

LA

REVUE MUSICALE

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

N^{os} 18-19 (septième année) 15 Septembre-1^{er} Octobre

1907

Deux pièces de R. Schumann. — Œuvres récentes.

NOTRE SUPPLÉMENT MUSICAL. — Nous publions aujourd'hui les pièces les plus exquisés qui puissent réjouir le sens délicat d'un musicien. C'est de la musique française de Philidor que nous devions offrir à nos lecteurs ; mais le désir de vérifier un détail sur les documents originaux nous fait remettre ce supplément au prochain numéro ; à sa place, nous donnons deux compositions de Schumann dont nous remercieront certainement les chanteurs (ténors ou soprani) de profession, aussi bien que les pianistes purs, capables de lire et de comprendre toute musique. Un simple mot, pour expliquer ce choix. Nous étions récemment dans un cercle de musiciens amis, parmi lesquels se trouvaient deux grands compositeurs, deux musiciens dont le savoir est aussi renommé que le talent, et qui sont des « maîtres » incontestés. La conversation tomba sur Schumann. L'auteur de la présente note parla des deux compositions *Tanzlied* et *Grossvater und Grossmutter* : tout le monde déclara les ignorer. Il se mit au piano et esquissa le thème principal de chacune d'elles : même résultat ; personne n'avait connaissance de ces deux chefs-d'œuvre. Nous en avons conclu que si des musiciens aussi éminents avaient une telle lacune dans leurs notions musicales, il devait en être de même, *a fortiori*, de tous les autres musiciens, — au moins en France. Nous nous sommes donc empressé de traduire tant bien que mal les paroles, et nous sommes assuré de faire plaisir à nos lecteurs en attirant leur attention sur ces deux poèmes.

Le *Tanzlied* ou *Air de danse* fait partie de l'op. 78, écrit en 1849, qui comprend *Lui et Elle*, *Je pense à toi* (encore une des inspirations les plus fines et les plus charmantes de Schumann) et la *Berceuse pour un enfant malade*, — pièce de grande valeur sans doute, mais un peu inférieure aux précédentes. Cet « Air de danse » est un bijou. Très éloigné de la forme banale qu'ont habituellement les œuvres de ce genre, il est à la fois très dramatique et très pittoresque. Dans la partie vocale, il associe l'expression de deux sentiments opposés, ce qui est un des plus heureux privilèges de la musique : amour instinctif du mouvement rythmé et des joyeux ébats ; antipathie — par secrète jalousie d'amour — pour ces mêmes jeux qui détruisent l'intimité du bonheur et qui font que, pendant quelques heures, la jeune fille qui danse est « à tout le monde ». Schumann, qui aimait le recueillement, la rêverie solitaire, l'intimité (*Innerlichkeit*), mais qui, comme musicien, cédait au charme du rythme dansé, a exprimé là deux états contradictoires où se résume toute sa délicate sensibilité de poète et

d'artiste. L'accompagnement instrumental est une merveille de grâce légère ; il se joue en de fines arabesques qui constituent comme un bas-relief très brillant au-dessous d'une statue de la Jeunesse en marbre de Paros...

La seconde pièce est tirée de l'op. 34, formé des quatre duos : *Liebesgarten*, *Liebhabs Ständchen*, *Unterm Fenster* et *Familien-Gemälde*, sur des paroles de Reinick, Burns et Grün. Il faut avoir senti la poésie de l'automne, — l'automne de la nature et celui de la vie humaine, — pour comprendre cette composition : deux vieux, assis sur un banc et souriant encore à la vie ; des fiancés qui s'arrêtent un instant et qui échangent avec eux un muet regard de sympathie : tout auprès, le bruit d'un ruisseau qui s'écoule, une feuille jaunie qui tombe de l'arbre, et, comme impression d'ensemble, cette « aile invisible du temps », que l'on sent passer, très doucement... C'est calme, profond, et d'un sentiment qui, en quelques lignes, dit et résume tout ce qui peut nous émouvoir. La musique, — celle de Schumann surtout — excelle à dire, en un bref tableau, ces choses indéfinissables dont le sens et la grâce échappent aux analyses verbales, mais qui touchent en nous la fibre humaine. Dans ce rythme bien égal et reposé, dans la modulation charmante et si simple en *la* \flat majeur, dans le concert des voix, il y a comme un rayonnement d'âme souriante, résignée à l'éphémère harmonie du bonheur et de la nature. Il faudrait être sans entrailles pour ne pas aimer cela !

