

LA

REVUE MUSICALE

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

N^o 7 (sixième année)

1^{er} Avril

1906.

Chorale des lycées de jeunes filles de Paris



Nous avons le très grand plaisir d'enregistrer ici la réalisation complète et décisive d'une des idées qui nous étaient particulièrement chères et au succès de laquelle nous n'avons cessé de travailler : l'organisation sérieuse d'une chorale formée par les jeunes filles des lycées de Paris. Depuis un an, chacun de nos cinq lycées de jeunes filles avait été soumis à une discipline nouvelle et sérieuse, avec un programme nettement défini, en vue d'une grande exécution d'ensemble ! car c'est la puissance (ou la douceur) du nombre qui fait l'intérêt du chant choral. Chaque lycée (sauf un, qui va s'améliorer) donne, en particulier, des résultats satisfaisants ; mais une question redoutable se posait : lorsque les cinq lycées se réuniraient pour chanter les mêmes chœurs, quel effet produirait cette grandiose

synthèse ? Des obstacles matériels ne viendraient-ils pas s'ajouter à des obstacles artistiques ?

L'épreuve a eu lieu à la Sorbonne, le 20 mars, dans le grand amphithéâtre. A trois heures, arrivent successivement : le lycée Fénelon avec 110 jeunes filles pour la « première partie » et 80 pour la « seconde » ; le lycée Victor-Hugo avec 110 chanteuses ; le lycée Lamartine avec 120 ; le lycée Molière avec 122 ; le lycée Racine avec 93 : au total, 635 jeunes filles (six cent trente-cinq) appelées à communier dans l'expression vive des mêmes sentiments, à observer le même rythme, à faire de l'harmonie et de la beauté en obéissant à un geste unique. Tout ce petit monde couvre le rez-de-chaussée et les bas côtés de l'immense amphithéâtre. L'aspect est charmant ; mais une inquiétude persiste au

cœur de celui qui a la responsabilité de cette réunion ; on a prié le Recteur de ne venir dans la salle que si on la jugeait digne de le recevoir...

Tout le monde étant placé, le chef d'orchestre (qui a déjà conduit une répétition particulière dans chaque lycée) fait son entrée ; et un murmure de sympathie le salue. C'est M. Gabriel Pierné, — lequel avait paru tout indiqué, par sa haute autorité et son élégance, pour diriger une telle épreuve. Il impose le silence ; il commande l'attaque de l'Hymne à la Nuit de Rameau. Dès les premières mesures, l'impression est la suivante : les jeunes filles sont un peu étonnées ; elles retiennent le son, et ne se livrent pas ; mais l'intonation est juste : tout ira bien ! Peu à peu, les courages s'enhardissent. Dès la fin de ce premier chœur, on va chercher le Recteur ; il se déclare enchanté. On le prie de se retirer, pour l'exécution des chœurs suivants ; il veut bien se prêter avec bonne grâce à ce petit manège, tout en disant que, très certainement, on va l'appeler de nouveau. Et il a raison. A peine les jeunes filles ont-elles terminé le second chœur, Hymne à la Jeunesse, de Massenet, que M. Pierné demande la présence du chef de l'Académie. On le ramène au milieu des applaudissements. La glace est désormais rompue. Les voix sont franches, bien d'accord ; rythme, mesure, justesse, tout y est. L'effet d'ensemble est excellent ; non seulement il dissipe toute inquiétude, mais dépasse les espérances qu'on pouvait avoir. C'est un spectacle émouvant que celui de ces 635 jeunes filles chantant d'un même élan, avec des voix très pures, la jeunesse et la beauté de la vie... Le chœur des fileuses du Vaisseau-Fantôme est très convenablement exécuté. Enfin, le chœur de M. Pierné : Bonjour, Printemps ! est enlevé avec une gaieté et une légèreté remarquables.

Le Recteur prend alors la parole. Il remercie et félicite les jeunes musiciennes, ainsi que leurs directrices et leurs maîtresses de chant. Il se déclare heureux d'assister à quelque chose de nouveau et de bon. Il affirme que la « Chorale des lycées de jeunes filles de Paris » va être fondée, et tout le monde applaudit à cette affirmation. Quelques moments après, il écrivait à un de ses collaborateurs : « Je tiens à vous redire tout le plaisir que m'a procuré cette répétition... Le succès a été éclatant. »

Voilà donc une expérience décisive et encourageante. Nous sommes assuré que l'administration supérieure de l'Instruction publique voudra tirer tout le parti possible des admirables ressources dont elle dispose. Une chorale n'est pas seulement un objet d'agrément ; c'est un moyen d'éducation esthétique, morale, sociale. Il faut que cette chorale nouvelle soit la parure de notre enseignement secondaire des jeunes filles, et lui donne une âme en même temps qu'une voix. Elle est une promesse pour l'avenir. Nous lui disons comme dans le chœur charmant de M. Pierné : Bonjour, Printemps !... — J. C.

M. Richard Strauss et la « Symphonie domestica ». — M. Richard Strauss, à qui M. (et M^{me}) Colonne ont fait, de façon charmante, les honneurs du Paris musical, a dirigé au concert du Châtelet, le 25 mars, sa Symphonie domestique, — œuvre énorme, extraordinaire, touffue comme les forêts de l'Allemagne, admirablement colorée, d'une vie intense, et d'une personnalité puissante. On a déjà employé les épithètes du degré maximum pour caractériser la « technique » de certains compositeurs contemporains ; il faudrait les pousser encore plus loin pour mar-

quer la manière de M. Richard Strauss. C'est un très grand artiste ; les ressources habituelles de l'orchestre et la durée moyenne d'une exécution ne lui suffisent pas : il fait grand, colossal, et surtout très neuf. Il y a dans sa Symphonie une abondance d'idées, une invention de coloris, et une longueur (cette « divine longueur » dont parlait Schumann) qui ont quelque chose d'écrasant. Le public, si bien éduqué d'ailleurs par M. Colonne, n'a pas tout compris ; il a été surtout étonné ; mais il s'est senti en présence d'un créateur original, et il lui a rendu hommage. A vrai dire, je prévois quelques objections. On reprochera à la musique de R. Strauss de manquer quelquefois de distinction ; et peut-être le reproche ne sera-t-il pas absolument immérité. Cette œuvre complexe, très souvent tendre et si joliment imagée, ne laisse pas, ça et là, d'être un peu âpre et rude ; elle me rappelait ce groupe admirable de Carlo Pallago (?) que j'aimais à regarder, il y a dix ans, dans le jardin du musée Maximilian, à Munich, et qui porte ce titre : Homme, femme et enfant. Wagner, lui aussi, a chanté la famille dans Sigfried-Idyll ; et il en donna une image plus douce. Mais gardons-nous de rabaisser une œuvre en la jugeant d'après une esthétique tout individuelle. Ce qu'il y a de plus important et d'essentiel, c'est le tempérament de l'artiste et sa faculté d'invention. Ces qualités sont éminentes et hors de pair chez M. Strauss. Je le loue surtout d'avoir été sincère ; au lieu d'imiter la plupart des compositeurs d'aujourd'hui, qui vont chercher les sujets les plus baroques pour avoir une occasion de dire quelque chose, il a chanté, en bon allemand, le bonheur familial. Sa femme et son fils (avec quelques oncles et quelques tantes mentionnés par le programme) sont ses héros. De cette vie bourgeoise, M. Strauss a donné une image héroïque et ultra-romantique (que d'affaires pour envoyer Bébé se coucher !), éblouissante et exquise à la fois, d'une originalité unique. Cette originalité et cette puissance — alors même qu'on s'attendrait à une poésie plus pénétrante — suffisent pour qu'on salue en lui un très grand compositeur. — J. C.

Aphrodite, DE M. CAMILLE ERLANGER, A L'OPÉRA-COMIQUE. — Cette œuvre musicale est si soignée, si intéressante, et témoigne à la fois d'un talent si sérieux et d'un effort si grand, que je demande à la revoir, avant d'émettre un jugement. Je la louerai sans doute, mais avec des réserves. Dès maintenant je puis dire que je ne suis pas du tout d'accord avec la plupart des « critiques » de la presse quotidienne, quand ils jugent le livret mauvais, et qu'ils parlent des modes « orientaux » employés par M. Erlanger. Dès maintenant aussi, en félicitant M. Carré de sa très brillante mise en scène, je regrette que M^{me} Garden ait, de plus en plus, l'habitude d'attaquer les notes en dessous, avec un port de voix. Cet effet peut être bon, exceptionnellement ; mais l'employer, toujours, à chaque instant, c'est intolérable. — C.

Notes sur la musique orientale.

LES INSTRUMENTS DE MUSIQUE EN USAGE A ZANZIBAR.

Nous avons reçu la lettre suivante du « Consulat de France », Zanzibar.

Monsieur,

Très heureux de pouvoir fournir une contribution aux études si intéressantes que vous poursuivez sur l'Histoire générale de la musique, j'ai l'honneur de vous adresser quelques photographies accompagnées de renseignements particuliers sur les usages des indigènes de Zanzibar et des contrées voisines.

