

LA

# REVUE MUSICALE

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

N° 3 (septième année)

1<sup>er</sup> Février

1907

## Les œuvres récemment exécutées à Paris.

« THAMARA », OPÉRA EN 3 ACTES, DE BOURGAULT-DUCOUDRAY (A L'ACADÉMIE NATIONALE DE MUSIQUE) — Le peuple de Bakou-la-Sainte, située au bord de la mer Caspienne, est dans la détresse : les murs de la ville, les temples, sont démantelés et éventrés par le canon. Le chef est mort. L'ennemi est vainqueur. Partout règne le découragement. Famine, maladie, épouvante. Qui sauvera ces malheureux ? — C'est Thamara, la plus belle des vierges et la plus pieuse. Elle a longtemps prié dans le temple, et l'esprit de Dieu, par la voix du prêtre, lui a suggéré d'aller frapper le vainqueur. Ceci est le premier acte.

Le vainqueur, Nour-Eddin, se repose voluptueusement dans son harem. Autour de lui, des femmes chantent et dansent, langoureusement. Une vierge se présente. C'est Thamara. Et Nour-Eddin s'éprend bien vite de sa beauté. Thamara est investie d'une mission : elle doit poignarder le despote, mais l'assassinat la révolte. Que fera-t-elle ? Tel est le sujet dramatique, impliquant une lutte entre un devoir religieux patriotique et un devoir humain. Le premier est le plus fort. A la fois audacieuse et timide, « saintement homicide », comme on dit dans la tragédie classique, Thamara poignarde Nour-Eddin.

Acte III. — Le peuple de Bakou reçoit sa libératrice avec des acclamations de fête. On va remercier Dieu devant les autels, en grande pompe ; mais sur le seuil du temple, Thamara, — se condamnant elle-même pour son crime involontaire et pieux, — se poignarde.

Tel est le livret. Ici même, dans un numéro antérieur de la *Revue musicale* où nous demandions avec instance la reprise de *Thamara*, a été donnée une caractéristique de la musique très belle, sobrement expressive, si joliment colorée à l'orientale, qu'a écrite M. Bourgault-Ducoudray sur ce poème. Nous n'y reviendrons pas. Ce que nous sommes heureux de constater, c'est le très vif succès que vient d'obtenir un grand artiste sincère, convaincu, qui reprend aujourd'hui de façon définitive, parmi nos grands compositeurs, la place que son talent n'avait fait que retenir, pour ainsi dire, en 1892. M. Bourgault-Ducoudray, avec raison, aime le chant, et en particulier le chant choral : il l'a spécialement prouvé dans le premier acte. Nous le félicitons de ne jamais sacrifier la mélodie vocale à l'orchestre. Avec grande raison encore il estime que les modes et les cadences de la musique occidentale ont une expression limitée, un peu usée, et qu'on peut les enrichir. (Ainsi, pour citer un exemple entre cent, il termine sa partition sur un accord qui fait une cadence imparfaite.) De plus,



M. Bourgault-Ducoudray a ce charme, cet art d'envelopper et de séduire sans lequel il n'y a pas de musique : le second acte de *Thamara* est une des choses les plus exquises que nous connaissions. Inventeur de rythmes originaux, ami des modes exotiques, M. Bourgault-Ducoudray traite l'orchestre avec éclat, mais en un sens aussi il est classique par la sobriété et la justesse. Puisse cette œuvre très brillante vivre les nombreuses soirées qu'elle mérite ! — J. C.

« SYMPHONIE DOMESTIQUE » DE RICHARD STRAUSS (CONCERTS COLONNE). — M. Ed. Colonne, qui me paraît avoir pour caractéristique de *faire grand*, tandis que M. Chevillard est peut-être plus appliqué à *faire neuf*, vient de nous donner une nouvelle audition de cette symphonie énorme, toute d'un bloc, dont l'exécution dure trois quarts d'heure. C'est la troisième fois que je l'entends. Je ne puis affirmer, après l'avoir écoutée avec toute l'attention dont je suis capable, que je la possède suffisamment pour l'apprécier de façon définitive, mais je commence à voir plus clair dans mes impressions. Je les résumerai ainsi (en laissant de côté quelques réserves que j'indiquerai plus loin) : c'est une œuvre étonnante et colossale, non pas seulement par ses dimensions, mais par l'invention, par la couleur, par la richesse des idées ; il n'y a que l'ouverture des *Maîtres chanteurs* qui produise le même effet de puissance, de continuité dans « la synergie » des voix de l'orchestre. L'analyse d'un pareil monument, je n'essaierai pas de la faire ; je ne reproduirai même pas ici les thèmes principaux, cités dans le programme que j'ai sous les yeux. Isolés, ils ne donneraient aucune idée de l'ensemble dont ils font partie. Je me bornerai à rappeler d'abord que le sujet de ce poème est « le papa, la maman et l'enfant », — *monsieur, madame et bébé* — présentés dans la vie familiale avec ses divers aspects. M. Malherbe précise de la manière suivante :

« L'homme est un être qui agit et qui pense ; son cœur se meut, son esprit médite et rêve. De là deux thèmes qui s'enchaînent dès le début, exposés l'un par les violoncelles, l'autre par le hautbois : le premier, souvent modifié ou fragmenté, soulignera la volonté de l'époux ou du père de famille ; il représentera l'énergie et l'activité dans le ménage ; le second s'appliquera plus spécialement aux manifestations de son intelligence, à ses pensées ou à ses désirs ; l'union de ces deux principes déterminera la force créatrice, l'élan passionné, qu'expriment les violons dès la dix-neuvième mesure, en une phrase assez longue et chaleureuse. — La femme se présente sous deux aspects qui justifient la présence de deux thèmes : l'un, confié aux violons, dit la fantaisie et le caprice de sa nature, vive, légère, obéissant à l'impulsion du premier mouvement ; l'autre, commencé par un violon solo et continué par une clarinette, correspond à ses facultés affectives, au charme de sa grâce, à la tendresse de son cœur. Ces deux sentiments tantôt se mêlent et tantôt s'opposent ; ils la caractérisent dans son double rôle. — L'enfant doit se contenter d'un petit motif unique que chante tout d'abord le hautbois d'amour, et cette unité s'explique par l'absence de personnalité, ou du moins de nuances distinctives et appréciables dans son caractère ; ce petit être vient de s'éveiller à la vie ; il a les grâces que lui prêtent ses parents ; il ne représente encore qu'une joie pour le présent et un espoir pour l'avenir. »

Nous, Français, qui avons une éducation latine, nous voulons d'habitude que la forme soit déterminée par le sujet, proportionnée à son importance ; de plus, en toute œuvre d'art, nous aimons la mesure, la dose exacte fixée par le goût,



ce que les Latins, reprenant une idée grecque, appelaient « *mediocre aliquid* », et ce que notre Racine traduisait : *une juste grandeur*. Ce ne sont pas nos compositeurs, — sauf Berlioz (plus en imagination, d'ailleurs, qu'en réalité), — qui se sont écartés de ces principes. On serait donc tenté de dire que M. Strauss a commis une faute grave d'esthétique en écrivant une symphonie gigantesque sur un sujet qui tient pour ainsi dire dans la main. Et malgré tout, sa symphonie est admirable ! Il n'y a peut-être pas de petits sujets. L'infiniment complexe est dans l'infiniment petit. Partout les sources profondes de la vie peuvent être trouvées et lancées dans un jaillissement tumultueux. Et puis, peu m'importe le « programme ». Ce qui m'intéresse, c'est la personnalité du musicien. M. Strauss, au premier rang des compositeurs allemands de l'heure présente, est un grand, un très grand artiste. Il n'imité personne, — sauf peut-être inconsciemment notre Berlioz, dont il a parfois le tour mélodique, et Wagner, dont il lui est impossible de ne pas évoquer le souvenir. Il y a des pages, des suites de pages, où son orchestre chante avec autant de plénitude que de diversité, et où on se sent réellement sur les sommets, tout baignés de lumière et d'harmonie. Et la lassitude se fait rarement sentir : on suit cela comme un opéra sans livret et sans entr'actes. Dirai-je qu'il y a parfois surcharge et surabondance ? des effets un peu gros ? des éclats de trompette, des sons de cors bouchés, qui sont des touches de couleur inutiles ? que dans certaines parties, il y a abus des dissonances et de ces jolies cacophonies de sauvages qu'aime l'école nouvelle ? qu'ailleurs, — pour obéir probablement à la loi des contrastes — le contrepoint est excessif, et fait par trop maison américaine à dix-huit étages ? que tout cela est gros et lourd ? Je ne crois pas que ces critiques puissent être faites avec trop d'insistance par un esprit libre, qui n'est pas prisonnier d'une formule. Voici la seule réserve que je me permets : il y a des moments où on est oppressé, écrasé, comme si on manquait d'air ; or, à moins de motifs exceptionnels (qui ne pourraient être invoqués ici), la musique ne doit jamais produire cette impression. M. Strauss a plus d'imagination et de science que de sentiment.

Sauf une minorité, le public, celui de Paris tout au moins, est réfractaire à des ouvrages aussi massifs. Il ne comprend pas ; il se croit en proie à des cauchemars ; il attend la fin avec impatience ; il s'en va même avant la fin. M. Strauss le sait sans doute, et ceci est tout à son honneur. C'est un artiste qui dédaigne les succès faciles. — J. C.

« THÈME VARIÉ POUR ALTO », PAR GEORGES HUE (CONCERTS COLONNE). — L'œuvre dont M. Colonne vient de nous donner la primeur ne répond pas à son titre ; elle vaut beaucoup plus que ce qu'elle annonce : ce n'est pas, en réalité, un « thème varié », mais une symphonie avec partie prépondérante d'alto. L'orchestre y joue un rôle très important. Une grande science de l'instrumentation, un style original et très libre, de jolis effets de timbres, une mélancolie expressive, de la poésie même : telles sont les qualités que j'ai fort appréciées dans cette œuvre. Elle a pourtant un défaut : elle n'est pas assez nette ; on ne voit pas bien ce que le compositeur a voulu dire. On a quelque peine à saisir et à suivre l'idée principale (ce qui n'arrive jamais chez les classiques comme Bach). L'ensemble laisse une impression un peu trouble. Ajoutez que l'alto, bien qu'au premier plan, brille peu et manque de relief. Ce poème ne paraît pas avoir été, dans le principe, fait pour lui ; il est, en somme, d'un musicien très distingué.