Pour terminer, et pour prendre congé de notre Dandrieu, un joli menuet du XVIII^e siècle, un peu superficiel et d'une *humanité* beaucoup plus mince, mais fort aimable.

THÉORIE DE LA MUSIQUE, par Maurice Gandillot. — Dans cet opuscule, M. Gandillot, ancien élève de l'École polytechnique, ramène la musique au principe suivant : « le musicien aime à associer les sons dont les hauteurs sont en rapports simples », ou forment des *consonances*. Exemples : 2/1, octave ; 3/2, quinte ; 4/3, quarte ; 5/4 tierce majeure..... L'accord parfait est représenté par la formule : 4/5/6. Suivant ce principe, l'auteur prend successivement les nombres premiers 1, 2, 3, 4, 5, 6..., et construit avec eux des gammes donnant lieu à des tonalités diverses. Il désigne ces gammes ou tonalités d'après le nombre des facteurs premiers qui servent à les organiser. Avec le seul facteur 2, on n'obtiendrait qu'une gamme monogène, composée seulement d'octaves :..... 1/8, 1/4, 1/2, 1, 2, 4, 8..... Avec les facteurs 3 et 2, on obtient une échelle de quintes :

..... mi \flat si \flat fa, do, sol, ré, la.....

En se servant du facteur 5, on obtiendra une progression où les notes s'échelonnent par tierces majeures :

..... fa \flat , la \flat , do, mi, sol \sharp

La tonalité formée avec les seuls facteurs 2, 3 et 5 est de beaucoup la plus employée.

A l'aide des notes ainsi engendrées, on arrive facilement à former la gamme chromatique. Comme nous n'avons jusqu'ici que des gammes dont les notes sont séparées par de grands intervalles (tierces, quintes), il suffira, pour arriver à une suite de sons adaptée à l'usage, de prélever, dans la collection chromatique, suivant la loi des rapports simples, des « échelles », c'est-à-dire des groupes de trois sons formant accord.

« Si l'on prend d'abord une seule échelle, *do, mi, sol*, on a une première gamme toute semblable à celle qu'emploient les clairons et les trompettes. — Si l'on prend deux échelles, c'est celle de *sol* qui doit être annexée à la précédente, car c'est elle qui forme avec l'échelle de *do* le rapport le plus simple (quinte = $3/2$). On a ainsi une gamme fort employée (ton et dominante) qui suffit, à quelques notes secondaires près, pour exprimer un très grand nombre d'airs de musique. — Si l'on prend trois échelles, c'est celle de *fa* qui doit être annexée aux précédentes, car il n'en est aucune après celle de *sol* qui forme avec l'échelle de *do* un rapport plus simple (quarte = $4/3$). La gamme ainsi obtenue n'est autre que notre gamme de *do* majeur. En raison de leurs situations respectives, les trois échelles constitutives peuvent être ainsi dénommés :

| | |
|-------------------------------|--------------------|
| <i>do, mi, sol.</i> | échelle tonique. |
| <i>sol, si, ré</i> | échelle dominante. |
| <i>fa, la, do.</i> | échelle dominée. |

Ces trois échelles correspondent, comme on le voit, aux trois harmonies fondamentales de la tonalité. La gamme de *do* mineur s'engendrerait de même par la réunion de trois échelles mineures. Enfin, comme rien n'exige que les trois échelles constitutives d'une même gamme aient même mode, on voit que chacune des deux gammes précédentes, *do* majeur comme *do* mineur, admet trois variantes s'obtenant en combinant de toutes les façons possibles les modes des échelles (accords parfaits ou harmonies fondamentales) dominantes et dominées. La gamme moderne peut donc, contrairement à ce que l'on croit habituellement, se pratiquer de huit façons différentes ; ces huit variantes se répartissent en deux modes (majeur et mineur) et en quatre genres : *normal, orné, alternant, pseudique*. Pour le ton de *do*, elles sont constituées comme il suit :