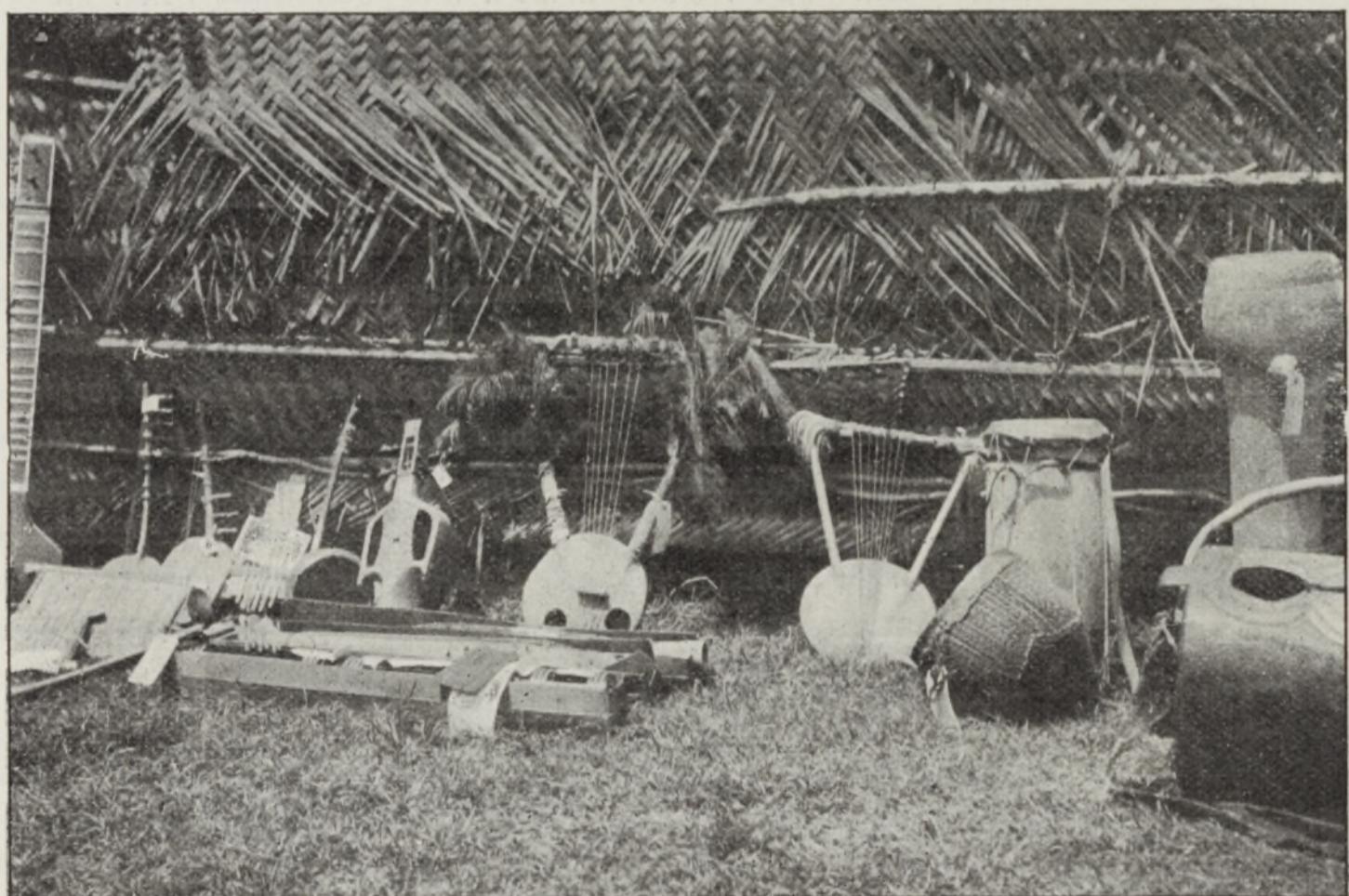
Nº 1



A B C D E F

L'instrument de musique le plus en honneur à Zanzibar est certainement le Ngoma. La photographie n° 3 donne un aperçu des variétés de cette sorte de tam-

Nº 2



A B C

bour formé d'une pièce de bois évidée, à une extrémité de laquelle est tendue une peau. Le « Ngoma » se pose généralement à terre ; il en existe cependant un type

N^o 3

(indiqué par un signe dans la photographie) qui se suspend au cou et qui, telle une grosse caisse, est muni d'une peau à chaque extrémité. C'est au son du « Ngoma » que dansent les indigènes.

N^o 4

L'instrument C de la photographie n^o 1 se nomme également « Ngoma » ; mais il est inconnu à Zanzibar, et je n'ai pu être exactement renseigné à son sujet.

Dans les danses, le Gadza fait souvent aussi sa partie. Sorte de boîte très plate (voir D, photographie n^o 1) faite d'un assemblage de petites baguettes de roseau et dans laquelle sont des graines de la grosseur d'un pois, le « Gadza » agité en

cadence produit un crépitement qui n'a rien de musical. Les indigènes emploient également les instruments à cordes, dont le plus perfectionné est le Gabbous, d'origine arabe, à 5 ou 7 cordes, que l'on pince au moyen d'une griffe. (Voir 3 spécimens)

N° 5



mens A sur la photo. n° 1 et la photo n° 4). Il sert à l'accompagnement des chants ; le dessus de sa partie inférieure est en peau, le reste est en bois.

Plus primitif est le Dzedzé, qui se compose d'une tige de bois que suivent des cordes et au bout de laquelle est fixée la moitié de l'enveloppe assez dure d'une sorte de courge (Voir 1, photo n° 5, et E, photo n° 1). Cette enveloppe demi-sphérique donne de la résonance aux sons produits par le pincement des cordes avec les doigts.

Un autre type de « Dzedzé » existe dans la colonie allemande de l'Est Africain (Voir B, photo n° 1). Il n'a qu'une corde sur laquelle on frappe avec un petit bâton.

Le « Tambira » (B, C, photo. n° 2, et 2 photo. n° 5) n'est joué que par des noirs appartenant à certaines peuplades des Benadir. On en joue avec un petit morceau de bois formant griffe.

Enfin, le Kimoignémoigné, peu répandu ici et dont on se sert en quelques régions de la colonie allemande (F, photo n° 1 et A photo n° 2), sorte de violon barbare dont on tire des sons au moyen d'un archet primitif auquel l'artiste doit à chaque instant redonner de la souplesse en l'humectant avec sa langue.

Veuillez agréer, etc.

(Signature illisible.)

Avec la lettre que nous avons publiée dans notre dernier numéro, M. Collangette, professeur de physique à l'Ecole de Beyrouth, nous avait adressé une Revue arabe, *Al-Machriq*, contenant des traités, récemment découverts, qui intéressent l'Histoire de la musique, et attirant l'attention sur un théoricien jusqu'ici inconnu : *Myrtos*. Nous avons communiqué ces documents à notre éminent ami M. Hartwig Derenbourg, membre de l'Institut, professeur d'arabe à l'Ecole des Hautes Etudes et à l'Ecole des Langues orientales vivantes. M. Derenbourg veut bien nous répondre par la lettre suivante, où on reconnaîtra le savant habitué aux recherches précises et d'une parfaite loyauté scientifique :

Paris, ce 16 mars 1906.

Cher ami,

C'est avec le plus vif intérêt que j'ai lu dans *Al-Machriq* du 1^{er} janvier 1906 le « *Texte arabe de trois traités grecs perdus, sur les orgues* », publiés par le P. L. Cheïkho, S. J. — *Al-Machriq* est la Revue catholique orientale bimensuelle (*Sciences — Lettres — Arts*) qui paraît à Beyrouth depuis plus de huit ans sous la direction des Pères de l'Université Saint-Joseph. Or, le P. L. Cheïkho ne compte plus les services qu'il a rendus à la littérature arabe, et son activité est à la hauteur de sa science.

Amoureux de l'orchestre qu'est l'orgue, lorsqu'il est touché par Guilmant ou l'un de ses émules, j'en admire les voix et l'harmonie. Mais, les mystères de la fabrication ne m'étant pas révélés, je ne puis apprécier l'utilité pratique que les facteurs pourront tirer des trois opuscules dont je traduis les titres : 1^o Construction de l'instrument qu'a choisi Mauristos, instrument dont le son se propage à soixante milles ; 2^o Confection de l'orgue qui réunit tous les sons ; 3^o Description du *djouldjoul* (clavier ?), qui, mis en mouvement, produit des sons divers, tour à tour émouvants et gracieux. *L'instrument du premier opuscule paraît désigner les jeux de trompettes de l'orgue.*

Quel est ce Mauristos, auteur du premier opuscule et très probablement, comme l'a supposé le savant éditeur, des deux autres ? J'ai interrogé tous les échos, aucun ne m'a répondu. Ni les répertoires du patriarche si informé et si vivant, Moritz Steinschneider, ni la science des deux hellénistes français les plus qualifiés en cette matière, Charles-Emile Ruelle et Théodore Reinach, n'ont pu venir au secours de mon ignorance. A la suite du P. L. Cheïkho, j'en suis réduit à invoquer trois témoignages arabes, dont il a cité le texte dans son introduction, que je mets en français pour votre plus grande commodité et pour celle de vos lecteurs. Aboû 'l-Faradj Ib An-Nadîn, dans le *Fihrist al-'ouluûm* « Catalogue des sciences », daté de 982 de notre ère (éd. Flügel, p. 207 ; cf. p. 285 et 314), dit : « *Myrtos* (Μύρτος), appelé d'après d'autres Mauristos (vocalisation incertaine), a composé, entre autres livres, un ouvrage sur les instruments de musique appelés l'orgue à jeux de trompettes et l'orgue à jeux de flûtes et un autre sur l'instrument de musique dont le son se propage à soixante milles. » — Az-Zauzamî, l'abréviateur d'Ibn Al-Kiftî, écrit en 1249 (éd. Lippert, p. 322) : « *Myrtos*, appelé d'après d'autres Mauristos, est un médecin grec, mathématicien et artiste (?), qui a composé des ouvrages, parmi lesquels celui qu'il a consacré à l'instrument de musique nommé l'orgue à jeux de trompettes et celui sur l'orgue à jeux de flûtes. — Enfin Aboû 'l-Fidâ (Historia anteislamica, éd. Fleischer, p. 156), écrit après 1300 : « *Et parmi les Grecs il y a Myrtos ou Mauristos, n'médecin grec, mathématicien et artiste qui*

a composé un livre sur l'instrument appelé orgue, dont le son se propage à soixante milles. »

Dans quel pays, vers quelle époque a vécu Myrtos ou Mauristos ? Sur ces deux points je m'enhardis à émettre des conjectures personnelles, ces questions ayant été laissées en suspens par le P. L. Cheïkho. Dans le Fihrist al-'ouloûm, p. 314, Myrtos est appelé Ar-Roûmî, « le Grec » ou plutôt « le Byzantin ». Or, dans le premier opuscule, l'auteur parle d'un orgue en cuivre, destiné au roi des Francs, et le P. L. Cheïkho annote : « Nous ne savons rien du roi de France mentionné ici. » Je crois pouvoir affirmer qu'il s'agit de Pépin le Bref auquel l'empereur Constantin V Kopronyme fit présent en 757 d'un orgue construit probablement dans la région de Byzance, sa capitale. Myrtos serait donc une de ces « figures byzantines » que M. Charles Diehl excelle à dessiner. Ainsi peut s'expliquer que les historiens de l'antiquité aient ignoré ce moderne par rapport à eux, que les Arabes l'aient traduit au X^e siècle en même temps que les autres écrivains grecs et que Ibn An-Nadîm l'ait connu au X^e.

