

LA
REVUE MUSICALE

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

N° 1 (septième année)

1^{er} Janvier

1907

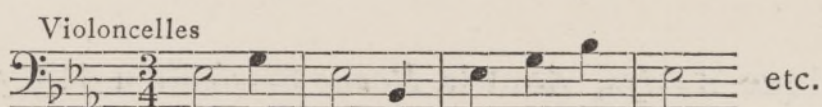
Notre supplément musical : fragments de l' « Atys » de Lulli.

La tragédie lyrique d'*Atys*, dont la *Revue musicale* a déjà publié les extraits, a été représentée pour la première fois au château de Saint-Germain-en-Laye, le 10 janvier 1676. La deuxième représentation eut lieu à Paris, en août 1677 (paroles de Quinault). Le sujet de la pièce, dont l'action se passe en Phrygie, est emprunté à la mythologie et à une légende de métamorphose ; on peut le résumer en quelques mots. Kybèle, la mère des Dieux, aime le jeune Atys ; pour lui, elle quitte l'Olympe et l'autorité suprême. Mais Atys aime en secret la nymphe Sangaride ; Kybèle, pour se venger de son dédain, le métamorphose en pin. Selon l'usage, cet opéra (cinq actes) commence par un prologue destiné à vanter la gloire, le courage, etc..., de Louis XIV, et se termine par un ballet. *Atys* eut d'abord beaucoup de succès ; les contemporains l'appelaient « l'opéra du Roy ». Les danses furent exécutées, le soir de la première, à Paris, par les dames et les seigneurs de la Cour, « mêlés aux acteurs de l'Académie ». Le Dauphin, le prince de La Roche-sur-Yon, le duc de Vermandois, le comte de Brionne, le marquis de Mouy ; la princesse de Conti, M^{lles} de Lislebonne, de Tonnerre, de Laval, de Loubès, remplissaient des rôles dansants d'Égyptiens, d'Égyptiennes et de divinités des eaux, tandis que les « sieurs » Favier, Lestang, du Mirail et Bouteville dansaient à côté d'eux, costumés en dieux des bois. L'ouvrage fut redemandé par Louis XIV le 15 janvier 1678, puis le 7 janvier 1682 (*Histoire manuscrite des Frères Parfaict*). Il fut repris en 1709, mais commença à décliner dans l'opinion alors tournée vers d'autres modèles. Saint-Évremond, dans sa comédie *les Opéras*, loue beaucoup l'œuvre de Lulli, mais lui reproche d'engendrer l'ennui par « un chant continué trop longtemps ». La dernière reprise eut lieu en 1738 (un an après *Castor et Pollux* de Rameau, 24 octobre 1737).

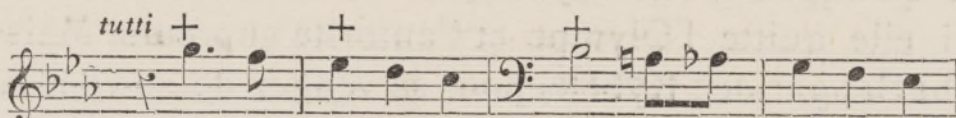
Nous donnons les deux pièces de l'œuvre qui nous paraissent les mieux construites au point de vue purement musical.

Les œuvres récemment exécutées.

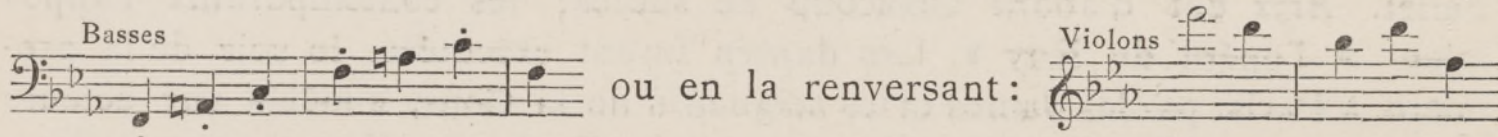
BEETHOVEN, SYMPHONIE HÉROÏQUE (CONCERTS BERLIOZ). — Avez-vous remarqué que dans cette symphonie Beethoven n'emploie pas les instruments (trompettes et trombones) dont nous associons volontiers l'emploi à des idées triomphales, guerrières, brillantes, en un mot « héroïques » ? Un moderne n'eût pas manqué de donner aux cuivres, en pareil sujet, un rôle de premier plan. Beethoven ne le fait pas. Ici encore, c'est un compositeur qui s'élève au-dessus des contingences de « programme », pour faire de la musique pure. Son œuvre est fondée sur l'accord parfait et se ramène, en dernière analyse, à un développement très ingénieux de cet accord parfait. Il le fait d'abord entendre deux fois de suite puis il le décompose :



et de cette donnée, il s'ingénie à tirer tout le parti possible en la tournant et retournant de mille façons. Il la renverse en dessin descendant et la complète par des notes de passage :



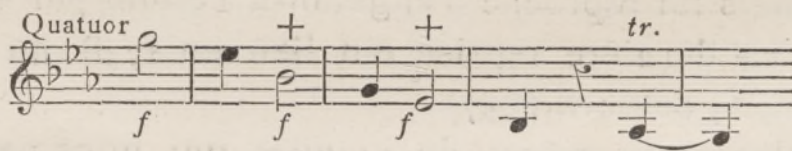
il la transpose, en retenant seulement une partie (3^e mesure du thème initial) :



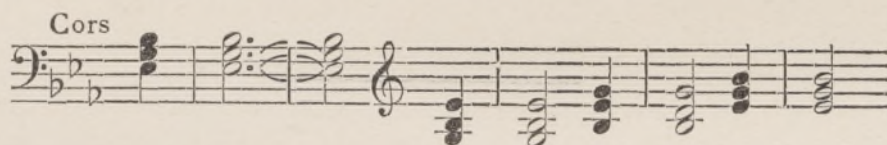
ou bien encore il l'enrichit et l'amplifie avec un rythme nouveau :



Dans le troisième mouvement, nous la retrouvons, avec un rythme encore nouveau, caractérisé par le déplacement des temps forts avec lesquels coïncident les notes essentielles :

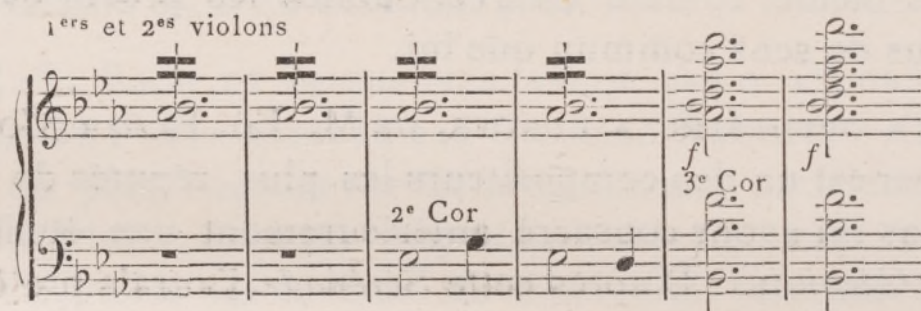


Elle reparaît dans le trio de cette partie :



Le génie musical consiste à savoir imiter, transposer, renverser, varier (par le rythme), développer ; et Beethoven excelle en cela : il est le maître de la con-

struction sonore. Ne cherchez pas ailleurs le secret de son art. Ses sentiments à l'égard de Napoléon et des héros de Plutarque sont indifférents ou n'intéressent que les littérateurs. Nous pouvons les laisser de côté, comme l'idée du « Destin », dans la *Symphonie en ut mineur*. — Dans le premier mouvement de cette *Symphonie héroïque* se trouve le curieux passage où l'entrée du cor fait dissonance et semble être la maladresse d'un instrumentiste qui, ayant mal compté les mesures de silence, commence trop tôt :



On a expliqué ces dissonances, — au point de vue classique, celui de l'*harmonie*, — en considérant le *mi* \flat et le *sol* comme une double appoggiature supérieure : le *mi* \flat se substitue à la note *ré* \sharp , mais, au lieu d'arriver à cette note, aboutit à un *si* \flat ; le *sol* se substitue (?) à la note *fa*, émise, une mesure plus loin, par le 3^e cor, et rachetant cet écart par un *f.* succédant aux *p. p.* Pour un contrepointiste, qui voit les choses autrement, il n'y a pas à s'embarrasser de ces difficultés : Beethoven ne se préoccupe que de la marche des parties et annonce le retour du thème principal, sans s'arrêter aux frottements éventuels, en les utilisant même, pour mieux mettre ce motif à découvert et en relief. C'est comme un intrus qui, au cours d'un entretien, couperait brusquement la parole aux interlocuteurs, pour aborder un autre sujet ou précipiter une transition. Quoi qu'il en soit, ce passage était sans doute de ceux qui, au début du xix^e siècle, alors que Beethoven faisait peu à peu son entrée en France, effarouchaient certains critiques. Voici ce qu'on lit dans les *Tablettes de Polymnie*, à l'époque où Habeneck « découvrait » le grand symphoniste : « Cet auteur (Beethoven), souvent bizarre et baroque, étincelle quelquefois de beautés extraordinaires. Tantôt il prend le vol majestueux de l'aigle, tantôt il rampe dans les sentiers rocailleux. » — J. C.

MUSIQUES DE PLEIN AIR, DE M. FL. SCHMITT (CONCERTS LAMOUREUX). — Le cas de M. Schmitt est intéressant, bien qu'il ne soit pas nouveau. Si le Conservatoire donne du talent, il n'apprend pas à en tirer un bon parti. Prix de Rome en 1900, élève de M. G. Fauré, M. Schmitt a évidemment beaucoup de savoir-faire ; toutes les cordes et toutes les ficelles de la lyre lui sont familières.