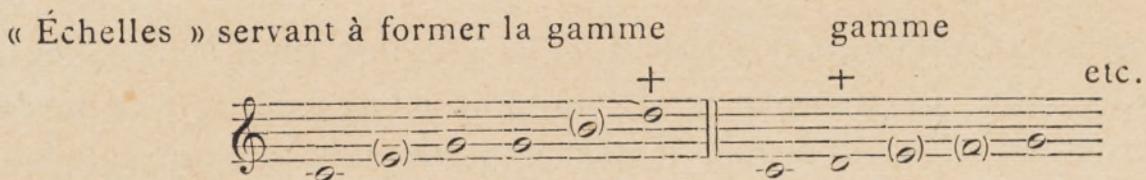
| | |
|------------------------------|-------------------------------------|
| Do majeur <i>normal</i> : | <i>do ré mi fa sol la si.</i> |
| Do majeur <i>orné</i> : | <i>do ré mi fa sol la b si.</i> |
| Do majeur <i>alternant</i> : | <i>do ré mi fa sol la b si b.</i> |
| Do majeur <i>pseudique</i> : | <i>do ré mi fa sol la si b.</i> |
| Do mineur <i>normal</i> : | <i>do ré mi fa sol la b si b.</i> |
| Do mineur <i>orné</i> : | <i>do ré mi fa sol la b si ♯.</i> |
| Do mineur <i>alternant</i> : | <i>do ré mi fa sol la ♯ si ♯.</i> |
| Do mineur <i>pseudique</i> : | <i>do ré mi b fa sol la ♯ si b.</i> |

Après avoir étudié la parenté des gammes, M. Gandillot arrive au contrepoint, auquel il applique, comme ci-dessus, le principe des rapports simples : « Les notes à faire chanter simultanément par les parties doivent être choisies, de préférence, de façon à appartenir à une même échelle. »

Il est impossible d'analyser par le menu un travail qui n'est lui-même qu'un résumé du livre monumental de l'auteur, *Essai sur la gamme*, récemment paru chez Gauthier-Villars. Je crois en avoir assez dit, cependant, pour montrer le caractère général de la thèse qui s'y trouve développée. Le principe de cette thèse (que M. Gandillot suit et applique avec plus de libéralisme que les théoriciens d'autrefois) est très ancien. Notre éminent collaborateur M. Mercadier a publié, ici même, une analyse critique du petit livre où Descartes se flattait de construire la musique avec les nombres 2 et 3, sur la base des rapports simples.

C'est aussi la doctrine d'Euler. C'est celle que reprend M. Gandillot. On a si souvent indiqué l'insuffisance de cette doctrine, et la conviction de celui qui la reprend, en 1907, doit être si profonde, qu'au moment de la discuter, on se dit : à quoi bon ? Voici cependant, puisque le très distingué théoricien me fait l'honneur de m'interroger, quelques impressions que je dois au sens musical qui est en moi et auquel, bon ou mauvais, il m'est impossible de mentir. Je commencerai par quelques observations sur la méthode très spéciale de M. Gandillot. L'arithmétique est affaire de bon sens et appartient à tout le monde.

1° Bien qu'il s'en défende, M. Gandillot a le grave défaut de dire, comme beaucoup de théoriciens de la gamme : $8 = 4$, ou $4 = 2$. Le mécanisme de sa tonalité digène (p. 9) donne lieu à une série de quintes : *fa, do, sol, ré, la,...* Et ce sont ces quintes qu'il fait entrer (p. 15, 21) dans la gamme moderne de *do*. Mais cette opération revient à affirmer qu'un nombre quelconque égale le double de ce nombre :



Le *ré* emprunté à « l'échelle » consonante doit être abaissé d'une octave, pour entrer dans la gamme de *do*. En ce cas, la seconde note fait 2 fois moins de vibrations que la première. L'auteur les considère cependant comme équivalentes. C'est comme s'il disait : $8 = 4$. Il en est de même pour le *fa* grave, qui, de note « dominée », ne peut devenir sous-dominante que par une opération du même genre. L'opération est adroite, mais illicite.

2° Avec les nombres 3 et 2 on obtient une série qui, débutant par les quintes inoffensives *sol-ré, ré-la, la-mi, mi-si*, arrive bientôt aux dièses, puis aux doubles dièses, puis aux triples dièses, etc..., etc .. De même, dans la série descendante, il y a une suite indéfinie de doubles, de triples bémols, etc... M. Gandillot est obligé d'abandonner le point de vue mathématique et de revenir au principe qu'il a commencé par proscrire (p. 17), lorsqu'il essaie d'expliquer pourquoi ces notes surchargées de bémols et dièses sont hors d'usage. En bonne logique, il aurait dû les admettre, contrairement à l'usage.

