

LA REVUE MUSICALE

(Honorée d'une souscription du Ministère de l'Instruction publique.)

N^o 3 (sixième année)

1^{er} Février

1906.

Les maîtres violonistes français du XVIII^e siècle.

PUBLIÉS PAR MM. J. JONGEN ET J. DEBROUX (1).

Esprit, sentiment, grâce légère et souriante, tels sont les mots qu'il faudrait inscrire en tête de cette collection admirable, et du plus haut intérêt pour l'histoire de notre art national, qui, sous le patronage d'un grand artiste, est offerte au public. Il n'a point suffi à M. Joseph Debroux d'être un des plus excellents violonistes du temps présent, l'interprète fidèle et pénétrant des grands maîtres consacrés. Il a voulu faire plus. Son zèle laborieux, l'amour sincère et profond qu'il porte à son art l'ont poussé à fouiller les trésors de l'ancienne musique. Et voici que les œuvres surgissent, savoureuses et charmantes, fortes de pensée, ingénieuses et séduisantes de forme. Toute la pléiade, jadis illustre et depuis si longtemps oubliée, des violonistes français, réapparaît aux yeux surpris des virtuoses et des dilettantes. Et l'histoire de la musique française, déjà glorieuse depuis qu'elle n'est plus tout à fait ignorée, s'enrichit d'un chapitre nouveau qui n'est pas le moins intéressant.

Certes, partout la foule est frivole. Dans son amour de la nouveauté, indiscret encore que légitime, il lui plaît de se persuader que l'art est sorti hier de la barbarie primitive. Chaque génération s'en va méprisant celle qui l'a précédée; elle croit qu'elle a, elle la première, entrevu la beauté éternelle. L'idée qu'il peut y avoir en musique des œuvres classiques, n'est pas vieille encore d'un siècle. Mais ce dédain, fait surtout d'ignorance, se complique chez nous d'une malice singulière. On a médité avec abondance, en divers temps et en divers lieux, de la musique française. Nulle part aussi éloquemment qu'en France. C'est en France qu'il fut dit que la France n'est pas un pays musical. Et on l'a si bien dit et si bien répété que les Français en sont au fond restés persuadés. Dites à un Français musicien qu'il existe des œuvres classiques, qui doivent, quel que soit leur âge, demeurer la base de toute culture sérieuse: il en conviendra; il citera des noms illustres... Ajoutez que la musique française compte aussi ses classiques et que leur fréquentation peut seule permettre à nos artistes de prendre pleine conscience du génie de leur race: vous le surprendrez fort. Vous ne le persuaderez point.

Ils existent pourtant, nos classiques! Il n'est pas question, assurément, de vouloir en imposer l'étude exclusive. Le plus beau privilège de la musique,

(1) *Les maîtres français du violon au XVIII^e siècle.* Edition J. Jongen et J. Debroux (B. Rou-danez, éditeur, Paris, 9, rue de Médicis).

n'est-ce pas d'être la langue de notre civilisation occidentale tout entière, plutôt que celle de tel ou tel peuple ? Bach ou Beethoven, Palestrina ou Carissimi nous appartiennent au même titre qu'aux pays qui leur donnèrent le jour. Mais dans cette langue universelle, il y a quelques dialectes. Celui dans lequel nos musiciens ont traduit leurs pensées doit nous être cher. La musique française devrait donc nous être familière. Et la musique française, ce n'est point, comme certains nous l'ont voulu persuader, tel ou tel de ces opéras ou de ces opéras comiques bâtards, œuvres sans noblesse d'une époque oublieuse de ses traditions, étrangère à toute culture musicale sérieuse. C'est autre chose : le résultat du labeur de ces générations d'artistes qui, chez nous, ont poursuivi, du XVI^e au XVIII^e siècle, un idéal commun, enrichissant au jour le jour le fond commun des formes et des procédés d'expression, des découvertes que leur suggérait un génie docile à la discipline traditionnelle librement acceptée.

Les pièces de ces maîtres violonistes (1) que M. Joseph Debroux nous présente appartiennent à cette lignée d'œuvres sincères, sur quoi le temps ne saurait avoir prise. La lecture de telles pages sera une révélation en même temps qu'un enchantement. Car c'est un des lieux communs les plus solidement consacrés par ceux que l'on considère encore comme les historiens de la musique que la France n'a compté de violonistes dignes de ce nom qu'à une date relativement récente. L'Italie et l'Allemagne, à les en croire, comptaient déjà des écoles de violon florissantes et d'éminents artistes alors que Lulli, chez nous, avait peine à trouver des exécutants capables de jouer convenablement les parties d'orchestre de ses opéras. Voilà une affirmation surprenante et dont on voudrait voir les preuves. A la vérité, Rebel, Du Val, Aubert ou Senaillé (pour prendre les quatre plus anciens parmi ceux dont les œuvres sont rééditées aujourd'hui), n'appartiennent pas à la même génération que Lulli. Nés dans la seconde moitié du XVII^e siècle, ils sont sensiblement postérieurs aux débuts de l'Opéra. Mais leur art apparaît déjà (je ne parle que de la technique) assez sûr de soi pour qu'on ne risque pas de se tromper en affirmant qu'ils ne l'ont pas créé de toutes pièces. Et nous savons assez de leur vie pour n'ignorer point que c'est en France qu'ils se sont formés.

Assurément (leurs œuvres le prouvent) ils ne demeurèrent nullement étrangers à ce qui se faisait en deçà de nos frontières. L'influence de Corelli y est manifeste, surtout chez Rebel et Du Val, les premiers à écrire chez nous des Sonates, forme nouvelle alors, encore que sortie de la Suite primitive. Mais, même dans l'adoption de cette forme étrangère, ils gardent leur indépendance. Ces sonates françaises ont leur originalité. La manière dont l'instrument solo y est traité n'est point tout à fait celle de Corelli ; les idées n'y sont ni présentées ni enchaînées de même sorte. Ce sont des pièces de style assez libre, à peu près telles que les définissait Sébastien de Brossard en son Dictionnaire de musique : ... de grandes pièces « ... variées de toutes sortes de mouvements et d'expressions... purement selon la fantaisie du compositeur qui, sans être

(1) Jean-Baptiste Senaillé : Sonate en mi majeur. — Jacques Aubert : Sonate en fa majeur. — François Du Val : Sonate en la majeur. — Jean-Ferry Rebel : Sonate en ré mineur. — J.-P. Guignon : Sonate en sol majeur. — Branche : Sonate en sol mineur. — François Francœur : Sonate en sol mineur. — L'Abbé : Sonate en ré majeur. — (B. Roudanez, éditeur, 9, rue de Médicis.) Pour paraître prochainement, Sonates de Guillemain, Leblanc, Mondonville.

assujetti qu'aux règles générales du contrepoint, ni à aucun nombre fixe ou espèce particulière de mesure, donne l'essor au feu de son génie, change de mesure et de mode quand il le juge à propos... » Il serait inconcevable que divers artistes se fussent rencontrés vers le même temps dans l'élaboration d'une même forme, s'ils n'eussent été nourris des mêmes traditions, s'il n'eût existé en France avant eux une véritable école dont d'autres indices d'ailleurs nous laissent plus que soupçonner l'existence et l'influence, à défaut des œuvres qui paraissent irrémédiablement perdues.

Au surplus, ces considérations un peu techniques doivent demeurer au second plan. Il suffit que les œuvres soient belles. Et celles-ci gardent une beauté réelle. Peut-être ignorent-elles l'éclat et le brio des grandes compositions italiennes qui leur peuvent être comparées. Mais leurs grâces discrètes, leur tour aimable et ancien régime, leur élégance française, leur sincérité restent inimitables. Certes, toutes n'atteignent point un mérite égal. Il n'en est point d'indifférentes et toutes se recommandent par ces qualités bien nôtres, la clarté de l'idée et la profondeur du sentiment.

Est-il une pièce d'inspiration plus française que cette Sonate exquise de Branche que publie dans ce numéro la Revue musicale ? Quelle grâce fine et délicate et quelle facture déjà savante en sa simplicité dans l'allegro en rondo dont le thème principal, si franchement dessiné, s'oppose si heureusement aux développements accessoires ! Quelle profondeur d'expression dans le court adagio ! quelle verve piquante dans les enroulements capricieux de cette gigue pimpante qui donne à l'œuvre sa conclusion ! Et pourtant l'auteur de cette sonate, qui ne se pare que du titre modeste de premier violon de la Comédie-Française, nous était, on le peut dire, ignoré. Ce n'est même, si l'on veut, qu'un compositeur de second ordre si on compare son œuvre à telles autres, à cette sonate merveilleuse de Senaillé, par exemple, la perle, à vrai dire, de cette collection naissante.

C'est une noble tâche qu'a assumée M. Joseph Debroux en s'attachant à faire revivre ces chefs-d'œuvre périmés. Au cours d'une carrière brillante, plus d'une fois déjà il mit à leur service un talent hors de pair servi par une intelligence musicale peu commune. Premier prix de violon du Conservatoire de Liège, sa ville natale, où il fut l'élève de Heynberg, premier violon des Concerts Lamoureux, M. Debroux, depuis 1880 où, à peine âgé de quatorze ans, il donnait en Hollande son premier concert, n'a plus cessé de se produire en public. La Belgique, la France, la Suisse, l'Espagne, l'Allemagne, ont tour à tour admiré la sonorité magnifique qu'il tire de son instrument, l'ampleur de son style et la chaleur communicative de son jeu. Après avoir à Paris, en plus de cinquante récitals, interprété 256 ouvrages dont près de 40 inédits, il a voulu se faire l'éditeur autorisé de ceux dont jusqu'au souvenir s'allait perdre.

La gloire du virtuose est forcément éphémère. En travaillant à l'établissement de la collection des maîtres français du violon, M. Joseph Debroux s'est assuré un renom plus modeste, mais peut-être aussi plus durable, car son nom restera indissolublement associé désormais à celui de ces maîtres qu'il a sauvés de l'oubli !

H. Q.

Les chefs d'orchestre. Question de rythme.

Du savant — membre de l'Institut de France — qui, en matière musicale, a une autorité si haute, et qui malgré son âge (n'a-t-il pas près de quatre fois vingt ans ?) donne un si bel exemple d'activité artistique, nous recevons la lettre suivante. Elle termine l'enquête que M. Franck Choisy, Ephore du Conservatoire d'Athènes, a faite auprès des chefs d'orchestre les plus célèbres, et dont il a publié les résultats dans la *Revue musicale* du 1^{er} janvier 1906. Nous rappellerons à ce propos que, dans la pratique, et aussi dans ses analyses thématiques des symphonies de Beethoven, M. Eugène d'Harcourt a suivi (en ce qui concerne le groupement des mesures battues à un seul temps) le principe que pose M. Gevaert et auquel nous nous rallions pleinement.

Bruxelles, 8 janvier 1906.