« Thamara » et notre supplément musical. — I.

Voici de longues années déjà que l'Académie nationale de musique ouvrait ses portes à *Thamara*, le bel opéra de M. Bourgault-Ducoudray. Et le temps, qui emporte si vite le souvenir des œuvres d'art que leur destinée n'a pas marquées pour une vie durable, n'a point encore fait oublier cette musique originale et forte. Si le public, trop vite entraîné par le courant des nouveautés, ne la connaît guère plus, du moins est-elle demeurée vivante dans l'esprit des véritables artistes.

Ce drame musical, par quoi pour la première fois l'auteur abordait le théâtre, révélait des qualités singulières. Drame d'extériorité, à peu de personnages, où entraient en conflit des passions simples et violentes, expression des sentiments collectifs d'un peuple tout entier plutôt qu'étude fouillée des psychologies complexes d'humanités particulières, il s'écartait résolument de l'esthétique et de la dramaturgie wagnérienne, dont l'influence pesait alors si lourdement sur la jeune école musicale française. Le compositeur, en accentuant encore dans sa musique les tendances déjà caractéristiques du livret, avait heureusement évité une imitation toujours dangereuse.

Et son art, libre de toute contrainte, illustrait avec une abondance, une richesse et une nouveauté de forme, bien significatives, les grandes lignes de l'œuvre telle qu'elle avait été conçue.

Le sujet de *Thamara* est simple, mais non sans grandeur dans sa simplicité. Au lever du rideau, nous sommes dans une ville assiégée, aux murs démantelés, aux édifices déjà demi-ruinés par le canon des agresseurs qui retentit au loin, sourdement. C'est Batron-la-Sainte, sur les rives de la Caspienne. Sous ses murs campent les hordes persanes du Roi des Rois, le farouche sultan Nour-Eddin. La chute de la ville est proche. Et sur les places se lamente la foule du peuple, dans l'attente de l'inévitable destin. En un chœur lugubre dont le thème « Pleure, ô Batron, cité sainte » s'expose tout d'abord à l'orchestre, alternent

en une polyphonie merveilleusement vivante, les gémissements, les terreurs, les vaines supplications...

Un parti de soldats tatars, sous la conduite de Khiryan, leur chef, proclame la nécessité d'une résistance à outrance. Dans la violence brutale des unissons, s'affirme l'inf�xible désir de la mort acceptée. Le peuple résiste à ces résolutions suprêmes. A travers un dialogue choral mouvementé, la querelle des deux partis s'accentue, grandit, éclate en un ensemble d'une rare puissance.... Ils vont en venir aux mains quand le temple du feu s'ouvre. Le grand prêtre annonce la mort prochaine de l'impitoyable vainqueur.

Une femme, une vierge, Thamara, sera l'instrument de la vengeance céleste. C'est elle dont la beauté séduira le sultan Nour-Eddin. C'est elle dont la main le saura frapper sans défaillance. Elle a accepté la mission sublime. Elle part donc, aux accents pathétiques d'un vaste chœur où se confondent les sentiments les plus divers, le doute, l'espérance, la confiance, la rage, la fureur : tandis que les fanfares brutales des cuivres de l'orchestre s'unissent à l'ample ensemble des voix.

Tel est ce premier acte dont la couleur musicale est d'une intensité éblouissante, dont la sincérité atteint souvent à la grandeur. Ce qui le rend singulièrement original, c'est l'emploi merveilleux que le compositeur a su faire du style choral, ainsi que dans tout le reste de l'opéra d'ailleurs. Il n'y a là pour ainsi dire qu'un personnage en scène, la foule. Et cette foule est vivante. Ses multiples voix ne s'expriment pas ici dans cette forme artificielle des grands chœurs d'opéra, dont Wagner lui-même n'a pas su s'affranchir lorsqu'il écrivait ses premiers drames romantiques. Au lieu de ces majestueux ensembles de sonorités pleines, beaux sans doute, mais d'une beauté conventionnelle qui n'atteint point la réalité et qui ne l'approche que de bien loin, c'est un échange ininterrompu de brèves répliques, de dialogues choraux coupés de mille façons diverses. Rien qui rappelle cependant dans cette écriture la polyphonie très divisée des chœurs des *Maîtres Chanteurs*, par exemple.

Leur ingénieuse complexité, s'il est permis de le dire, ne donne pas toujours, dans l'œuvre du maître de Bayreuth, ce que l'on serait en droit d'espérer. Car l'infinie variété de ces petits groupes de voix superposés, si précieusement ouvrages, séduisante à la lecture, se réduit bien quelquefois à l'audition en un effet d'ensemble qui n'est pas celui que le compositeur avait espéré. M. Bourgault-Ducoudray procède d'une façon tout autre et, volontairement, très simplifiée. Beaucoup de passages de ses chœurs sont à l'unisson. Et cette apparente pauvreté déguise un art sûr de soi. L'enchevêtrement des diverses lignes mélodiques, leur opposition surtout, devient ainsi très clair. Les paroles sont facilement entendues.

L'illusion d'une foule agissante, remuante, grouillante de vie et de passion, s'impose. On peut à peine dire que ce procédé soit moins musical que l'autre. On doit affirmer qu'il est beaucoup plus dramatique.

A ces désespoirs, à ces violences, le deuxième acte apporte un séduisant contraste. C'est le pavillon royal de Nour-Eddin, installé sous les murs de la ville assiégée dans les jardins d'un vieux palais. Le farouche conquérant repose assoupi, tandis qu'autour de lui ses femmes et ses musiciens bercent son rêve de mélopées d'une douce langueur.

C'est un tableau d'un exotisme savant et raffiné où s'est singulièrement complu l'ingénieux maître des rythmes et des tonalités qu'est le compositeur.

La *Revue musicale* donnant en supplément ces pages délicieuses, il peut être inutile d'en marquer le charme et la couleur. Mais il le sera moins d'appeler l'attention sur l'art subtil avec quoi le musicien a utilisé maints souvenirs très précis de la musique orientale qui lui est familière. Cette longue phrase instrumentale du début construite sur une game d'*ut dièse* mineur sans sensible, avec quelle facilité l'auteur la fait il moduler (si l'on peut user ici de ce mot) en d'autres gammes de même modalité établies sur des degrés différents ! cependant que les basses, dans la monotonie persistante du rythme très simple imposé, murmurent vaguement d'indistinctes pédales harmoniques.

Le petit chœur de femmes qui suit est plus original encore avec ses courtes vocalises constantes, les intervalles irrationnels de sa gamme, les flottantes irrégularités de son rythme si particulier. Il faut admirer sans restriction avec quelles rares facultés d'assimilation le musicien a su ici modeler sa pensée, bien plus fidèlement qu'aucun autre compositeur, sur les formes apparentes de l'art de l'Orient dont il donne véritablement plus et mieux que l'illusion.

Mais le sultan s'éveille. Dans une cantilène pénétrante, sur un fluide accompagnement d'arpèges, il décrit la céleste vision qu'il entrevit en rêve. Après le gracieux chœur à cinq temps des femmes, « Au charme fuyant d'un rêve », après l'entrée vigoureusement rythmée des soldats prenant les ordres du maître pour l'assaut définitif du lendemain, une femme inconnue est introduite sous la tente royale.

C'est Thamara, la vierge dont les charmes homicides doivent délivrer la ville expirante. Nour-Eddin du premier coup d'œil est conquis : Thamara, c'est la céleste image entrevue dans son rêve. Il s'abandonne à sa passion soudaine. Mais Thamara, venue la haine au cœur, comme Armide devant Renaud endormi, sent son âme flétrir. L'amour naît en elle à l'aspect de son vainqueur. Elle lutte, elle résiste, elle veut fuir. Mais le destin est plus fort. Et comme le rideau descend, elle tombe défaillante aux bras de son farouche amant.

Le troisième acte s'ouvre sur le même décor. C'est la nuit. Tandis que Nour-Eddin sommeille, Thamara, échappée un instant de ses bras, vient dire ses hésitations, ses craintes, ses remords. Elle aime, elle doit frapper celui qu'elle aime. Et en un long monologue d'expression poignante, elle exhale les angoisses dont son cœur est déchiré, tandis que la voix mystérieuse de chœurs invisibles rappelle son âme défaillante au devoir dont elle assuma la responsabilité sanguinaire. Au loin, tout à coup, le clairon de Batron retentit. C'est l'implacable Khirvan avec ses hordes belliqueuses prêtes à se ruer au camp persan dans le désordre causé par la mort du Sultan.

Il faut agir .. Thamara frappe... Nour-Eddin n'est plus.

Dans un second tableau très bref, Batron en fête, dans l'allégresse de tout son peuple, va célébrer le retour de celle qui vengea les humiliations subies. Les chants de joie retentissent de toutes parts; Khirvan et ses soldats ivres de l'ivresse du triomphe déposent au pied des autels fumants les trophées de leur victoire. A l'écart, à l'avant-scène, la cantilène douloreuse de Thamara trahit sa détresse mortelle. Et quand le grand prêtre la vient chercher pour la conduire au temple où le peuple entier va crier sa reconnaissance éperdue, la malheureuse se frappe du poignard dont sa main a frappé Nour-Eddin.