MÉLODIES DE M. RAVEL (AU CONCERT DE LA SOCIÉTÉ NATIONALE, SALLE ERARD). — Quel est celui qui a fait le programme du dernier concert donné par la *Société nationale* à la salle Erard (12 janvier) ? Qui en prend la responsabilité ?... Les mélodies de M. Ravel : *le Paon*, *le Grillon*, *le Cygne*, *le Martin-Pêcheur*, *la Pintade* (histoires naturelles par M. Renard) ont obtenu un extraordinaire succès — pas celui qu'on pourrait croire — en provoquant des rires dont beaucoup de personnes ont été incapables de retenir l'explosion. Il est difficile de se moquer de la musique et des musiciens à un plus haut degré. Sur des paroles en prose d'une platitude raffinée (*Ça n'a pas mordu hier au soir*, début d'une de ces histoires ; *Cette bavarde m'agaçait*, en parlant d'une volaille de basse-cour, etc....), serpente une manière de récitatif auquel il est impossible d'attribuer l'allure d'un chant, et le piano, avec un réalisme ingénieux, s'efforce d'imiter les cris des divers animaux dont il est question. Le public a eu beaucoup de peine à se contenir. A la fin, il s'est soulagé par des cris de joie et des applaudissements dont le sens n'a pas été très bien compris par les deux exécutants, car ils sont revenus, et avec un sérieux imperturbable ont « bissé » leur dernière affaire, *la Pintade*. Ce serait simplement risible, s'il n'y avait, en tête du programme : ARS GALICA = ART FRANÇAIS, et si quelques étrangers, épars dans la salle, ne pouvaient s'imaginer qu'en leur servant ces caricatures sans esprit on leur fait entendre notre musique nationale. M. Ravel est-il un pince-sans-rire ou un inconscient ? Je ne sais, mais il fera bien de ne pas recommencer. Ce qui est étrange, c'est que deux artistes aussi estimés que MM. Vincent d'Indy et Gabriel Fauré aient consenti à inscrire sur le même programme un trio et un quintette portant leur signature, et à mettre pour ainsi dire leur pavillon sur ces sottises. — S.

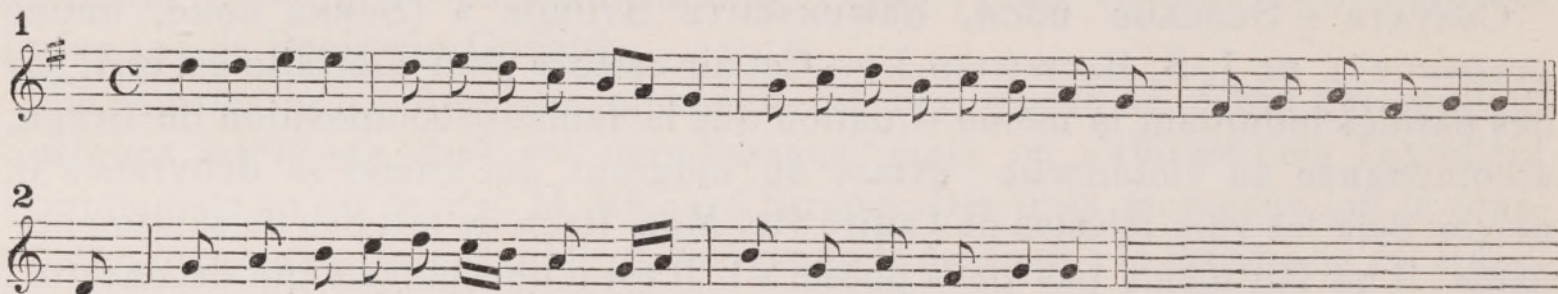
SOIRÉE DE « L'UT MINEUR » (14 JANVIER). — Un pianiste qui a des doigts excellents, — M. Auguste Pierret, — mais qui a la manie d'accélérer à outrance tous les mouvements et de faire du 120 à l'heure (défaut présentement commun à beaucoup de virtuoses), nous a joué, avec le médiocre *Scherzo en si mineur* de Chopin, le joli *Scherzo-valse* d'E. Chabrier, et une *Toccata* de Claude Debussy qui n'est sans doute pas sans originalité, mais trop chargée de notes et de traits inutiles, toute en poudre aux yeux. L'*Alborada del gracioso* de M. Ravel, autre pièce pour piano, n'a pu être prise au sérieux. (Voir plus haut, sur M. Ravel, une appréciation à laquelle je me range entièrement.) « Deux romances » pour la flûte, écrites avec une distinction charmante et exécutées en perfection par M. Gaubert, virtuose, et prix de Rome pour la composition ; des *lieder* de Lassen, Hugo Wolf, Richard Strauss, Schubert, chantés avec beaucoup de goût (en allemand) par M<sup>me</sup> Réja Bauer, complétaient le programme. — L.

« CANTATE BURLESQUE », DE J.-S. BACH (3<sup>e</sup> CONCERT DE LA SOCIÉTÉ BACH, 16 JANVIER, DIRIGÉ PAR M. GUSTAVE BRET). — Une cantate *burlesque* ? de J.-S. Bach ? Parfaitement ! mais n' imaginez rien de caricatural, de fou et d'agressif, à la manière d'un moderne : il s'agit d'une musique ayant un cachet populaire, un comique savoureux mais discret, et qui doit son qualificatif de « burlesque » beaucoup moins au style et à l'écriture (lesquels sont toujours d'une tenue très correcte) qu'au fait suivant : les deux personnages qui dialoguent sont deux paysans s'exprimant dans une sorte de patois. Peut-être aussi faut-il ajouter que la composition n'a pas de plan bien arrêté, et forme, à certains égards, une sorte



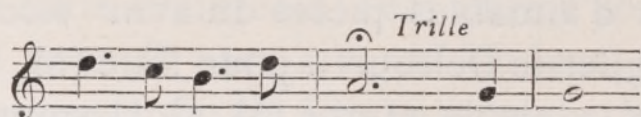
de pot-pourri, dans le genre des *Quodlibeta* (libres improvisations). Au moment où un haut fonctionnaire vient de s'installer dans le village (1742), deux fiancés échangent leurs réflexions, préparent des compliments de bienvenue et entremêlent gaiement leurs propos de coquetteries amoureuses. Tel est le sujet du poème rédigé par Picander. Les nobles Allemands ne dédaignaient pas ces sortes de « paysanneries » : ils y prenaient plaisir, à peu près comme la cour de Louis XIV s'intéressait, passagèrement, au dialogue de Nicole et de Pierrot dans *Don Juan*, ou au jargon de Martine dans les *Femmes savantes*. Bach a écrit là-dessus une musique facile, franchement gaie, saine et vivante, avec un sourire naïf d'Allemand qu'un rien suffit à amuser. Cette jolie suite de récitatifs et d'airs est accompagnée par un orchestre très simple, violons, altos et basses, auxquels se mêle, un instant, le cor. Elle commence par une valse (moyen qui sera employé plus tard par Mozart, dans *Don Juan*, pour caractériser des paysans). Les rythmes de danse apparaissent même dans le chant : l'air du début et celui de la fin sont des bourrées. D'après Kirnberger, la mélodie *Fünzig Thaler baares Gold...* devrait être prise pour une mazurka (?). Ça et là, Bach a reproduit des mélodies chantées encore aujourd'hui en Allemagne. Il avait beaucoup de goût pour les airs populaires, comme il l'a montré dans nombre de compositions (v. plusieurs sujets de fugue dans *le Clavecin bien tempéré*), en particulier dans la dernière (*Quodlibet*) des 30 *Variations* que contient sa *Clavierübung*.

Voici deux spécimens des thèmes de cette dernière composition :



Gardons-nous d'imaginer toujours un Bach savant et pédant. Bach est habituellement sérieux ; mais, même quand il remplit sa fonction liturgique d'organiste, c'est un artiste de libre fantaisie. Dans ses *Partita* (II) il y a une *burlesque* (sans paroles) ; on y trouve même, en un certain passage, *sept octaves de suite*, ce qui est rare !

Au même concert, on nous a donné un certain nombre de *Geistliche Lieder* (chants spirituels). Il n'y a qu'un genre où je n'hésite pas à trouver Bach en défaut : c'est la monodie. Bach écrit *mal* pour les voix ; il leur impose les mêmes dessins qu'aux instruments, malgré le sens des paroles quelquefois. Ainsi, dans un passage où les paroles ont un sens très pathétique, il donne à la mélodie une clausule comme celle-ci :

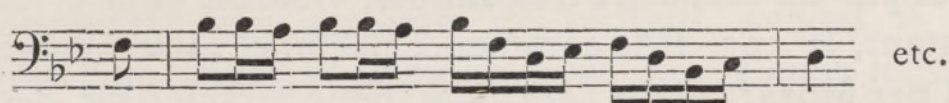


Ce qui conviendrait plutôt à un violon.

Quand il écrit pour *plusieurs* voix, Bach reprend toute sa supériorité avec les jeux du contrepoint. — S.



« CONCERTO BRANDEBOURGEOIS N° 6 », DE J.-S. BACH (DIRIGÉ PAR M. BRET, A LA SOCIÉTÉ BACH). — Ce concerto, écrit pour 2 altos, 2 violes de gambe, violoncelle et continuo (au clavecin), fait partie du recueil, terminé en 1721, auquel Bach a donné le titre général de *Concerts avec plusieurs instruments*. C'est une des œuvres les plus belles et les plus agréables à entendre, les plus charmantes qui existent en musique. L'impression qui domine est toujours celle d'un art plein de verve, de mouvement et de grâce. Ce caractère si vivant, Bach l'obtient grâce à son génie d'abord et à sa merveilleuse facilité d'écriture ; il le tire aussi des danses qu'il imite dans la symphonie pure et qui donnent à la composition une allure si nettement rythmée :



Le finale — où tout l'art de Mozart est déjà inclus — a l'allure de la gigue. L'*adagio*, qui fait chanter les deux altos sur l'accompagnement des basses, a la grandeur des pièces similaires de Beethoven (sans en avoir d'ailleurs la passion profonde et en restant *formels*). Et c'est merveille d'entendre ces instruments à cordes engagés avec une discipline si sûre dans tous les ébats du contrepoint ! Ils sont au plus haut point évocateurs de l'esprit et de la vie d'autrefois. Nul n'a mieux su que Bach faire parler les cordes et leur donner de la couleur ! — M.