3° La genèse de la gamme, à l'aide des facteurs premiers 3 et 2, aboutit à des notes comme *ré* \sharp et *mi* \flat que le musicien appelle « synonymes » (c'est là-dessus qu'est fondé le *tempérament*), mais qui ne sauraient être confondues par un mathématicien, puisqu'elles valent respectivement $75/64$ et $6/5$, de telle sorte qu'entre l'une et l'autre il y a un écart de $128/125$. Cependant, M. Gandillot les considère comme « à peu près » égales et, sauf dans certains cas trop spéciaux, comme « toujours confondues par l'oreille » (p. 17). Il faudrait cependant choisir. Si on admet que *ré* \sharp et *mi* \flat « sont toujours confondus par l'oreille », on est obligé de reconnaître que la musique a un fondement physiologique (organisation de l'oreille), et il faut laisser de côté les mathématiques, incompatibles avec l'« à peu près » physiologique ; si on n'admet pas le tempérament, il faut avoir le courage de faire une théorie franchement révolutionnaire, tout autre que celle qui nous est offerte.

4° Dans ce que M. Gandillot appelle « la gamme », il y a des sons fixes et

des sons *mobiles* (la seconde, la sous-dominante, la sensible), dont la hauteur varie selon la fonction. Comme on le verra dans la note ci-après, qu'il nous a envoyée à la suite de l'excellent article de M. Dador, M. Gandillot ne se déclare nullement embarrassé, car il doit trouver les variantes de ces notes dans les variantes mêmes de la gamme qu'établit la théorie (1). On peut lui répondre : Que ces notes mobiles constituent parfois, comme l'a suggéré M. Dador, des rapports où entrent des facteurs *autres* que 2, 3 et 5 ; en second lieu, qu'il est impossible de les mesurer théoriquement. (M. Gevaert l'a rappelé dans son livre sur la musique grecque antique et à propos d'une observation faite par M. Bourgault-Ducoudray en Orient.)

5° Voici une observation qui simplifie beaucoup les choses. *La gamme n'existe pas*. Ce n'est pas la nature qui la fournit ; ce ne sont pas, et encore moins, les artistes. Elle n'a aucune réalité. En certains cas, les mathématiques sont l'art de préciser ce qui n'existe pas ! M. Gandillot nous dit (p. 19) : « On peut former 1 gamme de douze sons, 11 gammes de onze sons, 55 gammes de dix sons, 165 gammes de neuf sons, etc .. Soit, au total, 2.048 gammes. » Pur jeu d'esprit. — J'en dirai autant, au risque de scandaliser un mathématicien, des rapports $3/2$, $5/4$, $2/1$. En musique, il n'y a pas de $3/2$. Ainsi, le rapport exprimant la quinte du *la* pris comme diapason normal est $1305/870$. Je sais bien que ce rapport est égal à $3/2$: c'est vrai sur la planche noire ou sur le papier, au bout du bâton de craie ou de la plume ; ce n'est pas vrai dans la réalité. Dites-moi, si nous faisons ensemble une promenade, de faire 2 pas pendant que vous en faites 3 : je n'aurai aucune peine à cela ; dites-moi d'en faire 870 pendant que vous en ferez 1305 : je ne saurai plus quelle allure je dois prendre. De même, si je voulais compter et comparer les vibrations représentant les sons qui s'échappent de l'orchestre, j'aurais à opérer sur des nombres beaucoup trop grands ; et à moins d'un miracle intérieur qui se produirait, à mon insu, dans mon intellect, — phénomène sur lequel vous ne songez même pas à nous donner un mot d'explication, — cette numération serait impossible.

6° M. Gandillot lit et entend la musique d'une façon qu'il m'est impossible d'adopter. A chaque note, il suspend pour ainsi dire un fil à plomb pour voir quel est son rapport avec la note qui sonne *au-dessous*. Cette méthode conduit

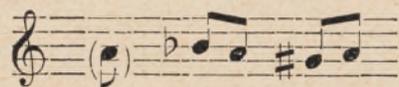
à des observations comme celle-ci (p. 31) : dans la suite 