Tel est ce drame, dans sa concision expressive et robuste. S'il est facile d'en tracer une analyse rapide et décolorée, il l'est moins de suggérer par les mots

tout ce que la musique y ajoute de profondeur et d'humanité. Il serait plus malaisé encore de chercher à faire sentir par quoi cette musique, tout humainement expressive qu'elle soit, se distingue si nettement de toute autre. M. Bourgault-Ducoudray, ici surtout, parle une langue qui n'appartient qu'à lui seul, et dont il a forgé à son usage le lexique et la grammaire. Sans imitation artificielle et voulue, sans parti pris volontaire (en dehors des épisodes purement pittoresques, tels que le début du second acte, par exemple), il a transféré dans son style, dans ses rythmes, dans ses mélodies, dans ses harmonies même, un élément de nouveauté inconnu à notre art occidental. Les thèmes y ont une saveur étrange, un caractère je ne dirai pas oriental certes (puisque tout dernièrement je m'efforçais de démontrer l'impossibilité d'une transposition directe), mais tel qu'il nous soit impossible de nous les figurer ailleurs que dans un drame oriental. *Thamara* est orientale comme *Carmen* est espagnole, sans qu'un seul motif authentique et populaire du pays évoqué s'y trouve mis en œuvre.

Par quels artifices est réalisée cette illusion tenace et singulière ? Peut-être en prendra-t-on quelque idée en étudiant attentivement telles pages, où les sentiments les plus universels se colorent de cette nuance particulière d'exotisme. Toute la scène du deuxième acte entre Nour-Eddin et Thamara est très remarquable sous ce rapport. La grande beauté du style mélodique de ce finale n'empêche point d'en percevoir les particularités. Ces phrases harmonieuses s'écartent volontiers de nos échelles tonales, ne fût-ce que de loin en loin : des rythmes fixes, formules imposées et persistantes, circulent à travers l'accompagnement fait souvent d'harmonies inusitées conçues dans le même sentiment modal. De brèves vocalises, certains procédés d'ornement qui ne sont pas tout à fait les nôtres, des césures caractéristiques du rythme achèvent de dépayser, malgré soi, l'auditeur.

Outre cette couleur générale, l'originalité du compositeur se révèle, ainsi que je l'ai déjà noté, dans la conception très personnelle qu'il a de l'emploi des masses chorales et dans le procédé d'écriture auquel il s'est arrêté de préférence à tout autre pour animer et diversifier ces ensembles. En ce genre *Thamara* est un modèle dont maint musicien se devrait inspirer. Car sans le souci de réalisme, assez juste en somme, qui tourmente les compositeurs de théâtre, ils n'ont pas su trouver en général la solution de ce problème. Renoncer à toutes les formes établies de l'opéra italien traditionnel, c'est une réforme logique. Reste à savoir si, au nom de la logique, on ne sacrifie pas un peu trop la beauté musicale.

Il y a, dans les masses vocales judicieusement mises en œuvre, une source inépuisable d'effets puissants. Il serait fâcheux de s'en priver sous prétexte de vérité scénique.

Je pense que ce serait assez d'entendre le premier acte de l'opéra de M. Bourgault-Ducoudray pour demeurer convaincu que les chœurs ne sont pas impossibles dans le style dramatique et qu'il ne tient qu'au talent du musicien d'animer leurs mouvements d'une vie aussi intense que celle des protagonistes. Et cette seule démonstration suffirait à conférer à ce drame lyrique, si personnel et si sincère d'autre part, une valeur particulière, telle qu'aucun musicien ne la saurait volontairement méconnaître.

(A suivre.)

H. QUITTARD.

COURS DU COLLÈGE DE FRANCE

LE MODE MINEUR (VIII)

(Résumé par M. E. Dusselier.)

Je me suis débarrassé de la théorie qui considère le mode mineur comme une corruption du majeur, et qui n'hésite pas à dire que l'accord *do-mi b-sol* ou *la do ♭-mi* est un accord dissonant, pis encore : un accord *faux*. Si un grand physicien comme Helmholtz n'a pas craint d'affirmer pareille chose, c'est que l'esprit de système empêche parfois de reconnaître la vérité ; c'est que peut-être aussi il y a dans les laboratoires où on fait d'ingénieuses expériences sur les harmoniques, un sentiment musical qui n'est pas celui des artistes, et qui, lui surtout, paraît s'écarte de la « justesse » et de la « perfection ».

J'aborde aujourd'hui l'exposé et l'examen du second groupe formé par les théories qui, sans être unanimes à proclamer nettement l'autonomie des deux modes, accordent cependant au mineur une existence propre, indépendante, légitime, ou fournissent tout au moins les éléments d'une doctrine régulière pouvant être constituée à côté de celle qui explique le majeur diatonique. Les idées de Rameau vont être aujourd'hui l'objet principal de ma leçon ; mais, dès maintenant, je tiens à indiquer l'idée générale qui se dégage de toutes les œuvres dont je vais avoir à parler et autour de laquelle je grouperai quelques faits caractéristiques. Cette idée peut être éclairée par les analogies naturelles les plus nombreuses : c'est l'idée d'*opposition*. *Toute œuvre d'art implique une opposition*. Dans le cas spécial que j'étudie, on pourrait dire : le mineur est l'opposé du majeur. Je ne m'attarderai pas à définir ce que c'est que l'*« opposition »* ; au lieu de chercher à éclairer les choses avec des mots, il vaudra beaucoup mieux observer des faits.

Cette idée d'*opposition* a été présentée, à propos du mode mineur, de différentes manières ; j'en distingue cinq : 1^o on l'a montrée d'abord dans l'analyse directe des intervalles qui constituent les deux accords parfaits : l'un à la tierce majeure au grave, l'autre à l'aigu ; 2^o on l'a cherchée dans les formules mathématiques qui représentent les intervalles des deux accords et les expriment ; 3^o on a cru la trouver dans les lois qui régissent la résonance de plusieurs corps vibrant simultanément (c'est le cas de Rameau) ; 4^o on a cru qu'elle était purement subjective et avait pour base l'organisation de notre appareil auditif ; 5^o on s'est flatté de prouver enfin que la loi d'*opposition* était comme incluse dans la résonance multiple et pouvait être considérée comme l'envers réel du phénomène qui, un son quelconque étant émis sur une corde tendue, donne les éléments du mode majeur. De ces cinq modes d'*opposition*, je n'aurai à mentionner, à propos de Rameau, que les trois premiers ; le 4^e et le 5^e appartiennent à des théoriciens récents et même contemporains.

Dans les ouvrages des théoriciens antérieurs au xix^e siècle, ouvrages singulièrement confus pour la plupart et dans lesquels le lecteur moderne a souvent peine à se reconnaître, je vais choisir ce qui se rapporte le plus nettement à l'idée

générale que je viens d'indiquer. Ensuite nous élargirons un peu notre horizon, et nous examinerons cette idée en elle-même.

Rameau a définitivement exposé ses idées sur le mode mineur dans l'opuscule intitulé *Démonstration du principe de l'harmonie* (1750). C'est une œuvre de maturité, où le grand compositeur a consigné le résultat des réflexions de toute sa vie. Il avait alors 67 ans. Depuis plus de 30 ans il s'était préoccupé, non pas seulement d'indiquer, comme la plupart de ses prédecesseurs, les règles de l'enchaînement des accords, mais de découvrir la loi qui détermine la formation des accords eux-mêmes. Le besoin de son esprit, c'était celui de l'unité. Il est arrivé à le satisfaire pleinement à l'aide d'une doctrine très claire et très solidement établie, qui, aujourd'hui, serait très éloignée de pouvoir justifier les hardiesse de l'art contemporain, mais qui s'adapte bien à la conception musicale qu'avaient autrefois les classiques. Cette doctrine, à laquelle il était attaché par une foi profonde et dont la découverte fut pour lui une révélation, il l'a présentée avec un esprit à la fois révolutionnaire et sage, une méthode pour arriver à une vérité ferme, et une netteté, une aisance simple, parfois aussi une lenteur du style, qui rappellent le *Discours de la méthode* de Descartes. Rameau fait table rase de tout ce qu'on a écrit avant lui sur la théorie musicale; il affirme que les anciens, les Grecs, ont ignoré les vrais « fondements de l'harmonie », puisqu'ils n'ont jamais admis que les consonances d'octave, de quinte et de quarte, en négligeant les tierces; il se pose même en adversaire de Zarlino, quoique bien souvent il se rapproche de lui, à son insu. Que va-t-il mettre à la place de tout cela?

Le trait de lumière, pour lui (p. 12), fut la découverte de ce fait qu'un son musical est un composé: il contient une sorte de chant intérieur, inséparable de son émission, et dont il est en même temps le générateur, l'accompagnement et la synthèse. Ce chant c'est celui de la double quinte et celui de la dix-septième du son émis: 4:5:6.

Dans les « harmoniques » Rameau trouve tout ce qui est nécessaire pour un grand nombre de parties de la théorie musicale: il en déduit la notion de l'harmonie, celle qui est constituée par l'accord *do-mi-sol*, et qu'il appelle « parfaite » parce qu'elle est fournie par la nature; il en déduit aussi la notion du renversement des accords compatible avec leur identité, puisque les harmoniques donnent l'accord parfait dans des positions qui ne sont autres que des renversements; il en déduit aussi la théorie de la dissonance obtenue par une 3^e tierce que l'on ajoute à l'aigu de l'accord parfait; il en déduit enfin la gamme diatonique; et comme tout cela provient d'un principe unique, il appelle le *son* qui est générateur: *basse fondamentale*. (Cette basse fondamentale ne doit pas être confondue, cela va de soi, avec la *basse générale*; celle-ci est la succession des notes avec lesquelles le musicien constitue la partie inférieure d'une composition, celle qui est destinée à servir de support à toutes les autres; et plusieurs musiciens — Berlioz, pour n'en citer qu'un — l'écrivent assez arbitrairement. La « basse fondamentale » — qui n'est pas écrite, ou peut ne pas l'être — est indépendante des caprices de l'artiste: c'est la note génératrice de l'accord qui lui est superposé. Ainsi, la note fondamentale de l'accord *ré-mi-sol*, c'est *mi*; la fondamentale de l'accord *do-mi-sol*, c'est *la*; la fondamentale de l'accord de sixte *ré-fa-sol*, c'est *sol*, etc. Tout se ramène à cette « note fondamentale » que Rameau appelle aussi *centre harmonique*.)