CANTATE « SCHLAGE DOCH, GEWÜNSCHTE STUNDE » (SONNE DONC, HEURE ATTENDUE !), DE J.-S. BACH (IBID.). — Cet air célèbre pour contralto est écrit sur des paroles indiquant la même situation que la fameuse composition de Braga, accompagnée au violoncelle : extase du mourant qui attend sa délivrance et perçoit déjà les voix célestes de l'autre vie. Mais Bach ne fait pas de sentimentalisme : il ne fait même pas de « poésie » ! Il est d'une naïveté qui déconcerte ! L'idée de réaliser une simple image du texte verbal et de faire entendre à plusieurs reprises une cloche réelle au moment où le chrétien dit : « Sonne, heure bénie ! (de la mort) », si bien que cette composition a pu être appelée *Cantate des cloches*, est une idée presque enfantine et peu digne d'un grand artiste. Une telle cantate doit d'ailleurs être écrite pour l'église : et comment mettre les cloches dans l'orchestre d'église ? Je dois ajouter que cet air de contralto fatigue par d'interminables répétitions de mots ; mais c'est là un défaut commun à presque toute l'ancienne musique vocale !

ANCIENNE MUSIQUE FRANÇAISE (SALLE DES AGRICULTEURS, 19 JANVIER). — Après une élégante et substantielle conférence de M. Henry Expert qui, à grands traits, a montré la richesse et l'originalité de la musique française à toutes les époques depuis l'origine (1), la *Société des concerts anciens* nous a fait entendre une série d'aimables pièces du XVIII<sup>e</sup> siècle écrites ou arrangées pour clavecin (M<sup>lle</sup> Marguerite Delcourt), pour flûte (M. Louis Fleury), hautbois d'amour (M. L. Bleuzet), viole de gambe (M. G. Desmonts), violon (M. Lavello)

(1) Je signalerai une petite inadvertance : M. Expert, à propos du lieu de naissance de Guido d'Arezzo (qui serait originaire de Saint-Maur-des-Fossés !!) a attribué à dom Morin une opinion que ce dernier a bien publiée, il est vrai, mais qu'il s'est empressé de renier avec franchise quelque temps après, comme résultant d'une confusion.



et contrebasse (M. Nanny). Après des *Airs de ballet* recueillis par M. Ecorcheville et « d'auteur inconnu », les pièces exécutées furent les suivantes : *Sarabande*, de Leclair (1697-1764) ; *Passepied*, de Campra (1660-1758) ; *Musette*, de Caix d'Hervelois (1690-1720) ; les *Papillons* de Couperin (1668-1783) ; la *Musette en rondeau*, de Rameau (1683-1764), et la *Babau*, de Marchand (1669-1732), pour clavecin ; enfin un *Divertissement* de Mouret (1682-1728).

Toutes ces pièces sont jolies et agréables ; je ferai cependant une observation générale au sujet de ces exécutions de musique ancienne avec instruments anciens : les exécutants — tous virtuoses de premier ordre — ont le tort de croire que dans cette musique d'autrefois tout est en mignardises. Ils abusent de la musette, du passepied et du tambourin ; ils ne nous donnent pas assez d'œuvres sérieuses et solides. Il en résulte que cette ancienne musique devient facilement fade et agaçante.

Je ne dirai rien de la cantate un peu terne de Rameau, *Orphée*, pour une voix avec symphonie. Il fallait, pour mettre en relief cette composition, une belle voix ayant du style, de la puissance et une grande variété de timbres. Rien de cela, hélas ! ne nous fut donné. — A rappeler : la cantate d'*Orfe* de Pergolèse, pour voix seule et orchestre, supérieure à celle de Rameau. — M.

SONATES POUR PIANO ET VIOLONCELLE. — M<sup>lle</sup> Marthe-Chrétien et M. Léon Bourgeois ont donné le 16 janvier, en la salle des Agriculteurs, une séance de Sonates pour piano et violoncelle consacrée aux œuvres modernes. Au programme, l'*opus* 6 de Richard Strauss, l'*opus* 15 de Camille Chevillard, et l'*opus* 104 de Benjamin Godard.

La sonate du compositeur allemand est une œuvre de début qui contient quelques faiblesses, quelques remplissages, mais où s'affirme déjà l'excellent symphoniste qu'est devenu M. Richard Strauss. Des trois morceaux qui la constituent, le premier nous semble de beaucoup le meilleur ; le rythme en est franc, les harmonies sonores et simples ; on y sent passer un souffle de jeunesse, de gaieté ; on a devant les yeux l'image d'un bel adolescent qui marche librement, dans la joie de la lumière...

L'œuvre de M. Chevillard est bien connue, et fait regretter que l'auteur ait été obligé de renoncer à la composition pour se consacrer exclusivement à ses laborieuses fonctions de chef d'orchestre. L'écriture en est sévère et touffue, les harmonies colorées et originales, le rythme toujours net. Mais la musique de M. Chevillard, quelque intérêt qu'elle inspire, est plutôt une œuvre d'imagination que de sentiment ; si toutes les ressources de l'harmonie et de l'idée musicale y sont prodiguées, il y manque encore cependant cette petite flamme dont la présence seule annonce l'œuvre impérissable, la flamme de César Frank !

M<sup>lle</sup> Marthe Chrétien en a fait valoir tous les côtés tourmentés ou calmes, mélodiques et harmoniques, avec une grande sûreté de jeu et une intelligence délicate de l'œuvre. M. Léon Bourgeois s'est affirmé comme un bon musicien, bien que son violoncelle nous ait paru accordé (ou joué) trop haut ; mais quand donc MM. les virtuoses renonceront-ils à cette erreur, et se corrigeront-ils de ce défaut ? — A.

ŒUVRES DE M. CAPET. — Chez M. Custot, coprésident de la Société l'*Ut mineur*, ont été récemment exécutées des œuvres de M. Capet, entre autres *Devant la mer*, poème symphonique pour chant et orchestre. Nous saisisons



la première occasion de reparler de ces œuvres qui, sur un auditoire d'élite, paraissent avoir fait une grande impression.

LES MAÎTRES FRANÇAIS DU VIOLON AU XVIII<sup>e</sup> SIÈCLE, 1<sup>re</sup> SÉANCE, 23 JANVIER, DONNÉE PAR M. DEBROUX (SALLE PLEYEL). — M. Joseph Debroux, le très distingué professeur virtuose à qui nous devons la remise en honneur de tant de pièces charmantes du XVIII<sup>e</sup> siècle, a donné une première et exquise séance, avec un programme très délicat dont je retiens surtout deux numéros : la Sonate en *si b* majeur de Jean-Marie Leclair (1697-1764) et la Sonate en *la* mineur de Louis Aubert (1720-1771). Ces deux aimables et gracieuses compositions sont des œuvres de salon où, à côté de l'« aria », de la « pastorale », et quelquefois un ressouvenir du Prélude (d'orgue), dominent les danses caractéristiques de l'ancien régime : gavotte, gigue, courante... La 2<sup>e</sup> séance sera donnée par M. Debroux le 20 février (salle Pleyel) : on y entendra une « 4<sup>e</sup> suite-sonate » (série d'*airs* de tout caractère précédés d'un adagio et d'une fugue) de Joseph Marchand le fils, deux sonates d'Antoine d'Auvergne (1713-1797) et de Le Blanc, etc...

SOIRÉE HASSELMANS (SALLE ERARD, 22 JANVIER). — Cette soirée paraît avoir eu pour but de présenter, comme chef d'orchestre, M. Hasselmans fils, connu déjà comme violoncelliste virtuose. Tentative un peu prématurée. Le jeune chef (qui a orchestré quelques pièces de M. Gabriel Fauré) a dirigé par cœur une symphonie ; mais il y a eu quelques défaillances (surtout aux reprises) dont il s'est certainement aperçu lui-même. — M.

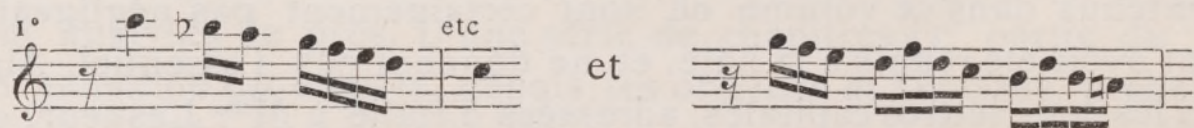
NOTRE SUPPLÉMENT MUSICAL : LA « CHANSON » ET LA « SONATE ». G. GABRIELI. PIÈCES DE J.-S. BACH. — Celui qui n'est pas très versé dans l'histoire de la musique doit éprouver quelque étonnement devant le titre de « chanson » donné à la première pièce de notre supplément. Autrefois les mots *Sonate* et *Canzone* désignaient l'un et l'autre des compositions instrumentales et constituaient des genres séparés par des nuances qu'il nous est, aujourd'hui, assez difficile de saisir. Dans son *Syntagma musicum* (1614-1620), si important pour la connaissance de la musique ancienne, Michel Prætorius définit la *Sonate* en disant que c'est une pièce écrite pour les instruments (*sonare*), non pour le chant, et qu'elle est dans le genre des *chansons* de Gabrieli. Frescobaldi (1583-1684) a traité la *chanson* comme le *caprice* et la *sonate*, en style fugué, dans son recueil de 1628. (C'est de ce recueil que Marpurg a tiré tant de textes, donnés comme exemples dans son *Traité de la fugue*, 2<sup>e</sup> édit., 1806) Un peu plus tard, Massimiliano Neri, organiste de Saint-Marc, à Venise, emploie les deux mots sans distinguer les choses, dans son recueil *Sonate e Canzoni a 4*, etc. (Venise, 1645). C'est Legrenzi, mort à Venise en 1690, qui, dans ses compositions instrumentales (1655, 1663), emploie définitivement le mot *sonate*, pour désigner ce qu'auparavant on appelait *chanson*. La chanson paraît cependant s'être distinguée en réalité de la sonate par sa simplicité de forme : elle était écrite dans un même ton et n'avait qu'un mouvement. Voilà ce qui paraît constituer sa qualité caractéristique.

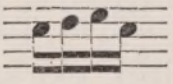
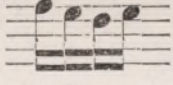
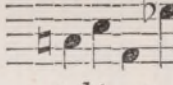
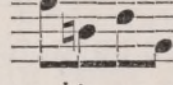
En me bornant à rappeler qu'il y eut deux Gabrieli : Andrea (1510-1586) et son neveu Giovanni (1557-1612), tous deux représentants illustres de l'Ecole vénitienne, je me bornerai à quelques indications sommaires sur la fugue de Bach qui est la pièce de résistance de notre *Supplément*.