« l'accord *sol, si, mi* est dissonant, la note dissonante étant *mi* qui résout sur le *ré*, au deuxième temps de la mesure ». Cette « dissonance » est étrange ! La « résolution » sur le *ré* l'est encore plus. Ce *ré* n'est qu'une broderie, laquelle ne change pas l'harmonie ; elle pourrait être supérieure (*mi, fa, mi*), ce qui ne changerait absolument rien, mais montrerait combien cette résolution est illusoire. Si on ne voit que des superpositions verticales là où il y a, en réalité, des successions mélodiques, qu'il faut regarder dans le sens des fils du télégraphe, et non dans le sens du poteau, on fausse toute l'écriture musicale. Voici une mesure de *Tristan* que je prends au hasard :

(1) M. Dador signalait un *fa* diésé dans la gamme de *do*. M. Gandillot répond que ce *fa* diésé appartient à la « gamme pseudique » de *do*. Je ne trouve cependant pas de *fa* \sharp dans la *gamme pseudique* de *do*, telle qu'elle est formulée p. 22 de la *Théorie de la musique*.



D'après votre théorie, il y a là une grosse difficulté, un grave problème à résoudre : c'est l'accord *si^b, fa[#], sol[#], ré^b*, sorte de monstre dont vous ne pouvez avoir raison qu'en faisant intervenir plusieurs gammes à dénominations particulières. Je suis moins embarrassé ; je dis : cet accord n'existe pas. Tenter de l'expliquer comme tel est une œuvre vaine (1). Le *ré^b* est une note de passage : *ré, ré^b, do* ; le *sol[#]* est une broderie inférieure succédant à une broderie supérieure de la même note :



Toute théorie qui prend comme

point de départ une certaine idée de la consonance ou de la dissonance débute par un principe qui est peu musical (et que, par surcroît, il est impossible de définir nettement).

7° J'arrive à la thèse fondamentale, que je ne puis accepter comme théorie de la musique : « le musicien aime à associer les sons dont les hauteurs sont en rapports simples. » On pourrait tout aussi bien affirmer le contraire. On peut même dire que la musique commence là où le musicien abandonne les groupements de sons fondés sur les rapports les plus simples. Une série d'octaves, ou de quintes, ou d'accords parfaits, n'est pas de la musique. Si j'écris :

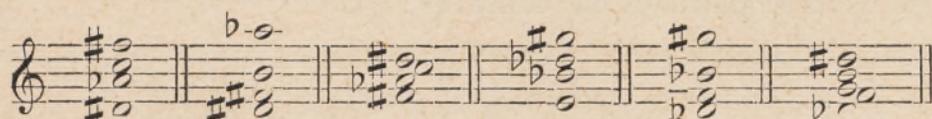


ce sera très « simple » et parfaitement insignifiant. Wagner dit (duo de *Tristan*) :



Dans cette mesure, qui réveille le souvenir des émotions les plus profondes, je ne ferai à personne l'injure de demander quelle est la partie importante,

(1) J'en dirai autant de la récente *Hamonielehre* de MM. Rudolf Louis et Ludwig Thuille (Stuttgart), où l'on trouve l'analyse d'accords « altérés » comme ceux-ci :



Ce sont là des choses mortes, des entités créées par un théoricien, de pures illusions résultant d'un mauvais point de vue.

expressive, vraiment musicale (1). — Mais, direz-vous, la formule se résout sur un accord parfait 4, 5, 6, c'est-à-dire sur un groupement de rapports simples. — Je répondrai : a) cet accord parfait est rejeté, reculé, comme la chose presque secondaire, sur le temps faible ; b) la formule pourrait aboutir à un autre « accord » dissonant, et non à un accord parfait. Vous répliquerez sans doute que, quoi qu'on fasse, il faudra toujours en venir à ce dernier, qui est, en somme, le centre d'attraction de tout le reste ? Cela n'est vrai qu'à moitié. Il y a telle pièce de Schumann (*Bittendes Kind*), exquise entre toutes, qui conclut sur un accord de 7^e. M. Bourgault-Ducoudray en a fait autant dans sa *Conjuration des fleurs*. Il suffit de quelques exemples de ce genre, bien constatés, pour exclure l'idée de « loi », et avec elle toute théorie mathématique fondée sur les rapports simples. En tout cas, l'écart vers la dissonance est une « loi » tout aussi bien que la tendance à l'accord consonant.