Par là, le mode majeur se trouve expliqué, et se voit immédiatement investi

d'un privilège ; il est fourni par la nature ; or, tout ce qui vient de la nature est parfait. Le mode majeur est donc parfait. Il est constitué par la progression que Rameau appelle *harmonique*.

Quant au mode mineur, Rameau l'explique à l'aide d'une seconde expérience bien différente de la première, mais qui lui permet de laisser toujours en place sa « *basse fondamentale* » et de lui attribuer un rôle souverain.

(Rappelons-nous que Rameau désigne les harmoniques supérieurs par les fractions $1/2$, $1/3$, $1/4$, etc..., au lieu des entiers 2 , 3 , 4 ..., parce qu'il considère la longueur des cordes, et non le nombre des vibrations, qui est en raison inverse.)

« Si l'on accorde d'autres corps sonores qui soient avec ce principe (la note fondamentale) en même rapport que les sons qu'il fait entendre, non seulement comme son tiers et son cinquième, mais encore comme son triple et son quintuple, il les fera tous *frémir* (sic), avec cette différence que les premiers frémissent dans leur totalité, au lieu qu'il force les derniers à se diviser dans toutes les parties qui en sont l'*unisson* ; de sorte qu'en ce cas il a, sur ses multiples, même puissance que sur ses sous-multiples. Ces expériences sont également sensibles à l'oreille, à l'œil et au tact (p. 21-22).

De cette dernière puissance du principe sur ses multiples naissent ces rapports 5 (*la b*), 3 (*fa*), 1 , qui, réduits à leurs moindres degrés, donnent $6 : 5 : 4$, soit l'inverse de la proportion précédente ($4 : 5 : 6$) ou proportion « arithmétique ».

« La différence de ces deux proportions consiste dans une transposition d'ordre entre les deux tierces, dont la succession forme de chaque côté la quinte ; d'où il est évident que la seule quinte constitue l'*harmonie*, et que les tierces la varient. Cette variété des tierces se distingue en deux genres (modes), l'un majeur, lorsque la tierce majeure est au grave, c'est-à-dire la première, comme dans la proportion harmonique réduite à ses moindres degrés ; l'autre mineur, lorsque la tierce mineure est au grave ».

Il y a cependant une différence dans la genèse des deux modes, et c'est ici que Rameau apporte une réserve précise à la théorie qui semblait mettre le majeur et le mineur au même rang, en leur attribuant une égale autorité. Cette différence est la suivante : le majeur est fourni par des harmoniques dont la série s'organise d'elle-même, automatiquement, et réellement, sur une seule et unique corde, quand on la met en vibration en la touchant sur un point quelconque, corde que l'on peut remplacer par ses subdivisions ; le mineur est suggéré, plutôt que donné, par plusieurs cordes, lorsqu'elles sont d'une longueur déterminée qui leur permet d'entrer en sympathie avec le « principe », le son fondamental générateur des harmoniques d'en haut ; de plus, *les cordes ne résonnent pas : elles ne font que « frémir », sans produire de son*. C'est une ébauche, un commencement, rien de plus. « Cette différence du propre ouvrage de la nature (le majeur) à celui qu'elle se contente d'indiquer (le mineur) est bien marquée, en ce qu'il y a *résonance* du genre majeur dans le corps sonore d'*ut*, au lieu qu'il n'y a qu'un simple « frémissement » par effet de sa puissance sur des corps étrangers capables de donner le genre mineur, comme on l'a vu par la manière dont se forme la proportion arithmétique » (p. 63).

Si l'*harmonique* commun aux trois notes *fa*, *la b*, *do* \natural , devient sensible, c'est parce que la nature impose à ces cordes une division qui les met à l'*unisson* d'une note supérieure. Elle leur impose la division et la vibration partielles, d'après cette loi ; elle ne leur permet pas la vibration en totalité, qui, seule,

donnerait les intervalles constituant l'accord mineur. Il suffit cependant que cette vibration totale et les conséquences qui en résulteraient soient suggérées comme possibles, par les conditions mêmes de la « proportion arithmétique », pour que le musicien voie là un nouveau plan tout tracé et s'applique à parfaire ce que la nature a seulement ébauché.

Telle est la pensée de Rameau. J'appuierai mon interprétation par la lecture d'un texte qui se rapporte à la 2^e partie de la théorie : « On ne peut supposer la résonance des multiples (harmoniques inférieurs) dans leur totalité, pour en former un tout harmonieux, qu'en s'écartant des lois de la nature ; si, d'un côté, elle indique la possibilité de ce tout harmonieux par la proportion qui se forme d'elle-même entre le corps sonore et ses multiples considérés dans leur totalité, de l'autre elle prouve que ce n'est pas là sa première intention, puisqu'elle force ces multiples à se diviser, de manière que leur résonance, dans cette disposition actuelle, ne peut rendre que des unissons... Mais ne suffit-il pas de trouver dans cette proportion l'indication de l'accord parfait qu'on en peut former ? » (p. 65-6). Comme « la nature n'offre rien d'inutile », le musicien ne saurait négliger les ressources qu'elle lui offre en dehors des harmoniques supérieurs ; mais il ne doit pas renverser ou altérer l'ordre naturel des préséances : il ne doit pas oublier que, le mode majeur étant donné clairement par la nature, « il n'est plus en notre pouvoir d'y rien changer » (p. 69). La nature veut « que le principe qu'elle a une fois établi, donne partout la loi, que tout s'y rapporte, que tout lui soit soumis et subordonné : harmonie, mélodie, ordre, mode, genre, effet, tout enfin ». Il faut s'interdire d'innover par ailleurs de façon à déranger « ce qui est établi » ; on ne doit considérer les nouveaux éléments dont on peut tirer parti que comme un moyen de variété (p. 69).

Et c'est bien ce qui a lieu. Le mode mineur n'est qu'une variété introduite dans ce que Rameau a appelé « le souverain de l'harmonie ». Le mode majeur — ne cessant pas de gouverner et d'être « principe » — organise, en le dominant, le nouveau venu. D'abord « il se choisit lui-même un son fondamental qui lui devient subordonné et comme propre, et auquel il distribue tout ce dont il a besoin pour paraître comme générateur » (p. 71). C'est comme une délégation de pouvoirs et un prêt d'autorité en vue d'un gouvernement à deux : on dirait un roi qui installe un vice-roi. « En formant la tierce mineure de ce nouveau son fondamental, qu'on juge bien devoir être le son *la*, le principe *ut* lui donne encore sa tierce majeure *mi* pour quinte... Ainsi ce nouveau son fondamental, qu'on peut regarder pour lors comme générateur de son mode, ne l'est plus que par subordination ; il est forcé de suivre, en tout point, la loi du premier générateur qui lui cède seulement sa place dans cette seconde création, pour y occuper celle qui est la plus importante » (p. 71-72).

Telle est, dans ses traits généraux, la théorie de Rameau.

Elle aussi est entachée d'esprit de système. L'auteur a trouvé une idée qui l'a séduit par sa simplicité et les solutions qu'elle permet de donner à plusieurs problèmes ; c'est le phénomène de la résonance multiple ; cette idée s'est emparée de son esprit, et il faut que toutes les parties de la théorie musicale, de gré ou de force, se soumettent à elle. L'importance prépondérante attribuée au mode majeur se rattache elle-même à une idée plus générale, à savoir que la nature trace à l'art une voie dans laquelle il doit rester, et que ses indications veulent être considérées comme immuables. La nature veut, ou indique ceci ; la nature

défend cela... Rameau en parle avec la même sérénité de certitude et la même foi que les théologiens du XVII^e siècle lorsqu'ils parlaient de Dieu et de la Providence. Toute sa construction est peut-être bien fragile. En somme, c'est une doctrine de transition qui, tout en cherchant les éléments du mode mineur en dehors du mode majeur, ramène pourtant le premier au second. Plus tard, au XIX^e siècle, on a été moins timide : là où Rameau ne voyait qu'une « indication », d'autres théoriciens ont prétendu qu'il y avait une volonté clairement exprimée par la nature ; je veux dire qu'ils ont affirmé la réalité des harmoniques d'en dessous comme égale à celle des harmoniques d'en dessus.

Quoi qu'il en soit, retenons de la théorie que je viens de résumer l'idée principale qu'elle met en lumière : l'idée d'opposition, le majeur et le mineur étant constitués par deux séries d'éléments qui sont le contraire exact l'une de l'autre et produisant deux accords parfaits où les mêmes intervalles sont présentés dans un ordre inverse. Cette idée mérite de nous arrêter, car elle appelle certains commentaires. Rameau ne s'en servait pas le premier, dans la théorie musicale, lorsque, sur la même ligne que les harmoniques supérieurs et les sous-multiples du son fondamental, il plaçait, mais dans une direction contraire, les multiples. Deux musiciens du XVI^e siècle avaient déjà fait de cette idée la base de leur doctrine. Le premier, c'est Zarlino, en 1558. Avant lui, on était surtout frappé de la variété des consonances, considérées comme choses distinctes, et on les étiquettait, on les classait d'après la tradition, plus encore que d'après leurs effets réels. Zarlino proclama que l'important ce n'est pas le nombre des consonances, mais les formes que peut prendre la consonance : elles sont déterminées, dans l'accord parfait, par la note qui fait la tierce avec le son fondamental et qui donne à la quinte soit une division harmonique (tierce majeure au grave), soit une division arithmétique (tierce majeure à l'aigu) : il opposa ainsi l'accord majeur à l'accord mineur, en montrant que l'un était l'inverse de l'autre. Il a même donné au 30^e chapitre de ses *Institutions harmoniques* les deux proportions, harmonique et arithmétique, dont l'idée a été reprise par Rameau en disant que toute musique était fondée sur l'une ou sur l'autre : la première, formée de l'octave (*dupla*), de la quinte de l'octave (*sesquialtera*), etc..., il l'appelle du nom général de *proportioni POSITIVE* et *REALI* ; la seconde, formée de l'octave inférieure (*subdupla*), de sa quinte (*subsesquialtera*), etc..., il l'appelle *proportioni PRIVATIVE*.