Il y a d'abord dans cette fugue une idée principale exposée trois fois (dans



les douze premières mesures) : la première fois, par la main droite, en *sol*, sous forme de *sujet* ; la seconde fois, par la main gauche, sous forme de *réponse* ; la 3<sup>e</sup> fois, dans le ton initial, comme *répétition* du *sujet* à la seconde voix. Sous sa forme normale et sous sa forme transposée, cette idée principale est accompagnée d'une autre idée, qui est le *contre-sujet*. Il y en a deux :



Ensuite, viennent des *épisodes* qui s'étendent jusqu'à la mesure 25. Ces épisodes dérivent de fragments renversés du thème. Ainsi, on a  au lieu de , et  au lieu de . Le sujet reparaît trois fois, des mesures 17 à 24, et là se termine la première partie de la composition.

A la mesure 24 (jusqu'à 42) commence la 2<sup>e</sup> partie consacrée aux développements, intéressante par la grâce du dessin mélodique qui reprend un fragment de la première partie (9<sup>e</sup> mesure), et par le changement de la tonalité qui passe à *fa* mineur, puis à *si* mineur, pour revenir ensuite à la dominante de *fa*.

La 3<sup>e</sup> partie commence à la mesure 42 et débute par une reprise intégrale du thème à la basse. On voit reparaître quelques-uns des épisodes contenus dans la 2<sup>e</sup> partie ; l'un d'eux (celui qui commençait à la mesure 24) semble remplacer la pédale sur la dominante et aboutit au ton de *do* mineur (55<sup>e</sup> mesure). Le thème-sujet est alors répété à la basse, avec sa réponse à la main droite (remarquer l'altération du *ré* b), et la cadence parfaite — de dominante à tonique — se fait dans une conclusion de rythme solennel. — B.

### Nouvelles publications.

BEETHOVEN, par Jean Chantavoine, 1 vol. in-16, 259 p., chez Alcan, 3 fr. 50. — Ce livre de vulgarisation est divisé en deux parties : 1<sup>o</sup> la vie et l'homme ; 2<sup>o</sup> l'œuvre. Il se termine par un catalogue de l'œuvre de Beethoven et une liste des principaux ouvrages à consulter. Je viens de lire le chapitre consacré aux sonates pour piano, et j'ai grand plaisir à constater que M. Chantavoine connaît admirablement son sujet ; il l'analyse de près, au point de vue technique, et le caractérise avec précision. Peut-être aurait-il donné plus d'agrément et de netteté à son exposé, un peu confus, si au lieu de consacrer une suite de paragraphes distincts à chaque composition (et cela dans un même chapitre), il avait dégagé de l'ensemble des sonates quelques idées essentielles, puis groupé autour de ces idées les faits particuliers et les analyses de détail. Je ne relèverai qu'une affirmation qui m'a surpris. On lit, page 88 : « ... Beethoven, surtout vers la fin de sa carrière, a introduit dans les développements de la sonate *une forme musicale qui, jusqu'alors, lui restait étrangère : la fugue.* » M. Chantavoine s'est probablement mal exprimé, et il faut voir là simplement une mauvaise rédaction. En insérant une fugue dans la sonate, Beethoven n'innove pas : il revient plutôt à la tradition. Ainsi, pour n'en pas citer d'autres, les sonates de Bach pour piano contiennent de très belles fugues. (Voir notamment les sonates



en *la mineur*, dont nous avons donné une analyse dans la *Revue musicale*, en *ut majeur*, etc...) Cf. la définition de la sonate, rattachée au motet (lequel est le précurseur de la fugue), par Prætorius, *Syn.*, III, p. 24. — J. C.

HECTOR BERLIOZ, LES ANNÉES ROMANTIQUES (1819-1842), correspondance publiée par Julien Tiersot, 1 vol., 450 p., chez Calmann-Lévy, 3 fr. 50. — Les documents contenus dans ce volume ne sont certainement pas négligeables, mais paraissent avoir été réunis à la hâte, et ne donnent pas l'essentiel. Ainsi on n'y trouve ni les deux lettres capitales, adressées d'Italie à M<sup>me</sup> Lesueur, où Berlioz décrit l'éruption d'un volcan en se comparant à lui, ni la lettre où il affirme qu'il est avant tout *classique*. La *Revue musicale* a publié ces pièces curieuses ; je n'y reviendrai pas. L'étude sur Berlioz placée en tête du volume, en guise d'introduction, est superficielle, incomplète, et parfois bien naïve. M. T. dit que « Berlioz avait des impatiences de caractère », que « les questions d'argent intéressent surtout les gens de province », etc... La rédaction est peu soignée. Lire, p. vi : « Veut-on l'entendre formuler sa doctrine » et non : Veut on *lui* entendre, etc... » ; lire, p. xxi, « les Jeunes-France » et non « les Jeunes-Frances ». — E. D.

WEBER, par Georges Servières, 1 vol., 126 p. chez Henri Laurens. — Petit ouvrage, mais fait avec soin et avec compétence, où l'on trouvera un résumé de la vie de Weber et une caractéristique de ses œuvres. L'auteur ne loue pas assez les œuvres de Weber pour piano, si brillantes, d'une élégance chevaleresque, et qui, sans être égales à celles d'un Beethoven, méritent d'être placées près de lui. Il n'insiste pas assez sur ce sens de l'orchestre qu'eut Weber au plus haut degré, et il néglige de nous montrer comment il instrumentait. Le *Freischütz* méritait mieux qu'une analyse de quelques lignes. Ça et là, des remarques excellentes. Je citerai ce passage (p. 109) : « La partition (d'*Obéron*) décèle cette recherche de l'exotisme qui fait de Weber l'initiateur de la musique pittoresque. Gluck, dans un de ses ballets, emploie un thème russe. C'est un cas exceptionnel dans la musique d'opéra du XVIII<sup>e</sup> siècle. Weber, dans *Obéron*, se sert au premier acte, pour la ronde des gardes du harem, d'un motif noté dans le *Voyage en Arabie* de Niebhur ; il trouve la danse turque du dernier *finale* dans l'*Essai sur la musique* de Laborde, et les trois notes initiales de cette mélodie forment l'appel de cor qui résonne pour la première fois à la fin de la vision de Rezia. Pour ce conte d'Orient, l'artiste a recherché le coloris oriental, de même que dans *Preciosa* il avait employé la couleur espagnole, dans le *Freischütz* pastiché une marche de Bohême. Toute sa vie, et cela tient peut-être à son existence nomade, Weber aima l'exotisme en musique, et nul n'a imité plus de musiques étrangères que ce compositeur réputé si foncièrement allemand. » Tout cela est juste ; n'oublions pas que Beethoven, né 16 ans avant Weber (1770), avait traité aussi beaucoup d'airs exotiques. M. S. montre avec raison la filiation de R. Wagner et de Weber. Tout cela, trop écourté. Dans son *Richard Wagner* (Leipzig, 1904, pp. 35 et suiv.), M. Guido Adler a touché ces divers points avec une tout autre précision. Quand nous publions un livre, en France, sur un compositeur, nous devrions nous assurer au préalable que ce livre ne sera pas inférieur à ceux qui ont déjà été publiés à l'étranger sur le même sujet, ou bien nous devrions nous borner à faire une traduction. — D.

THAMARA, opéra en trois actes de Bourgault-Ducoudray, partition piano et chant, chez Grus, place Saint-Augustin, 15 fr.



LA MUSIQUE, SES LOIS ET SON ÉVOLUTION, par Jules Combarieu, chargé du Cours d'histoire de la musique au Collège de France, 1 vol., chez Flammarion, 26, rue Racine, 3 fr. 50. On comprendra que nous nous bornions ici à signaler ce très considérable ouvrage où M. Jules Combarieu, exposant les lois et l'histoire de la musique avec une méthode nouvelle, vulgarise son enseignement. L'ouvrage contient un grand nombre de textes musicaux empruntés à toutes les périodes et analysés de près. D'une série de chapitres (2<sup>e</sup> partie du livre) où l'évolution musicale est étudiée, depuis les origines et l'époque préhellénique, chez les Grecs, au Moyen Age, à la Renaissance, et au xix<sup>e</sup> siècle, je détache les lignes suivantes consacrées à une caractéristique de l'art contemporain :

« Aujourd'hui s'efface de plus en plus la division de la musique en genres distincts et hiérarchisés d'après leur noblesse, division qui était analogue autrefois à celle de la société en étages superposés. Cette confusion des genres, résultat de la confusion des classes et du rejet de toute convention, est surtout visible au théâtre : grand opéra et opéra-comique empiètent constamment l'un sur l'autre et sont devenus à peu près indiscernables. Elle est également visible dans la symphonie. Tous les anciens cadres sont brisés, ou ne peuvent plus servir.

« Ce qui caractérise présentement notre organisation sociale, c'est un état de renouvellement profond et intégral, où la poussée démocratique et individualiste renverse ou ébranle les vieilles conventions de tout ordre. Le même fait se produit dans la musique. On peut le résumer d'un mot : l'anarchie.

« En politique, « anarchie » signifie *absence de souverain* ; en matière d'art, il veut dire : absence de toute loi imposée sous une forme quelconque au compositeur.

« Il n'y a plus d'école prépondérante, avec un chef quasi officiel pour grouper autour de lui la majorité des talents : les systèmes d'esthétique sont aussi nombreux et divers que les partis politiques ; parmi nos musiciens, il y a des révolutionnaires, des indépendants, des conservateurs libéraux, des classiques intransigeants, des néo-classiques ralliés, des socialistes qui déclarent n'écrire que par et pour le peuple, et pour qui la butte de Montmartre vaut mieux que l'ancien Olympe. Plus d'orientation générale donnée par un Maître ! Liberté complète dans le choix des sujets — fournis autrefois par la mythologie — et dans la manière de les traiter. Au livret d'opéra en vers succède le livret en prose ; au personnage à casque ou à pourpoint, l'ouvrier des faubourgs, tel que l'a peint Zola dans ses romans ; à la mélodie carrée, une sorte de récitatif inorganique ; à la prépondérance de la mélodie sur l'accompagnement, un régime mixte et indivis qui nivelle tout ; à l'emploi discret de l'orchestre devant les chanteurs virtuoses, un déchaînement de forces instrumentales dans lequel semblent gronder les voix formidables de la foule. La grammaire musicale elle-même, avec ses règles si longtemps tyranniques, n'a plus d'autorité absolue. Entre le langage de Rameau ou de Gluck et celui de certains musiciens du jour, il y a la même distance qu'entre le style de Boileau et celui de Stéphane Mallarmé ou de tel autre « décadent ». Les consonances pures qui donnaient jadis à la musique une décence mondaine, deviennent presque une exception ; tout ce qui est dissonant, insolite, agressif, est considéré comme expressif par excellence. La régularité du rythme est soigneusement évitée. On croit qu'une œuvre, pour être très belle, n'a pas besoin d'être très claire.



