrée au théâtre, et la quatrième lui donnerait droit au retour.

Les prix établis par M. Gailhard seraient les suivants, transport compris : cinq cents places à 2 francs, cinq cents à 1 fr. 50, cinq cents à 1 franc et quinze cents à 50 centimes. Le Théâtre-Populaire ne peut pas contenir moins de quatre mille places pour couvrir ses frais d'exploitation, D'après les calculs du directeur de l'Opéra, avec une

moyenne de 2.500 francs de recettes par soirée, il vivrait parfaitement sans aucune subvention.

Le Théâtre populaire aurait en propre ses machinistes, ses chœurs, sa figuration, son orchestre et ses décors. Le personnel choral formerait une école préparatoire de chant et le personnel orchestral serait composé par les classes d'instruments du Conservatoire. Les élèves trouveraient là une agréable rémunération et s'habitueraient à jouer en public. Quant aux décors, il suffirait d'en avoir quelques types, à l'exemple du Théâtre-Royal de Vienne.

Le spectacle commencerait à six heures et demie ou sept heures et se terminerait vers dix heures.

La dépense totale s'élèverait à quatre millions, tous frais compris.



#### M<sup>me</sup> BRESSLER-GIANOLI

Mme Bressler-Gianoli, dont nous avons annoncé l'engagement au théâtre de la Monnaie, obtient actuellement un vif succès. Voici en quels termes le *Guide musical* de Bruxelles juge notre ancienne artiste dans le rôle de Carmen.

« La charmante artiste nous est revenue avec un talent singulièrement affiné, une voix largement développée et un jeu agréablement assoupli. Le souvenir que nous avons conservé d'elle nous rappelait une Carmen prise sur le vif, très nature, ardente et passionnée, d'une grande sérénité d'accent, n'ayant rien de ces Carmencita mièvres et artificielles qui sont légion.

« Cette compréhension très juste, très vivante de la psychologie propre à l'héroïne troublante enlevée par Mérimée au soleil brûlant de Séville. Mme Bressler-Gianoli l'a très heureusement gardée et approfondie. Sa Carmen est fille du peuple, bohémienne d'Espagne et non de Montmartre comme certaines artistes ont voulu le faire croire ; elle en a les instincts sauvages sous les dehors d'une sentimentalité très latine ; son geste est sobre, mais précis, sa voix chaude comme ses fougueuses passions, sa déclamation ardente comme son tempérament... »



#### ARMÉE ET MUSIQUE

On sait que le baron Albert von Speidel vient de succéder à M. Ernest von Possart comme intendant général des théâtres royaux de Munich. M. von Speidel était, jusqu'au commencement de ce mois, chef d'état-major du deuxième corps d'armée bavarois stationné à Wurtzbourg.

## MARIE WILT ET JOSÉPHINE GALLMEYER

La petite histoire suivante a été racontée dans la *Nouvelle Presse libre* de Vienne par M. Adolphe Wilbrandt et reproduite par le *Ménestrel*. Il y avait à l'Opéra de Vienne, — cela remonte à bien des années, — une cantatrice de grand talent, mais dont la taille et la corpulence prêtaient à de faciles plaisanteries. Elle se nommait Marie Wilt (1). A la même époque, une soubrette très fêtée, Joséphine Gallmeyer, appelée plus communément Pepi, faisait les délices des habitués d'un théâtre de genre (2). Un jour, Marie Wilt reçut la visite de sa gentille camarade. « Chère Madame Wilt, dit cette dernière, on m'a fait l'honneur de me demander d'imiter dans une parodie votre démarche, vos gestes et votre chant; malheureusement je suis obligé de paraître tous les soirs devant le public et il m'est impossible d'aller vous entendre au théâtre, ce qui serait une grande joie pour moi. Je ne vous ai jamais vue sur la scène, comment donc m'y prendrais-je pour parodier votre jeu. Dans ma détresse, j'ai recours à vous; je vous serais tout à fait reconnaissante si vous aviez la bonté de me montrer un tant soit peu votre manière; je pourrais alors essayer de donner une copie amusante et joyeuse du modèle ». Marie Wilt se prêta de bonne grâce au désir de la jeune femme. « Voyez, dit-elle, quand je dois pleurer, je me tiens ainsi; quand je suis heureuse, quand j'ai peur, quand je souffre, voici quelles poses je prends; regardez-moi sourire, regardez-moi marcher; je ferai tout ce que vous voudrez ». Pepi Gallmeyer était émerveillée et ravie du sens dramatique et de la complaisance de la cantatrice. « Je vous remercie de tout mon cœur, chère madame de Wilt, fit-elle, mais, je vous en prie, soyez bonne encore et chantez quelque chose pour moi ». Marie Wilt se recueillit un instant et se mit à chanter. Elle chanta longtemps, s'oubliant elle-même en se livrant tout entière à l'impression musicale. Quand le morceau fut achevé, tournant les yeux de tous côtés, elle ne vit d'abord personne, et, faisant le tour de la chambre, finit par découvrir dans un coin obscur Pepi Gallmeyer qui s'y trouvait blottie, le visage tout trempé de larmes. « Qu'avez-vous donc? » dit-elle. Mais Pepi secouait la tête et ne répondait pas. Enfin, se remettant peu à peu grâce aux prévenances de sa compagne, elle murmura ces mots : « Je vous remercie de tout mon cœur, chère