Mais, si j'étais son maître, je me hasarderais à lui donner quelques conseils pratiques. Je lui dirais : Avant d'écrire, il n'est pas mauvais d'avoir quelque chose à dire. Pour avoir quelque chose à dire, réfléchissez, observez, regardez, ayez des idées à vous, laissez-vous aller à vos impressions sincères, ne vous occupez pas des sensations de votre voisin, etc. Vous avez voyagé, me direz-vous, en Espagne, en Allemagne, en Turquie : vous auriez peut-être plus profité en restant chez vous. Au lieu de vous inspirer de la nature ou des chefs-d'œuvre de tous les arts, vous vous mettez à la remorque de M. Paul Fargue, dont les poèmes me semblent d'une cocasse insanité, surtout aujourd'hui où la littérature décadente n'a plus guère de public. Vous me décrivez par des sons une *Procession dans la*

montagne ; je pense à des gens qui sont tous à l'unisson dans la prière et la piété, et votre musique se hérissé de dissonances. Vous déchaînez un orchestre formidable pour faire chanter de braves paysans dans un sentier. Il y a là un manque de proportion évident. D'ailleurs tous vos effets d'instrumentation sont connus ; ils ont servi à satiété dans des douzaines de descriptions, de légendes, de poèmes symphoniques. Et que signifie cette *Danse désuète*, où, dit votre auteur, un cratère de musique s'ouvre, avant que la croûte d'un masque tombe ? Rentrez en vous-même, comme Octave, oubliez les proses de M. Fargue et tâchez d'avoir plus de sens commun que lui.

SÉRÉNADE POUR ORCHESTRE A CORDES, DE M. ED. ELGAR (CONCERTS LAMOUREUX). — M. Elgar est un des compositeurs les plus réputés de l'école anglaise moderne. Ici, nous lui avons consacré antérieurement une étude ; nous avons loué son *Rêve de Gérontius*. D'après cette *Sérénade*, j'aurais plutôt cru qu'il était un élève bien sage et attardé de Mendelssohn. Dès les premières mesures de l'Allegro, on se dit : Tiens, c'est un quatuor de Mendelssohn ! et après quelques minutes on n'en doute plus. Grâce molle, phrases flasques, mélodies sans force, sans vie et sans couleur. — Mais non, ce n'est pas du vrai Mendelssohn ! c'en est la contrefaçon, ou c'est du posthume de la première jeunesse...

FAUST, DE R. SCHUMANN (CONCERTS DU CHATELET). — Avec un énorme déploiement de forces instrumentales et vocales, M. Ed. Colonne nous a donné une exécution intégrale du *Faust* de Schumann. L'œuvre est belle, sans doute ; c'est comme un dessin de maître, d'une facture toujours remarquable ; mais j'avoue qu'elle a été pour moi une déception. Déception, si je la compare à la *Damnation* de Berlioz, incohérente, mal équilibrée, mais d'une couleur magnifique et inoubliable ; déception si je la compare aux autres œuvres de Schumann. Je n'y retrouve pas la poésie pénétrante, qui fait leur originalité. Comparer, c'est presque toujours tuer quelque chose. Si, pour échapper à ce reproche, on examine *Faust* en lui-même, on est obligé de constater que Schumann s'y montre classique avec exagération, trop froid, trop terne, sans coloris instrumental, sans envergure pour l'ensemble. Là où le livret l'invitait à se lancer en plein romantisme, il reste correct, timide même, régulier, consciencieux, à la façon d'un Mendelssohn. Le chant des « lémures », qui, à l'appel de Méphistophélès, sortent « du fond des froids abîmes », pour creuser la fosse de Faust, n'arrive pas à le faire sortir des voies régulières et à débrider son imagination. Il note sans enthousiasme, et avec une tenue de style irréprochable les vers suivants sur l'amour :

L'amour divin anime, éclaire,
féconde et crée tout en ces lieux.

La dernière partie (bien que le chœur ultime soit beau et puissant) est un peu traînante et fait longueur. Ajoutez que l'exécution (vocale) n'a pas été parfaite.

LA MARCHE AUX FLAMBEAUX, DE MEYERBEER (CONCERTS TOUCHE). — J'ai pris le plus vif plaisir à réentendre ce poème, que tous les jeunes pianistes ont certainement joué d'après l'arrangement à quatre mains. Au milieu du déchaînement assez trouble des œuvres contemporaines, il est infiniment agréable de renouer connaissance avec certaines compositions du passé, non pour rabaisser ceci au profit de cela, mais pour refaire ou maintenir en soi une appréciation

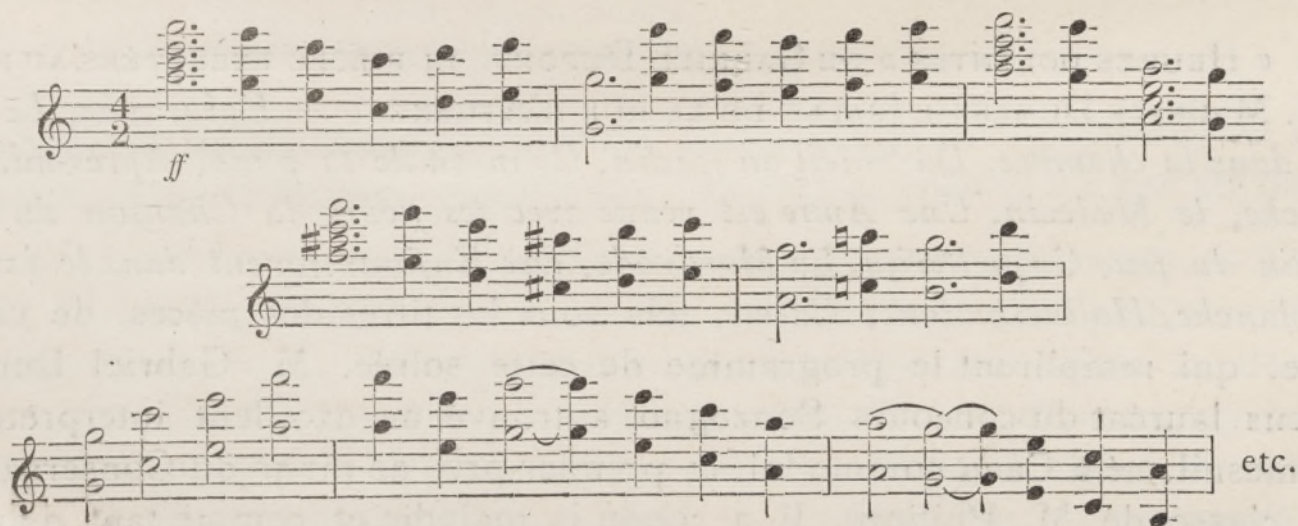
équitable des écoles. Meyerbeer apparaît ici comme un artiste merveilleusement doué. Sa *Marche aux flambeaux* est vraiment belle. C'est de l'art noble, oratoire, aimant le paraphe et la pompe, mais élégant et brillant, riche, divers, très décoratif, supérieur par deux qualités inestimables : l'invention mélodique et l'invention rythmique. Il y a là une abondance de thèmes et un éclat tout à fait remarquables. A peine relèverai-je un peu de banalité dans le chant de la clarinette accompagné par les harpes (suppléées par le piano dans le petit orchestre) ; l'ensemble est d'un excellent effet.

OEUVRES DE J.-S. BACH ET DE SES FILS (SALLE DES QUATUORS PLEYEL, FONDATION J.-S. BACH, DE PARIS, DIRIGÉE PAR CHARLES BOUVET). — Le nom de Bach paraît de plus en plus souvent sur les programmes parisiens. Il y a quelques semaines, M. Bret lui consacrait une séance très remarquable. Le dimanche 16 décembre, l'*Oratorio de la nuit de Noël* était exécuté en l'église de la Sorbonne ; et le 17 M. Charles Bouvet consacrait une soirée au grand compositeur et à ses fils. Les fils de Bach ne sont pas aussi nombreux que les étoiles du ciel et les grains de sable du rivage de la mer, mais peu s'en faut. Les principaux descendants de cette extraordinaire famille d'organistes sont : Wilhelm-Friedemann Bach, fils aîné de Jean-Sébastien, musicien de premier ordre, auteur de compositions dont une grande partie est à la bibliothèque de Berlin ; Karl-Philipp-Emmanuel, le second fils (né à Weimar en 1714), en qui on voit un des créateurs de la sonate et du morceau musical *caractéristique* ; Johann-Christian, le plus jeune (né à Leipzig en 1735). Pour dénombrer et caractériser tous les musiciens qui ont porté ce nom écrasant de Bach, il faut recourir à un dictionnaire. M. Bouvet avait entrepris une œuvre délicate. Avant chaque exécution, il lisait une brève notice ; et à la façon dont il prononçait certains noms, on voyait bien qu'il est peu familier avec la biographie et la bibliographie de son sujet. Mais peu importe. Ce que je reprocherai à ses exécutions, c'est d'être un peu froides, molles et grises (je parle du piano autant que du violon) et sans énergie suffisante. Il n'y a pas de musique plus vive et plus *allante* que celle de Bach. C'est de la musique ailée, toujours improvisée, ou écrite au courant de la plume, comme il sied à un compositeur qui est, avant tout, un organiste pratiquant par habitude, par goût et par nécessité professionnelle, l'art de l'improvisation. Parmi les pièces entendues, je signalerai l'*Andante* (édité chez Breitkopf, à Leipzig) et le duo pour contralto et soprano, *Gia la notte Savicina*, de Johann-Christian. C'est du pur Mozart. Ceux qui connaissent les sonates de Mozart pour piano auront plaisir à en retrouver les aimables formules dans la première de ces deux pièces.

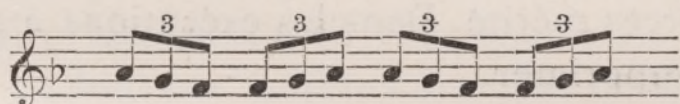
LES « HEURES DOLENTES » DE GABRIEL DUPONT, 14 PIÈCES EXÉCUTÉES AU PIANO PAR M. MAURICE DUMESNIL (SALLE DE LA RUE D'ATHÈNES) — *Épigramme, Le Soir tombe dans la chambre, Du Soleil au jardin, Chanson de la pluie, Après-midi de dimanche, le Médecin, Une Amie est venue avec des fleurs, la Chanson du vent, Au Coin du feu, Coquetteries, La Mort rôde, Des Enfants jouent dans le jardin, Nuit blanche, Hallucinations, Calme*, tels sont les titres des pièces, de valeur inégale, qui remplirent le programme de cette soirée. M. Gabriel Dupont, l'heureux lauréat du concours Sonzogno, a trouvé un excellent interprète en M. Dumesnil, né à Caen comme lui, et premier prix de piano du Conservatoire (1905, classe de M. Philipp). Il a connu la maladie et, comme tant d'autres

artistes célèbres, il a noté ce qu'il éprouvait dans la langue des sons, aussi claire pour lui et aussi expressive que la langue des mots l'est pour le littérateur. Si on rattache une pareille œuvre à ses origines réelles, on ne peut éprouver pour elle que respect et profonde sympathie. Au point de vue musical pur, elle a une sérieuse valeur, à condition qu'on ne la juge pas d'après l'esthétique suivie par d'autres musiciens, dans d'autres ouvrages. On a rarement poussé aussi loin la liberté de la fantaisie. Il y a là de très jolies incohérences pittoresques, beaucoup de couleur, des débris de rythme, un choix ingénieux de tout ce qui est défendu dans l'écriture d'école, un florilège savant des dissonances les plus osées, — des traits de génie, un métier qui sait retrouver l'unité dans le désordre, — des minuties un peu puériles, du Moussorgski, du Grieg, du Chabrier, — des mélodies fort délicates qui semblent marcher pieds nus sur de la porcelaine cassée, des airs populaires qui paraissent un instant et s'en vont aussitôt en grimaçant, des commencements qui n'ont pas de suite, et des suites qui n'ont ni tête ni fin, en un mot tous les exercices d'assouplissement et de dislocation auxquels peut se livrer la pensée musicale. Ce genre de travail est admissible quand il est, comme dans le cas présent, très sincère et pratiqué par un maître. Mais il ne faut pas en abuser. La musique n'est pas faite de cauchemars ; si elle intervient au chevet du malade, elle doit conserver le titre que lui donnait Schumann : celui de « consolatrice divine ». Il faut que M. Gabriel Dupont donne comme épilogue à ses *Heures dolentes* un chant d'allégresse. — J. C.