L'Espagnol Francisco Salinas, auteur du *De musica libri VII* (Salamanque, 1577¹), fait à son tour l'éloge enthousiaste de ce « nombre six » dans lequel Zarlino voyait toute l'harmonie, et il montre son importance dans une double fonction : les rapports de l'unité avec les fractions : 1 : 1/2 : 1/3 : 1/4 : 1/5 : 1/6 ; et celles de l'unité avec chaque terme de la série : 1 : 2 : 3 : 4 : 5 : 6. Il avait même donné le diagramme des deux progressions, arithmétique et harmonique. A l'extrême gauche du premier (progression arithmétique) se trouve l'accord parfait mineur (*la-do-mi*) ; à l'extrême droite du second se trouve l'accord parfait majeur (*la-do #-mi*) :

A.	<i>La</i>	<i>do #</i>	<i>mi</i>	<i>la</i>	<i>mi</i>	<i>mi</i>
	1	1	1	1	1	1
	6	5	4	3	2	1
H.						
	<i>La</i>	<i>la</i>	<i>mi</i>	<i>la</i>	<i>do #</i>	<i>mi</i>

Cette idée d'opposition, qui est à la base de toutes ces théories, et que nous venons de rencontrer sous plusieurs formes, peut être maintenant examinée en elle-même. Nous devons nous demander si son importance est restreinte à l'étude de deux modes, et si elle ne présente pas un intérêt plus considérable, en dehors du cas spécial où on l'a introduite comme moyen d'explication. Nous venons d'étudier sous un de ses aspects principaux une question technique ; demandons-nous si le principe dont il s'agit ne pourrait pas s'appliquer à d'autres parties de l'art musical, et enfin si nous ne serions pas ici en présence d'une loi générale régissant les arts du rythme et, plus encore, ayant son fondement dans la nature. En musique, tout est harmonie ; on pourrait aussi bien dire que tout est opposition. Voici un certain nombre de catégories de faits qui permettraient un tel paradoxe, lequel, d'ailleurs, n'est nullement contradictoire avec l'idée d'harmonie.

Je remarque d'abord que si on établissait le schéma des œuvres classiques au point de vue des modes employés, on verrait que le majeur et le mineur s'opposent constamment l'un à l'autre dans le plan de la composition et dans la trame du discours musical. Cette opposition est quelquefois indiquée explicitement comme dans les pièces où deux parties qui se font équilibre portent les titres *maggior* et *minore* ; mais, là même où elle n'est pas l'objet d'un dessein formel de la part du compositeur, cette alternance est la loi de la composition et même, dans une période isolée, celle de la syntaxe musicale. Voici l'*adagio* de la *Sonate pathétique*, laquelle est un si bel exemple de l'emploi du mineur. La première période, répétée 2 fois (8 + 8), est écrite en majeur, et il y a là une première opposition avec les deux morceaux qui précédent (*allegro* et *introduction*) ; cette période est suivie d'une phrase en mineur complétée par une formule de transition (6 mes.) où les deux modes sont associés et qui aboutit à un retour du majeur. Nous avons donc pour cette première partie le schéma suivant :

majeur, *mineur*, majeur ;

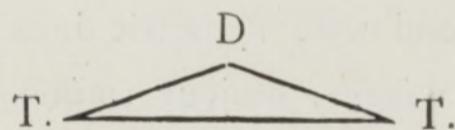
la 2^e partie de l'*adagio* reprend cette symétrie dans l'ordre renversé :

mineur, majeur, *mineur*.

La dernière partie, qui reprend la phrase initiale avec sa répétition à l'octave, continue l'alternance des deux formes, puisqu'elle est écrite en majeur. Il y a là sans doute symétrie, variété, équilibre, mais il y a aussi opposition ; et si c'est le majeur qui prédomine dans cet *adagio* de la *Sonate pathétique*, c'est que le mineur tient la plus grande place dans les deux premiers mouvements de la sonate, et qu'il y a comme une revanche à prendre sur lui. L'*Appassionata* (op. 57), qui peut être placée à côté de la *Pathétique*, est construite sur un plan analogue, mais plus large. L'*adagio*, qui est un chant avec des variations, est tout entier en majeur, mais encadré dans deux autres pièces en mineur.

Il n'y aurait donc rien d'anormal à dire que la musique est constituée sur deux principes différents et d'une valeur égale, en somme, puisque nous voyons constamment la composition et la phrase elle-même osciller de l'un à l'autre. — L'*opposition* peut être observée encore dans la coordination ou l'agencement d'un grand nombre de faits : elle existe dans la suite des mouvements employés, *allegro* — *adagio* — *presto*, ou dans le caractère tour à tour grave ou rapide, enjoué passionné, de ces divers mouvements ; et c'est, je crois, une excellente règle que

de donner à l'unité rythmique, dans chacune des parties d'une sonate, une valeur qui est un multiple ou un sous-multiple de l'unité-type, adoptée par le compositeur ou le virtuose, au début de l'œuvre. L'opposition existe dans notre système de mesure, à la fois binaire et ternaire ; bien plus, elle s'établit parfois entre la mesure — qui n'est qu'un cadre abstrait — et le rythme qui la remplit, mais en entrant en conflit avec elle et en créant un dualisme qui est parfois la source des effets les plus originaux et les plus agréables. La loi de l'opposition régit toute œuvre rythmée (au sens large du mot), toute œuvre formée de strophes, d'antistrophes et de systèmes, qu'il s'agisse d'une chanson populaire, d'une symphonie ou d'une fugue ; elle domine la polyphonie, puisque les voix associées ne doivent pas avoir des mouvements semblables ; elle se retrouve dans l'harmonie, je veux dire dans la constitution des deux accords parfaits, comme nous l'avons vu, et dans l'enchaînement des accords, où tout peut se ramener à deux phénomènes : *attraction* et *inhibition*, sympathie et antipathie, « parenté » d'accords qui s'appellent, ou non-parenté d'accords qui se repoussent. C'est l'opposition qui sert de base à l'art de l'exécutant, à ce qu'on pourrait appeler l'éloquence musicale. Et par là, je n'entends pas ces contrastes de *forte* et de *piano*, de lié et de piqué, d'*accelerando* et de *rittardando*, dont il ne faut pas abuser, bien que de tels procédés soient essentiels à la musique ; je veux parler de la loi fondamentale d'expression, qui se déduit de la structure normale de la mélodie. Le mouvement naturel de la phrase musicale est de monter de la tonique à la dominante, puis de retourner de la dominante à la tonique ; elle refait deux fois le même chemin, d'abord pour atteindre au sommet, puis pour revenir à son point de départ. Passage du repos au mouvement, puis du mouvement au repos (quand la cadence est parfaite et non incomplète) ; ascension, puis descente : telle est la loi de son développement, ou de ses démarches. Il en résulte qu'une phrase musicale se compose de deux parties, représentées par le schéma suivant :



La seconde de ces deux parties est exactement l'inverse de l'autre. Et le dessin qui les symbolise — dessin qu'on peut comparer à celui du fronton d'un temple grec — se trouve indiquer en même temps, de la façon la plus naturelle et la plus exacte, le genre d'exécution qui convient ici : *crescendo* et *diminuendo*. L'énergie de l'esprit qui pense, de la voix qui chante ou de la main qui joue, se déploie peu à peu pour atteindre le sommet de l'effort et de la période, puis elle décroît pour reprendre son état initial. — Enfin l'opposition apparaît à chaque instant dans cette partie de l'art musical qui aujourd'hui est si importante et, parfois même, a une tendance à absorber les autres, je veux dire l'instrumentation. De même qu'en architecture tous les effets sont obtenus par des oppositions de lignes et de formes (lignes droites et courbes, horizontales et verticales, pleins et vides...) ; de même qu'en peinture l'harmonie des couleurs, qui est elle aussi une musique, suppose des contrastes de tons analogues à ceux des formes, des lignes et des attitudes : de même, dans un orchestre, les timbres des instruments à cordes, ceux des instruments en bois, ceux des cuivres, forment des

familles distinctes, et produisent un bon effet d'ensemble par une harmonie qui implique l'opposition. (C'est là un des secrets de l'art de Gluck.)

Arrivés à ce point de nos remarques, nous pourrions aller encore plus loin, et examiner, sous sa forme la plus générale et la plus haute, le problème que suggère la coexistence du majeur et du mineur, considérés comme un des contrastes fondamentaux qui servent de base à la musique. Ici, le sujet à traiter serait d'ordre philosophique, et je me bornerai à indiquer, pour ne pas tomber dans une digression qui excéderait ma compétence, le beau livre où M. Tarde a montré que partout, dans la nature et dans la vie sociale, régnait une sorte de symétrie retournée, la corrélation et la correspondance par séries inverses, la contre-similitude, la réédition à rebours des mêmes types, — le conflit, — en un mot: l'opposition, complétée par l'*adaptation*.

Nous allons retrouver ce principe sous d'autres formes en examinant de nouvelles théories relatives au mode mineur.

(*A suivre.*)

JULES COMBARIÉU.

Concerts.

Pau. — *Saison 1905-1906.* — Grâce à la nouvelle direction, les représentations théâtrales ont eu lieu tous les soirs avec un grand éclat: les artistes femmes et hommes ont chanté d'une façon véritablement supérieure, l'orchestre a été conduit par M. Bergalonne, la mise en scène a été très bien réglée par le directeur de la scène M. Lenéka. Parmi les opéras et les opéras comiques qui ont eu beaucoup de succès, on doit citer: *Manon*, *Mignon*, *Carmen*, *Paillasse*, *Hamlet*, *Werther*, *Samson et Dalila*, *Lakmé* et *Orphée*.