(1) Né à Vienne, en 1834, sa carrière a été des plus brillantes. Douée d'une voix grave, elle a chanté pourtant bien des rôles de soprano. Son répertoire comprenait presque tous les opéras en vogue à son époque, tant italiens qu'allemands ou français. Elle fut aussi une des meilleures interprètes des oratorios et des grandes œuvres exécutées à l'église ou au concert. Sa vie se termina par une catastrophe. Atteinte d'une maladie cérébrale, elle se précipita de la fenêtre de l'appartement qu'elle occupait à Vienne et mourut le 24 septembre 1891.

(2) Née le 27 février 1838, à Leipzig, elle mourut à Vienne le 2 février 1884. Elle eut au théâtre une véritable célébrité. Elle savait aussi écrire et a laissé quelques nouvelles qui ont été publiées, et une autobiographie.

madame Wilt; je crois que je n'avais pas encore jusqu'à présent entendu chanter. Je n'oublierai pas, mais vous parodier! Jamais! » — « Vous ne voulez plus me parodier? » — « Non, jamais! jamais! Une femme qui chante aussi divinement, je ne puis la parodier. je ne le peux pas. Je vous remercie de tout mon cœur, et adieu! »



#### UNE DÉDICACE DE J.-S. BACH

Dans l'avant-propos d'une édition récente du deuxième des concertos de Bach qui furent écrits en 1721 et qui portent textuellement pour titre : *Six Concerts avec plusieurs Instruments Dédiés A Son Altesse Royale Monseigneur Chrétien Louis, Marggraf de Brandenbourg, etc., etc., par Son très humble et très obéissant serviteur, Jean-Sébastien Bach, Maître de Chapelle de S. A. S. le prince régnant d'Anhalt Coethen*, M. Arthur Smolian a reproduit la lettre d'envoi des six concertos à l'altesse sérénissime ; cette lettre est écrite en français, dans l'original et tout émaillée de fautes d'orthographe. Nous la reproduisons avec ses bizarreries d'écriture :

« A Son Altesse royale Monseigneur Crétien Louis,  
Marggraf de Brandenbourg, etc., etc.

« MONSEIGNEUR.

« Comme j'eus, il y a une couple d'années le bonheur de me faire entendre à Votre Altesse Royale, en vertu de ses ordres, et que je remarquai alors qu'Elle prennait quelque plaisir aux petits talents que le Ciel m'a donnés pour la musique, et qu'en prennant congé de Votre Altesse Royale, Elle voulut bien me faire l'honneur de me commander de Lui envoyer quelques pièces de ma composition ; j'ai donc, selon ses très gracieux ordres, pris la liberté de rendre mes très humbles devoirs à Votre Altesse Royale, par les présents Concerts, que j'ai accommodés à plussieurs Instruments ; La priant très humblement de ne vouloir pas juger leur imperfection, à la rigueur du goût fin et délicat, que tout le monde sçait qu'Elle a pour les pièces musicales, mais de tirer plutôt : en benigne Considération, le profond respect et la très humble obéissance que je tache à Lui témoigner par là. Pour le reste, Monseigneur je supplie très humblement Votre Altesse Royale, d'avoir la bonté de continuer ses bonnes grâces envers moi, et d'être persuadée que je n'ai rien tant à cœur que de pouvoir être employé en des occasions plus digne d'Elle et de son service, moi qui suis avec un zèle sans pareil, etc.