« Ce qui favorise cet état de dissolution, et, en même temps, de renaissance féconde — c'est que les acousticiens, qui pourraient imposer certaines bases à la syntaxe musicale, ne s'entendent pas. Eux aussi ont été divisés par l'esprit critique. La royauté de Helmholtz fut passagère ; et la physiologie musicale a été, en un sens, l'affranchissement de la musique, parce que ne lui disant rien qui eût un caractère d'évidence, comme les théorèmes de géométrie, elle a perdu le droit de donner des directions aux artistes. »

Dans la première partie sont exposés, et replacés dans leur cadre historique, tous les éléments de la théorie musicale. Un index méthodique, à la fin du volume, contient les noms des grands compositeurs, avec les dates, les titres des ouvrages, et peut servir de memento pour toute l'histoire musicale. — D.

---

### Un théorème inédit relatif à la transposition.

Il est assez curieux de remarquer que souvent, dans la théorie de la musique, les variations d'un même fait s'expriment par un rapport numérique constant. Ainsi, on nous dira que, dans la question du renversement des intervalles, le chiffre représentant l'intervalle à renverser et le chiffre représentant le renversement, additionnés ensemble, doivent former comme total le nombre 9. Nous savons de même que les dièses et les bémols formant l'armure de la clé de deux gammes enharmoniques complètent le nombre 12 : ainsi la gamme de *ré* # a 9 dièses à la clé et son enharmonique, la gamme de *mi* b, a 3 bémols, soit au total 12 altérations. En général, les traités de théorie musicale ne considèrent ces relations, quand ils les signalent, que comme des moyens mnémotechniques, sans chercher davantage à aller au fond des choses, sans chercher non plus la raison d'être première de ces coïncidences. La signification mathématique de la musique avait fixé l'attention de la philosophie antique, et l'on sait que dans les traditions de l'école pythagoricienne la musique, simple spéculation scientifique, n'est qu'une subdivision des mathématiques.

Nous désirons pour notre part fixer ici un point intéressant de la théorie musicale que les ouvrages spéciaux, consultés par nous, ne semblent point avoir relevé.

Nous le formulerons dès maintenant dans la proposition suivante, quelque peu obscure peut-être et au premier abord imprévue : *le nombre des altérations qui séparent deux tonalités quelconques à distance d'un même intervalle est un chiffre constant*, c'est-à-dire que deux tonalités prises au hasard dans l'échelle des sons sont séparées par un même nombre de dièses ou de bémols, quand elles se trouvent l'une par rapport à l'autre à un même intervalle. Ainsi, soit la tierce majeure : il y a le même nombre d'altérations entre les tonalités de *si* b et de *ré* qu'entre celles de *ré* et de *fa* #, qu'entre celles de *fa* et de *la*, par exemple.



Le même principe est également vrai pour les gammes appartenant aux tonalités de mode majeur et à celles du mode mineur : nous donnerons des exemples des unes et des autres.

L'étude que nous présentons ici relève de la transposition, aussi bien n'avons-nous point à poursuivre notre examen sur tous les intervalles : sept cas seulement se présentent à nous, car il revient au même de transposer une tonalité à un intervalle quelconque ou à son renversement :

- 1° la seconde mineure ou son renversement, la septième majeure ;
- 2° la seconde majeure ou son renversement, la septième mineure ;
- 3° la tierce mineure ou son renversement, la sixte majeure ;
- 4° la tierce majeure ou son renversement, la sixte mineure ;
- 5° la quarte juste ou son renversement, la quinte juste ;
- 6° la quarte augmentée ou son renversement, la quinte diminuée.

Nous ajouterons le demi-ton chromatique et son renversement, l'octave diminuée.

Entrons maintenant dans le détail de chaque cas.

1° *Deux tonalités à distance d'un intervalle de quarte, ascendant ou descendant, sont séparées par une seule altération.*

*Il en est de même pour l'intervalle de quinte, ascendant ou descendant.*

Soit la tonalité fondamentale *ut*, sans altération. La tonalité à la quarte supérieure de *ut* est celle de *fa* avec 1 bémol. La tonalité à la quarte inférieure est celle de *sol*, avec 1 dièse. La différence dans ce cas très simple est donc bien d'une altération. Il en est de même avec la quinte. La tonalité située à la quinte supérieure d'*ut* est celle de *sol*, à la quinte inférieure celle de *fa*, et dans les deux cas entre la tonalité d'*ut* et la nouvelle tonalité il n'y a qu'une altération.

Prenons un cas plus compliqué. Soit la tonalité fondamentale de *la* b avec 4 bémols à l'armure de la clé. La tonalité à la quarte supérieure est celle de *ré* b, avec 5 bémols, la différence entre les deux tonalités est donc  $5 - 4$  bémols, soit de 1 altération. Si nous prenons la quinte supérieure, *mi* b, dont l'armure comporte 3 bémols, le rapport  $4 - 3$  ne change pas, il est toujours égal à 1.

Nous arrivons au même résultat avec les tonalités du mode mineur

La tonalité de *la* mineur ne comporte aucune altération. Celle de *ré* mineur, à la quarte supérieure ou à la quinte inférieure, demande 1 bémol ; celle de *mi* mineur, à la quarte inférieure ou à la quinte supérieure, prend 1 dièse, soit toujours 1 altération.

Autres exemples sur l'intervalle de quarte juste :

#### MODE MAJEUR

fa (1 b) — si b (2 b)  $2 - 1 = 1$   
 la (3 #) — ré (2 #)  $3 - 2 = 1$   
 fa # (6 #) — si (5 #)  $6 - 5 = 1$   
 ut b (7 b) — fa b (8 b)  $8 - 7 = 1$   
 etc.

#### MODE MINEUR

sol # (5 #) — ut # (4 #)  $5 - 4 = 1$   
 la # (7 #) — ré # (6 #)  $7 - 6 = 1$   
 fa (4 b) — si b (5 b)  $5 - 4 = 1$   
 sol (2 b) — ut (3 b)  $3 - 2 = 1$



Autres exemples sur l'intervalle de quinte juste :

MODE MAJEUR				
sol	(1 #)	— ré	(2 #)	2 — 1 = 1
mi	(4 #)	— si	(5 #)	5 — 4 = 1
sol b	(6 b)	— ré b	(5 b)	6 — 5 = 1
etc.				

MODE MINEUR				
si	(2 #)	— fa #	(3 #)	3 — 2 = 1
fa #	(3 #)	— ut #	(4 #)	4 — 3 = 1
sol #	(5 #)	— ré #	(6 #)	6 — 5 = 1
la b	(7 b)	— mi b	(6 b)	7 — 6 = 1
etc.				

On observera que les tonalités distantes d'un intervalle de quarte ou de quinte justes sont toujours affectées d'altérations de même nature, et que pour obtenir le chiffre 1, qui marque le rapport constant entre le nombre des altérations de ces tonalités, nous avons opéré en soustrayant le plus petit du plus grand.

Nous poserons donc dès maintenant, sauf à en vérifier plus tard le principe, la règle tout empirique qui suit :

*Quand deux tonalités sont affectées d'altérations de même nature, on soustrait les dièses des dièses, les bémols des bémols, pour déterminer le nombre des altérations qui séparent les deux tonalités.*

Une fois ces explications données, nous nous contenterons pour les cas suivants de présenter un certain nombre d'exemples.

2° *Deux tonalités à distance d'un intervalle de seconde majeure, ascendant ou descendant, sont séparées par deux altérations.*

*Il en est de même pour l'intervalle de septième mineure, ascendant ou descendant.*

Exemples sur l'intervalle de seconde majeure :

MODE MAJEUR				
ut	(0)	— ré	(2 #)	= 2
ré	(2 #)	— mi	(4 #)	4 — 2 = 2
ré b	(5 b)	— mi b	(3 b)	5 — 3 = 2
fa #	(6 #)	— sol #	(8 #)	8 — 6 = 2
fa	(1 b)	— sol	(1 #)	1 + 1 = 2
si b	(2 b)	— ut	(0)	= 2
etc.				

MODE MINEUR				
la	(0)	— si	(2 #)	= 2
si b	(5 b)	— ut	(3 b)	5 — 3 = 2
ré	(1 b)	— mi	(1 #)	1 + 1 = 2
sol #	(5 #)	— la #	(7 #)	7 — 5 = 2
etc.				

Ici un cas nouveau s'est présenté : nous avons eu en présence deux altérations de nature différente. La tonalité de *fa* majeur comporte 1 bémol, celle de *sol* majeur 1 dièse. La tonalité de *ré* mineur est affectée de 1 bémol, celle de *mi* mineur, également distante d'un intervalle de seconde, inscrit 1 dièse à la clé. L'expérience nous fait voir qu'il faut alors non plus soustraire, mais additionner ces altérations pour retrouver le chiffre 2. Nous poserons donc provisoirement la règle suivante :

*Quand deux tonalités sont affectées d'altérations de nature différente, on les additionne pour déterminer le nombre des altérations qui séparent ces deux tonalités.*



## Exemples sur l'intervalle de septième mineure :

MODE MAJEUR			
ut	(0)	— si $\flat$ (2 $\flat$ )	= 2
ut $\sharp$	(7 $\sharp$ )	— si (5 $\sharp$ )	7 — 5 = 2
sol	(1 $\sharp$ )	— fa (1 $\flat$ )	1 + 1 = 2
etc.			

MODE MINEUR			
ré	(1 $\flat$ )	— ut (3 $\flat$ )	3 — 1 = 2
fa	(4 $\flat$ )	— mi $\flat$ (6 $\flat$ )	6 — 4 = 2
sol $\sharp$	(5 $\sharp$ )	— fa $\sharp$ (3 $\sharp$ )	5 — 3 = 2
etc.			

3° Deux tonalités à distance d'un intervalle de tierce mineure, ascendant ou descendant, sont séparées par trois altérations.

Il en est de même pour l'intervalle de sixte majeure, ascendant ou descendant.