Les concerts classiques qui ont eu lieu cette année dans la salle du théâtre ont été dirigés par Edouard Brunel, au nombre de six, pendant les mois de novembre et de décembre 1905; parmi les auteurs modernes qu'il a fait connaître, nous pouvons citer Saint-Saëns (festival), Gabriel Fauré, Claude Debussy, Vincent d'Indy, Massenet, etc. Les autres concerts (du 7^e au 10^e) ont été ensuite conduits par M. Pennequin, directeur du Conservatoire de Bordeaux. En dehors des œuvres classiques, on a eu le plaisir d'entendre des œuvres de Charpentier, de Vincent d'Indy, de Leborne (*les Girondins*), 3 préludes de Saint-Saëns, etc. M^{me} Chrétien Vaguet et M^{le} Mary Garnier ont prêté leurs voix à ces manifestations artistiques, et M^{le} Geneviève Dehelly, 1^{er} prix de piano du Conservatoire de Paris, a montré son grand talent de pianiste en interprétant trois morceaux.

A titre de document au point de vue musical, nous devons citer les auditions musicales données par M. Luard, organiste anglais, par MM. Schidenhelm et Maufret, tous les deux pianistes, par M. Palatin, violoniste d'un grand talent.

EMILE GRÉGOIRE.

Parmi les plus brillants concerts de la dernière quinzaine nous citerons :

Salle Pleyel. — 23 mars, M^{le} Suzanne Labarthe avec MM. Frölich et Geloso (au programme, œuvres de Mozart, Gluck, Brahms, Schubert, etc.). — 27 mars, M^{le} Fernande Reboul avec M^{me} Poinsot et M. Alexandre Georges (œuvres de

Beethoven, Boëllmann, Boccherini, etc.). — 31 mars, récital de piano donné par M. J. Morpain (œuvres de Schumann).

Salle Erard. — 26 mars et 30 mars, récital de piano donné par M. Emile Sauer (œuvres de Bach, Schumann, Chopin, Mendelssohn, etc.).

Salle Berlioz. — 30 mars, M^{me} Nazly Bittar et M. André Bittar (œuvres de Mozart, Chopin, Bach, Massenet, Händel, etc.).

Salle des Agriculteurs. — 24 mars, séance de musique de chambre donnée par M. Edouard Risler avec M. Gabriel Willaume (au programme, œuvres de Beethoven, Th. Dubois, Saint-Saëns). — 26 mars, M^{me} Lily Franconie avec M^{me} Richez, MM. L. Brémont et Paul Minsart (au programme, œuvres de Franck, Brahms, Sarasate, etc.). — 23 et 28 mars, deux séances de musique vocale (ancienne et moderne) ont été données par M^{me} Marie Mockel et M. Stéphane Austin (au programme, œuvres de Lulli, Rameau, Méhul, Boieldieu, Vincent d'Indy, César Franck, etc.).

Salle de la Société de Géographie. — 30 mars, M. Gustave Borde (œuvres de Schumann, Schubert, Haydn, Chopin, etc.).

Monte-Carlo. — Après la longue et glorieuse série d'opéras qui, de *Nabuchodonosor*, *Ernani*, *Rigoletto* et *le Trouvère* jusqu'à la *Forza del Destino*, avaient conquis à Verdi l'admiration universelle, le musicien, dont on adorait partout les cantilènes, se recueillit durant cinq années. Wagner ne fut pas étranger à ce long silence d'un maître jusqu'alors prodigieusement fécond. La formidable évolution que le compositeur allemand imposait au théâtre motiva cette retraite laborieuse de Verdi, qui modifia sa manière, sans brûler toutefois ce qu'il avait adoré : Verdi, plus sage, ou plus puissant que beaucoup d'autres, sut, en améliorant sa formule théâtrale, ne rien perdre de sa nature musicale ; Verdi sut profiter de Wagner, sans le subir.

Si *Aïda*, jouée en 1871, passe communément pour l'œuvre type de la transformation dramatique de Verdi, ce fut, en réalité, *Don Carlos*, créé en 1867 à Paris, sur la scène de l'Académie, alors impériale, de musique, qui marquait la première étape de la nouvelle voie qui s'acheva, plus tard, avec *Otello* et *Falstaff*.

Don Carlos échoua : ni le public, ni la critique ne voulurent rien comprendre à cet opéra sans airs, sans cavatines, sans récitatifs, mais de mélodie continue : on se récria contre cette *mélopée* interminable (le mot est du critique Louis Roger) et, depuis presque quarante ans, *Don Carlos* semblait à jamais naufragé, lorsque M. Raoul Gunsbourg, qui depuis quelques années songeait à ressusciter cet opéra, eut l'heureuse inspiration de profiter de la date du centenaire de Schiller pour rendre au public d'aujourd'hui, avec un éclat de commémoration, l'œuvre si longtemps méconnue de Verdi.

Disons-le tout de suite : le succès a dépassé l'espérance. *Don Carlos* a triomphé, magnifiquement.

Le libretto, très adroïtement tiré par Joseph Méry et Camille du Locle du magnifique drame de Schiller, offrait au musicien des situations admirables, d'un tragique grandiose et profondément humain. Verdi, sans s'attarder à des morceaux conventionnels, a composé la musique — non pas seulement des épisodes — mais de tout le drame : c'est une partition qui fait bloc. La grande ligne mélodique part des premières mesures du bref prélude pour se continuer, et ne s'achever qu'au dénouement. C'est, avant tout, de la musique de théâtre,

— qui reste toujours de la musique délicieuse : tendre, câline, émue, véhemente, puissante, grandiose ; cette musique chante éperdument, italienne certes (et qui s'en plaindrait ?) mais universelle aussi par son humanité. Ce n'est pas seulement l'inspiration, c'est le génie qui déborde d'un bout à l'autre de ce chef-d'œuvre exquis et magnifique.

C'est un très grand honneur pour le théâtre de Monte-Carlo d'avoir tiré de l'ombre cet opéra, jadis si injustement accueilli. Le charme que nous y avons trouvé, l'admiration où nous constraint cette œuvre magistrale, rendent pour nous incompréhensible l'hostilité de nos devanciers. Verdi, alors dans toute sa force, a écrit là une œuvre de puissance incomparable.

Rarement chef-d'œuvre fut mieux interprété : M^{lle} Géraldine Farrar est une exquise Elisabeth de Valois : cette jeune et belle artiste, dont la voix idéalement pure est d'un superbe éclat, s'y est montrée charmante et émouvante, et y a conquis un très grand succès. M. Renaud, dans le rôle du marquis de Posa, fit acclamer une fois de plus son merveilleux talent de chanteur et de comédien. M. Chaliapine fut un Philippe II tragique et sombre, avec un relief saisissant. M. Bouvet, dans le rôle du grand inquisiteur, a produit une profonde impression. M. de Marchi, le célèbre ténor italien, a superbement chanté le rôle de Don Carlos. Et M^{me} Parsi Pertinella, dans le rôle dramatique de la princesse Eboli, fit applaudir sa belle voix de contralto.

Les chœurs ont un rôle important dans *Don Carlos* : on a justement admiré leur perfection vocale et leur animation, remarquablement réglée.

L'orchestre était dirigé par M. Brunetto, un chef italien plein de fougue, doublé d'un musicien consommé ; la partition de *Don Carlos* fut exécutée avec une précision et une richesse de nuances qui méritent les plus sincères éloges.

— Un excellent accueil vient d'être fait à Monte-Carlo au *Démon*, de Rubinstein, créé en 1875 à Saint-Pétersbourg, représenté à Londres, en 1881, mais qui n'avait pas été joué depuis.

G. P.

Les concerts classiques, sous la direction de M. Léon Jehin, attirent toujours un public nombreux auquel les programmes, très variés, offrent des œuvres nouvelles et l'attrait des virtuoses les plus célèbres.

Ces jours derniers, excellente représentation de la *Vie de Bohème* de Puccini. L'œuvre délicieuse du maestro italien a retrouvé son habituel succès. Elle était interprétée, pour les principaux rôles, par les artistes de l'Opéra-Comique : M^{me} Marguerite Carré, qui incarne à ravir le personnage de Mimi, M. Clément, dont la jolie voix de ténor fait merveille dans le rôle de Rodolphe, M. Bouvet, un Marcel de belle allure, M. Jean Périer, parfait dans le rôle de Colline, et M. Chalmin, un Schaunard fort pittoresque.

M^{me} Chassang, qui jouait le rôle de Musette, y a fait applaudir sa jolie voix et son brillant talent de comédienne.

L'orchestre et les chœurs sous l'habituelle direction de M. Léon Jehin. P. G.

M. Joseph Debroux. — Continuant une série des plus heureuses, M. Joseph Debroux, si brillamment appliqué à nous faire connaître les violonistes français du XVIII^e siècle, a donné, le lundi 19 mars, à la salle Pleyel, un très beau concert où il nous a fait entendre des concerti de Jean-Marie Leclair, Louis Aubert le fils (1720-1771), Louis Aubert et des sonates (avec accompagne-

ment du clavecin et du quatuor) de François du Val (... 1723), de J.-B. Senaillé le fils (1687-1730), Branche (né en 1722). Quelques-unes de ces pièces, d'un style à la fois aimable et grand, rappellent la manière de Händel et de Bach. M. Debroux les exécute avec foi, en virtuose impeccable, familiarisé depuis longtemps avec des chefs-d'œuvre. Il faut le remercier doublement, pour son talent de grand artiste, et pour le soin qu'il met à sauver de l'oubli des pièces charmantes où revit toute la grâce de l'Ancien Régime.

M. Sylvio Lazzari. — Le 15 mars, à la salle Molière, grand succès obtenu par l'exécution (que dirigeait l'auteur lui-même) de quelques œuvres de Sylvio Lazzari ; entre autres, le Prélude d'*Armor*, que tous les grands orchestres contemporains ont déjà joué, et qu'on peut classer parmi les chefs-d'œuvre de la composition musicale.