8° M. Gandillot dogmatise trop *in abstracto*. On ne sait pas quelle est la musique qu'il se propose d'expliquer. Il a l'air de construire un système absolu, valable en soi et par soi, *a priori*. Or, à moins qu'on ne songe à fonder une « musique de l'avenir », ou qu'on ne veuille faire de simples exercices de numération, ce n'est pas là le rôle d'une théorie. Une théorie a pour objet d'expliquer des faits ; et M. Gandillot oublie de nous dire si c'est la musique du moyen âge, ou celle de la Renaissance, ou celle du XIX^e et du XX^e siècle qu'il veut expliquer. Les « lois » qui sont applicables à l'une de ces périodes ne le sont pas à tout le reste. De même, ce qui est vrai de la musique gréco-latine (la nôtre) ne l'est pas de la musique orientale. Nous avons publié dans la *Revue musicale* une série d'articles de M. Raoul Yekta, de Constantinople, qui, après un échange d'observations avec M. Gustave Lyon, nous a démontré que tout ce qui était juste au point de vue européen était faux au point de vue oriental, et, quelquefois, réciproquement ; il a donné ainsi la mesure des notes dans la gamme orientale de *sol* (mode *Nihavend*) :

MODE NIHAVEND SUR LES INSTRUMENTS ORIENTAUX :

| Notes | Vibrations. |
|-------------|--------------------------|
| sol | 773,33 |
| la | 870 |
| si \flat | $916 \frac{44}{81}$ |
| do | $1031 \frac{1}{9}$ |
| ré | 1160 |
| mi \flat | $1222 \frac{14}{245}$ |
| fa \sharp | $1448 \frac{2592}{6561}$ |
| sol | $1546 \frac{18}{5}$ |

M. Gandillot trouve-t-il là une application de la loi des rapports simples ? Supprime-t-il d'un trait de plume, pour la commodité de ses démonstrations, la musique orientale ? J'ai plusieurs instruments africains à sons fixes (balafons), envoyés de pays différents, et où les notes de la gamme sont en rapports très complexes.

(1) Ici, le prétendu « accord » *mi* $\flat\flat$, *la* \sharp , *do*, m'apparaît comme une appoggiature d'un renversement de l'accord de *sol* \flat .

9° M. Gandillot n'oublie pas seulement de dire quelle est la musique dont il veut faire la théorie ; il néglige de nous donner une définition de la musique. Je peux faire sur le piano une suite d'octaves et de quintes, comme au temps de l'organum et de la diaphonie, par mouvements semblables. Ce sera une application parfaite du principe des rapports simples. Sera-ce de la musique ? non ; alors, *où est le critérium ?*

Je me suis efforcé, dans cette note, de me mettre au même point de vue que M. Gandillot, en me bornant aux observations qui sont de nature à le toucher ; je n'ai pas employé le système commode qui consiste à réfuter une théorie en lui opposant une théorie différente. Je me résumerai en lui disant que sa thèse des rapports simples doit certainement avoir une place dans la théorie générale de la musique, mais une toute petite place. Il faut se garder de l'illusion des chiffres comme du vertige de la vitesse dans certains sports. Que de faits sont oubliés et négligés par M. Gandillot, auteur d'une « théorie de la musique » ! La musique est expression : et il ne nous dit pas comment des sons peuvent traduire le sentiment. La musique est mouvement : et il ne dit rien du rythme. La musique est image : et il ne cherche pas à montrer comment l'imagination interprète les formules. La musique ne vient pas du ciel, mais de la vie des hommes en commun : et il ignore la sociologie. La musique a un sens pour l'intelligence : et il n'a pas la curiosité de voir si on peut penser autrement qu'avec des mots. De ce que certains faits musicaux sont mesurables, il conclut que tous les autres le sont aussi, ce qui est la plus grave des erreurs. Quand on lui reproche de tout ramener à des rapports numériques, il répond volontiers : « La théorie n'enseigne pas *ce qu'il faut dire*, mais *comment* il faut parler ; le premier point est l'affaire du génie. » C'est, pour se débarrasser d'une objection, passer d'un excès à un excès contraire, tout aussi intolérable. Non, l'invention musicale n'est pas nécessairement affaire de génie. Il y a des chansons qui, tout en étant musicales, sont de valeur moyenne ; de même, il y a des discours parfaitement intelligibles sans être des chefs-d'œuvre d'éloquence. La musique a un nombre indéfini de degrés ; mais il y a musique là seulement où il y a une phrase offrant un *sens*. Ce principe est la seule « loi » qui ne souffre aucune exception ; toutes les autres sont violées à chaque instant et, par conséquent, ne sont pas des « lois ».