Monsieur,

Vous voudrez bien excuser, eu égard aux obligations du nouvel an, le retard que j'ai mis à vous écrire. Après avoir pris connaissance des deux questions soulevées dans la Revue musicale (numéro du 1^{er} janvier) ainsi que des réponses qu'on a faites, je déclare me rallier sans restriction aux conclusions de mon éminent confrère Vincent d'Indy.

Je me permettrai seulement d'ajouter ici quelques observations puisées dans ma pratique personnelle et quotidienne qui se prolonge déjà depuis plus de trente ans. Pour obtenir, selon moi, une exécution aisée et sûre dans les mouvements vifs de Beethoven qui se battent à un seul temps (les Scherzos, le 1^{er} mouvement de la Symphonie en ut mineur, etc...) et pour ne pas s'exposer lui-même à des bévues fort désagréables, le jeune chef d'orchestre fera bien, à mon avis, d'analyser soigneusement, à tête reposée, la contexture rythmique, parfois compliquée, de ce genre de morceaux, de s'en pénétrer profondément et de l'analyser à son orchestre par l'actemême du battement de la mesure. Je n'en ai jamais donné l'explication théorique à mes musiciens, de peur qu'ils n'exagèrent les accents rythmiques.

Tous ceux qui ont un très vif sentiment du rythme ont dû remarquer que les temps initiaux du 3/4 et du 2/4, dans le Presto, bien qu'ils soient tous marqués par le geste du chef, n'ont pas ou ne doivent pas avoir une intensité égale. Un temps isolé, indivisé, ne peut former une mesure complète (Aristoxène a déjà fait cette observation). Pour le sentiment rythmique, ces mesures brèves s'unissent ordinairement deux par deux, souvent aussi trois par trois et forment ainsi, dans certains Scherzos de Beethoven, un mélange de 6/4 et de 9/4. Soit le début du Scherzo de l'Eroica, un morceau des plus instructifs à cet égard. Il est impossible de ne pas donner à certains temps initiaux de la mesure plus d'intensité qu'à d'autres, et de ne pas créer ainsi des enchaînements de mesures différentes. Vous n'êtes pas sans avoir remarqué que Beethoven lui-même a signalé le mélange des deux rythmes dans le Scherzo de la IX^e. Par exception, le grand maître symphoniste intercale parmi les dipodies et les tripodies une mesure isolée, rythmiquement incomplète. En ce cas le chef doit frapper consécutivement aux temps forts très marqués. En ce qui concerne les « mesures vides » (les general Pausen), elles font partie du membre rythmique tout comme les autres et entrent comme elles en ligne de compte.

Voilà, en résumé, relativement à la seconde des questions posées, mes principes et la pratique que j'ai suivie depuis 1871, sans qu'elle m'ait donné une seule déception ; jamais je n'ai éprouvé le besoin de compter mécaniquement des mesures. Je ne veux pas dire toutefois que les chefs déjà accoutumés à procéder différemment aient

à faire comme moi. Quand on se trouve devant le public, il est dangereux de changer ses habitudes, et le démon familier a le droit d'être écouté de préférence.

En me relisant, je m'aperçois que j'aurais pu expliquer tout cela bien mieux que je ne l'ai fait, mais le temps me manque...

Veillez, je vous prie, croire à mes sentiments de bonne et loyale confraternité.

F.-A. GEVAERT,

Directeur du Conservatoire de Bruxelles,

Notes sur la musique orientale.

Le P. Thibaut, des Augustins de l'Assomption, qui a longtemps habité Constantinople et qui est actuellement à Andrinople, a déjà publié dans la *Revue musicale* (n^{os} d'août et septembre 1902) des textes inédits et très importants de musique orientale. Notre honorable et savant correspondant, dont nos lecteurs ont déjà pu apprécier la compétence, nous envoie aujourd'hui un travail dont nous extrayons les passages suivants :

LA MUSIQUE ARABE, PERSANE ET TURQUE

... Sauf certaines particularités caractéristiques tout à fait secondaires, les Arabes, les Persans et les Turcs n'ont qu'un même système musical que nous comprendrons d'un mot sous le nom de *Musique orientale*.

La première impression produite par la musique des Arabes sur les organes des Européens qui voyagent en Orient est, au dire de Fétis, celle d'un affreux charivari, d'une succession incessante de sons faux, d'accents nasillards ou gutturaux, surchargés de traînements de voix, de petits trilles, de chevrottements et d'une multitude de traits extravagants, de vocalisations, qui ne permettent pas d'y reconnaître les formes d'une mélodie. « Ils en éprouvent une véritable souffrance, un malaise insupportable, qui les obligent à s'y soustraire dès qu'ils le peuvent. Néanmoins cette musique charme le peuple chez qui elle a pris naissance : les hommes, réunis autour du musicien qui les captive, semblent être en extase à l'audition des mêmes choses qui mettent en fuite l'étranger ; les traits de leur visage, habituellement calmes et sérieux, révèlent alors des émotions qui les agitent (1). »

Fétis, c'est le cas de le dire, force un peu trop la note. Outre que pour goûter et juger la musique orientale il est indispensable de la comprendre, de même que pour estimer à leur valeur les beautés d'une langue il faut la posséder, il est bon d'ajouter aussi qu'il y a musique orientale et musique orientale. Autre chose sont les airs de *café* ou de café-concert, autre chose est la musique traditionnelle des maîtres exécutée à la cour des princes, dans les somptueuses résidences des hauts pachas et des beys.

Je n'ai pas à relever ici les erreurs des Fétis, des Villoteau, des Daniel, des Kiesewetter et des Kossegarten sur la musique orientale : il y aurait véritablement trop à faire. Qu'il me suffise de donner dans la faible mesure de mes connaissances un aperçu général sur le caractère, la tonalité et le rythme de la musique orientale.

(1) *Histoire générale de la musique*, t. II, p. 24-25.

Bien qu'il soit difficile de donner de la musique orientale moderne une idée juste et précise, puisque la musique est du genre des choses dont l'effet se sent et ne s'exprime pas, il est certain qu'elle est un art digne d'intérêt et qu'elle a de la beauté dans son espèce.

La musique orientale est purement et exclusivement mélodique, plutôt systaltique que diastaltique. Son grand défaut est de nous sembler trop uniforme. Accoutumée au genre asiatique, elle reste comme la nation, molle et langoureuse, sans force et sans nerf. Elle excelle à inspirer les passions tendres et capables de resserrer le cœur, rarement à l'épanouir en excitant la joie, le courage, la magnanimité, les grands sentiments. Elle convient aux poésies amoureuses, aux plaintes, aux regrets et autres expressions semblables ; les sujets tragiques ou héroïques lui sont interdits.

La musique vocale des Orientaux diffère de la nôtre en ce qu'elle est exclusivement exécutée avec la glotte. Les sons sortent naturellement du gosier, et non de la poitrine ; le chant de poitrine, qui donne plus d'éclat au chant, lui fait perdre cette merveilleuse flexibilité qui engendre la douceur et la grâce. Aussi bien, rien n'égale la finesse et la variété d'inflexions du gosier d'un Oriental. C'est à croire que les musiciens arabes, persans et turcs ont convenu entre eux de prendre le rossignol pour modèle de leurs mélodies, lesquelles semblent, en effet, un véritable enchaînement de roulades, de trilles, de fioritures et d'ornements de toutes sortes.

L'accompagnement instrumental de cette musique est parfaitement proportionné à son caractère, il garde strictement son rôle de simple soutien du chant qu'il est destiné à renforcer et à embellir. Il est donc peu bruyant, doux et léger. Son but n'est pas de surprendre, mais de toucher et d'émouvoir. Comme le plaisir et l'attention s'évaporent en se partageant, rien dans l'accompagnement ne doit distraire l'oreille du chant. Tous les instruments exécutent à l'unisson la même mélodie, mais avec cette particularité que chaque symphoniste se donne libre carrière pour agrémenter le chant de broderies, dans le but de faire briller la légèreté de ses doigts, son goût et son talent personnel. Quant à l'auditeur, son plus vif intérêt consiste précisément à discerner comment dans cet ensemble harmonieux chaque instrumentiste sait donner du coloris à un même dessin mélodique.

Les applaudissements ne sont pas de mise à la fin d'un morceau ; mais, au cours de l'exécution symphonique, les Orientaux poussent par intervalle des « ah ! » d'admiration qu'ils accompagnent gravement d'exclamations fantaisistes du genre de celles-ci : *Guzel, Guzel !* beau, très beau ! *Mach Alla !* gloire à Dieu ! *Cheker !* c'est du sucre ! Et ce disant, ils se passent voluptueusement la main sur la poitrine et l'estomac, tels des enfants qui expriment leur contentement et leur joie en savourant des sucreries et des douceurs. *Cheker !*

Pour faire comprendre le système tonal de la musique orientale, j'aurai garde de reproduire les systèmes en tiers de ton faussement imaginés par Villo-teau et Kiesevetter.

Farabbi, Abdel-Kader et tous les anciens théoriciens arabes et persans divisent l'octave en 17 intervalles ou 18 sons qu'ils représentent mathématiquement, dans un but purement didactique, par les chiffres ordinaux de 1 à 18. L'octave comprend trois espèces de tons, le ton majeur, le ton mineur et le ton minime.

Le ton majeur est composé de deux *limma* plus la neuvième partie d'un ton ou *comma* de Pythagore, ce qui nous donne un intervalle de $\frac{9}{8}$.

Le ton mineur se compose uniquement de deux *limma* formant un intervalle caractérisé par la fraction $\frac{65536}{59049}$.

Le ton minime ou demi-ton majeur, appelé *apotome* par les pythagoriciens, est formé par la réunion du comma de Pythagore et d'un *limma*, soit l'intervalle représenté par la fraction $\frac{2187}{2048}$.



Le diagramme fondamental des Orientaux comparé à notre gamme naturelle présente donc de notables différences d'intervalle, comme on peut en juger par la comparaison de leurs rapports mathématiques.

<i>Gamme orientale :</i>	Ré	Mi	Fa \sharp	Sol	La	Si	Do	Ré
	$\frac{9}{8}$	$\frac{65536}{59049}$	$\frac{2187}{2048}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{65536}{59049}$	$\frac{2187}{2048}$	$\frac{9}{8}$	

<i>Gamme européenne :</i> (dite des <i>physiciens</i>).	Do	Ré	Mi	Fa	Sol	La	Si	Do
	$\frac{9}{8}$	$\frac{10}{9}$	$\frac{16}{15}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{10}{9}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{16}{15}$	

Les combinaisons multiples et les divers arrangements de sons auxquels peut se prêter l'échelle générale des 17 intervalles de l'octave constituent les modes de la musique orientale au nombre de dix huit, douze principaux et six secondaires ou dérivés. Ces modes étant à leur tour susceptibles de revêtir diverses formes dites *Circulations*, cela élève théoriquement à 84 le chiffre des gammes possibles dans la musique orientale.