## Exemples sur l'intervalle de tierce mineure :

MODE MAJEUR			
ut	(0)	— mi $\flat$ (3 $\flat$ )	= 3
ré	(2 $\sharp$ )	— fa (1 $\flat$ )	2 + 1 = 3
sol	(1 $\sharp$ )	— si $\flat$ (2 $\flat$ )	2 + 1 = 3
la $\flat$	(4 $\flat$ )	— ut $\flat$ (7 $\flat$ )	7 — 4 = 3
ré $\sharp$	(9 $\sharp$ )	— fa $\sharp$ (6 $\sharp$ )	9 — 6 = 3
etc.			

MODE MINEUR			
la	(0)	— ut (3 $\flat$ )	= 3
ut	(3 $\flat$ )	— mi $\flat$ (6 $\flat$ )	6 — 3 = 3
ré	(1 $\flat$ )	— fa (4 $\flat$ )	4 — 1 = 3
la $\sharp$	(7 $\sharp$ )	— ut $\sharp$ (4 $\sharp$ )	7 — 4 = 3
etc.			

## Exemples sur l'intervalle de sixte majeure :

MODE MAJEUR			
ut	(0)	— la (3 $\sharp$ )	= 3
la	(3 $\sharp$ )	— fa $\sharp$ (6 $\sharp$ )	6 — 3 = 3
si $\flat$	(2 $\flat$ )	— sol (1 $\sharp$ )	2 + 1 = 3
mi $\flat$	(3 $\flat$ )	— ut (0)	= 3
etc.			

MODE MINEUR			
la	(0)	— fa $\sharp$ (3 $\sharp$ )	= 3
sol	(2 $\flat$ )	— mi (1 $\sharp$ )	2 + 1 = 3
la $\flat$	(7 $\flat$ )	— fa (4 $\flat$ )	7 — 4 = 3
ut $\sharp$	(4 $\sharp$ )	— la $\sharp$ (7 $\sharp$ )	7 — 4 = 3
etc.			

4° Deux tonalités à distance d'un intervalle de tierce majeure, ascendant ou descendant, sont séparées par quatre altérations.

Il en est de même pour l'intervalle de sixte mineure, ascendant ou descendant.

## Exemples sur l'intervalle de tierce majeure :

MODE MAJEUR			
ut	(0)	— mi (4 $\sharp$ )	= 4
mi $\flat$	(3 $\flat$ )	— sol (1 $\sharp$ )	3 + 1 = 4
fa $\sharp$	(6 $\sharp$ )	— la $\sharp$ (10 $\sharp$ )	10 — 6 = 4
sol $\flat$	(6 $\flat$ )	— si $\flat$ (2 $\flat$ )	6 — 2 = 4
fa	(1 $\flat$ )	— la (3 $\sharp$ )	3 + 1 = 4
etc.			

MODE MINEUR			
la	(0)	— ut $\sharp$ (4 $\sharp$ )	= 4
fa $\sharp$	(3 $\sharp$ )	— la $\sharp$ (7 $\sharp$ )	7 — 3 = 4
ut	(3 $\flat$ )	— mi (1 $\sharp$ )	3 + 1 = 4
ré	(1 $\flat$ )	— fa $\sharp$ (3 $\sharp$ )	3 + 1 = 4
sol	(2 $\flat$ )	— si (2 $\sharp$ )	2 + 2 = 4
si $\flat$	(5 $\flat$ )	— ré (1 $\flat$ )	5 — 1 = 4

## Exemples sur l'intervalle de sixte mineure :

MODE MAJEUR			
ut	(0)	— la $\flat$ (4 $\flat$ )	= 4
ré	(2 $\sharp$ )	— si $\flat$ (2 $\flat$ )	2 + 2 = 4
fa	(1 $\flat$ )	— ré $\flat$ (5 $\flat$ )	5 — 1 = 4
etc.			

MODE MINEUR			
la	(0)	— fa (4 $\flat$ )	= 4
mi	(1 $\sharp$ )	— ut (3 $\flat$ )	3 + 1 = 4
si	(2 $\sharp$ )	— sol (2 $\flat$ )	2 + 2 = 4

5° Deux tonalités à distance d'un intervalle de seconde mineure ascendant ou descendant sont séparées par cinq altérations.



*Il en est de même pour l'intervalle de septième majeure, ascendant ou descendant.*

Exemples sur l'intervalle de seconde mineure :

MODE MAJEUR	MODE MINEUR
ut (0) — ré b (5 b) = 5	la (0) — si b (5 b) = 5
ré (2 #) — mi b (3 b) 2 + 3 = 5	si (2 #) — ut (3 b) 2 + 3 = 5
si (5 #) — ut (0) = 5	sol # (5 #) — la (0) = 5
mi (4 #) — fa (1 b) 4 + 1 = 5	sol (2 b) — la b (7 b) 7 — 2 = 5
sol (1 #) — la b (4 b) 4 + 1 = 5	mi (1 #) — fa (4 b) 4 + 1 = 5
la (3 #) — si b (2 b) 2 + 3 = 5	etc.
etc.	

Exemples sur l'intervalle de septième majeure :

MODE MAJEUR	MODE MINEUR
ut (0) — si (5 #) = 5	ut (3 b) — si (2 #) 3 + 2 = 5
ré b (5 b) — ut (0) = 5	ré b (8 b) — ut (3 b) 8 — 3 = 5
ré (2 #) — ut # (7 #) 7 — 2 = 5	ré (1 b) — ut # (4 b) 4 + 1 = 5
mi (4 #) — ré # (9 #) 9 — 4 = 5	mi (1 #) — ré # (6 #) 6 — 1 = 5
etc.	etc.

Dans ce dernier tableau, nous avons mis en regard les mêmes tonalités dans les modes majeur et mineur.

6° Deux tonalités à distance d'un intervalle de quarte augmentée, ascendant ou descendant, sont séparées par six accidents.

*Il en est de même pour l'intervalle de quinte diminuée, ascendant ou descendant.*

Exemples sur l'intervalle de quarte augmentée :

MODE MAJEUR	MODE MINEUR
ut (0) — fa # (6 #) = 6	la (0) — ré # (6 #) = 6
fa (1 b) — si (5 #) 5 + 1 = 6	sol (2 b) — ut # (4 #) 4 + 2 = 6
mi (4 #) — la # (10 #) 10 — 4 = 6	fa (4 b) — si (2 #) 4 + 2 = 6
sol (1 #) — ut # (7 #) 7 — 1 = 6	ré (1 b) — sol # (5 #) 5 + 1 = 6
	ut (3 b) — fa # (3 #) 3 + 3 = 6
	etc.

Exemples sur l'intervalle de quinte diminuée :

MODE MAJEUR	MODE MINEUR
ut (0) — sol b (6 b) = 6	mi (1 #) — si b (5 b) 5 + 1 = 6
ré (2 #) — la b (4 b) 2 + 4 = 6	fa # (3 #) — ut (3 b) 3 + 3 = 6
fa (1 b) — ut b (7 b) 7 — 1 = 6	ré (1 b) — la b (7 b) 7 — 1 = 6
etc.	etc.

7° Deux tonalités à distance d'un intervalle de demi-ton chromatique, ascendant ou descendant, sont séparées par sept altérations.

*Il en est de même de l'intervalle d'octave diminuée, ascendant ou descendant.*

Précisons, pour éviter toute confusion, que le demi-ton chromatique est celui qui se place entre deux notes de même nom, mais dont l'une



est altérée, soit d'un degré au même degré altéré. Il y a ainsi un demi-ton chromatique entre *ut* et *ut* dièse, entre *sol* et *sol* bémol.

Nous confondrons dans un même tableau les exemples donnés pour le cas du demi-ton chromatique et pour celui de l'octave diminuée.

MODE MAJEUR				MODE MINEUR			
ut	(o)	— ut #	(7 #) = 7	ut	(3 b)	— ut #	(4 #) 3 + 4 = 7
ut	(o)	— ut b	(7 b) = 7	mi	(1 #)	— mi b	(6 b) 6 + 1 = 7
ré	(2 #)	— ré b	(5 b) 5 + 2 = 7	sol	(2 b)	— sol #	(5 #) 5 + 2 = 7
mi	(4 #)	— mi b	(3 b) 4 + 3 = 7	la	(o)	— la #	(7 #) = 7
fa	(1 b)	— fa #	(6 #) 6 + 1 = 7	ré	(1 b)	— ré #	(6 #) 6 + 1 = 7
si	(5 #)	— si b	(2 b) 5 + 2 = 7	etc.			
sol	(1 #)	— sol #	(8 #) 8 — 1 = 7				
etc.							

Tels sont les faits. Les remarques qui précèdent sont d'un intérêt restreint pour la pratique musicale. Il sera toujours, en effet, beaucoup plus aisé au musicien qui transpose de réfléchir au ton nouveau dans lequel il doit passer et à l'armure que le ton comporte plutôt que de se livrer au calcul relativement complexe dont nous venons de donner un certain nombre d'exemples.

Au point de vue théorique, en revanche, la question ne manque pas d'une certaine élégance. Nous la croyons, avons-nous dit, encore ineffleurée, au moins dans les écrits en langue française.

En outre, elle constitue un corollaire important au théorème de la genèse des gammes.

C'est, en effet, dans la théorie générale de l'enchaînement des gammes suivant l'ordre des dièses et l'ordre des bémols qu'il faut chercher l'explication des faits ci-dessus mentionnés.

On sait en effet qu'une gamme, étant composée de huit sons, forme deux tétracordes semblables et disjoints.

ut, ré, mi, fa ————— sol, la, si, ut.

Or, on a l'enchaînement des gammes par ordre de dièses en faisant du tétracorde supérieur de la gamme qui précède le tétracorde inférieur de la gamme nouvelle et en lui ajoutant un tétracorde nouveau formé des quatre degrés ascendants qui font suite. En outre, le troisième degré du nouveau tétracorde doit être élevé d'un demi-ton par un dièse, pour que ce tétracorde soit conforme au premier.

On a l'enchaînement des gammes par ordre de bémols en faisant du tétracorde inférieur de la gamme qui précède le tétracorde supérieur de la gamme nouvelle et en lui ajoutant un tétracorde nouveau formé des quatre degrés descendants qui font suite. En outre, le premier degré du nouveau tétracorde doit être abaissé d'un demi-ton par un bémol, pour que ce tétracorde soit conforme au premier.







placer 2 ♭ pour annuler le *si* ♭ et le *mi* ♭, c'est-à-dire que nous aurions quatre altérations. Telle est la raison pour laquelle les altérations de nature différente s'additionnent.