« KYBÈLE », CHOEURS, SOLO ET ORCHESTRE, PAR TH. DUBOIS (CONCERTS DU CONSERVATOIRE). — Kybèle, dont le culte avait pour siège la Phrygie, est un nom évocateur de brillantes mythologies orientales. Kybèle est la mère des dieux. Le long des mers d'azur aux sonores rivages, elle était représentée par les anciens sur un char attelé de lions, suivie d'un cortège de Korybantes aux bonds effrénés. Vierge majestueuse et éclatante, ouvrière de tous les hymens, elle était considérée comme le principe de la vie. Un tel sujet est éminemment favorable à la musique, à la haute généralité de son pouvoir expressif, comme aussi à l'imagination du compositeur qui, en certains cas, peut et doit être un peintre. Sur les beaux vers de Leconte de Lisle, M. Th. Dubois a écrit une belle partition, forte, brillante, solidement et sobrement construite, où l'idée mélodique a parfois une ampleur grandiose ; mais il ne paraît pas avoir voulu se mettre tout entier dans son sujet, en lui donnant le maximum de couleur, de diversité, de déploiement dont il est susceptible. Son œuvre est d'une tenue très classique. De l'introduction (dont Berlioz eût bien fait de méditer les basses s'il les avait connues), je citerai cette belle idée mélodique, chantante et large :



reproduite plus loin par le soprano solo. Elle est le centre, le noyau de la composition. Les chœurs qui l'encadrent sont agréables, mais bien brefs. L'ensemble de l'œuvre est écourté. J'y voudrais aussi des rythmes plus variés ; l'invention rythmique me paraît devoir jouer un rôle très important en un sujet où il n'y a pas seulement de la force et de l'éclat, mais de la volupté et une richesse *rare*. Pour la couleur, je m'étonne que l'auteur ne se soit pas permis de plus grandes libertés harmoniques et se borne, çà et là, aux classiques altérations de la quinte ou de la sixte, en usant assez fréquemment du chromatisme. Les modulations, sans être poussées à l'excès, comme dans l'*Astarté* de Xavier Leroux, auraient pu être plus fréquentes. Quelques formules sans grand intérêt, par exemple :



se répètent trop. Dans l'orchestre, il y a un peu d'abus du *fortissimo*. Telles sont les impressions que m'a laissées cette œuvre en somme très distinguée, lumineuse et vigoureuse, à qui il ne manque peut-être, pour étonner le snobisme du jour, qu'un peu de dévergondage romantique. — J. C.

« ROSAMONDE » DE SCHUBERT (SOCIÉTÉ DES CONCERTS DU CONSERVATOIRE). — L'opéra *Rosamonde* (cette Rosamonde était la favorite du roi Henri II d'Angleterre) fut joué en 1823. Fut-il jamais repris ? — Schubert répète trop souvent ses motifs ; il étire ses thèmes plus qu'il ne les développe, il ne mûrit pas ses idées, et toutes ses œuvres de longue haleine se ressentent singulièrement de cette facilité. Il y a pourtant des choses exquises dans ces quelques pages de *Rosamonde* que la Société des concerts donnait pour la première fois à ses abonnés. A citer une piquante conversation des bois accompagnés par les cordes, et une sorte de marche, coupée d'airs de ballet, qui devait faire très bon effet au théâtre, et qui certes nous charma au concert. Mais dans quel théâtre verrons-nous jamais jouer en France un opéra de Schubert ?

« SUITE EN UT MAJEUR » DE J.-S. BACH (*ibid.*). — A côté de la 4^e Symphonie de Schumann, de l'ouverture célèbre de la *Fiancée vendue* et de l'air de Suzanne des *Noces de Figaro*, que M^{lle} Demougeot chanta avec un art infini, la Société des concerts nous a gratifiés d'une autre *première audition*, celle de la *Suite en ut majeur* de Bach. Il est extraordinaire que la Société des concerts ait attendu quatre-vingts ans pour nous donner cette œuvre... Sans atteindre à la profondeur de certaines autres suites plus connues, cette œuvre est d'une grande variété de rythmes et de mélodie. L'orchestration en est fort simple (les cordes deux hautbois et un basson), et pourtant Bach a tiré des effets étonnants de ces éléments. Malgré la lassitude que peut causer à notre oreille, habituée à d'autres jeux, l'emploi permanent d'une même tonalité, tous les morceaux de la *Suite* : ouverture, courante, gavottes, menuets, bourrées, forlane, passe-pieds, ont délicieusement plu. — HENRI BRODY.

M^{me} ROGER-MICLOS. — LE QUATUOR BATAILLE. — Avec le concours de M. Johannès Wolf, dont le violon a une qualité et une ampleur de son très louables, M^{me} Roger-Miclos nous a fait entendre (salle Pleyel) trois chefs-d'œuvre qu'elle excelle à interpréter : la Sonate de R. Strauss (digne des plus grands

maîtres, bien que, au cours de l'œuvre, la netteté de dessin laisse parfois à désirer), la Sonate de C. Franck, que tous les musiciens placent (aujourd'hui !) au même rang que celles de Beethoven, et la Sonate en *si b* de Mozart, charmant badinage dont la seule difficulté réside dans l'exécution des petites notes d'agrément. Je n'attache pas beaucoup d'importance à telle ou telle façon de les comprendre ; mais il faut que le piano et le violon se mettent d'accord sur ce point délicat et que l'un ne fasse pas un *coulé* là où l'autre fait un *brisé*. Le quatuor Battaille nous a donné des pièces de C. Cui, un *Madrigal* de Fauré (le mot *madrigal* est pris ici dans le sens littéraire, et non musical) et quelques compositions anciennes. Bien qu'inégales pour le volume, les voix du quatuor Battaille sont brillantes, bien d'accord, appliquées à de justes nuances, et le public leur a fait un succès mérité. Dans les exécutions *a capella*, l'accord initial et final du piano est à supprimer.

CONCERT RAYMOND MARTHE (SALLE PLEYEL). — M. Raymond Marthe a donné son concert annuel, à la salle Pleyel, le 20 décembre, et y a retrouvé son succès habituel. — L'éminent professeur a exécuté avec une sûreté de goût parfaite et une probité musicale devenue rare aujourd'hui, la Suite en *ré* majeur pour violoncelle seul de J.-S. Bach, et le Concerto en *si* mineur de Dvorak. Ce que nous aimons à louer chez ce virtuose, c'est la souplesse et la parfaite tenue de son archet. C'est par la main droite que se distinguent ou pèchent nos violoncellistes et violonistes ; l'habileté de la main gauche est une qualité banale et commune aujourd'hui. Mais l'archet ! Combien en compte-t-on dans Paris qui soient sans défaut ? Une dizaine peut-être ! M. Marthe est de ceux-là. Le concert a débuté par un trio de M. Tournemire (M. Marthe, M. Rieu et l'auteur au piano), qui est une œuvre d'imagination plus que de sentiment, plus compliquée que sincère, d'un « avancé » un peu excessif, mais qui n'a pas laissé de plaire au public. — Dans l'intervalle, des mélodies de A. Bruneau et de Schubert furent chantées avec goût par M^{lle} Jane Bernardel.

« MADAME BUTTERFLY », 3 ACTES, DE PUCCINI (OPÉRA-COMIQUE). — Ah ! comme cet opéra commençait bien !... Une ouverture en style fugué, avec exposition du thème par quatre parties successives, ce qui donne tout de suite une impression de mouvement et de verve très favorable à la comédie lyrique ; une première scène très plaisante, dans un décor charmant, comme en imagine seul M. Albert Carré, qui s'est encore surpassé (et qui est allé, pour la circonstance, jusqu'à faire faire un second grand rideau, tout neuf) : tout annonçait une œuvre originale, vive, pimpante, rare. Après ce gracieux début, nous n'avons eu, hélas ! qu'un mélodrame équivoque, sans poésie, de musique bariolée et brutalement expressive. M^{me} Butterfly est une Japonaise qui épouse — à la manière des mariages Extrême-Orient de Loti — un jeune officier américain, en service provisoire dans les eaux du Japon. L'officier revient bientôt aux États-Unis, où il se marie pour de bon cette fois ; mais sa première femme reste inconsolable et attend avec foi son retour. Il fait un second voyage auprès d'elle, *en se faisant accompagner de sa femme américaine*, et vient réclamer... le petit Japonais né de ses amours. Livret dépourvu de sens commun ! La musique est d'un réalisme violent. Pas de construction. En revanche, des taches de couleur, du fracas, de l'étrangeté, et tous les styles ; tour à tour on pense à Debussy, à Gounod, à Massenet, à Meyerbeer, à Verdi, aux Italiens barbouillés d'instrumentation

cosmopolite. Il y a des scènes, comme dans la *Tosca*, où on ne chante plus ; on crie, on sanglote : on se demande si on est à l'Ambigu ou à l'Opéra-Comique... Une fantaisie légère et souriante, avec des touches moins appuyées, eût beaucoup mieux convenu à ces ravissants décors.