Les métaboles ou changements de modes et de tons jointes aux métaboles rythmiques sont les principales ressources des Orientaux pour rompre la monotonie de leurs cantilènes, et les différences légères qui subsistent dans les rapports des sons et des intervalles constituent pour eux une des plus riches sources d'expression. Leurs oreilles délicates sont choquées de nos consonances, où les proportions naturelles sont altérées. Le piano le mieux accordé leur paraîtra toujours faux. Le plus beau de nos concerts ne leur semblera qu'un grand bruit. Un jour, étant en compagnie d'un musicien turc des plus en renom à Constantinople, j'eus l'occasion d'entendre exécuter par une excellente fanfare la marche de *Sambre-et-Meuse*. « Il y a là dedans, observa le turc, un véritable souffle belliqueux. Si ce n'était pas faux, se serait sublime ! »

Un orchestre arabe, turc ou persan, comporte essentiellement deux genres d'instruments : 1^o les instruments chantants : *ney*, *oude*, *kémandjé*, etc., c'est-à-dire flûte, mandoline, violon, etc. ; 2^o les instruments à percussion : *téf*, *koudums*, *mazlar*, etc., c'est-à-dire tambour de basque, timbales, cymbales, etc.

Les premiers, accordés à divers diapasons, exécutent tous la mélodie à l'unisson, suivant la coutume antique.

Les seconds ajoutent à la mélopée ce que j'appellerai l'*harmonie rythmique*. Dans un concert oriental, point de chef pour battre la mesure du geste et diriger l'exécution générale ; tout obéit au rythme, et au rythme seul marqué simultanément par les instruments de percussion.

A vrai dire, les Orientaux sont les seuls aujourd'hui à posséder le véritable sentiment, la véritable science du rythme tel que pouvaient l'entendre les anciens Hellènes. Bien souvent à nos yeux, la mesure et le rythme ne font qu'un ; pour eux, pareille confusion n'est jamais de mise ; les deux choses, bien que subordonnées l'une à l'autre, sont parfaitement distinctes ; le rythme domine ; la mesure, élément inférieur et pour ainsi dire latent, se montre partout et toujours son humble servante.

A défaut d'instrument de percussion, les rythmes de la musique orientale, j'en ai déjà reconnu près de 50, se marquent par un claquement de doigts, le *pollicis ictu* d'Horace, dont on retrouve également l'usage parmi les populations de l'Europe méridionale. Pour rendre ce claquement plus distinct, les Orientaux se fixent parfois au pouce et à l'index de chaque main une sorte de cymbales minuscules au son cristallin, appelées *zil*.

Le plus souvent néanmoins la battue du rythme est exécutée par tous les auditeurs du concert et se rend par un frappé à plat des mains sur les genoux. Au lieu de notre *la, la, la*, les Persans disent *ten, téné ten*, et les Turcs *Doum, téké, Doum*, qu'ils répètent plus ou moins de fois selon le temps et la quantité des notes qui composent le rythme. Tous les *Doum* se battent sur le genou droit et les *tek* sur le gauche.

P. J. THIBAUT.

COURS DU COLLÈGE DE FRANCE

ÉLÉMENTS DE GRAMMAIRE MUSICALE. — III.

LE MODE MAJEUR. — FONCTIONS ET CHANGEMENT DE FONCTIONS.

(D'après la sténographie de M. Emile Dusselier.)

Le mode majeur est constitué par trois harmonies *essentiell*es et trois harmonies *complémentaires*.

Les harmonies *essentiell*es sont les triades construites sur la tonique, la sous-dominante et la dominante, dont l'enchaînement par intervalles de quintes peut être ainsi présenté :

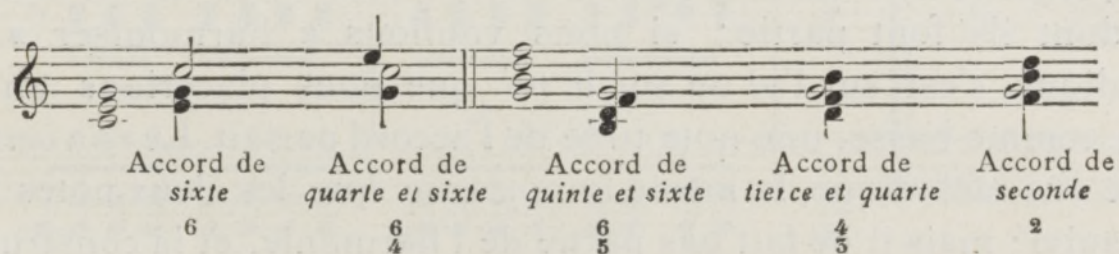
fa-la-do sol-si-ré
do-mi-sol

Les harmonies *complémentaires* sont les triades construites sur les II^e, III^e, VI^e degrés :

ré-fa-la mi-sol-si
la-do-mi

Parmi les harmonies *essentielles*, les deux plus importantes sont l'accord de tonique et l'accord de dominante. Le premier est construit sur la base de tout le système, principe et fin du mouvement mélodique normal ; par cette note s'exprime le sentiment de cohésion et d'unité qui constitue la tonalité moderne. Le second accord est principe de mouvement, comme le premier est principe d'unité. Sa tierce est la note « sensible » de la gamme, note qu'on ne peut entendre sans désirer le retour de la tonique. Par l'addition d'une tierce mineure, il forme l'accord dissonant de septième : *sol-si-ré-fa*.

Voici les renversements de ces deux accords et la notation chiffrée qui les désigne, d'après la note fondamentale :



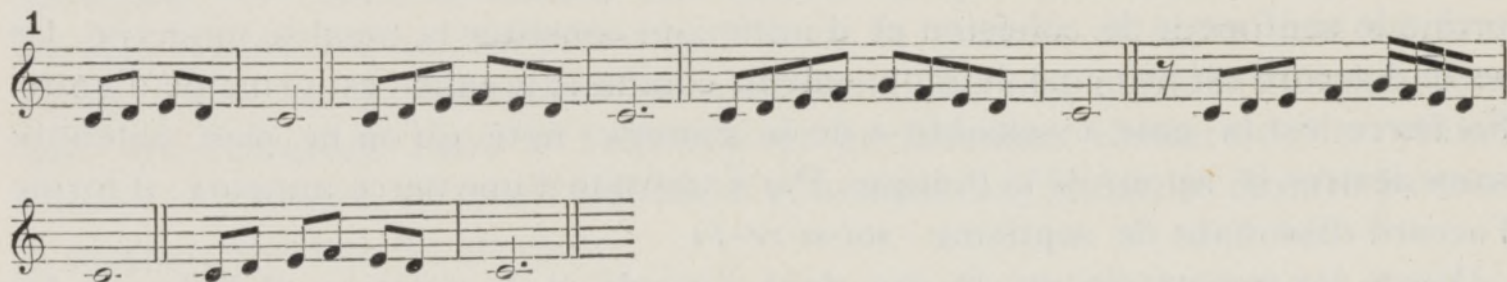
D'après ces faits — que nous aurons à analyser ultérieurement, mais qu'il faut avoir présents à l'esprit pour l'intelligence de ce qui va suivre, — on voit que chacune des notes composant la gamme d'*ut* majeur a un rapport plus ou moins étroit avec la tonalité, en un mot une fonction. Les trois notes principales : tonique (*ut*), dominante (*sol*), et sous-dominante (*fa*), sur lesquelles se construisent les trois accords parfaits, sont appelées habituellement les « degrés de premier ordre » ; le *ré* et le *la*, sur lesquels on ne peut construire que des accords mineurs, et dont le retour trop fréquent, dans une composition en *ut*, nuirait à l'impression tonale, sont appelés « degrés de second ordre » ; on est même allé jusqu'à appeler le 3^e degré (*mi*) et le 7^e (*si*) « mauvais degrés » parce que le premier est faible et le second très faible comme effet tonal. L'organisation, l'usage et la théorie de la gamme sont dominés par cette impression d'unité, de couleur générale et de dépendance commune que crée la note fondamentale, « génératrice de toute la série » (Rameau).

Je me propose d'attirer aujourd'hui votre attention sur un fait très général, qui est spécial à la musique et constitue son originalité propre, car nous n'en trouvons ailleurs aucun équivalent : *le musicien peut, à chaque instant, changer la fonction de la note qu'il emploie, au cours d'une mélodie ; et faire ces changements s'appelle moduler*. Pendant très longtemps on a ignoré ce procédé : puis on en a usé sobrement ; aujourd'hui il est devenu extrêmement fréquent.

Montrer qu'on peut changer la fonction d'une note ; choisir quelques exemples pour faire sentir les effets qui en résultent : tel sera l'objet de cette leçon. Je vous demande seulement de vous rappeler que le mode majeur peut se réaliser, à volonté, sur chacun des degrés de la gamme chromatique. En commençant par ces généralités, nous abordons l'étude de la musique par un de ses côtés les plus agréables. L'idée à laquelle je vais m'attacher est bien simple ; mais je ne

vois pas que dans les *Traités* on ait pris la peine de l'exprimer comme il convient, et j'estime que sans elle, toute musique est inintelligible, comme toute grammaire musicale est chose morte et glacée.

Constatons d'abord que dans la <sup>*
* *</sup> mélodie pure la valeur et le rôle d'une note peuvent être changés, pour des raisons diverses, comme le montrent les exemples suivants :



Dans le premier, l'*ut* et le *mi* sont essentiels ; ils éveillent en nous l'idée de la triade dont ils font partie ; si nous voulions « harmoniser » cette formule mélodique, c'est sur l'*ut* ou sur le *mi* que nous placerions un accord de soutien, ou, comme basse, une note tirée de l'accord parfait. Le *ré* a certainement, au point de vue mélodique, la même importance que les deux notes dont il est précédé et suivi ; mais il ne fait pas partie de l'harmonie, et la construction de la formule est telle qu'il ne peut éveiller en nous l'idée de l'accord mineur auquel il sert de base ; pour cette raison, les théoriciens, usant d'un terme qui n'est pas très bon mais que nous pouvons admettre provisoirement, l'ont appelé « note de passage ». — Dans la seconde formule (*do-ré-mi-fa-mi-ré-do*), c'est le *mi* qui devient lui-même « note de passage », et le *fa* s'empare de la fonction de premier plan qui appartenait au *mi*. C'est sur ce *fa* que nous mettrions un accord, si nous voulions harmoniser : cet accord serait l'accord parfait de sous-dominante (*fa-la-do*) si nous voulions donner à la clause le caractère de l'ancien mode lydien, ou l'accord de 7^e de dominante (*sol-si-ré-fa* ♯) si nous voulions lui donner le caractère de l'ionien ou majeur moderne. — Dans la 3^e formule, le *fa* est, à son tour, relégué au second plan par le *sol*. La mélodie, allant de la tonique à la dominante, semble s'appuyer sur ces deux notes essentielles, et tout ce qui les sépare devient étranger à l'harmonie suggérée. Dans la 4^e formule, doivent être distinguées deux parties : dans la première, l'*ut* a moins d'importance que le *ré* ; le *mi* en a moins que le *fa* ; dans la seconde, le *sol* garde la même fonction que précédemment. Dans la dernière formule, l'*ut* et le *mi* reprennent leur fonction tonale, le *fa* et le *ré* perdent la leur.