Enfin, supposer que l'intelligence de l'auditeur saisit la simplicité ou la complexité des rapports de vibrations périodiques, c'est s'appuyer sur le postulat le plus énorme dont on puisse étonner un psychologue. Ce phénomène, en effet, ne peut être qu'inconscient ; or une arithmétique *inconsciente* est chose étrange, qui demanderait à être expliquée. Il y a des difficultés que les mathématiciens, malgré leurs habitudes d'esprit, semblent résoudre par prétérition. Si notre esprit se borne à saisir des « coïncidences » dans les mouvements vibratoires (*rendez-vous au point d'orgue !* comme disent certains pianistes jouant à quatre mains), il n'y a plus de *rapports* perçus. — Oui, la musique « vient du dedans » ; mais ce qu'il y a, en nous, ce n'est pas une machine à calculer automatiquement !

JULES COMBARIEU.

P. S. — Pour montrer mon impartialité, je tiens à reproduire ici la partie la plus importante d'une lettre que M. Maurice Gandillot m'a fait l'honneur de m'écrire, il y a quelques semaines. Cette lettre n'était pas destinée à la publicité

et se rapportait à une conversation privée ; mais elle contient des déclarations que je crois devoir faire connaître pour bien mettre en lumière la thèse que j'ai pris la liberté de combattre :

«..... Je me rappelle très nettement, à presque un demi-siècle d'intervalle, les joies si vives que j'éprouvais, étant tout enfant, quand mes parents faisaient de la musique ; je n'ai pas oublié les concerts Pasedeloup, après la guerre, concerts imparfaits, assurément, mais où je m'initiais aux œuvres des maîtres classiques, et d'où je sortais écrasé d'admiration, moulu, brisé, battu — et content ; je me souviens des enthousiasmes qu'ont excités en moi les auteurs plus modernes ; et maintenant que je suis vieux, j'éprouve encore d'infinis ravissements à reprendre la musique lorsque la maladie d'un des miens, ou un voyage, ou toute autre cause quelconque me l'a fait interrompre momentanément.

« Il est donc certain que je ne vois pas seulement les mots du langage musical, et que je suis sensible à son éloquence ; vous pressentez donc qu'ici encore c'est un simple malentendu qui doit nous diviser. En voici, je pense, l'explication :

« Les orateurs n'ont pas attendu pour apparaître que les traités de rhétorique eussent été rédigés ; pour être orateur, il faut avoir une certaine petite flamme intérieure que les livres ne donnent pas. Les livres n'en sont pas moins d'une aide précieuse, parce que nous y trouvons des modèles bons à étudier et une sorte de mécanisme qu'il est utile de s'assimiler ; mais c'est à peu près tout, et je trouve que les *traités d'éloquence* ont un titre un peu bien ambitieux.

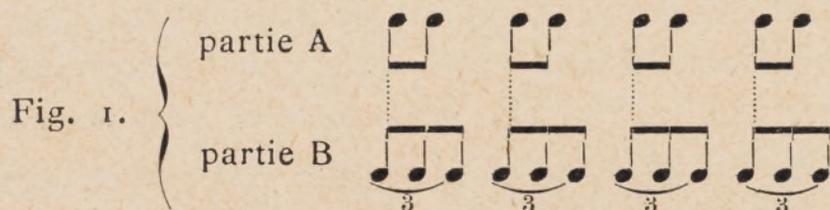
« De même en musique : étant donnée une tonique quelconque, la théorie des rapports simples, tout comme l'étude des chefs-d'œuvre des maîtres, nous montre quelles sont les notes pouvant être associées à la première pour former gamme, quelles sont celles de ces notes pouvant se grouper en accords fondamentaux, quels sont les accords consonants à fusionner pour obtenir les principaux accords dissonants, etc., etc., etc. La théorie nous montre non seulement les solutions les plus simples (donc les plus usitées, les plus classiques), mais aussi beaucoup d'autres moins simples (donc moins banales, plus originales) ; mais quant à nous indiquer comment ces éléments doivent être associés et combinés pour faire œuvre d'art, non ! la théorie en est bien incapable, *la mienne et les autres*, car c'est affaire de génie. Il ne faut parler que quand on a quelque chose à dire ; la théorie nous aide à le bien dire, mais ne nous suggère pas ce qu'il faut dire.