« ANTAR », DE RIMSKY-KORSAKOW (CONCERTS LAMOUREUX). — Cette symphonie est très vantée par des juges sérieux, trop vantée à mon sens. Je note les applaudissements chaleureux qui l'accueillent ; je suis sensible à cette débauche de couleurs, à ce feu d'artifice, si j'ose m'exprimer ainsi ; je loue la 3^e partie, non moins éblouissante que les autres, mais d'un accent plus pénétrant. Cependant, si mon oreille est satisfaite, je reste froid. Cette musique n'éveille en moi presque aucune émotion. Elle n'est pas vraie ; elle est tout extérieure ; elle est en outre monotone et fragmentaire. Les motifs de cette rhapsodie manquent un peu de caractère ; les rythmes ne sont pas toujours exempts de vulgarité ; on voudrait plus d'étoffe et moins de broderies ; l'auteur abuse presque constamment de la harpe et parfois des instruments à percussion. Enfin je reprocherais au créateur de la symphonie russe de trop subir l'influence de Berlioz et surtout de Liszt, c'est-à-dire de l'art romantique français et de l'art romantique allemand. C'est l'œuvre d'un homme admirablement doué pour la musique, mais non pas d'un très grand artiste.

ENVOIS DE ROME (ŒUVRES DE M. SCHMITT). — Je sors du Conservatoire, et suis absolument, sur M. Schmitt, de l'avis exprimé plus haut par notre éminent collaborateur. *Le Palais hanté* est une musique franchement laide, à force d'incohérences, de dissonances et de contorsions. Le *Psaume XLVI*, pour chœurs et orchestre, n'est pas sans puissance, mais très lourd et déplaisant. Il y a là un choquant abus des cymbales et de la trompette : en somme, c'est une caricature de la vraie musique, par un homme qui pourrait mieux faire.

COURS DU COLLÈGE DE FRANCE

L'ORGANISATION DES ÉTUDES D'HISTOIRE MUSICALE AU XIX^e SIÈCLE (Suite)

(Résumé par M. Emile Dusselier).

J'ai parlé, dans ma dernière leçon, de l'introduction de la musique dans l'enseignement supérieur. Avant de passer à un autre ordre de faits, je voudrais dire un mot de l'introduction de la musique dans l'enseignement secondaire et dans l'enseignement primaire. Le lien de ce sujet avec l'organisation de nos études n'a pas besoin d'être démontré. Pour faire de l'histoire musicale — à moins qu'on ne veuille se borner à de la *littérature* d'amateur — il faut posséder la grammaire de l'art ; et, pour cela, il est indispensable d'avoir été familiarisé de très bonne heure avec les éléments de la musique. La rédaction des programmes de l'instruction publique est par conséquent la base de toutes les

grandes études ultérieures ayant la musique pour objet. De l'enseignement secondaire, j'ai peu de chose à dire. Chez nous, il a toujours été fondé sur la tradition gréco-latine, sauf sur un point essentiel, qui est précisément la musique. Chez les Grecs, Aristophane (comédie des *Nuées*) caractérisait et distinguait les enfants de deux générations par les chants qu'on leur faisait apprendre à l'école. Cela ne serait guère possible dans notre système d'éducation, fondé cependant sur le culte superstitieux de la Grèce ! Il s'est trouvé un ministre d'esprit démocratique qui a compris l'importance du chant choral : c'est Victor Duruy. Mais l'arrêté (30 janvier 1865) par lequel il organisa l'étude du chant — rendue obligatoire jusqu'à la classe de troisième — tomba bientôt en désuétude. Une tentative est faite en ce moment pour la remettre en vigueur ; je n'y insisterai pas, me bornant à souhaiter que les pouvoirs publics comprennent l'importance de cette partie des programmes et prennent les moyens nécessaires pour remettre en vigueur une idée juste.

En ce qui concerne l'enseignement primaire, j'ai sous les yeux la série complète des documents législatifs, pris à la Bibliothèque de la Chambre des députés (*Projets de lois sous la Révolution*), aux *Recueils des lois et règlements concernant l'Université* (Brunot-Labbé et Delalain, éditeurs), au *Moniteur*, dont la collection sans lacunes est à la Bibliothèque de l'École de Droit, au *Journal officiel* et au *Bulletin du Ministère de l'Instruction publique*. Je me bornerai à quelques indications caractéristiques.

L'enseignement primaire enveloppe toute la nation française : par lui, on peut donc agir directement sur l'esprit public et sur le sentiment national. Si nous remontons à la fin du XVIII^e siècle, nous trouvons des idées grandioses et admirables qui, aujourd'hui encore, peuvent être prises comme idées directrices. Différents projets relatifs à l'enseignement primaire furent présentés à l'Assemblée législative et à la Convention, par Mirabeau (1791), de Talleyrand-Périgord (10-19 septembre 1791), Condorcet (20-21 avril 1792), Chénier (12 décembre 1792), d'autres encore. Le premier où il soit fait mention du chant est celui de Rabaud Saint-Étienne (21 décembre 1792). Il y est dit : « *En chaque exercice, il sera chanté des hymnes à l'honneur de la Patrie, à la liberté, à l'égalité, à la fraternité de tous les hommes, propres enfin à former les citoyens à toutes les vertus. Ces hymnes devront être approuvés par le Corps législatif.* » Dans le projet présenté à la Convention par Siéyès, Daunou et Lakanal, le 26 juin 1793, on lit, article 25 : « *Ils (les élèves des écoles nationales) seront particulièrement exercés au chant et à la danse de manière à pouvoir figurer dans les fêtes nationales* ». Le plan d'éducation nationale de Michel Lepeletier, présenté à la Convention par Max. Robespierre (13 juillet 1793), prévoit également, aux articles 11 et 12, « l'étude des chants civiques ». Le décret relatif à la constitution des écoles primaires, 17 novembre 1794 (27 brumaire an III), va encore plus loin. A l'article 2 de son chapitre IV, il dit : « *On fera apprendre... des chants de triomphe* ». Ne sourions pas de tout cela ! Ayons plutôt honte de ne plus nous sentir assez énergiques et enthousiastes pour nous replacer dans un tel état d'esprit ! Faire apprendre des chants « civiques » aux enfants, c'est être dans la ligne de la plus pure tradition grecque.

Après le XVIII^e siècle, cette magnifique idée de l'unité française, fortifiée et embellie par le chant choral, se rétrécit, se dessèche, se glace. Il faut se contenter de glaner, çà et là, quelques indications laconiques. L'ordonnance royale

du 29 février 1816 crée trois degrés dans les brevets de capacité ; et l'instruction aux recteurs (14 juin) pour la délivrance des diplômes mentionne *le plain-chant*, parmi les connaissances... « *non exigées* ». Dans un règlement du 13 mai 1831 concernant l'École normale primaire de l'Académie de Paris, on lit (art. 18, § 2) : « *Les jours de congé, le plain-chant est enseigné à ceux qui désirent recevoir ce genre de leçons.* » La loi du 28 juin 1833 (titre I, art. 1, § 2) décide que l'instruction primaire SUPÉRIEURE « comprendra nécessairement... le chant ». Dans les écoles normales, on réduisait le chant au rôle subalterne d'auxiliaire mnémotechnique ; on faisait chanter la table de Pythagore et le Décalogue. De telles caricatures de la musique sont indignes d'un peuple artiste. En 1848, Barthélemy Saint-Hilaire voulut réparer l'étrange mutilation faite par la loi de 1833 en restituant la musique aux écoles élémentaires ; on fit à cette loi une correction qui nous conduit à celle du 15 mars 1850 et à cette phrase tristement célèbre (art. 23) : « l'enseignement primaire *peut comprendre en outre... le chant.* » Nous sommes dans la période où la conception juste du chant choral est perdue, et où la musique est placée, par une grave erreur, au même rang que le dessin, exercice individuel et non collectif. Nous voyons aussi dévier vers des préoccupations confessionnelles les principes du XVIII^e siècle. Nous entrons (à partir de mars 1864) dans la période des « Commissions », d'où on voit sortir habituellement de sages idées moyennes, rarement un principe directeur nettement formulé. Voici un texte qui montre combien nous sommes loin de 1793, bien qu'y reparaisse un trait de rhétorique surannée. On lit dans la circulaire ministérielle du 2 juillet 1866 : « la musique instrumentale et le chant touchent à cette double hygiène (du corps et de l'esprit) : ils ajoutent à la pompe des cérémonies religieuses ; mais ils habituent aussi à des mœurs plus douces. Au lieu de se chercher et de se réunir pour des plaisirs grossiers et violents, on s'assemblera pour un plaisir délicat et relevé. La fable antique d'Orphée, calmant par les sons de sa lyre les monstres des bois, est toujours une vérité. Les écoles normales peuvent beaucoup pour répandre le goût de la musique. » A la même époque était organisée une inspection spéciale de ce service, et Duruy — innovation excellente — créait les orphéons (dirigés d'abord par les instituteurs). Je n'irai pas plus loin, dans cette revue rapide, que l'arrêté du 27 juillet 1882, réglant l'organisation pédagogique et le plan d'études des écoles primaires publiques. On lit à l'art. 16 : « Les leçons de chant occuperont de une à deux heures par semaine, indépendamment des exercices de chant qui auront lieu tous les jours, soit dans les intervalles qui séparent les autres exercices scolaires, soit à la rentrée et à la sortie des classes. » L'année suivante, une circulaire était relative à la concession de pianos et d'harmóniums.

En somme, l'idée très juste et très belle du rôle social de la musique, nettement formulée à la fin du XVIII^e siècle, a été, dans la suite, amoindrie, déviée du but, soumise à plusieurs éclipses. Aujourd'hui, bien que la surcharge des programmes d'éducation et l'utilitarisme excusable des études lui fassent obstacle, elle semble appelée à un retour de faveur. Il faut souhaiter vivement qu'en pareille matière les principes de la Révolution soient repris et compris. Un peuple qui chante est bien près d'être un peuple uni. Le chant collectif est pour lui une excellente hygiène : il a le travail gai et les loisirs honnêtes. A un point de vue plus spécial, on peut dire que si la musique n'est pas étudiée de bonne heure dans les écoles,

il n'y aura ni des maîtres compétents pour en retracer l'histoire ni un public pour les écouter.