Ces changements de fonction tiennent, comme on le voit : à la place de certaines notes sur les temps forts ou les temps faibles de la mesure ; à la valeur qu'on leur donne (4^e formule) ; au rythme, et à l'écriture qui le représente diversement, la mesure restant la même (comparaison de la formule 2 et de la formule 5).

Arrêtons-nous un instant sur ce fait, et voyons toutes les fonctions qui peuvent être attribuées à une seule et même note. De même que quand j'entends prononcer un mot, je ne peux lui attribuer une valeur qu'en le rattachant à une phrase non exprimée, dont il fait partie et que je suis obligé de reconstituer pour avoir un sens, de même il m'est impossible d'attribuer une signification à

une note isolée si je ne la rattache pas immédiatement à un groupe dont elle est fonction. Ce n'est nullement une opération logique, comme quand il s'agit du langage verbal ; c'est une opération instinctive et inconsciente, qui semble avoir son principe dans la structure physiologique de notre oreille. En musique (je me suis déjà expliqué là-dessus) nous n'avons pas, si l'on peut dire, d'impressions directes et immédiates. Une note donnée, telle quelle, comme se suffisant à elle-même et sans lien avec autre chose, n'a aucune valeur. Nous ne faisons état que des *rappports* entre la chose perçue et celle qui est sous-entendue, ou qui a été déjà exprimée, ou qui le sera bientôt. La musique est l'art des relations. Or les relations que notre oreille peut établir entre une note et un groupe sont très diverses.

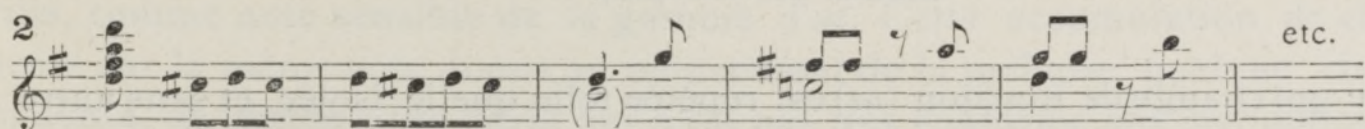
Voici la note d'*ut*. Je peux la considérer comme fondamentale de l'accord parfait, ou comme 7^e degré de l'accord construit sur *ré* ♯, dominante du ton de *sol* ; c'est ce que fait Beethoven au début de l'*Aurore* :



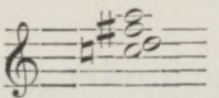
Je peux considérer *ut* comme note fondamentale de l'accord de 7^e (*do-mi* ♯-*sol-si* ♭) construit sur la dominante de *fa* ; comme fondamentale d'un accord parfait mineur (*do-mi* ♭-*sol*) ; comme quinte de *fa* ♯, soit dans l'accord parfait, soit dans l'accord *fa-la-do-mi* ♭ ; et comme basse d'un accord de quarte et sixte (*do-fa-la*) ; soit comme tierce de *la* ♭ (accord parfait, accord de septième : *la* ♭-*do-mi* ♭-*sol*), soit comme tierce de *la* ♯ mineur, ou comme sixte dans son renversement (*mi-la-do*), etc., etc...

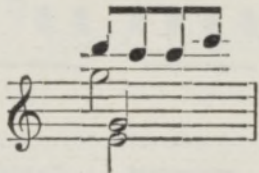
L'artifice le plus familier à l'art musical consiste à profiter de cette situation variable, presque indéterminée de la note (considérée isolément), pour substituer une fonction à une autre et imposer ainsi à l'oreille (et à l'esprit) des rapports nouveaux. Cette opération, qui est très complexe mais qui se fait le plus aisément du monde, est une des sources du plaisir musical ; elle offrirait au psychologue un intéressant sujet d'analyse ; je me contenterai de la mettre en lumière par quelques exemples tirés d'œuvres classiques.

Le son que nous appelons *ré* ♯ peut être considéré comme ayant d'abord la plus haute fonction, celle de tonique. A ce point de vue, il est générateur d'une gamme avec deux dièses, qui est une transposition du mode majeur d'*ut* ; il a sa dominante sur *la*, fondamentale de l'accord de 7^e : *la-do* ♯-*mi-sol* ; sa note *sensible*, celle qui le fait désirer et attendre, est *do* ♯. En second lieu, ce *ré* ♯ peut être considéré comme quinte de l'accord parfait *sol-si-ré*. Dans la phrase suivante, nous le voyons passer de la première fonction à la seconde, avec une aisance qui donne à cet enchaînement une grâce supérieure :



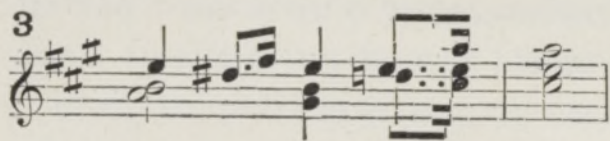
Finale de la *Symphonie* I (Beethoven)

Dans les deux premières mesures, la tonalité de *ré* \sharp majeur est indiquée 4 fois de suite, d'abord par l'accord parfait, puis par une transition qui souligne d'autant plus cet accord que la tonique, répétée 3 fois de suite, est toujours précédée du *do* \sharp ; cette transition a-t-elle pour objet de rendre plus facile à admettre la tonalité nouvelle introduite à la mesure 3 ? A-t-elle, au contraire, pour objet de faire ressortir la surprise que le compositeur nous prépare ? On peut aussi bien soutenir l'un que l'autre. Le musicien assure, en tout cas, le terrain sur lequel il va évoluer en substituant une fonction à une autre : le *ré* \sharp , d'abord employé comme tonique, devient, à la 3^e mesure, la quinte de l'accord parfait de *sol* \sharp ; à la 4^e, il est sous-entendu (dans le texte que je reproduis), comme faisant partie d'un accord de seconde , 3^e renversement de l'accord de septième de dominante du ton de *sol* ; à la 5^e mesure, il reparaît comme quinte de cette tonique et passe, dans la suite, de l'une à l'autre de ces deux fonctions. Un peu plus loin, il apparaîtra comme dissonance passagère retardant la tonique *ut* :



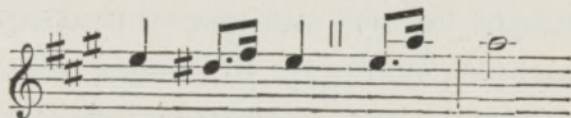
et enfin comme faisant partie d'un accord de 9^e construit sur la dominante de *la* \sharp .

Dans l'exemple suivant :



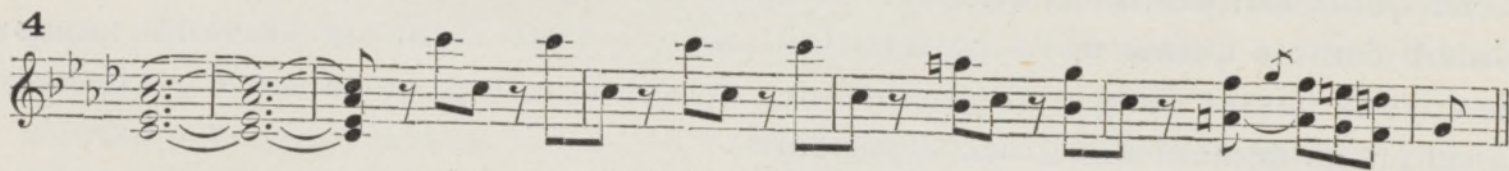
Lohengrin, ouverture (R. Wagner).

nous trouvons un changement du même genre, coïncidant avec la fin et le commencement d'une autre période, mais dépourvu de la transition employée par Beethoven. La formule devrait être ainsi ponctuée :



Le *mi* qui termine la première période est une tonique ; le *mi* qui est au début de l'anacrouse par laquelle commence la seconde période est la dominante du ton de *la* \sharp et fait partie d'un accord de seconde, 3^e renversement de l'accord de 7^e construit sur cette dominante.

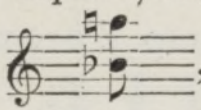
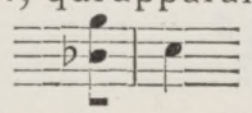
Le texte suivant de Chopin offre une variété du même procédé :



Ballade III (Chopin).

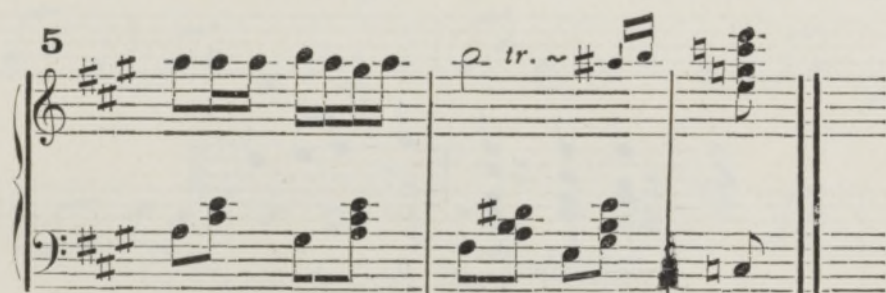
La note qui change de fonction (*ut*) est répétée telle quelle, isolée, et sans autre note indicatrice d'un nouveau groupement ; mais elle est précédée (5^e mes.)

d'un accord (abrégé et altéré) qui nous *suggère* l'idée de sa nouvelle fonction et rend ainsi la surprise plus délicate. L'*ut* est d'abord employé ici comme tierce de *la* \flat et il est répété comme tel, huit fois de suite, par ces octaves arpégées dont la feinte nonchalance a l'air de dissimuler un dessein secret. Soudain, mais avec une grâce et une douceur infinies (tant la souplesse de ce mécanisme est conforme au génie de la musique !) la première note du 5^e groupe est remplacée par l'accord dissonant

, qui agit *par influence* sur l'*ut* dont il est suivi et nous oblige à lui donner une autre place dans nos impressions d'oreille. L'accord (abrégé) *si* \flat -*la* \sharp n'est autre que l'accord de seconde, *si* \flat -*do*-*mi* \sharp -*sol*, qui apparaît plus nettement à la fin de la mesure 5 et au début de la mesure 6  ;

le *la* n'est qu'une note de retard qui provisoirement occupe la place du *sol*. Et comme cet accord de 7^e de dominante fait sa résolution sur *do*-*fa*-*la*, renversement de l'accord de tonique de *fa*, il s'ensuit que l'*ut* passe de la fonction de tierce (*la* \flat -*do*) à celle de quinte (*fa*-*do*). La finesse du procédé consiste : 1^o à créer cette substitution à l'aide de modifications voisines qui agissent par voie d'influence, si bien qu'au lieu de nous imposer un changement opéré par voie directe, le compositeur nous le fait pour ainsi dire effectuer nous-mêmes, en nous plaçant dans des conditions telles que nous ne pouvons pas nous dérober à l'impression de ce changement ; 2^o à renchérir sur ce mode de préparation et à ne faire d'abord que pressentir (par le retard du *sol* et l'introduction du *la* \sharp) l'accord qui lui-même annonce le changement de fonction. Tout cela paraît un peu subtil à l'analyse, mais constitue une écriture d'une élégance et d'une légèreté charmantes.