« Coethen, d. 24 Ma 1721.

« Monseigneur de Votre Altesse Royale, le très humble et très obéissant serviteur.

JEAN SÉBASTIEN BACH. »





# Société des Grands Concerts

\* \* \*

A la demande de plusieurs de nos lecteurs, nous reproduisons ci-dessous la circulaire de la SOCIÉTÉ DES GRANDS CONCERTS donnant tous les renseignements sur l'administration, l'organisation, les programmes, etc., de la nouvelle Société.

## CONSEIL D'ADMINISTRATION

*Président d'honneur* : M. Ed. AYNARD, député du Rhône, membre de l'Institut, officier de la Légion d'honneur.

*Président* : M. le D<sup>r</sup> Maurice VALLAS, chirurgien des Hôpitaux, professeur agrégé à la Faculté de Médecine.

*Vice-Présidents* : M. Maurice ISAAC et M. le D<sup>r</sup> JAMIN.

*Membres* : MM. R. BAGUENAUT DE PUCHESSE, F. BALDENSPERGER, L. BAMET, A. BONNET, J. BOUTARD, H. BOUTHIER, J. GARIN, J. GILLET, P. HOLSTEIN, E. LOEWENGARD, A. LUMIÈRE, L. LUMIÈRE, L. MAILLOT, F. MAURICE, J. VIGNON, L. VIGNON.

*Administrateur délégué et directeur artistique* : M. G.-M. WITKOWSKI.

*Trésorier* : M. LERICHE, rue Ferrandière, 5.

*Secrétaire pour l'organisation des Concerts* : M. DULIEUX, rue de l'Hôtel-de-Ville, 98.

\* \* \*

## Orchestre de la Société. - Salle de Concert

L'orchestre de la *Société des Grands Concerts* comprendra, sous la direction de M. WITKOWSKI, environ 80 exécutants, parmi lesquels vous trouverez les noms de beaucoup de professeurs connus et estimés de notre ville.

Pour l'exécution des grandes œuvres comportant des masses chorales, les chœurs de la *Schola Cantorum Lyonnaise*, qui ont désormais fait leurs preuves, lui apporteront un concours important et précieux.

Les Concerts auront lieu dans la salle des Folies-Bergère.

Afin d'améliorer l'acoustique et le confortable de la salle, la Société a obtenu du propriétaire l'autorisation de faire un certain nombre de travaux indispensables pour arriver à ce but.

Les entrées et sorties seront larges et nombreuses. Des couloirs ont été pratiqués autour de la salle pour y permettre une circulation plus pratique et isoler les auditeurs des bruits de l'extérieur.

Les sièges et le chauffage seront améliorés. Enfin, l'acoustique des Folies-Bergère a été étudiée par des méthodes nouvelles dues à M. Gustave Lyon, ingénieur-directeur de la Maison Pleyel. Ces méthodes ont permis de déterminer les défauts de la salle et d'y parer d'une façon efficace.

Les amateurs de musique peuvent être assurés que la Société fera tous les sacrifices nécessaires pour qu'ils soient reçus dans un local convenable, sinon luxueux.



## Œuvres qui seront exécutées au cours de la saison 1905-1906

### SYMPHONIES

HAYDN (en *fa* dièse mineur, *L'Adieu*); BEETHOVEN (en *la*); Vincent d'INDY (sur un air montagnard); César FRANCK (en *ré* mineur); LALO (symphonie Espagnole pour violon et orchestre).

### CONCERTOS

J.-S. BACH, pour violon (en *mi*), et pour piano (en *ré* mineur); MOZART, pour piano et orchestre (en *ut* mineur).

### OUVERTURES

*Léonore*, n° 3, de Beethoven; *La Grotte de Fingal* et *La Belle Mélusine* de Mendelssohn; *Zoroastre* de Rameau.

### POÈMES SYMPHONIQUES

*La Jeunesse d'Hercule* de Saint-Saëns; *Tod und Verklärung* de R. Strauss.

### DIVERS

*Siegfried*, *Idylle* et *L'Enchantement du Vendredi-Saint* de R. Wagner; *Marche des Pèlerins d'Harold* de Berlioz; suite de *Pelléas et Mélisande* de G. Fauré; *Élévation*, poème en musique de A. Savard; prélude à *l'Après-Midi d'un Faune* de Cl. Debussy.