*
* *

L'enseignement élémentaire, indispensable à l'organisation des études d'histoire musicale, a pour complément un autre moyen d'éducation dont j'ai à parler : c'est le concert. Un concert est une leçon de choses ; grâce à lui, les historiens de la musique peuvent donner à leurs travaux une base expérimentale, apprécier exactement les œuvres, les comparer et reconstituer leur enchaînement ; pour le public, le chef d'orchestre est le plus puissant auxiliaire du maître donnant ses leçons dans une classe : sans lui, la musique serait une chose morte, et toute voix qui parlerait d'elle serait sans écho. Il y a donc intérêt à indiquer le rôle des concerts au ^{xix}^e siècle, à rappeler les services qu'ils ont rendus à la formation de l'esprit musical, les notions qu'ils ont vulgarisées, et aussi l'évolution un peu lente par laquelle ils sont arrivés peu à peu à faire pénétrer l'esprit historique dans leurs programmes. La première société dont je parlerai est celle des Concerts du Conservatoire, la plus ancienne et la plus brillante de celles que possède la France. Elle s'est développée suivant un progrès dont nous avons déjà constaté ailleurs les différentes phases, et que nous retrouverons encore plusieurs fois.

Elle a été créée le 15 février 1828 par un arrêté du vicomte de La Rochefoucauld, aide de camp du Roi, sur la demande de Cherubini et sur l'initiative d'Habeneck, alors directeur (depuis 1821) de l'Académie de musique, à un moment où le Conservatoire restait supprimé par la Restauration, comme un dangereux foyer de propagande républicaine. Avant elle, il y avait eu quelques institutions analogues, mais éphémères, auxquelles je ne m'arrêterai pas, me bornant à renvoyer sur ce point à l'excellente étude que Michel Brenet leur a consacrée (1). Je rappellerai seulement : 1^o en 1725, les *Concerts spirituels*, fondés (en pleine Régence !) en 1725, cinq ans après la création des bals masqués de l'Opéra, pour dédommager le public, privé de spectacle pendant le carême et les fêtes de Pâques (ils avaient lieu aux Tuileries, de 6 à 8 heures du soir, dans la salle des Maréchaux ; la Symphonie en *mi b* de Mozart y a été exécutée pour la première fois ; ils ne furent interrompus qu'en 1791) ; 2^o le *Concert des amateurs*, fondé en 1775, dirigé par le compositeur Gossec et le fameux chevalier de Saint-Georges, violoniste mulâtre ; 3^o la *Loge olympique*, fondée en 1779, aux Tuileries, sous le patronage de Marie-Antoinette (c'est là que brilla Viotti ; la *Loge*, pour laquelle Haydn écrivit six symphonies, fut dissoute en 1789) ; 4^o les *Concerts de la rue de Cléry*, créés l'an VII de la République avec 80 exécutants, sous la conduite de Grasset, qui fut plus tard chef d'orchestre du théâtre Louvois ; les chœurs étaient dirigés par Plantade père, le dernier maître de chapelle de la monarchie. C'est là que fut exécutée la première symphonie de Reicha, en 1801 ; parmi les exécutants se trouvait Garat, « le dieu du chant » ; 5^o en 1825, le nouveau concert d'amateurs organisé au Tivoli de la rue de Grenelle-Saint-Honoré, puis au Vauxhall, près du château d'eau (dissous en 1832).

La *Société des Concerts* est sortie, après d'assez nombreux tâtonnements, de

(1) Michel Brenet, *les Concerts en France sous l'ancien régime*, 1 vol. (chez Fischbacher), 1900.

l'organisation même du Conservatoire, et sa genèse est assez longue. En 1792, le Règlement de l'École de musique de la garde nationale avait prévu « un exercice annuel des élèves, *en présence du corps municipal* ». La loi du 3 juillet 1796 institua des « exercices » le 20 de chaque mois. C'était une sorte de concert intérieur un embryon de concert public dont les circonstances devaient provoquer le développement. Ainsi, en 1797, les élèves donnent un concert pour la distribution des prix (qui eut lieu à l'Odéon, le 24 octobre). Bientôt ils se constituent en société et donnent des auditions, sur abonnements, dans le foyer de la salle du Théâtre olympique, rue de la Victoire, sous le titre de concerts français (21 novembre 1801). Un programme annonce la 80^e symphonie d'Haydn, des « morceaux italiens », l'air de *Stratonice* de Méhul, et l'ouverture de l'*Hôtellerie portugaise* de Cherubini. En 1802, ces concerts furent transportés dans la salle du Conservatoire ; en 1807, 1808, 1811, 1813 et 1814, ils firent entendre quelques œuvres de Beethoven. Nous arrivons ainsi à l'œuvre de Habeneck, musicien des plus estimables (1781-1849), qui un jour réunit chez lui quelques amis, leur fait oublier l'heure du déjeuner en leur faisant déchiffrer quelques pages de l'auteur de *Fidelio*, les enflamme d'enthousiasme, et prépare par là le triomphal avènement, en France, de Beethoven.

Il est curieux de voir ce qu'on pensait de l'auteur des Symphonies, en France, au commencement du XIX^e siècle. Voici un texte tiré des *Tablettes de Polymnie* : « Cet auteur (Beethoven), souvent bizarre et baroque, étincelle quelquefois de beautés extraordinaires. Tantôt il prend le vol majestueux de l'aigle, tantôt il rampe dans des sentiers rocailleux. Après avoir pénétré l'âme d'une douce mélancolie, il la déchire aussitôt par un amas d'accords barbares. Il me semble voir renfermer ensemble des colombes et des crocodiles. » Jugement curieux, qui doit nous inspirer de salutaires réflexions sur ceux que nous portons aujourd'hui sur certains compositeurs ! En somme — et c'était inévitable — nous n'avons pas conquis Beethoven du premier coup, en lançant brusquement nos virtuoses en colonne d'assaut sur ses symphonies (en particulier la IX^e), mais après une suite de reconnaissances, de travaux d'approche et d'engagements partiels, non exempts de quelques ruses de bonne — ou de mauvaise — guerre. C'est ce qui s'est passé pour Shakespeare ; avec cette différence pourtant que l'acclimatation du musicien a été plus rapide que celle du poète. Ces maladresses, ces compromis naïfs et ces tâtonnements de la première heure ne laissent pas d'être un hommage rendu à un génie dont la supériorité, brusquement révélée, avait quelque chose de déconcertant. Dans la célèbre journée où, *ante pocula*, Habeneck met quelques amis aux prises avec le « monstre », on devine l'étonnement, l'allégresse illuminée et l'embarras de gens qui, ayant pris un « aigle », comme dit *Polymnie*, ont à l'enfermer dans une cage d'appartement.

Cette révolution du goût, opérée par la découverte du monde beethovénien, c'est Habeneck et la *Société des Concerts du Conservatoire* qui en eurent le mérite. La Société a fait connaître au public les ouvertures de *Fidelio*, de *Léonore*, de *Prométhée*, de *Coriolan*, des *Ruines d'Athènes*, d'*Egmont* ; des fragments des quatuors, trios et septuors (qu'on jouait alors avec tous les instruments à cordes de l'orchestre) ; les deux messes en *ut* et en *ré* (on sait que Beethoven considérait sa messe en *ré* comme son meilleur ouvrage) ; l'oratorio *le Christ au mont des Oliviers*, enfin les symphonies. Dans la période qui va du 9 mars 1828 au 21 avril 1859 inclus, et qui comprend 305 concerts (en comptant ceux

des 5 avril 1845 et 14 juin 1855 qui furent donnés au palais des Tuileries, et celui du 18 mai 1856 qui fut donné au palais de Saint-Cloud), elle a donné 330 exécutions des symphonies (ou de fragments) et en tout 429 exécutions de Beethoven. Elle eut aussi le mérite, en continuant le culte, déjà inauguré antérieurement, de Mozart et de Haydn, de faire connaître des compositions de Bach, de Hændel, de Weber, de Rameau.

Ici, je dois examiner son œuvre à un point de vue spécial. J'ai à constater, à l'origine, de profondes lacunes ; puis des progrès successifs qui ont un aboutissement très brillant.

En dehors de la vulgarisation (trop souvent partielle et *arrangée*) de chefs-d'œuvre jusqu'alors insoupçonnés, l'œuvre de la Société des Concerts fut d'abord entièrement dépourvue de sens historique. Pour s'en convaincre, il n'y a qu'à lire la collection de ses programmes. Aimant beaucoup la virtuosité, elle n'avait pas plus souci de la précision que de la chronologie. Elle annonçait parfois : « *Solo de clarinette par M. Butteux* », ou « *Solo de violon par M. Cuvillon* », ou « *Solo de cor par M. Rousselot* », ou encore — ce qui était déjà un progrès pour la netteté des programmes — « *Solo de piano composé et exécuté par M. Thalberg* » (concert du 14 janvier 1846). Même négligence dans le domaine du chant. Le programme du 10 février 1839 annonce, après « *un air de clarinette — ? — exécuté par M. Blaes* », « *un air italien (sic) exécuté par M^{lle} Guellon* ». Onze ans plus tard, au programme du 6 avril 1851, on trouve un « *air de Lulli — lequel ? — avec chœurs, chanté par M^{me} Viardot* », et « *Air — ? — chanté par M^{me} Viardot* ». Le 9 avril 1852 (vendredi saint), on exécute un « *Inflamatus* »... ? Pour la musique ancienne, qui paraît bien ignorée, même laconisme, même ignorance des sources, ou même insouciance de l'histoire, même absence de précision ; on annonce un « *chœur sans accompagnement du XVI^e siècle* » (24 mars 1839, 18 avril 1847), sans dire lequel ; un « *chœur du XV^e siècle* » (10 mars 1844) et même un « *chœur du XVI^e siècle* » (29 mars 1850), sans se préoccuper ni de dire si le nom de l'auteur est connu ou inconnu, ni d'indiquer le titre, la date et l'édition employée (1). A cette époque, on n'était vraiment pas curieux. J'ajouterai qu'on voit figurer 15 fois, sur les programmes de cette période dont j'ai parlé, le nom d'un compositeur qui n'a jamais existé : Lesring (2). A partir de 1859, les indications vagues et incomplètes deviennent rares, bien qu'on en trouve encore comme celles-ci : « *Andante d'une symphonie de Haydn* » (programme du 15 avril 1860) ou « *fragment d'un concerto pour cor, de Weber* » (22 avril 1860). Depuis 1859, la Société ne s'est pas bornée, en maintenant sa juste renommée de perfection technique, à enrichir un répertoire qui sembla trop longtemps frappé d'une sorte d'immobilité hiératique. Il suffit de comparer aux anciens programmes ceux d'aujourd'hui, si soignés au point de vue des indications de tout genre qui éclairent la vie et les œuvres des maîtres (3), pour voir que la Société des Concerts s'est fait peu à peu un certain sens historique. Elle se rend compte que quand on rattache une symphonie à ses origines précises et aux circonstances

(1) Des dates sont cependant inscrites à côté de quelques œuvres de Rameau, de Lulli, de Stradella, de Festa, mais exceptionnellement, et sans méthode visible.