Un des caractères de la musique moderne est qu'elle use fréquemment de ces substitutions, et les accumule parfois dans un espace restreint. Un exemple nous en est offert par ces quelques mesures de la *Carmen* de G. Bizet qui, à tant de titres, peut être considérée comme une des sources principales, un *sacrum caput* de la musique contemporaine :



Carmen, Ouverture (G. Bizet).

Dans ces 3 mesures, le *si* \sharp figure à quatre titres différents : 1^o dans la première, il est placé entre deux répétitions d'un *la* \sharp tonique ; c'est une *broderie* (supérieure : *la*-*si*-*la*, de même que le *sol* \sharp est une broderie inférieure) ; 2^o à la 2^e mesure, il devient note fondamentale de l'accord de 9^e de dominante (*si* \sharp -*ré* \sharp -*fa* \sharp -*la* \sharp -*do* \sharp), dont tous les éléments se trouvent dans la première partie de la mesure, y compris le *do* \sharp du trille ; 3^o dans la seconde partie de cette mesure, il est employé : a) comme quinte de *mi* tonique ; b) enfin, sur la terminaison du trille, comme note sensible de la gamme d'*ut*. Cette accumulation de changements sur la même note donne au mouvement de la mélodie quelque chose de condensé, de rapide et de hardi qui n'est pas très conforme aux habitudes clas-

siques, tout en restant d'une « musicalité » parfaite. Si nous comparons une formule de ce genre à celle de Beethoven que j'ai citée en premier lieu, nous pourrions dire qu'entre l'une et l'autre il y a la même différence qu'entre un style très sage qui prend son temps, et prépare tous ses effets, et un style vif, précipité, extrêmement concis, qui supprime les transitions et, au besoin, procède par bonds.

Cette même partition de *Carmen* nous offre beaucoup d'exemples analogues. Je citerai celui-ci, tiré du duo de Michaëla et D. José :

6 etc.

Sa mè- re, il la re- voit! Il re-

Doux souve- nirs du pa- ys! Doux souvenirs du pa- ys!

3 3 3

Carmen, duo de D. José et Michaëla.

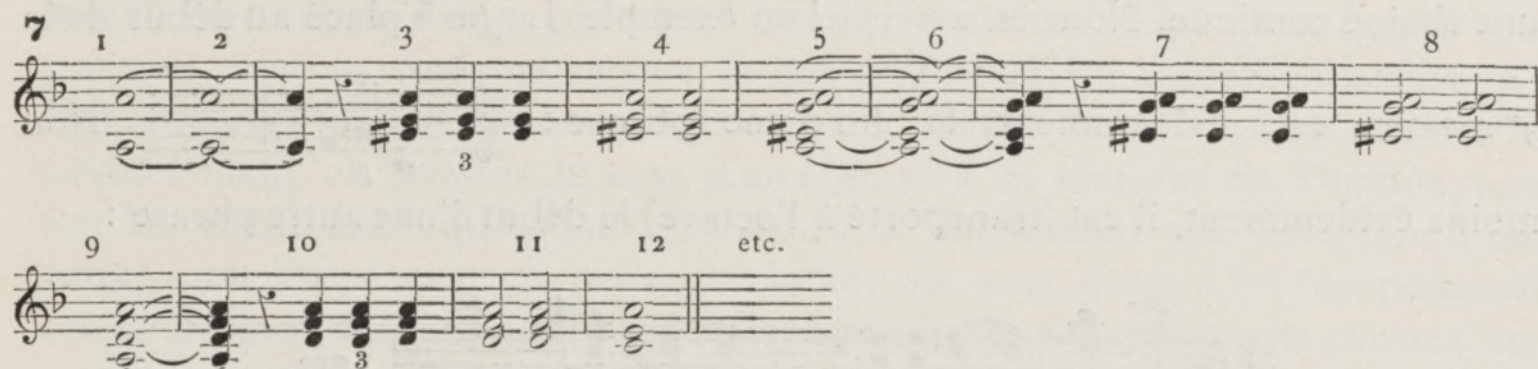
Sur le *fa* # qui, d'après la tonalité, devrait être employé ici comme tierce de *ré* # tonique, se fait, à la 2^e mesure, un premier changement : le *fa* # devient lui-même une tonique ; à la 3^e mesure, il apparaît comme quinte de *si* # mineur ; et, à la fin de cette même mesure, il apparaît comme tierce de l'accord de 7^e de dominante (*ré* # - *fa* # - *la* # - *do* #) faisant sa résolution sur le *sol*. Cette dernière tonalité, amenée par une note qui, en restant la même et en place, change trois fois de fonction, est désirée, ressentie, d'une façon d'autant plus exquise : c'est comme si, après un mouvement répété dans des directions contraires et une certaine hésitation sur le choix de la route, on goûtait à la fois un repos et une sécurité absolus :

p

Cette mélodie, après avoir atteint le *fa* # et avoir hésité un instant sur le point culminant, descend et s'abandonne ensuite sur le *sol* #, comme une personne qui, après avoir atteint une cime et interrogé quelques instants l'horizon, céderait à l'irrésistible attrait d'un pente facile et glisserait, tout doucement, sur l'autre *versant*. Et il faut signaler en passant que, la musique étant l'art des expressions simultanées, cet effet que je viens d'indiquer est doublé, parce qu'il se trouve associé à un effet contraire ; au moment précis où le chant de Don José semble conclure et prend la douceur des mouvements qui arrivent à leur terme normal, celui de Michaëla commence par un saut d'octave (*ré* — *ré*...). De ces deux mélodies, l'une ouvre ses ailes, quand l'autre les replie. Il y a là un agencement et une construction dont la beauté a quelque chose de plastique et parle aux yeux. Vous avez vu certains groupes de marbre où un personnage,

un soldat blessé, par exemple, défaille, s'affaisse, incline vers le sol, tandis que derrière lui un Génie ailé semble prendre son essor vers l'infini : le contraste de ces deux tendances est ici le même.

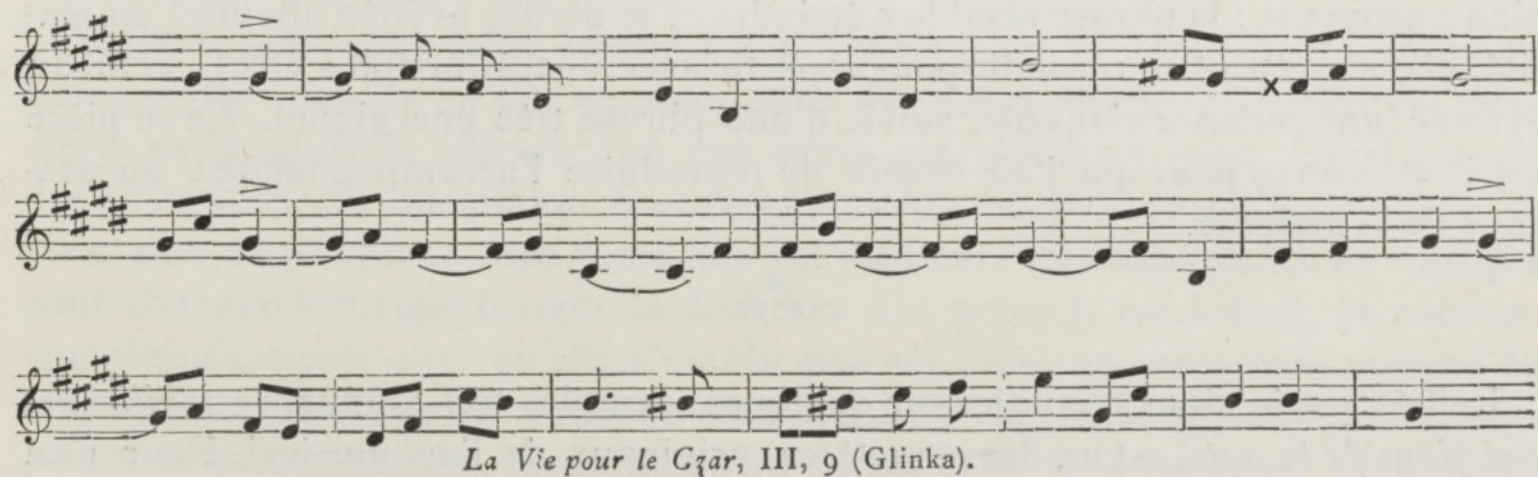
Comme j'ai annoncé des exemples pris dans toutes les Ecoles, je citerai encore quelques lignes empruntées à une ouverture de Mendelssohn (*Athalie*) :



Ouverture d'*Athalie* (Mendelssohn).

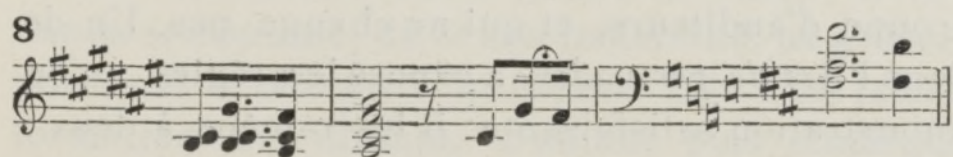
J'ai à peine besoin de faire encore une analyse de détail et de montrer que le même *la* est tour à tour : indéterminé ; tonique de *la* majeur ; fondamental d'accord de 7^e ; quinte de *ré* mineur ; tonique du ton de *la* mineur. Ici, ce n'est pas, comme dans le premier passage de *Carmen* (n° 5), pour donner l'impression d'une vive allégresse, que le compositeur a varié la fonction de la note : c'est pour exprimer cette forme du changement qui est l'hésitation, l'incertitude (l'attente, en même temps) ; en un mot, c'est pour produire une impression dramatique.

On sentira certainement le changement de fonction du *sol*, même sans que l'accompagnement soit reproduit, dans la mélodie suivante :



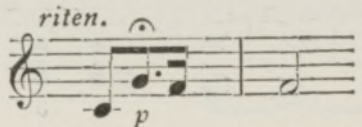
La Vie pour le Czar, III, 9 (Glinka).