Informations.

Conservatoire. — Par suite du décès de M^{me} Tarpet, un emploi de chargée de cours titulaire d'une classe préparatoire de piano (élèves femmes) se trouve vacant au Conservatoire national de musique et de déclamation.

Les candidats à cet emploi devront se faire inscrire au secrétariat du Conservatoire national dans un délai de vingt jours à partir du 15 mars 1906.

Passé ce délai, aucune inscription ne sera admise.

Cette. — Par arrêté préfectoral en date du 17 mars, M^{le} Buchel est nommée professeur de piano préparatoire (élèves femmes), et M^{me} Bénézech, née Pagès, est nommée professeur de solfège préparatoire (élèves femmes) à l'Ecole nationale de musique de Cette.

LE BAROMÈTRE MUSICAL : I. — Opéra.

Recettes détaillées du 20 février au 19 mars 1906.

DATES	PIÈCES REPRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
21 février	<i>Aïda.</i>	Verdi.	15.304 76
23 —	<i>Le Prophète.</i>	Meyerbeer.	18.005 41
24 —	<i>Les Huguenots.</i>	Meyerbeer.	14.419 "
26 —	<i>L'Étranger. — La Ronde des Saisons.</i>	V. d'Indy. H. Büsser.	15.004 41
28 —	<i>Paillasse. — Coppélia.</i>	Léoncavallo. Delibes.	14.938 76
2 mars	<i>Roméo et Juliette.</i>	Gounod.	17.573 41
3 —	<i>Aïda.</i>	Verdi.	13.005 "
5 —	<i>Le Prophète.</i>	Meyerbeer.	15.662 41
7 —	<i>Le Freischütz. — La Ronde des Saisons.</i>	Weber. H. Büsser.	13.925 26
9 —	<i>Aïda.</i>	Verdi.	16.394 41
10 —	<i>L'Étranger. — Coppélia.</i>	V. d'Indy. L. Delibes.	10.115 "
12 —	<i>Le Cid.</i>	Massenet.	14.727 41
14 —	<i>Tristan et Isolde.</i>	R. Wagner.	16.369 26
16 —	<i>Les Huguenots.</i>	Meyerbeer.	17.079 41
17 —	<i>Le Prophète.</i>	Meyerbeer.	11.756 "
19 —	<i>L'Étranger. — La Ronde des Saisons.</i>	V. d'Indy. H. Büsser.	12.223 41

II. — Opéra-Comique.

Recettes détaillées du 20 février au 19 mars 1906.

DATES	PIÈCES PRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
20 février	<i>Werther.</i>	Massenet.	7.312 »
21 —	<i>Carmen.</i>	Bizet.	6.672 50
22 —	<i>Le Roi d'Ys.</i>	E. Lalo.	9.286 44
23 —	<i>Manon.</i>	Massenet.	8.765 50
24 —	<i>Fra Diavolo. — La Navarraise.</i>	Auber. Massenet.	9.658 88
25 — matinée	<i>La Traviata. — La Fille du Régiment.</i>	Verdi. Donizetti.	7.110 50
25 — soirée	<i>Mignon. — Les Rendez-vous Bourgeois.</i>	A. Thomas. Nicolo.	6.443 50
26 — matinée	<i>La Vie de Bohème. — Les Noces de Jeannette.</i>	Puccini. V. Massé.	5.126 »
26 — soirée	<i>Carmen.</i>	Bizet.	8.871 50
27 — matinée	<i>Lakmé. — Le Caïd.</i>	L. Delibes. A. Thomas.	9.696 50
27 — soirée	<i>Manon.</i>	Massenet.	8.870 50
28 —	<i>Werther.</i>	Massenet.	5.569 50
1 ^{er} mars	<i>La Vie de Bohème.</i>	Puccini.	8.957 34
2 —	<i>La Coupe enchantée. — Les Pêcheurs de Saint-Jean.</i>	G. Pierné. M. Widor.	4.327 50
3 —	<i>Le Roi d'Ys.</i>	E. Lalo.	9.657 72
4 — matinée	<i>Fidélio.</i>	Geväert.	5.800 »
4 — soirée	<i>Louise.</i>	G. Charpentier.	6.404 50
5 —	<i>Mireille.</i>	Gounod.	4.600 50
6 —	<i>Carmen.</i>	Bizet.	7.595 50
7 —	<i>Lakmé. — Le Chalet.</i>	L. Delibes. Adam.	6.855 50
8 —	<i>Werther.</i>	Massenet.	9.471 94
9 —	<i>Cavalleria rusticana. — Le Jongleur de Notre-Dame.</i>	Mascagni. Massenet.	7.334 50
10 —	<i>La Vie de Bohème.</i>	Puccini.	9.525 88
11 — matinée	<i>La Fille du Régiment. — La Traviata.</i>	Donizetti. Verdi.	5.480 50
11 — soirée	<i>Mignon.</i>	A. Thomas.	5.913 »
12 —	<i>Les Pêcheurs de Saint-Jean. — La Coupe enchantée.</i>	M. Widor. G. Pierné.	4.508 »
13 —	<i>Manon.</i>	Massenet.	9.191 50
14 —	<i>Carmen.</i>	Bizet.	7.342 50
15 —	<i>Le Roi d'Ys.</i>	E. Lalo.	8.956 50
16 —	<i>Cavalleria rusticana. — Le Jongleur de Notre-Dame.</i>	Mascagni. Massenet.	7.103 50
17 —	<i>La Vie de Bohème.</i>	Puccini.	9.648 72
18 — matinée	<i>Mignon. — Les Rendez-vous Bourgeois.</i>	A. Thomas, Nicolo.	6.161 »
18 — soirée	<i>Louise.</i>	G. Charpentier.	4.728 50
19 —	<i>Le Domino Noir.</i>	Auber.	4.034 »

Jahrbuch der Musikbibliothek Peters pour 1905, 12^e année, édité par Rudolph Schwartz, Leipzig, chez Peters, 1906. — Le dernier cahier de cette importante publication annuelle est édité par M. le Dr Schwartz, et c'est assez dire qu'il est digne des précédents. Avec les publications musicales de 1905, classées par ordre méthodique, on y trouve les études suivantes : 1^o *Le problème du rythme dans le plain-chant*, par M. Hugo Riemann. M. Riemann distingue 4 théories : celle des traditionnalistes, représentée par les Bénédictins, et d'après laquelle le rythme du plain-chant est libre, analogue à celui de la prose oratoire ; la théorie des mensuralistes, représentée par le P. Jésuite Dechevrens, Gietmann, etc...,

d'après laquelle il y a, dans le plain-chant, une mesure régulière, avec des notes de durées différentes ; la théorie de M. G. Houdard, fondée sur l'équivalence de certains groupes de notes (ligatures) avec un son ; enfin la théorie de M. Riemann lui-même, qui, tout en excluant la *mesure*, admet un *rythme mesuré* (qui modifie, selon les cas, la valeur des notes). 2^o *Le romantisme dans la musique allemande* (Weber, Marschner, Schumann, Wagner, Brahms), par Willibald Nagel. 3^o *Mozart et l'histoire de l'opéra*, par Hermann Kretzschmar. La bibliographie musicale de 1905 est l'œuvre personnelle de M. Rudolf Schwartz.

Commission des Théâtres populaires. — La Commission consultative des Théâtres, instituée par arrêté en date du 7 juin 1905, vient de terminer la première partie de ses travaux. A la suite de sa première réunion, qui eut lieu au sous-secrétariat d'Etat des Beaux-Arts, le 29 juin 1905, cette Commission décida la nomination de deux sous-commissions : la première chargée de l'examen des différents projets d'établissement de théâtres populaires, la seconde de toutes les questions relatives aux représentations populaires tant à Paris que dans les départements. Neuf projets furent soumis à la première sous-commission. Un rapporteur fut nommé pour chacun d'eux, et M. Turot fut chargé du rapport général sur l'ensemble de ces projets. M. Millevoye, député, fut nommé rapporteur général de la seconde sous-commission. Après discussion des rapports de MM. Turot et Millevoye, la Commission plénière, dans ses séances des 26 et 29 janvier dernier, adopta les résolutions suivantes : 1^o Il sera créé 4 théâtres populaires à Paris : un au centre et trois dans la périphérie ; 2^o Le théâtre populaire fonctionnera avec des troupes autonomes ; 3^o Les fonds nécessaires seront assurés au moyen d'une loterie ou de bons à lots ; 4^o Conformément aux propositions de MM. Catulle Mendès et de Sainte-Croix, une subvention importante sera réservée sur le produit de la loterie pour la création de pièces nouvelles et le développement des représentations populaires sur les scènes de province.

Après ce vote, M. Dujardin-Beaumetz, qui présidait ces réunions, a vivement remercié les membres de la Commission de leur dévoué et précieux concours. Il les a assurés que, lors de la discussion prochaine du budget des Beaux-Arts à la Chambre, il soutiendrait devant le Parlement les conclusions votées par la Commission des théâtres.

Rennes. — Par arrêté préfectoral en date du 16 janvier, M. Charles Cuelnaere est nommé professeur de violoncelle à l'École de musique, succursale du Conservatoire national, à Rennes, en remplacement de M. Montecchi.

Le Mans. — Par arrêté du 23 janvier, M. le Préfet de la Sarthe a nommé M^{me} Martinès (Isabelle) professeur adjoint, chargée des cours préparatoires de solfège et de piano à l'École nationale de musique du Mans.

Tours. — Par arrêté ministériel en date du 31 janvier, M. Berquet (Paul-Claude-Rodolphe), 1^{er} prix de violon du Conservatoire national de musique et de déclamation, a été nommé directeur de l'École nationale de musique de Tours, en remplacement de M. Grodvolle, décédé.

ERRATUM : à la 1^{re} p. de notre dernier supplément, lire « organiste en 1593 » au lieu de « né en 1593 ».

Le Gérant : A. REBECCQ.