(2) Confondu avec *Leisring*, qu'Elwart fait vivre « au milieu du xvi^e siècle » et qui, né en 1590, mourut en 1637.

(3) Elles sont données aujourd'hui, pour chaque œuvre du programme, par M. J. Tiersot.

où elle fut écrite, on complète l'hommage rendu à un compositeur, et on double le plaisir du public.

Aujourd'hui, nous sommes habitués à entendre les symphonies de Beethoven exécutées intégralement d'abord, par ordre chronologique, et à trouver dans les programmes des notices souvent érudites qui sont de substantielles monographies. Cet usage s'est étendu à tous les genres de la musique. La plupart de nos concerts ont un caractère historique, voire archéologique. Nous avons, presque chaque jour, des « récitals » où on nous retrace l'« histoire du Lied », l'« histoire de l'Ouverture », l'« histoire de la composition pour piano », etc... Je vois là un fait d'évolution très remarquable et un lien qui me permet de rattacher cette seconde partie de ma leçon à son début.

Du concert avec programme historique très précis au concert-conférence, il n'y avait qu'un pas. Il a été franchi par beaucoup de musiciens-littérateurs ou compositeurs professionnels. Pour ne pas sortir du Conservatoire, je citerai seulement M. Alex. Guilmant, notre grand organiste compositeur et virtuose, qui, dans des concerts commencés au Trocadéro en 1902, a passé en revue toutes les écoles de l'orgue, et qui, avant chaque exécution, a toujours donné de vive voix, à ses auditeurs, des renseignements précis sur l'œuvre et sur l'auteur exécuté.

Supposez maintenant que, dans des séances de ce genre, la partie d'exécution soit diminuée, se réduise à un simple exemple destiné à illustrer une conférence et que la partie orale occupe la première place, nous arrivons, comme dernier terme de ce processus, à la leçon d'enseignement supérieur, au cours d'histoire de la musique tel que nous le comprenons aujourd'hui.

JULES COMBARIEU.

(A suivre.)

La musique et la magie (suite).

De tout temps, la croyance populaire a attribué au chant et à la musique instrumentale un pouvoir merveilleux. Hérodote, historien du v^e siècle avant l'ère chrétienne, cite, en forme d'apologue (I, 141), la légende d'un pêcheur essayant d'attirer à lui les poissons en jouant de la flûte. Le Père Mersenne, dans son *Harmonie universelle* (Paris, 1636), déclare avoir été témoin de faits analogues en Italie. Plutarque parle de l'effet de la musique sur les tigres (*De la Superstition*, v), sur les cerfs (*Symposiaques*, ou *Questions de table*, vii, 5, 2). Toutes ces légendes font cortège à celles d'Orphée, d'Arion, etc... Elles sont une forme naïve donnée par l'imagination à la puissance expressive du langage des sons. — On connaît les fables relatives à la descente aux Enfers par un mortel privilégié (Orphée, Hercule, Thésée, Énée, etc...), fable reproduite dans le dernier grand opéra joué à Paris, *Ariane*. Ce pouvoir attribué à un mortel de pénétrer dans le domaine de l'Invisible et du Mystère est encore un des effets merveilleux attribués à la musique. Lucien, écrivain grec du ii^e siècle de l'ère chrétienne, constate (*Ménippe*, 6) qu'on attribuait aux mages chaldéens de Babylone le privilège de forcer, à l'aide de certains chants, les portes d'Hadès. Ménippe raconte comment procède le mage Mithrobarzane pour le conduire chez les Ombres : purifications,

fumigations, accompagnées de *mélodies*. Or nous considérons la mélodie comme antérieure à tous les autres rites de la magie. Platon dit expressément que, sans les formules orales, les actes magiques ne servent à rien ; et la formule orale fut d'abord une formule chantée. Ces fables relatives aux descentes dans l'Enfer sont une extension de la croyance que la musique est tellement expressive et puissante qu'elle peut même animer un mort. Héliodore (*Æthiopica*, VI, 14) décrit le sacrifice magique d'une vieille Égyptienne animant un cadavre pour l'interroger sur l'avenir ; les rites sont imités de la *Nèkuia* de l'Odyssée, et accompagnés de chants. Chez les poètes latins, ces superstitions sont très souvent mentionnées ; elles sont peut-être un effet de l'esprit local ancien en même temps qu'un apport de la civilisation orientale. « Par mes chants, dit une magicienne (Horace, *Épodes*, xvii), je peux ranimer celui que le bûcher vient de réduire en cendres ». Ces évocations avaient ordinairement lieu pendant la nuit (Virgile, *En.*, IV, 491). Tibulle (I, *Eleg.* 2) parle d'une sorcière qui, en chantant, oblige la terre à s'entr'ouvrir et fait sortir les morts de leur tombeau (cf. Ovide, *Amours*, I, *Eleg.* VIII, et Manilius, *Astronomiques*, I, 334). Dans la *Pharsale* (VI, v. 527 et suiv., et 568), Lucain montre les sorcières thessaliennes conversant avec les Enfers, à l'aide des chants magiques partis de leurs lèvres glacées :

...gelidis infudit murmura labris
Arcanumque nefas ! Stygias mandavit ad umbras.

Une magicienne ressuscite un cadavre qui doit dévoiler l'avenir en injectant dans ses veines un philtre qui a été doué de vertus extraordinaires à l'aide de la mélodie chantée au moment où on le préparait, — mélodie constituant « un langage très différent de celui des hommes ». (*Ibid.*, v. 686.) Le cadavre ainsi ranimé ne pourra pas l'être une seconde fois. Valerius Flaccus (*Argonautiques*, I, 732) représente Alcimède et OEson évoquant les mânes de leurs aïeux, par un procédé analogue, l'usage d'un *carmen*.

Ces croyances se sont maintenues longtemps. Du Cange, dans son Dictionnaire latin, cite une lettre de Rather, évêque de Vérone, interdisant « ces chants diaboliques que l'on chante parfois, la nuit, sur les morts ». Serait-il possible de reconnaître, dans nos mœurs actuelles, une survivance de ces très antiques superstitions ? C'est ce que je n'oserais affirmer. Quand nous faisons de la musique, dans les cérémonies funèbres, pour qui est cette musique ? à qui s'adresse-t-elle ? à Dieu ? à ceux qui pleurent le défunt et ont besoin d'être consolés ? ou bien pensons-nous vaguement que le mort lui-même ne sera pas insensible à la beauté des chants ? Bossuet, dans une de ses plus admirables oraisons funèbres, disait qu'Henriette devenait sensible, « même sous le drap mortuaire », à l'éloge de Charles I^{er} ; si une telle idée a été exprimée au sujet de l'éloquence ou de la parole, ne se peut-il pas que la musique soit employée avec ce sentiment vague et inconscient, — venu des origines lointaines de la civilisation, — qu'elle n'agit pas seulement sur les vivants ?

(A suivre.)

La musique d'après les Allemands (suite).

Schopenhauer.

Schopenhauer a traité la doctrine hégélienne de « misérable charlatanisme ». Il est cependant hégélien sur plusieurs points, en ce qui concerne la musique, et disciple de Schelling, confirmant ainsi la loi d'après laquelle deux philosophes n'appartenant pas à la même école, mais du même pays et de la même époque, s'accordent beaucoup plus, dans leurs jugements, que deux philosophes de même école mais d'époques et de pays différents. Le 1^{er} volume du grand ouvrage de Schopenhauer, *le Monde comme volonté et représentation*, a paru en 1818, un peu avant les *Vorlesungen* de Hegel ; le second est de 1844, et les *Parerga* sont de 1851 ; c'est dans le premier de ces trois livres que se trouve, avec ses traits essentiels, la métaphysique musicale de Schopenhauer. Elle peut être considérée, dans son ensemble, comme un développement hardi de celle de Hegel.

Pour Schopenhauer, la musique « raconte l'histoire la plus intime de la volonté » ; elle est « le langage du sentiment et de la passion, comme les mots sont le langage de la raison » (1), mais son objet n'est pas de traduire tel ou tel sentiment concret, individuel, précis ; c'est d'exprimer « le sentiment *en soi*, en dégageant son essence, affranchie de tout élément étranger et même de ce qui la motive (2) ». Elle s'oppose aux *concepts* (matière de la pensée commune) qui ne sont que l'enveloppe extérieure des choses, de purs abstraits sans substance et sans vie : ce qu'elle nous révèle, c'est le cœur, l'âme intérieure des choses. On a dit qu'elle était un exercice d'arithmétique ; mais alors elle ne nous toucherait pas plus qu'une addition bien faite ! Les rapports mathématiques par lesquels elle se réalise ne représentent que sa forme ; ils sont le dessin, non la chose dessinée. On pourrait dire, quand elle est convenablement associée à une action, que la musique nous en révèle le sens le plus caché, le principe profond et originel, au lieu d'en reproduire la forme extérieure et actuelle. Dans l'opéra, elle est l'âme du drame. Comme Dieu, elle ne voit que les cœurs (3). Le rapport qui, parfois, s'établit entre son langage et un texte littéraire n'est jamais un rapport nécessaire (4) : c'est plutôt le rapport d'une proposition très générale à un fait particulier pris comme exemple. L'auditeur exerce sa fantaisie et son imagination sur une symphonie ; il cherche à rattacher à quelque chose de réel, à un être en chair et en os, ce langage tout spirituel qui s'adresse à lui directement : mais c'est là un travail accessoire et inutile qui n'augmente ni l'intelligence d'une œuvre ni la jouissance qu'elle procure (5). Si, entre telle œuvre musicale et telle représentation sensible, il y a convenance ou analogie recon-

(1) *Œuvres complètes*, éd. Grisebach, t. V, p. 457. — Cf. *ibid.* II, p. 342-3.

(2) « Sie drückt nicht diese oder jene einzelne und bestimmte Freude,... sondern die Freude selbst, gewissermassen in abstracto, das wesentliche derselben, ohne alles Beiwerk, also auch die Motive dazu. » (I, p. 344.)

(3) II, 526, et suiv.