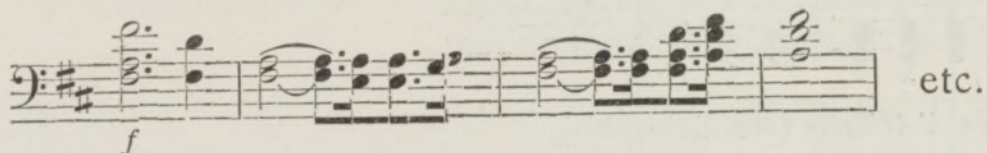
Enfin, voici un dernier texte où nous voyons le changement de fonction s'opérer d'une façon foudroyante et se rattacher à une particularité du rythme musical. Je l'emprunte à Chopin (*Impromptu*, II) :



Je disais, dans ma première leçon, qu'à la fin d'une phrase musicale il fallait mettre, pour ainsi dire, *un point*, s'arrêter un instant pour respirer, et distinguer nettement la phrase qui finit de celle qui va commencer. J'ai pris pour cela un

exemple dans la chaconne en *sol* de Hændel. Mais il arrive assez souvent qu'une telle ponctuation est impossible ; en musique — et c'est là un autre fait original — il y a des phrases qu'on ne peut pas dissocier, attendu que l'une commence précisément là où finit la précédente. Elles ressemblent à des personnes sans doute distinctes l'une de l'autre, mais qui se tiendraient par la main, de façon à former une chaîne continue. Nous en avons ici un exemple. Le *fa* # placé au début de la

3^e mesure est, évidemment, la fin d'une phrase :  . Non moins évidemment, il est (transporté à l'octave) le début d'une autre phrase :



Mais comme il serait illogique et inadmissible de réunir, sans aucune distinction, des choses qui sont différentes, il semble qu'à défaut de la césure ordinaire marquée par les procédés que j'ai déjà signalés, le compositeur emploie, avec le changement du *tempo* et de l'intensité, celui de la fonction de la note qui est placée sur la limite des deux périodes. Le *fa* # qui termine la seconde mesure est la tonique du ton de *fa* # majeur ; et le *fa* # qui est au début de la seconde mesure est la tierce de *ré* # majeur. Ce changement subit est comme un réveil, une explosion des forces expressives de la mélodie, au moment où on attendait leur fin harmonieuse dans une conclusion normale. Il est souligné et accentué par divers contrastes : celui de deux mouvements (un *ritenuto* suivi d'un *allegretto*, c'est-à-dire ici un *allegretto*, et un point d'orgue qui fait une suspension trompeuse : la phrase semble s'éteindre et se perdre avant d'aboutir ; en réalité, elle s'arrête et se recueille pour repartir avec une allure plus vive) ; celui du rythme (une cadence alanguie, suivie d'une phrase très énergique). Cette pièce est trop connue pour que j'aie besoin de reproduire l'accompagnement au-dessous de la mélodie.

*
* *

Le fait que je viens d'étudier sur quelques exemples très connus, *variabilité des fonctions de la note*, est un des caractères originaux de l'art musical. Pour s'en convaincre et pour faire ressortir cet exposé par voie de contraste, il n'y a qu'à comparer le langage musical avec le langage littéraire. Entre eux, j'ai déjà signalé des analogies importantes, qui tiennent au rythme et à l'organisation de ses éléments. Mais voici une différence capitale. Ce qui fait que la parole d'un homme est intelligible, c'est que les mots dont il se sert ont un sens connu, nettement défini, adopté par un groupe d'auditeurs, et qui ne change pas. Un de nos grands écrivains, Pascal, dans l'*Art de persuader*, a exposé les règles qu'on doit observer pour faire une démonstration satisfaisante ; il les ramène à deux : 1^o définir tous les noms dont on se sert ; 2^o prouver tout, en *substituant mentalement la définition au défini*. Par conséquent, chaque mot dont on se sert doit avoir une signification bien arrêtée, et cette signification est immuable. Sans doute, on a fait remarquer qu'un mot « mis en place » peut prendre une valeur inattendue, et il est certain qu'il y a là quelque chose de très vrai, les mêmes

termes ne produisant pas le même effet, lorsqu'il y a un changement dans les circonstances, dans les personnes qui parlent, dans le lieu où l'on est, dans le contexte dont ces mots font partie. Le « *Il n'a pas d'enfants !* » de *Macbeth*, le « *Qu'il mourut !* » du vieil Horace peuvent devenir des formules très banales si on les place ailleurs que là où Shakspeare et Corneille les ont mises. Mais cette théorie du « mot mis en sa place » — que je n'examine pas ici parce que ce n'est pas mon sujet — n'infirme en rien ce que dit Pascal sur l'identité du sens qu'il faut conserver à un mot si on veut s'entendre. Toutes les fois qu'au cours d'un raisonnement on modifie le sens d'un mot, soit en abusant de l'homonymie, soit en créant une équivoque (c'est-à-dire en substituant une acception à une autre), soit en passant du sens particulier au sens général (et inversement), soit en passant du sens figuré ou métaphorique au sens propre et concret, soit même en modifiant l'accent qui peut marquer l'importance du mot : toutes les fois qu'on fait cela, le raisonnement ne vaut rien. On peut même dire que la cause de la plupart des dissentiments qui existent entre les hommes vient de l'ambiguïté de certains mots que chacun emploie dans un sens différent. Pourquoi se bat-on en politique ? pourquoi des partis si hostiles ? De part et d'autre on emploie souvent les mêmes mots (*liberté, égalité, socialisme*, etc.), mais chacun les interprète à sa manière. Le changement de la valeur exacte des mots est aussi le procédé favori des sophistes, dont tout l'artifice se réduit à une sorte de modulation interdite par la logique ; c'est enfin un procédé qui conduit aisément à la plaisanterie, à la farce, ou au calembour. La plupart des traits d'esprit s'expliquent par l'emploi d'un mot sur lequel la pensée pivote et « joue », de façon à prendre brusquement une direction imprévue. Un rhéteur, un sophiste, un faiseur de *mots* : autant de gens qui « modulent » et excellent à changer la « fonction » des termes.

Voilà de quoi nous faire sentir que la musique est profondément originale, puisque les moyens qu'elle emploie dans des compositions de l'ordre le plus élevé ne produisent ailleurs que des effets inacceptables pour l'intelligence, des effets suspects, ou comiques et exceptionnels, ou grossiers. Nous avons ici l'occasion de revenir sur une thèse que j'ai plusieurs fois exposée. Si la musique peut changer à chaque instant la fonction des notes (c'est-à-dire, en somme, leur signification), c'est qu'elle n'établit pas un lien conventionnel, comme le langage verbal, entre le signe qu'elle emploie et la chose signifiée ; elle supprime la chose concrète, ne garde qu'un signe, et se débarrasse par conséquent de toute attache avec les réalités concrètes : elle est, en cela, un art *abstrait*. Elle pousse même plus loin l'esprit d'abstraction : au lieu d'opérer sur les « signes » qu'elle emploie, elle n'opère que sur leurs *rapports* — c'est là tout le secret de la langue musicale, — et, ces rapports, elle peut les changer à volonté sans altérer ou sans choquer en nous la notion d'une vérité objective. De là son indépendance souveraine, de là son instabilité, sa grâce, et, comme disent les philosophes, son « devenir » incessant. Elle n'est jamais fixée. Son pouvoir de transformation est illimité, d'autant plus remarquable qu'il est absolument le contraire d'une fantaisie sans règle, et qu'il s'allie à un souci de construction précise et de logique *sui generis*.

Le phénomène sur lequel j'ai appelé votre attention pourrait être étudié à un autre point de vue, celui de la psychologie. Il est important de remarquer que quand une note change de fonction, ce changement est connexe, chez l'auditeur,

à une opération d'ordre intellectuel qui est parfois assez compliquée. Dans les passages comme ceux qu'indiquent nos textes n^{os} 2 et 3, il y a substitution directe, immédiate, d'une fonction à une autre, et il suffit d'avoir l'idée d'une quinte ou d'une tierce pour que ce point d'appui nous raffermisse dans la direction nouvelle que prend notre esprit en même temps que la mélodie. Mais dans une modulation comme celle qui est au n^o 4 (Ballade de Chopin), nous sommes obligés : 1^o d'interpréter d'abord le groupe *si b-la* ♯ comme un renversement et comme une simplification de l'accord de 7^e de dominante ; 2^o d'interpréter le *la* ♯ comme un retard de *sol* ; 3^o de deviner l'apparition prochaine du *do*, parce que ce *do* est d'abord la fondamentale du groupe *do-mi* ♯-*sol-si* ♭ et qu'il fait partie d'un autre groupe (*fa la-do*) dans lequel l'accord dissonant de 7^e doit trouver sa résolution. Tout cela est assez compliqué ; mais ces opérations se font instantanément, parce que, comme l'a remarqué Leibniz avec profondeur, elles sont *inconscientes*. Quand nous entendons de la musique et que nous suivons avec plaisir la pensée du musicien, il se fait en nous, à notre insu, un travail formidable : à chaque instant, nous sommes obligés de compter, d'évaluer, de comparer, de conclure d'une comparaison ce qui va en résulter... mais ce travail se fait sans que nous nous en doutions — comme le fonctionnement normal de la vie physiologique — et nous nous bornons à en goûter les effets, c'est-à-dire le plaisir esthétique. Sans cela, la musique ne serait jamais sentie par la foule et ne serait pas un art populaire ; les calculateurs de profession eux-mêmes ne la comprendraient pas, car elle leur imposerait un labeur beaucoup trop rapide et au-dessus de leurs forces.

(A suivre.)

JULES COMBARIEU.

Théâtres et Concerts.



Au Châtelet, l'ouverture des *Maîtres Chanteurs* a été jouée comme il convient : le thème initial avec une majesté lourde, le même motif repris ensuite par les bois avec plus de vivacité, mais sans précipitation ni confusion, le chant de Walter avec une sonorité et une ampleur expressives. La symphonie en *mi* bémol de M. Georges Enesco (1^{re} audition) a été bien accueillie. Très moderne de facture, savante, colorée, exubérante, cette œuvre d'un incontestable talent est tantôt trop

lyrique, tantôt trop dramatique ; il y a là une succession d'effets intéressants qui surprennent, mais qui fatiguent bien vite ; on soupçonne des intentions littéraires ou pittoresques qui manquent un peu de clarté. Que signifient ces éclats de fanfare ? ces trompettes stridentes ? Pourquoi ce vol de corbeaux qui passent, qui s'éloignent, qui reviennent (Le programme m'en annonce même les croassements) ? Quel est ce triomphe ? cette apothéose finale ? Je me demande

si ce style convient à la symphonie, même à la symphonie moderne : je me croirais plutôt à l'Opéra, n'était l'absence du décor, et mon imagination me représente une seconde scène de la fonte des balles du *Freischütz*. Le compositeur, si apprécié à tant de titres, n'en est pas moins un musicien de haute valeur. M. Joseph Hofmann a été, sans métaphore, couvert de fleurs après son exécution admirable du 4^e concerto de Beethoven pour piano. Il a au suprême degré toutes les qualités d'un grand pianiste, et il semble fait pour jouer comme personne la musique classique. La salle, qui n'est pas toujours tendre aux virtuoses de concert, l'a plusieurs fois rappelé avec enthousiasme ; pas une minute son interprétation n'a cessé d'être simple, exquise, souverainement attachante. La *Symphonie fantastique*, qui ne vieillit pas, a terminé ce beau concert. — A. L.

Aux Concerts Lamoureux, la *Suite symphonique* de M. Art. Coquard a reçu un accueil honorable mais peu chaleureux : musique gracieuse et aimable, dans une teinte grise et délicate sans éclat, où les notes de harpes, les sonorités adoucies des bois abondent, mais dont les rythmes n'ont pas une nouveauté saisissante. Le Concerto de Sinding (un des compositeurs les plus réputés de l'Ecole norvégienne, né à Christiania en 1856) est d'une trame très touffue et luxuriante, avec un entassement de notes et de traits où l'on ne distingue pas grand'chose : musique brumeuse comme le climat de l'auteur, d'ailleurs originale et sincère. — A.