Essayons-nous sur deux tonalités régies par le mode mineur et distantes d'un intervalle de quarte augmentée. Nous savons qu'il doit y avoir une différence de six altérations. Soit donc les deux tonalités de *fa* mineur et de *si* mineur :

	la (0) — mi (1 ♯)
(1 ♭) ré — la	mi — si (2 ♯)
(2 ♭) sol — ré	
(3 ♭) ut — sol	
(4 ♭) fa — ut	

De *fa* mineur à *si* mineur, il y a donc six degrés, partant six altérations ; on voit que les degrés se comptent ici comme dans le Code civil se fait le calcul des degrés de parenté en ligne collatérale, c'est-à-dire par le nombre de générations qui séparent chacun des collatéraux de l'auteur commun, en remontant de l'un des collatéraux à l'auteur commun et en redescendant de celui-ci à l'autre collatéral.

Il n'y a pas intérêt à poursuivre ces exemples : ceux que nous avons développés suffisent à la démonstration du théorème énoncé au commencement de cette étude. La musique d'ailleurs n'est point, en fait, toute mathématique, et nous croyons que la véritable portée de la science musicale n'est pas uniquement dans les discussions abstraites, mais dans la possibilité où elle nous met de goûter plus parfaitement les grandes œuvres des maîtres.

---

### Les chanteurs d'hier : Jules Stockhausen.

Les journaux nous ont rapporté il y a quelque temps la nouvelle de la mort de Jules Stockhausen. Le vieux maître s'est éteint doucement, deux mois après son quatre-vingtième anniversaire. Sa vie a été riche et féconde, toute remplie d'activité artistique, comblée de gloire et d'honneurs.

Jules Stockhausen est né à Paris le 22 juillet 1826 d'une famille d'artistes. Le père, François Stockhausen, était harpiste et compositeur distingué ; sa mère, Marguerite Schmuck (une Alsacienne de Guebviller), avait remporté des triomphes comme cantatrice. Né de parents allemands, élevé en France, Stockhausen apprit de bonne heure à s'exprimer en deux langues et acquit une certaine souplesse des muscles et organes vocaux, qui devait plus tard lui rendre grand service en sa carrière. C'est à sa mère qu'il devait les premières impressions qui décidèrent plus tard de sa carrière. Il raconte lui-même, en termes émus, combien fortement elles se gravèrent dans sa jeune âme. Dans la préface de sa *Méthode de chant* dédiée à la mémoire de sa mère il écrit : « A ton souvenir, chère mère, à toi, mon premier maître dans l'art du chant, je dédie cet ouvrage ; c'est toi qui par le charme de ta voix as la première évoqué en moi le sens pour



la beauté du son, pour une prononciation nette et distincte, pour une exécution pleine de vie et de chaleur. J'entends encore le son de ta voix céleste, lorsque — j'avais à peine trois ans — tu me chantais une petite complainte : « C'est la petite mendiante qui vous demande un peu de pain ». Je ne me lassais pas de l'entendre et répétais toujours « encore » jusqu'à ce que je sus la chanter moi-même. Il me semble encore entendre les airs du grand Haendel, de l'aimable Haydn, du divin Mozart redits par tes lèvres. Mon oreille se forma de bonne heure à un son d'une pureté absolue, ma voix d'après la voix de ma mère. »

Il fit ses premières études musicales sérieuses au Conservatoire de Paris, où il s'occupa surtout de musique française. A la maison, ses parents le rendaient familier avec Schubert, Mendelssohn et les autres maîtres de la musique allemande. Dès l'année 1848 il débuta dans un concert public et chanta l'*Elie* de Mendelssohn avec grand succès dans un festival de la ville de Bâle. La même année encore il quitta le Conservatoire pour devenir l'élève de Garcia, à cette époque incontestablement le meilleur représentant de l'école classique italienne. Lorsque bientôt après celui-ci se fixa à Londres, Stockhausen suivit son maître. Sa superbe voix de baryton et son interprétation impeccable lui gagnèrent bientôt tous les cœurs. Sa première tournée artistique fut une tournée triomphale. Il fut acclamé au festival rhénan aussi bien qu'à Vienne. Déjà à cette époque le célèbre critique Hanslick faisait remarquer combien multiple était l'art du jeune artiste. Il savait chanter avec une égale perfection des lieder allemands, des airs italiens et des romances françaises. Il aborda également la scène, mais pour peu de temps seulement. Il débuta à Mannheim et contracta de 1857-59 un engagement à l'Opéra-Comique de Paris, où il se distingua dans le rôle du Sénéchal (*Jean de Paris*, de Boïeldieu, 1812) et fut applaudi dans d'autres opéras de Boïeldieu et d'Auber. Il quitta du reste l'Opéra-Comique au bout de deux ans, sa véritable vocation étant celle de chanteur de concert, pour laquelle il semblait être particulièrement prédestiné. Maître incontesté dans l'art d'interpréter des œuvres modernes, il n'était pas moins apte à pénétrer les secrets des Bach, des Haendel, et savait tant comme chanteur que comme directeur des masses chorales faire valoir les beautés de leurs chefs-d'œuvre. « Tous ceux qui ont eu le bonheur de chanter dans un chœur sous la direction de Stockhausen ne sauraient oublier les impressions profondes qu'ils reçurent alors. Stockhausen connaissait à fond tous les styles ; soit qu'on étudiât Palestrina, Gabrieli, Haendel, soit qu'on travaillât le *Faust* de Schumann, chacun était obligé de se dire : C'est ainsi que l'œuvre doit être interprétée et pas autrement ! » Voilà comment s'exprime un de ses élèves, M. Théodore Gérold, qui dirige lui-même une école de chant d'après la méthode et selon l'esprit du maître.

En 1878, Stockhausen se fixa à Francfort. Il enseigna d'abord au Conservatoire Hoch, mais quitta peu après cette institution pour fonder une école privée. Ce fut le commencement d'une activité qui rendit son nom à jamais célèbre. Combien d'artistes éminents sont morts emportant le secret de leur art dans la tombe, et ne laissant à la postérité qu'un souvenir plus ou moins vague de leur talent ! Pour Stockhausen il en fut autrement. Il considérait comme un devoir sacré de transmettre la maîtrise, qu'il avait acquise, par un enseignement aussi consciencieux que sévère. On sait combien le succès a couronné son entreprise. Le titre d'élève de Stockhausen est aujourd'hui encore une recommandation sérieuse, un titre d'honneur. Quelques noms suffiront à indiquer quels



artistes Stockhausen savait former : Van Rooy, Sistermans, Carl Mayer, Zur Mühlen, Perron, Scheidemantel, Hermine Spies enlevée prématurément à son art incomparable, Max Friedlaender, le distingué professeur de l'Université de Berlin — et d'autres encore. En eux tous l'esprit du maître continue à vivre, ils sont des témoins parlants de l'excellence de sa méthode.

En 1884, Stockhausen se décida à fixer les expériences qu'il avait faites durant sa carrière. Ce fut l'origine de sa célèbre *Méthode de chant*. Lui-même intitulait modestement ce travail *Un Essai* ; mais nous savons tous que c'est un *standard-work* de mérite durable. Un autre petit livre, *l'Alphabet du chanteur* (*Sängeralphabet*), qui parut d'abord sous forme d'articles séparés, a été réédité récemment. Ces deux ouvrages prouvent que Stockhausen n'était pas seulement un maître de science pratique, mais qu'il s'était occupé consciencieusement des problèmes physiologiques de son art. Il a étudié sérieusement l'origine et la cause du son et s'est attaché à fixer minutieusement la part qui revenait aux poumons, au larynx, à la langue, etc.

Il a étudié à fond les lois de ces phénomènes et s'est appliqué à les décrire et à les rendre intelligibles aux autres musiciens. La connaissance exacte de ces matières lui permit de trouver une méthode qui était naturelle dans toute l'acception du mot et ne présentait rien de forcé. Un des plus grands mérites de son enseignement était l'exactitude rigoureuse qu'il y apportait. Rien ne lui était plus odieux que les « études » de ces soi-disant artistes qui ne cherchent qu'à apprendre au plus vite quelques airs de bravoure, pour se produire au bout de peu de temps en public. Il ne lui suffisait pas qu'un élève fût bon musicien et doué d'une belle voix, il demandait qu'on travaillât vraiment sérieusement. Il cherchait d'une part à former l'oreille de ses élèves, à les initier aux principes musicaux proprement dits ; l'élève ne devait pas être une machine, mais un musicien pensant et sentant lui-même ce qu'il devait chanter. Sa méthode, basée en partie sur les principes de l'ancienne école italienne et sur les découvertes physiologiques faites par Garcia et d'autres, avait été développée selon les besoins de l'art moderne. Il donnait une place importante à la diction et à la déclamation, sans toutefois négliger le phrasé et les règles de ce que l'on est convenu d'appeler le *bel canto*. S'intéressant beaucoup aux études phonétiques, il insistait sur la nécessité d'étudier chaque voyelle et chaque consonne non seulement au point de vue de la diction, mais aussi en vue de la formation du son.

Nous ne pouvons entrer ici dans toutes les particularités de sa méthode : qu'il me suffise de dire que précisément l'union intime d'une technique parfaite et de la reproduction de la pensée musicale en faisait le principal mérite. Nous voici revenus au chanteur admirable qu'était Stockhausen. Tous ceux qui l'ont entendu dans son beau temps, qui ont été transportés par son exécution grandiose des lieder de Schubert, Schumann et Brahms, parlent de ces soirées musicales comme d'un événement artistique de premier ordre. Ceux qui peuvent comparer sa manière de chanter avec celle de beaucoup de nos artistes actuels feront remarquer que Stockhausen n'avait en vue que l'art pur, tandis qu'aujourd'hui de plus en plus on recherche des effets étrangers à l'art. Stockhausen a développé ses principes dans une circulaire adressée à ses amis lors de la fondation de son école. Il y dit entre autres choses : « L'habitude de faire chanter les élèves fort, avant que l'attaque du son soit libre et facile, la hâte avec laquelle on enseigne aux commençants des mélodies et des airs d'opéras avant que la voix soit posée,



en un mot le manque d'étude de l'A B C de l'art de chanter marque même les productions d'artistes souvent célèbres d'un cachet de dilettantisme. »

Il y a quelques années seulement que Stockhausen avait renoncé à la direction de son école, mais toujours il était prêt à aider de son expérience ceux qui venaient lui demander des conseils. Quelques privilégiés ont continué à jouir de son enseignement jusque dans les derniers temps.