(4) Même observation dans Hegel, qui considère la musique vocale comme une « musique d'accompagnement » (*loc. cit.*, 186-7, 191) parce qu'elle est soumise à un langage (littéraire) qui lui est absolument étranger.

(5) I, 345 ; II, 528.

naissable, c'est que l'une et l'autre sont l'expression du même être intérieur et universel caché derrière les apparences, directement — et *inconsciemment* — saisi par le compositeur. Trouver la mélodie, c'est-à-dire découvrir ce qu'il y a de plus mystérieux dans la volonté et dans le sentiment humain, est l'œuvre du génie. Le génie éclate ici plus que partout ailleurs, puisque sans le secours de la réflexion consciente, il arrive au but. C'est proprement l'« inspiration ». Les concepts, comme dans tous les autres arts, sont stériles pour le génie musical. Le génie ressemble à une somnambule pénétrée de fluide magnétique, nous renseignant sur des choses dont elle n'a, à l'état de veille, aucune notion (1). Certes, le musicien a besoin d'idées claires et distinctes, soumises à une analyse réfléchie, pour pratiquer son art ; mais l'acte par lequel il *trouve* les belles formules de son langage musical le dépasse et lui échappe ; le travail inconscient joue chez lui un rôle beaucoup plus grand que chez les autres artistes. C'est grâce à cette fonction qui consiste à reproduire tous les mouvements de notre être intérieur en négligeant les éléments réels (*den Stoff*) dont ils sont faits (2), que la musique est à la fois si intelligible et si indéterminée ; elle ressemble à un paradis d'intimité ouvert sur nous, mais toujours lointain et fugace. Dans une symphonie de Beethoven, parlent, avec des nuances innombrables, toutes les passions et émotions humaines, la joie, la tristesse, l'amour, l'espérance, la foi... mais *in abstracto*. C'est un univers sans matière : « la musique nous fait voir les mouvements de la volonté se reflétant dans le domaine de la représentation sensible qui est le seul théâtre où les Beaux-Arts peuvent produire leurs effets, mais en exigeant que la volonté reste un jeu, et que nous soyons un sujet connaissant (non agissant et souffrant) (3) ». Elle ne reproduit donc pas en nous les affections *réelles* : elle nous en délivre au contraire, en écartant la souffrance toujours inhérente aux actes de la vie et en ne reproduisant, de notre personne morale, que ce qui est de nature à l'apaiser. Elle parle souvent le langage de la douleur ; et l'usage du mode mineur montre combien profondément elle pénètre dans l'essence intime des choses ; mais, dans les accords les plus dissonants, il y a une sérénité joyeuse ou réconfortante.

(A suivre.)

Nouvelles publications

ED. MONOD, licencié ès lettres : *Harmonie et mélodie, le rôle de l'élément mélodique dans la formation de l'harmonie dissonante* (chez Fischbacher, 33, rue de Seine). — Dans cet opuscule — préface d'un travail plus important — l'auteur se propose de ramener les phénomènes de l'audition musicale à deux données premières : d'une part, les accords parfaits majeur et mineur ; d'autre part, le mouvement mélodique. En d'autres termes, tandis que les accords du ton, tonique, dominante, sous-dominante, continueraient — conformément aux

(1)... « Wie eine magnetische Somnambule Aufschlüsse giebt über Dinge, von denen sie wachend Keinen Begriff hat. » (I, 343.)

(2) I, 347-8.

(3)... « Wer sehen also hier die Willensbewegungen auf das Gebiet der blossen Vorstellungen hinübergespielt, als welche der ausschliessliche Schauplatz der Leistungen aller Schönen Künste ist, da diese durchaus verlangen, dass der Wille selbst aus dem Spiel bleibe und wir durchweg uns als rein Erkennende verhalten. » (II, 528 et suiv.)

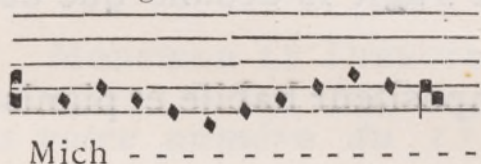
théories actuelles — à rendre compte de l'harmonie consonante, « toutes les autres combinaisons sonores seraient dues à des notes proprement étrangères à l'harmonie provenant d'un mouvement mélodique plus ou moins voilé ». Ajoutons que ces notes étrangères — évidemment les mêmes qui composent les accords fondamentaux — détermineraient l'harmonie dissonante en perdant de leur valeur harmonique ou tonale par le fait du mouvement mélodique.

Cette théorie nous permettrait de former l'harmonie dissonante sans le secours des tierces superposées que personne ne défend aujourd'hui ; mais les variations harmoniques ou tonales des notes mélodiques ont une origine purement rythmique, alors que les phénomènes harmoniques se rapportent *exclusivement* à l'examen des périodicités sonores. Faire intervenir le rythme — ou même l'intensité et le timbre — à propos de périodicités, c'est compliquer inutilement la question, les divers caractères du son *agissant aussi bien sur les éléments consonants de la mélodie que sur ses éléments dissonants*. Un mouvement mélodique susceptible d'expliquer l'harmonie dissonante devrait être composé de notes d'égales durées, émises avec la même intensité par la même voix ; or, dans ce cas exceptionnel, les éléments mélodiques présenteraient tous une *égale* valeur harmonique et tonale. La dissonance « intégrale » se produit seulement entre sons de périodicités différentes, placés face à face, toutes choses égales d'ailleurs ; il serait difficile de découvrir ici le moindre mouvement mélodique, même « voilé ». Peut-être, au point de vue historique, pourrait-on soutenir que les artifices mélodiques nous ont mis sur la voie de l'harmonie dissonante, mais il serait imprudent d'aller au delà, car l'harmonie consonante a bénéficié des mêmes circonstances : les séries de quintes ont facilité l'entrée en scène des tierces ; à leur tour, les tierces superposées nous familiarisent avec les septièmes. Quoi qu'il en soit, les théories de M. Ed. Monod sont intéressantes, elles témoignent de l'activité croissante qui règne dans le monde des théoriciens pour construire scientifiquement la logique musicale.

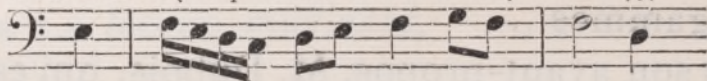
J. D.

Les Chansons d'Hugo de Montfort, avec la musique de Burg Mangolt, par PAUL RUNGE, 76 p, en allem. avec un fac-similé, chez Breitkopf (Leipzig). — De ce texte musical du ^{xiv}^e siècle, M. Runge nous donne une traduction dont nous ne pouvons dire que ceci : *non tolerari posse*. Il fournit lui-même les moyens de le réfuter, car il a l'imprudence de donner le texte original à côté de sa traduction. Exemple :

Texte original

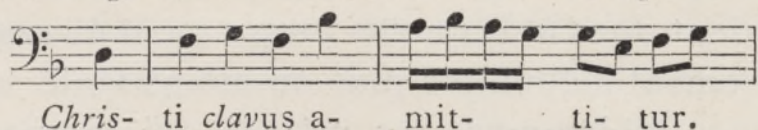


Traduction (en prélude instrumental)



On ne se moque pas des gens à un tel point ! et si M. Runge s'appuie « sur les derniers travaux publiés en Italie et en Allemagne dans ces dix dernières années », tant pis pour ces travaux ! Ce qui est *insupportable*, c'est aussi cette barre de mesure que l'auteur emploie sans raison et qui, combinée avec un rythme arbitraire, produit une manière de scander inadmissible, où les

syllabes toniques coïncident avec des temps faibles, et les atones avec des temps forts :



M. P. Aubry a donné de la même pièce une version que je n'approuve pas non plus ; mais celle de M. Runge est un « arrangement » qu'il faut distinguer et mettre à part. — M.

A. SOUBIES : *Almanach des spectacles*, petit in-12, chez Flammarion. — Cette publication documentaire en est à son 35^e volume. C'est assez dire combien son utilité est appréciée. On y trouve le détail de toutes les pièces jouées dans les théâtres (de Paris seulement), en 1905. Il est regrettable que les théâtres de province n'y soient pas mentionnés.

BOUCHOR ET TIERSOT : *Chants populaires pour les écoles*, 1 vol., chez Hachette. — Sur cet agréable recueil, animé des meilleurs sentiments, nous n'avons que deux réserves à faire. Il n'est pas possible que dans une école sérieuse on fasse chanter de la musique « tripatouillée », une composition de Berlioz, par exemple, adaptée à des paroles nouvelles. Il y a là une règle d'art qui n'admet pas d'exception. En second lieu, M. Tiersot est sans doute un excellent musicien, mais il abuse un peu de sa musique. Nous avons à faire chanter, dans nos écoles, quelque chose de mieux que du Tiersot ; puisque nous possédons de vrais répertoires populaires, pourquoi vouloir en créer un en simili ? — M.

CHARLES LÉVADÉ : *Les vieilles chez nous*, mélodie pour soprano (chez Enoch), paroles de Jules Lafforgue.

BERNARD LEMAIRE : *Les Sabots de jolis*, paroles du même (chez Ricordi, boulevard Malesherbes).

Moun biel Quercy, musique de JEAN DUQUERCY (Ricordi), *Mon Ruisseau*, musique de HEDWIGE CHRÉTIEN (A. Leduc), paroles de Jules Lafforgue

Comme au bon vieux temps, 1 vol., chansons dans le genre populaire ancien (chez E. Coutarel, 13, faubourg Montmartre), musique de HENRI BRESLES, paroles de Jules Lafforgue.

AUGUSTE DUBOIS : *Le mécanisme du piano. — Nouvelle méthode pour délier les doigts*. — Voici un ouvrage très court, une dizaine de feuillets à peine, et qui est tout à fait révolutionnaire. Pourtant il ne s'agit là-dedans que de pacifiques gammes...

Dans son avant-propos, M. Dubois, qui est compositeur habile et pianiste fort distingué, explique très clairement son but :

« La majeure partie des pianistes amateurs pensent qu'il suffit de jouer force gammes et arpèges pour acquérir un bon mécanisme, une parfaite égalité dans les doigts ; évidemment les gammes et les arpèges délient les doigts, mais tels qu'ils sont doigtés dans toutes les méthodes, ils ne les délient qu'imparfaitement et après un travail considérable.