ROUEN. — Les *Girondins*, de M. Leborne. — Jusqu'à présent M. Camoin, directeur du théâtre des Arts, nous a offert comme nouveautés *l'Etranger* de Vincent d'Indy et les *Girondins* de Delormeil, Paul Berel et Fernand Le Borne.

L'œuvre si simplement belle, si poignante de Vincent d'Indy, parut pour la première fois sur l'affiche il y a deux mois. Pour encourager de semblables tentatives artistiques, j'aurais désiré n'adresser à tout le monde que des félicitations. Malheureusement l'interprétation laissait beaucoup à désirer. Seul M. Grimaud mérite des éloges pour la façon très intelligente dont il a composé son rôle de l'Etranger. Il est fâcheux que parfois les moyens vocaux fassent un peu défaut. M^{me} Kossa n'a rien compris au personnage de Vita. Son jeu — pourquoi donc s'entêter à invoquer la mer en lui tournant le dos ? — et son interprétation musicale sont franchement mauvais.

L'orchestre n'a aucune précision ni aucune sûreté dans les attaques. Il joue sans nuances, et les cordes exécutent les traits sans netteté. En ce qui concerne les chœurs, ils furent au-dessous de tout.

Les *Girondins*. — Je ne noterai ici que mes premières impressions, car je n'ai encore pu entendre cette œuvre qu'une fois.

Tout d'abord, il me faut regretter le choix d'un sujet historique.

La musique possède une « intériorité » expressive qui la caractérise tout particulièrement et que n'ont pas les autres arts. A elle incombe donc le soin de nous exprimer ce que seule elle peut faire, la vie de l'âme. Elle n'aura sa vraie fonction qu'avec des sujets psychologiques, tandis qu'au contraire, en retardant la marche des faits, elle ne fera que gêner les sujets à action.

Fernand Le Borne s'en est, du reste, bien rendu compte. Il est des paroles sous lesquelles on ne peut mettre de mélodie. Aussi, au début du second acte, M. Le Borne fait-il déclamer toute la scène entre Robespierre et Varlet. La

musique se contente de souligner à l'orchestre le dialogue, en s'efforçant de dépeindre l'horreur tragique de la guillotine et du sang. Encore cette intervention peut-elle sembler inutile : la parole, en effet, ne suffirait-elle pas ?

Je ne suis pas éloigné de croire que ce sujet des *Girondins* séduisit en Fernand Le Borne le symphoniste et que son désir avant tout était de faire un vaste tableau musical de la Révolution.

On sent, à entendre ce drame lyrique, que M. Le Borne est un musicien de beaucoup de tempérament. Il excelle à rendre les bruits de foule, sans jamais se répéter, et à se servir des chants populaires de la Révolution. A la fête de la Constitution, ainsi qu'au dernier tableau, quand les Girondins entonnent la *Marseillaise* avant de marcher à l'échafaud, il empoigne son public grâce à des effets bien ménagés. Malheureusement, ceci n'est que du métier ; on désirerait que le cœur fût plus ému...

Les préludes — ce qui confirmerait mon hypothèse — m'ont paru être les plus belles pages de l'œuvre. J'ai surtout goûté celui du second acte, mais je n'ose croire que ces gruppetti persistants veuillent représenter, comme on me l'a dit, le couperet de la guillotine. M. Le Borne est un homme de goût ; il n'a pu vouloir rendre musicalement des choses inexprimables. Dans les *Poèmes symphoniques* de Richard Strauss on trouve de ces erreurs !...

J'aime aussi ces accords qui ponctuent l'appel des Girondins au dernier acte. Cette scène est d'une belle grandeur tragique.

Les scènes d'amour, et en particulier celle du 1^{er} acte, sont traitées à la façon Massenet. Les nerfs vibrent, mais le cœur reste sans émotion. Tout cela est enveloppé d'une bonne orchestration, peut-être d'une richesse un peu trop constante ; parfois cela manque d'air.

J'avouerai, pour résumer mes impressions premières — se modifieront-elles ? — que je suis sorti du théâtre un peu de mauvaise humeur. Je sentais M. Le Borne capable de beaucoup — ce qu'il a du reste déjà prouvé et dans certaines pages des *Girondins* et dans ses œuvres précédentes, — mais il ne m'avait pas suffisamment contenté.

Cependant, j'ai été heureux de voir le public rouennais accueillir chaleureusement cet ouvrage, en somme très intéressant.

J'allais omettre l'interprétation, qui dans l'ensemble fut satisfaisante. L'orchestre et les chœurs se montrèrent meilleurs. On sentait qu'un vrai chef — l'auteur lui-même — les dirigeait. Les chanteurs sont quelconques, à l'exception de M. Grimaud (Varlet). M^{me} Jervait-Kossa est plus à l'aise dans ce rôle de Laurence que dans celui de Vita. Mise en scène assez soignée. — G. MONTREUIL.

MILAN (SCALA). — Hier a eu lieu la 1^{re} représentation de *La Dame de Pique*, de P. Tchaïkowsky, devant une salle archicomble. Les artistes, MM. Giovanni Zenatello, Adamo Didur, Riccardo Stracciari, Emilio Venturini, Constantino Thos, Umberto Maonès, Libéris Ottoboni, et M^{mes} Eleonora de Cesneros, Emilia Corsi, Maria Bastia Pagnol, Emilia Locatelli, Margherita Manfredi, qui interprétaient l'œuvre du maître russe, ont été l'objet de chaleureuses acclamations et de nombreux rappels.

L'orchestre, sous la direction de M. Péopoldo Mugnone, ainsi que les chœurs ont eu leur grande part de ces applaudissements mérités. — A. NOËL.

NICE. — *Siberia*. — Le drame lyrique de M. Giordano (poème de M. Illica),

déjà représenté à Paris l'été dernier au Théâtre-Italien, vient d'être joué pour la première fois en français à l'Opéra de Nice. L'adaptation de M. Milliet traduit assez banalement une pièce déjà banale par elle-même. Comme dans tous les opéras de la nouvelle école italienne, l'action se déroule très rapidement, sans trop d'épisodes ni développements psychologiques. Les scènes sont brèves, violentes, multipliant les émotions. Une courtisane aime d'un amour désintéressé un officier de la garde. Elle est d'autre part entretenue par un prince (nous sommes en Russie) qui la surprend dans les bras du jeune officier, se bat avec lui et en reçoit un coup d'épée mortel. Le meurtrier est déporté en Sibérie, et sa maîtresse l'y suit volontairement. Une fois là, ils cherchent à s'évader. Un personnage ignoble et jaloux, ancien souteneur de la courtisane, se trouve par hasard, ou plutôt pour les besoins de l'intrigue, au bain avec eux. Il les surveille, surprend leur évasion et les dénonce. La garde accourt ; des coups de fusil sont tirés et atteignent la fugitive. Elle meurt dans les bras de son amant, bénissant la Sibérie, où elle s'est régénérée.

Ce drame lyrique s'ouvre par un chœur assez court, chanté sans accompagnement dans la coulisse, rideau baissé. Le sens et l'utilité de ce prélude choral m'échappent complètement. A force d'être concis, cet ouvrage est parfois obscur. La marche des événements est due à trop de coïncidences. On ne comprend pas toujours pourquoi les personnages entrent et sortent, au 3^e acte, par exemple, où la foule paraît et disparaît cinq ou six fois dans un espace de temps très court. Toutes ces faiblesses acceptables dans un vaudeville choquent dans une pièce sérieuse.

Quant à la musique, elle est certainement supérieure à celle de bon nombre d'autres opéras italiens récents. Néanmoins, si son faux modernisme peut faire un instant illusion, on est vite déconcerté par sa facture hybride. Le souffle un peu court du compositeur ne lui permettant pas de se maintenir longtemps dans le style dramatique élevé, il a recours, pour occuper l'attention, à des hors-d'œuvre selon les vieilles méthodes : sérénade avec pizzicati ; ariette en mouvement de mazurka ; duos d'amour (un par acte) avec ensemble final sur des notes élevées, tous cuivres dehors à l'orchestre, procédés déjà un peu anciens dont M. Massenet ne se sert plus ; chœurs très gais, à la manière d'Auber, tellement déplacés qu'ils choquent ; carillon de Pâques. Par instants on s'aperçoit de certaines analogies avec *Louise*, dans l'instrumentation surtout. Au deuxième acte, le mieux réussi de l'œuvre, M. Giordano a intercalé une très belle mélodie populaire russe, chant des haleurs du Volga que la *Revue musicale* a publiée (supplément du 1^{er} mars 1905). Entendu d'abord dans le prélude de cet acte, mêlé à des gammes chromatiques de violons pas très heureuses et au *leit motiv* expressif de la Sibérie, il est chanté d'abord piano dans le lointain par la colonne des déportés qui s'avance ; il s'enfle et éclate enfin lorsque ceux-ci débouchent sur la scène. L'orchestre, qui s'était tu jusque-là, reprend seul le motif *fortissimo*, reprise qui me paraît assez maladroite. Le motif revient encore une fois, écourté, à la fin de l'opéra.

Les principaux protagonistes de l'œuvre ont été M^{me} Mazarin, MM. Zocchi et Seveilhac. Les chœurs ont manqué leur effet au 2^e acte. Mais l'orchestre suffisant, la mise en scène convenable, les décors réussis et l'interprétation assez bonne ont valu à cet opéra un certain succès. M. Sonzogno, éditeur de la partition, était présent.

L'auteur de *Siberia* est en train de mettre en musique la *Theodora* de M. Sar-

dou. Il est question de monter ce nouvel opéra à Monte-Carlo en 1907.

Je dirai encore à propos de *Siberia*, ajoutée au programme de la saison après coup, qu'un incident s'est produit entre M. Heugel et le directeur de notre Opéra. Trouvant trop importante la part faite à l'école italienne dans la liste des œuvres montées cette année, l'éditeur parisien a refusé l'autorisation de jouer les opéras dont il est propriétaire, et n'a pas voulu revenir sur sa décision.

Voici d'ailleurs, en dehors de *Siberia*, les nouveautés de cette saison : création du *William Ratcliff* de M. X. Leroux ; création de *Sanga*, de M. Isidore de Lara. Première représentation en France de la *Manon Lescaut* de Puccini ; enfin la *Tosca*, *Renaud d'Arles* de M. Noël Desjoyeaux. *Le Crépuscule des Dieux* est de nouveau renvoyé à une autre saison, ainsi qu'*Armide*, dont il avait été un instant question.

EDOUARD PERRIN.