### ŒUVRES POUR CHŒURS ET ORCHESTRES

*Rédemption* (Poème Symphonique en 2 parties), de C. Franck; fragments de *Parsifal*, de R. Wagner; *Cantique de l'Avent*, de Schumann; *La Vie du Poète* (2<sup>e</sup> tableau), de G. Charpentier; *A la Musique*, de E. Chabrier.



## Dates des Concerts

*Premier Concert (Soirée) (1).* — Mardi 28 novembre, avec le concours de M. E. Ysaye. (Concert d'Orchestre.)

*Deuxième Concert (Soirée).* — Dimanche 24 décembre, avec le concours de Mlle de la Rouvière et des chœurs de la *Schola Cantorum Lyonnaise*. Exécution intégrale de *Rédemption*, Poème Symphonie en 2 parties, de C. Franck.

*Troisième Concert (Matinée).* — Dimanche 21 janvier, avec le concours de M. A. de Greef. (Concert d'Orchestre.)

*Quatrième Concert (Matinée) (2).* — Dimanche 18 février, exécution de Fragments de *Parsifal*, de R. Wagner.

*Cinquième Concert (Soirée).* — Mardi 6 mars, avec le concours de M. Vincent d'Indy, qui dirigera l'Orchestre, et de Mlle Blanche Selva. (Concert d'Orchestre.)

*Sixième Concert (Soirée) (2).* — Mercredi 28 mars, avec le concours de la *Schola Cantorum Lyonnaise*.



## Conditions d'Abonnement

### PRIX D'ABONNEMENT POUR LES 6 CONCERTS

*Places de 1<sup>re</sup> Catégorie.* — Orchestre, loges, galerie : deux premiers rangs de face, premier rang de côté. Pour une personne : 25 fr. 60.

*Places de 2<sup>e</sup> Catégorie.* — Orchestre : derniers rangs ; galeries : troisième rang de face, deuxième rang de côté. Pour une personne : 15 fr. 60 (Taxe municipale comprise).

Le prix des places en location ou au bureau étant essentiellement variable suivant les frais des concerts (1<sup>re</sup> catégorie, de 5 à 8 francs ; 2<sup>e</sup> catégorie, de 3 à 6 francs), les abonnés bénéficieront donc d'une réduction réelle de 20 à 60 0/0 sur le prix ordinaire des places, suivant les cas.

(1) La Société a cru bien faire en prenant un système mixte pour les heures des Concerts, afin de concilier tous les intérêts et de pouvoir se renseigner pour l'avenir.

(2) Pour les 4<sup>e</sup> et 6<sup>e</sup> Concerts, la Direction ne peut pas encore donner les noms des Artistes qui seront appelés à prêter leur concours à la Société ; mais elle fera tous les sacrifices nécessaires pour n'avoir à présenter au public que des Artistes de tout premier ordre.

Indépendamment de cet avantage, la Société s'engage à faire aux abonnés les faveurs suivantes :

1<sup>o</sup> En cas de force majeure, lorsque l'abonné ne pourra pas assister au concert auquel son abonnement lui donne droit, il aura la faculté de venir à la répétition générale, à la seule condition d'en faire la demande de vive voix ou par écrit au secrétaire de la Société et de déposer à l'entrée de la répétition générale sa carte d'abonné au contrôle, afin que la Société puisse en disposer pour le concert. La carte lui sera renvoyée sitôt après la séance par les soins de la Société ;

2<sup>o</sup> Si la Société organise un ou plusieurs concerts supplémentaires, l'abonné bénéficiera, sur la présentation de sa carte, d'un prix spécial au prorata du prix de son abonnement.

*Exemple :* La Société donne un septième concert en dehors de l'abonnement, l'abonné pourra opter pour le maintien de sa place et bénéficiera, dans ce cas, des prix de 4 francs et 2 fr. 50 qui représentent le prix d'un concert au taux de l'abonnement.

Les abonnés peuvent, depuis mercredi dernier, choisir et retirer leurs places au *Syndicat d'Initiative*, 19, place Bellecour.

Pour tous renseignements complémentaires, s'adresser par écrit à l'Administration, 28, cours Morand ; ou verbalement : chez M. Dulieux, secrétaire pour l'organisation des concerts, 98, rue de l'Hôtel de-Ville ; au *Syndicat d'Initiative*, 10, place Bellecour, et chez tous les marchands de musique.

B

*Le Propriétaire-Gérant : Léon VALLAS.*