« La raison en est bien simple : les deux doigts naturellement les plus faibles, le 4^e et le 5^e, sont les moins exercés. En effet, dans les gammes et arpèges,

« le 5^e doigt ne trouve son emploi qu'une seule fois, que l'on joue sur l'étendue
« d'une ou de 4 octaves: bien plus, dans les gammes bémolisées, il n'y trouve
« même pas son emploi.

« Dans toutes les méthodes de piano, il est bien question du passage du pouce,
« mais jamais du passage d'un doigt autre que le pouce, au-dessus ou en dessous
« d'un autre doigt. On verra plus loin l'énorme importance de cet exercice qui
« rompt les doigts à toutes les difficultés que l'on rencontre dans les diverses
« combinaisons de notes. »

Dès le début de son ouvrage, M. Auguste Dubois cite un certain nombre de traits en formes de gammes ou d'arpèges, choisis dans les œuvres des maîtres (Bach, Mozart, Beethoven, Weber, Chopin, Saint-Saëns, etc.) et qu'on ne peut exécuter qu'en se servant de doigts absolument différents des doigts traditionnels usités pour les gammes et arpèges.

Sans donc se préoccuper des doigts ordinaires, M. Dubois propose quatre doigts dont chacun est applicable à toutes les tonalités.

Le premier consiste à ne faire les gammes qu'avec le 1^{er} et le 2^e doigt de chaque main. Le second n'utilise que les 2^e et 3^e doigts. La troisième manière est réservée uniquement au 3^e et au 4^e doigt. Enfin le 4^e et le 5^e doigt concourent seuls au quatrième doigt.

Dans d'autres exercices, dans les arpèges, dans les gammes en tierces, en sixtes et en octaves, M. Dubois préconise des doigts qui peuvent paraître bizarres, mais dont l'application partielle se retrouve exactement en maintes œuvres.

Ces exercices sont absolument neufs, et leur pratique journalière déliera fortement les doigts des élèves; et si Schumann avait connu le travail de M. Dubois, il ne se serait certainement pas mutilé la main...

M. Auguste Dubois a édité lui-même son ouvrage (18, place Lamartine, à Béthune).

La dédicace de cet opuscule est peu banale: « A mes fils, Aimé, Pierre, Raoul, René, Marcel et Julien ».

Leur père n'a pas eu besoin d'attendre qu'ils aient vingt ans...

H. BRODY.

Correspondance.

Amiens, le 20 décembre 1906.

MONSIEUR LE DIRECTEUR DE LA *Revue musicale*,

Dans votre numéro du 15 décembre 1906 vous extrayez un passage de Frühling, de M. Paul Scheinpflug, et vous faites remarquer les 5 ou 6 quintes consécutives qui s'y trouvent.

Après cela, on peut tirer l'échelle, dites-vous. Je crois intéressant de vous rappeler un passage de Guillaume Tell de Rossini. Il contient 3 quintes et 3 octaves consécutives, écrites pour les voix, ce qui est moins tolérable que pour les instruments.

Il est vrai qu'à l'audition le mauvais effet provenant de ces intervalles est

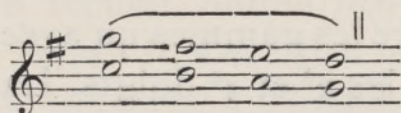
très atténué ; mais il n'y a pas grande différence entre le passage du jeune capellmeister allemand et du maître italien.

Le passage en question est ci-joint à la lettre.

Agréez, Monsieur le Directeur, etc.

Un lecteur assidu.

Nous ferons remarquer à notre honorable correspondant qu'il y a une différence essentielle entre le texte que nous avons cité et celui de *Guillaume Tell* qu'il nous signale. Dans ce dernier, en effet, les quintes se trouvent, non dans des formules *consécutives*, mais dans des formules *séparées par deux soupirs*, ce qui constitue des phrases distinctes. Nous indiquons ci-dessous leur ponctuation par deux petits traits verticaux. Si l'on se rend compte de cette ponctuation, il n'y a plus rien d'incorrect. L'incorrection consisterait à dire :



Mais Rossini a dit :

Allegro.

Dessus *F* *smorz.* *p*

Ténors Basses

Voi- ci la nuit, Voi- ci la nuit, Voi-

ci la nuit, Voi- ci la nuit.

pp

Notre observation vaut pour les octaves comme pour les quintes.

Actes officiels et Informations.

AMIENS. — Par arrêté en date du 10 décembre 1906 de M. le préfet de la Somme, M. Coze (Pierre-Aristide) a été nommé professeur de trompette, cornet à pistons et autres instruments en cuivre, à l'École nationale de musique d'Amiens, en remplacement de M. Thésin, démissionnaire.

DE MONTE-CARLO. — Le public mondain, chaque jour, accourt en foule, au casino, aux *Concerts Ganne* qui, avec leur programme sans cesse renouvelé, sont devenus l'événement quotidien de Monte-Carlo.

L'orchestre, exclusivement composé de premiers prix du Conservatoire, fait merveille sous la direction énergique et vivante du brillant compositeur populaire Louis Ganne qui, si sa musique lui a valu une renommée universelle, mérite comme chef d'orchestre d'être classé parmi les plus savants et les plus vigoureux. Ces concerts, avec de tels virtuoses et un tel chef, obtiennent un succès fou : en un jour ils sont devenus, non seulement une habitude, mais un besoin pour tous les amateurs de bonne musique admirablement exécutée. C'est pour tous les étrangers l'heure artistique qui prodigue à tous le plus rare et le plus intense plaisir.

LE BAROMÈTRE MUSICAL : I. — Opéra.

Recettes détaillées du 20 novembre au 19 décembre 1906.

DATES	PIÈCES REPRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
21 novembre	<i>Ariane.</i>	Massenet.	21.349 76
23 —	<i>Ariane.</i>	Massenet.	21.530 41
24 —	<i>Tannhäuser.</i>	R. Wagner.	13.614 »
25 —	<i>Les Huguenots.</i>	Meyerbeer.	Représ. gratuite
26 —	<i>Ariane.</i>	Massenet.	21.119 41
28 —	<i>Faust.</i>	Gounod.	21.130 76
30 —	<i>Ariane.</i>	Massenet.	20.702 41
1 ^{er} décembre	<i>La Valkyrie.</i>	R. Wagner.	14.067 »
3 —	<i>Ariane.</i>	Massenet.	19.261 41
5 —	<i>Sigurd.</i>	Reyer.	14.019 76
7 —	<i>Faust.</i>	Gounod.	19.201 41
8 —	<i>Ariane.</i>	Massenet.	17.188 »
10 —	<i>Tannhäuser.</i>	R. Wagner.	17.247 91
12 —	<i>Ariane.</i>	Massenet.	21.576 26
14 —	<i>Le Prophète.</i>	Meyerbeer.	15.658 41
15 —	<i>Ariane.</i>	Massenet.	17.006 »
17 —	<i>La Valkyrie.</i>	R. Wagner.	17.063 41
19 —	<i>Ariane.</i>	Massenet.	20.202 76

II. — Opéra-Comique.

Recettes détaillées du 20 novembre au 19 décembre 1906.

DATES	PIÈCES REPRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
20 novembre	<i>Pelléas et Mélisande.</i>	Debussy.	8.378 »
1 —	<i>Manon.</i>	Massenet.	9.706 50
2 —	<i>La Princesse Jaune. — Le Bonhomme Jadis. — Les Armaillis.</i>	Saint-Saëns. J. Dalcroze. G. Doré.	8.002 33
23 —	<i>Aphrodite.</i>	C. Erlanger.	7.423 50
24 —	<i>La Princesse Jaune. — Le Bonhomme Jadis. — Les Armaillis.</i>	Saint-Saëns. J. Dalcroze. G. Doré.	8.786 83
25 matin.	<i>Carmen.</i>	Bizet.	9.216 50
25 soirée	<i>Cavalleria Rusticana. — Werther.</i>	Puccini. Massenet.	8.302 50
26 —	<i>Lakmé.</i>	L. Delibes.	4.596 »
27 —	<i>Pelléas et Mélisande.</i>	Debussy.	7.169 50
28 —	<i>Le Bonhomme Jadis. — La Vie de Bohème.</i>	J. Dalcroze. Puccini.	8.465 50
29 —	<i>Aphrodite.</i>	C. Erlanger.	9.680 »
30 —	<i>Manon.</i>	Massenet.	9.592 50
1 ^{er} décembre	<i>Aphrodite.</i>	C. Erlanger.	9.758 33
2 — matin.	<i>Cavalleria Rusticana. — Les Armaillis. — Le Bonhomme Jadis.</i>	Puccini. G. Doré. J. Dalcroze.	8.087 »
2 — soirée	<i>Manon.</i>	Massenet.	8.122 50
3 —	<i>Mignon.</i>	A. Thomas.	4.634 50
4 —	<i>Carmen.</i>	Bizet.	7.972 50
5 —	<i>Pelléas et Mélisande.</i>	Debussy.	6.850 »
6 —	<i>Werther. — Endymion et Phœbé.</i>	Massenet.	9.887 33
7 —	<i>La Vie de Bohème. — Le Bonhomme Jadis.</i>	Puccini. J. Dalcroze.	7.642 »
8 —	<i>Aphrodite.</i>	C. Erlanger.	9.620 83
9 — matin.	<i>Cavalleria Rusticana. — Les Armaillis. — Le Bonhomme Jadis.</i>	Puccini. G. Doré. J. Dalcroze.	7.456 50
9 — soirée	<i>La Traviata.</i>	Verdi.	7.730 50
10 —	<i>La Traviata.</i>	Verdi.	4.637 »
11 —	<i>Aphrodite.</i>	C. Erlanger.	8.122 »
12 —	<i>Louise.</i>	G. Charpentier.	7.185 50
13 —	<i>Werther. — Endymion et Phœbé.</i>	Massenet.	9.720 50
14 —	<i>Les Armaillis. — Le Jongleur de Notre-Dame.</i>	G. Doré. Massenet.	7.959 50
5 —	<i>Werther. — Endymion et Phœbé.</i>	Massenet.	9.947 83
6 — matin.	<i>Pelléas et Mélisande.</i>	G. Debussy.	7.363 50
6 — soirée	<i>Lakmé. — Cavalleria Rusticana.</i>	L. Delibes. Puccini.	8.304 50
7 —	<i>Le Domino Noir.</i>	Auber.	4.531 »
8 —	<i>Aphrodite.</i>	C. Erlanger.	8.433 »
19 —	<i>Manon.</i>	Massenet.	9.400 »

Le Gérant : A. REBECQ.