GENÈVE. — L'événement musical et sensationnel de ces derniers temps a été la dissolution du quatuor Marteau. Fondé en novembre 1903, il avait tout de suite pris place parmi les quatuors les plus réputés, et les concerts qu'il donna dans tous les grands centres musicaux remportèrent toujours le plus vif succès. Le 20 décembre dernier, le quatuor Marteau fêtait son centième concert par une séance superbe, et... le surlendemain on apprenait avec une véritable stupéfaction que ce quatuor n'existait plus. Quelles furent les raisons de cette très regrettable décision ? mystère et harmonie ! La perte est grande pour le monde musical genevois, qui ne retrouvera peut-être pas de longtemps pareil régal. M. Marteau est actuellement en Amérique pour une tournée de concerts qui durera près de trois mois. — PIERRE FERRARIS.

MONTE-CARLO. — M^{me} Marthe Chassang, au dernier concert classique, a remporté un succès éclatant pour l'art délicieux avec lequel elle a chanté l'air de *Thaïs*, de Massenet, *l'Ane blanc*, de M. Georges Hüe, et le *Nil*, de M. Xavier Leroux. On a justement admiré sa voix de très pure fluidité et son charme intense.

Vif succès également pour l'admirable violoniste, M. Dezso Lederer, qui a magnifiquement interprété le *Concerto en ré mineur* de Max Bruch, un *Nocturne* de Chopin, une *Sérénade* de Léoncavallo, et un *Poème hongrois* de sa composition : son style irréprochable et son mécanisme prodigieux lui ont valu une vibrante ovation.

Un délicat poème symphonique de M. Léo Sachs, *Babil d'oiseau*, petit chef-d'œuvre de miniature orchestrale, a été chaudement applaudi. — G.

SOCIÉTÉ NATIONALE. — Le 332^e concert de la Société Nationale de musique, qui a été donné le 20 janvier, a manqué d'intérêt par suite de la faiblesse de l'interprétation. La fausse note a fait rage de 9 heures à 11 heures aussi bien sous l'archet d'un premier lauréat du Conservatoire que sous ceux de seigneurs de moindre importance, ces derniers allant jusqu'à la limite de ce qui est tolérable.

Trois mélodies de M. Gabriel Fauré, chantées avec goût par M^{me} Jane Arger, tranchaient par leur agrément sur ce fond douloureux ; et parmi les *Petits tableaux campagnards* de M. Claude Guillon, la *Veille de la Fête-Dieu* et le *Retour de l'école* ont plu, comme simples et gracieux. — CH. E.

A signaler parmi les meilleurs concerts de la quinzaine : A la salle des Agriculteurs, le 20 janvier, M. Hegedüs, violoniste, avec le concours de M^{me} Lilly Henkel pianiste (à signaler le curieux concerto en *ré mineur* de Tartini) ; le 19,

M. Pomposi, violoniste (œuvres de Franck, d'Indy, Debussy); le 20, salle Érard, concert de M. Rafael Navas, avec le concours de M^{me} Marceline Herman; salle Pleyel, le 22, premier des 3 récitals de violon, par M. Joseph Debroux (les 2 autres auront lieu les 19 février et 19 mars); le jeudi 25, salle Érard, le concert de M^{lle} Yvonne Péan, l'excellente pianiste professeur de chant au lycée Fénélon, avec le concours de M^{lle} Hélène Sirbain, de l'Opéra-Comique, et de M. Georges Enesco; le 25 janvier (salle Pleyel), première soirée de la *Société des Compositeurs de musique*, où fut exécutée la belle *Chanson de Bretagne* de Bourgault-Ducoudray; le 31 janvier (salle des Agriculteurs), M. Louis Revel, violoncelliste des Concerts Colonne.

Concerts annoncés : le 2 février, à la *Schola Cantorum* (rue Saint-Jacques), et M. Charles Bouvet (fondation J.-S. Bach, 4^e année, salle des quatuors Pleyel); le 3 février, Concerts de la Société Nationale (chez Pleyel) et de M. Arnold Reitlinger avec le concours de M^{me} Isabel Philipp et de M. G. Fauré (chez Erard); le 6, M^{lle} Jeanne Réol, 1^{er} prix de violon du Conservatoire, avec le concours de M. Nadaud et orchestre (Pleyel); et concert de M^{lle} Hélène Barry, avec M. François Dressen, M. Henri Lefebvre et Louis Bailly, piano, quatuor et clarinette (Erard); le 10 février, M^{lles} Nelly et Alice Eminger avec Fr. Thomé et Brémont (salle Pleyel); le 12, M^{lle} Gabrielle Eteiger (*ibid.*).

HARPE CHROMATIQUE. — Le 30 (Salle Pleyel), M^{lle} Renée Lénars, premier prix du Conservatoire de Paris (harpe chromatique), a donné un très beau concert, où elle a exécuté les admirables *Danses* de Debussy. Nous y reviendrons dans notre prochain numéros

Actes officiels, Informations.

LE BAROMÈTRE MUSICAL : I. — Opéra.

Recettes détaillées du 20 décembre 1905 au 19 janvier 1906.

DATES	PIÈCES REPRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
20 déc.	<i>Armide.</i>	Gluck.	15.117 26
22 —	<i>La Ronde des Saisons. — Le Freischütz.</i>	H. Büsser. Weber.	14.036 41
23 —	<i>Sigurd.</i>	Reyer.	11.568 »
25 —	<i>Le Cid.</i>	Massenet.	14.453 41
27 —	<i>Le Freischütz. — La Ronde des Saisons.</i>	Weber. H. Büsser.	15.029 76
29 —	<i>Samson et Dalila. — La Ronde des Saisons.</i>	Saint-Saëns. Büsser.	17.439 41
30 —	<i>Tristan et Isolde.</i>	R. Wagner.	10.965 »
1 ^{er} janvier	<i>Faust.</i>	Gounod.	17.971 91
3 —	<i>Tristan et Isolde.</i>	R. Wagner.	13.501 76
5 —	<i>Armide.</i>	Gluck.	15.917 41
6 —	<i>Tannhäuser.</i>	R. Wagner.	13.467 »
8 —	<i>Samson et Dalila. — La Ronde des Saisons.</i>	Saint-Saëns. Büsser.	15.282 41
10 —	<i>Le Cid.</i>	Massenet.	12.721 26
12 —	<i>Roméo et Juliette.</i>	Gounod.	16.303 91
13 —	<i>Le Freischütz. — La Ronde des Saisons.</i>	Weber. H. Büsser.	11.605 »
15 —	<i>Sigurd.</i>	Reyer.	13.499 41
17 —	<i>Samson et Dalila. — La Ronde des Saisons.</i>	Saint-Saëns. Büsser.	14.764 26
19 —	<i>Tristan et Isolde.</i>	R. Wagner.	16.951 »

II. — Opéra-Comique.

Recettes détaillées du 20 décembre 1905 au 19 janvier 1906.

DATES	PIÈCES REPRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
20 déc.	<i>Carmen.</i>	Bizet.	7.380 50
21 —	<i>Manon.</i>	Massenet.	9.905 09
22 —	<i>Le Chalet. — Le Barbier de Séville.</i>	Adam. Rossini.	5.051 »
23 —	<i>Werther.</i>	Massenet.	9.647 72
24 — matinée	<i>Le Jongleur de Notre-Dame. — Les Noces de Jeannette. — Cavalleria Rusticana.</i>	Massenet. V. Macé. Mascagni.	5.827 »
24 — soirée	<i>La Vie de Bohême. — Les Rendez-vous bourgeois.</i>	Puccini. Nicolo.	9.978 50
25 — matinée	<i>Lakmé. — Mireille.</i>	L. Delibes. Gounod.	7.739 50
25 — soirée	<i>Carmen.</i>	Bizet.	8.065 50
26 —	<i>La Coupe enchantée. — Les Pêcheurs de Saint-Jean.</i>	G. Pierné. Widor.	1.640 »
27 —	<i>Miarka.</i>	A. Georges.	5.463 »
28 —	<i>Les Pêcheurs de Saint-Jean. — La Coupe enchantée.</i>	Widor. G. Pierné.	7.005 94
29 —	<i>Manon.</i>	Massenet.	8.578 50
30 —	<i>La Coupe enchantée. — Les Pêcheurs de Saint-Jean.</i>	G. Pierné. Widor.	8.054 88
31 — matinée	<i>Miarka.</i>	A. Georges.	8.705 »
31 — soirée	<i>Le Barbier de Séville. — Cavalleria Rusticana.</i>	Rossini. Mascagni.	9.619 50
1 ^{er} janv. mat.	<i>Mignon. — Les Noces de Jeannette.</i>	A. Thomas. V. Macé.	7.484 50
1 ^{er} — soirée	<i>Carmen.</i>	Bizet.	7.658 50
2 — matinée	<i>Le Caïd. — Le Jongleur de Notre-Dame.</i>	A. Thomas. Massenet.	6.380 »
2 — soirée	<i>Cavalleria Rusticana. — La Vie de Bohême.</i>	Mascagni. Puccini.	9.392 50
3 —	<i>Werther. — Les Rendez-vous bourgeois.</i>	Massenet. Nicolo.	7.255 50
4 — matinée	<i>La Fille du Régiment. — Le Barbier de Séville.</i>	Donizetti. Rossini.	9.303 50
4 — soirée	<i>La Coupe enchantée. — Les Pêcheurs de Saint-Jean.</i>	G. Pierné. Widor.	7.779 84
5 —	<i>Lakmé. — La Navarraise.</i>	L. Delibes. Massenet.	9.570 50
6 —	<i>La Coupe enchantée. — Les Pêcheurs de Saint-Jean.</i>	G. Pierné. Widor.	7.999 72
7 — matinée	<i>La Traviata. — Le Jongleur de Notre-Dame.</i>	Verdi. Massenet.	7.425 50
7 — soirée	<i>Carmen.</i>	Bizet.	6.697 50
8 —	<i>Les Dragons de Villars.</i>	Maillard.	3.972 »
9 —	<i>Miarka.</i>	A. Georges.	5.044 50
10 —	<i>Les Pêcheurs de Saint-Jean. — La Coupe enchantée.</i>	Widor. G. Pierné.	3.204 »
11 — matinée	<i>Lakmé. — Les Noces de Jeannette.</i>	L. Delibes. V. Macé.	4.514 50
11 — soirée	<i>Manon.</i>	Massenet.	9.284 44
12 —	<i>Le Barbier de Séville. — La Navarraise.</i>	Rossini. Massenet.	6.620 50
13 —	<i>Manon.</i>	Massenet.	9.908 38
14 — matinée	<i>Carmen.</i>	Bizet.	7.316 50
14 — soirée	<i>La Vie de Bohême. — Le Chalet.</i>	Puccini. Adam.	6.375 50
15 —	<i>La Traviata. — Les Rendez-vous bourgeois.</i>	Verdi. Nicolo.	4.565 50
16 —	<i>Carmen.</i>	Bizet.	5.132 »
17 —	<i>Miarka.</i>	A. Georges.	4.644 50
18 — matinée	<i>Le Jongleur de Notre-Dame. — Le Caïd.</i>	Massenet. A. Thomas	3.589 50
18 — soirée	<i>Werther.</i>	Massenet.	9.264 34
19 —	<i>Lakmé. — Cavalleria Rusticana.</i>	L. Delibes. Mascagni	6.764 50

Le Gérant : A. REBECQ.