Nous avons parlé de l'artiste et du professeur ; ajoutons quelques mots sur l'homme. En 1864, il s'était marié à Hambourg avec M<sup>lle</sup> Clara Toberentz. Très instruite, pleine de compréhension pour l'art de son mari et douée à la fois de sens pratique, elle partagea sa vie si riche à tous les points de vue, elle fut sa compagne durant les années, de travail et de gloire aussi bien que la consolatrice des dernières années quand les inconvénients de l'âge se firent sentir. De ses six enfants l'aîné, Emmanuel Stockhausen, s'est fait un nom comme acteur dramatique et conférencier.

Jusque dans les derniers temps, Stockhausen avait conservé la vivacité de son esprit et l'amour ardent pour son art. Lorsqu'il ne put plus suivre les concerts, c'était sa plus grande joie de réunir dans sa maison quelques amis et quelques artistes, qui se faisaient un honneur de jouer au maître sa musique préférée. Tous ceux qui ont eu le bonheur de le connaître personnellement d'une façon un peu intime garderont pour toujours un souvenir vivant de sa puissante personnalité.

Lui-même nous a quittés, mais son esprit continuera de vivre parmi nous. Ce qu'il a créé subsistera, et son activité a porté des fruits qui dureront. Longtemps encore on parlera de Stockhausen, et ceux qui prononceront son nom éprouveront ce sentiment de vénération qui convient aux artistes vraiment grands !

HUGO CASPARI.

---

### Actes officiels et Informations.

CONSERVATOIRE. — Un emploi de professeur d'une classe de déclamation dramatique (3<sup>e</sup> catégorie) est vacant au Conservatoire national de musique et de déclamation par suite du décès de M. P. Laugier.

Les candidats à cet emploi doivent se faire inscrire au secrétariat du Conservatoire national pendant un délai de 20 jours à partir de la présente insertion.

Passé ce délai, aucune inscription ne sera admise.

— M. Dupeyron, ex-artiste du théâtre national de l'Opéra, est nommé professeur d'une classe de déclamation lyrique au Conservatoire national de musique et de déclamation.

— Conformément à l'article 70 du règlement du 8 octobre 1905, les élèves de nationalité étrangère dont les noms suivent ont été admis à suivre les cours du Conservatoire national :

MM. Gruppe, Américain ; Chah-Mouradian, Arménien ; Argyropoulos et Eustration, Grecs ; Pastoris, Italien ; Scotto, Monégasque ; Mougounian, Schlackmann, Stermann, Russes ; Baladi, Turc ; M<sup>lles</sup> Van Barentzer, Américaine ; Parody, Espagnole ; Pacitti, Italienne.



BOULOGNE-SUR-MER. — L'administration des Beaux-Arts vient d'accorder, à titre de concession, un piano à queue à l'école nationale de musique.

L'ART POUR TOUS. — Par arrêté en date du 18 janvier courant, une somme de 1800 francs a été accordée à titre d'encouragement aux concerts de « l'Art pour tous », dirigés par M. Lumel.

L'activité de cette société s'est témoignée dans plus de 30 concerts, fêtes et soirées populaires donnés dans la salle du « Théâtre du Peuple » et à « l'Hôtel des Sociétés savantes », où avaient été invités chaque fois plus de 200 élèves des écoles et lycées de Paris.

MONTÉ-CARLO. — L'élite de la société mondaine du littoral se donne, chaque jour, rendez-vous à l'*International-Sporting-Club*, qui est devenu vite le lieu de réunion à la mode de toutes les hautes personnalités qui hivernent au bon soleil de la côte d'Azur.

Là, quotidiennement, une foule d'une suprême élégance se presse pour entendre les merveilleux concerts que dirige magistralement M. Louis Ganne.

Le talent incomparable des jeunes exécutants, tous virtuoses et prix de Conservatoire, l'énergique et vivante émulation que leur donne leur chef, font les délices de l'auditoire.

Et c'est, tous les jours, au *five o'clock tea*, un succès enthousiaste. Les « Concerts Ganne », vite à la mode, font accourir les étrangers à l'*International-Sporting-Club*, dont cette haute attraction artistique a consacré la vogue.

— Concerts de la première quinzaine de février à la salle Pleyel, 9 h. soir : le 2, M<sup>me</sup> Pourchet-Dumont ; le 6, M<sup>me</sup> Romanowska ; le 7, M. Joseph Thibaud ; le 8, Quatuor Laval-Clément ; le 9, la Société Nationale ; le 14, M<sup>lle</sup> Emma Grégoire.

#### LE BAROMÈTRE MUSICAL : I. — Opéra.

Recettes détaillées du 20 décembre 1906 au 19 janvier 1907.

DATES	PIÈCES REPRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
21 décembre	<i>Ariane.</i>	Massenet.	20.732 91
22 —	<i>Faust.</i>	Gounod.	17.010 »
24 —	<i>Ariane.</i>	Massenet.	22.232 41
26 —	<i>Sigurd.</i>	Reyer.	13.730 76
28 —	<i>Ariane.</i>	Massenet.	19.640 41
29 —	<i>Faust.</i>	Gounod.	12.811 »
31 —	<i>Ariane.</i>	Massenet.	17.856 41
2 janvier	<i>Faust.</i>	Gounod.	16.129 76
4 —	<i>Ariane.</i>	Massenet.	18.545 41
5 —	<i>La Valkyrie.</i>	R. Wagner.	13.637 »
7 —	<i>Guillaume Tell.</i>	Rossini.	14.135 41
9 —	<i>Ariane.</i>	Massenet.	16.734 76
11 —	<i>Lohengrin.</i>	R. Wagner.	17.163 41
12 —	<i>Ariane.</i>	Massenet.	13.326 »
14 —	<i>La Valkyrie.</i>	R. Wagner.	14.061 91
16 —	<i>Ariane.</i>	Massenet.	16.687 76
18 —	<i>Ariane.</i>	Massenet.	16.003 41
19 —	<i>Faust.</i>	Gounod.	16.003 »



## II. — Opéra-Comique.

Recettes détaillées du 20 décembre 1906 au 19 janvier 1907.

DATES	PIÈCES REPRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
20 décembre	<i>Iphigénie en Tauride.</i>	Gluck.	8.799 33
21 —	<i>Le Jongleur de Notre-Dame.</i>	Massenet.	5.931 »
22 —	<i>Iphigénie en Tauride.</i>	Gluck.	9.429 83
23 — matin.	<i>Pelléas et Mélisande.</i>	Debussy.	7.739 »
23 — soirée	<i>Carmen.</i>	Bizet.	8.141 50
24 —	<i>Werther.</i>	Massenet.	9.958 50
25 — matin.	<i>Le Jongleur de Notre-Dame.</i>	Massenet.	7.359 50
25 — soirée	<i>La Fille du Régiment. — Lakmé.</i>	Donizetti. Delibes.	7.147 50
26 —	<i>Aphrodite.</i>	C. Erlanger.	8.386 50
27 —	<i>Le Jongleur de Notre-Dame.</i> — <i>Cavalleria Rusticana.</i>	Massenet. Mascagni.	6.997 50
28 —	<i>Madame Butterfly.</i>	Puccini.	1.712 »
29 —	<i>Iphigénie en Tauride.</i>	Gluck.	9.297 33
30 — matin.	<i>Pelléas et Mélisande.</i>	C. Debussy.	9.276 50
30 — soirée	<i>La Vie de Bohème. — Le Bon-</i> <i>homme Jadis.</i>	Puccini. J. Dalcroze.	5.200 »
31 —	<i>Madame Butterfly.</i>	Puccini.	5.976 50
1 <sup>er</sup> janv. mat.	<i>Lakmé. — La Fille du Régiment</i>	Delibes. Donizetti.	6.012 50
1 <sup>er</sup> — soirée	<i>Mignon.</i>	A. Thomas.	7.956 50
2 — matin.	<i>Werther. — Le Bonhomme Jadis.</i>	Massenet. Dalcroze.	7.680 50
2 — soirée	<i>Carmen.</i>	Bizet.	8.609 50
3 — matin.	<i>La Vie de Bohème. — Cavalleria</i> <i>Rusticana.</i>	Puccini. Mascagni.	3.970 50
3 — soirée	<i>Madame Butterfly.</i>	Puccini.	9.463 83
4 —	<i>Manon.</i>	Massenet.	9.431 »
5 —	<i>Madame Butterfly.</i>	Puccini.	9.773 83
6 — matin.	<i>Iphigénie en Tauride.</i>	Gluck.	6.089 50
6 — soirée	<i>Les Armallis. — Le Jongleur</i> <i>de Notre-Dame.</i>	G. Doré. Massenet.	6.082 50
7 —	<i>Les Dragons de Villars.</i>	Maillard.	3.777 50
8 —	<i>Werther.</i>	Massenet.	6.664 50
9 —	<i>Madame Butterfly.</i>	Puccini.	8.572 »
10 —	<i>Iphigénie en Tauride.</i>	Gluck.	8.456 »
11 —	<i>La Vie de Bohème. — Cavalleria</i> <i>Rusticana.</i>	Puccini. Mascagni.	8.202 50
12 —	<i>Madame Butterfly.</i>	Puccini.	9.692 83
13 — matin.	<i>Manon.</i>	Massenet.	8.876 50
13 — soirée	<i>Cavalleria Rusticana. — Lakmé.</i>	Mascagni. Delibes.	6.250 »
14 —	<i>Mignon.</i>	A. Thomas.	4.606 50
15 —	<i>La Revanche d'Iris. — Madame</i> <i>Butterfly.</i>	Puccini.	8.759 50
16 —	<i>Carmen.</i>	Bizet.	7.460 50
17 —	<i>Louise.</i>	Charpentier.	9.752 33
18 —	<i>La Revanche d'Iris. — Madame</i> <i>Butterfly.</i>	Puccini.	8.754 50
19 —	<i>Werther.</i>	Massenet.	9.797 33

— Le 5<sup>e</sup> concert des Matinées musicales et populaires (fondation Danbé) a eu lieu à l'Ambigu, le mercredi 16 janvier, avec le concours de M. et de M<sup>me</sup> Georges Marty, Émile Cazeneuve, professeur au Conservatoire, et Georges de Lausnay. Le programme, des plus intéressants, comportait une partie classique et une partie moderne.

Le quatuor Soudant a exécuté à cette séance des œuvres de Haydn, Mendelssohn, Tchaïkowsky, etc..

Le Gérant : A. REBECQ.