«... La musique est une chose purement psychique ; le cerveau qui la crée jouit de la même liberté qu'un enfant courant sur une pelouse pour y prendre ses ébats, mais évitant d'instinct, certaines attitudes qui compromettraient son équilibre. De même, le musicien évite d'instinct les sons dont l'emploi rendrait la phrase musicale... antimusicale ; c'est ainsi qu'à une tonique *do* il associe seulement *sol*, *mi*, *la*, *ré*... et autres rapports simples dont le nombre est limité, tandis qu'il écarte instinctivement, comme *non musicaux*, les autres sons, de nombre illimité, qui correspondent à des rapports plus complexes. — En définitive, pour être maîtres de cette question, il nous suffit de comprendre pourquoi le musicien affranchi de toute théorie scientifique et composant uniquement d'instinct emploiera des rapports simples, par exemple $\frac{3}{2}$ correspondant à l'association de *do* à *sol*, et rejettera au contraire les rapports complexes, par exemple $\frac{3,1}{2}$ (c'est-à-dire $\frac{31}{20}$) qui correspondrait à l'association de *do* avec une note (inexistante) située à mi-chemin entre *sol* et *la* \flat . Or il n'est pas bien difficile de comprendre ce *pourquoi*, car il existe une étroite analogie entre cette chose très

connue, l'harmonie de deux mouvements rythmiques ou de deux rythmes, et cette chose que nous étudions, l'harmonie de deux mouvements vibratoires ou de deux sons.

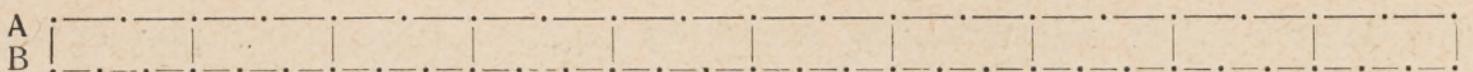
« Vous savez que nos musiciens modernes commencent déjà à varier un peu leurs rythmes ; pour peu qu'ils continuent dans cette voie où les Orientaux nous ont depuis si longtemps précédés, on insérera bientôt dans nos solfèges des compléments au tableau classique : 1 ronde = 2 blanches = 4 noires = ..., etc. ; on y mettra par exemple : 1 noire = 2 croches ordinaires = 3 croches en triolet = 4 doubles croches ordinaires = 5 doubles croches en quintolet = 6 doubles croches en sextolet = ..., etc. Et nos compositeurs feront marcher ensemble des parties de rythmes différents, par exemple deux parties où le temps vaudra, dans l'une, 2 croches ordinaires et dans l'autre 3 croches en triolet (rapport $\frac{3}{2}$, comme dans l'intervalle de quinte¹), ou bien encore deux parties où le temps vaudra respectivement 3 croches en triolet et 5 doubles croches en quintolet (rapport $\frac{5}{3}$, comme dans l'intervalle de sixte majeure), etc., etc. Ces associations de rythmes n'ont rien de subversif ; elles sont même bien plus simples que d'autres, orientales ou européennes, que l'on accepte avec déférence : ainsi Wagner, dans *Siegfried*, acte II, scène II, air de l'Oiseau, associe une mesure à 3 temps (de 6 doubles croches chacun) et une mesure à 4 temps (valant chacun, tantôt 1 noire, tantôt 3 croches en triolet, tantôt 4 doubles croches, etc.) et réalise ainsi une mixture autrement complexe que les combinaisons indiquées plus haut. Déjà, dans *Don Juan*, Mozart superposait une valse à un menuet.

« Considérons donc deux parties, l'une A de 2 croches par temps, l'autre B de 3 croches en triolet.



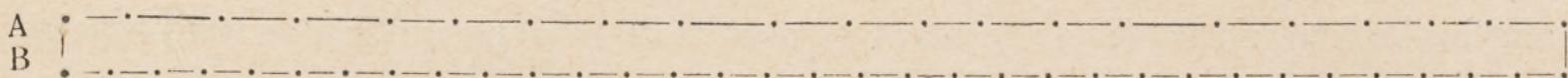
Que ce soient des parties de flûte, ou de violon, ou de triangle, ou de castagnettes (pour fixer les idées, admettons les castagnettes), un illettré qui les entend ensemble perçoit l'harmonie de leurs rythmes. Il ne sait point du tout si les durées des croches A et des croches B forment un rapport simple tel que $\frac{3}{2}$ ou un rapport complexe tel que $\frac{3,1}{2}$; il est purement et simplement sensible à ce fait matériel que les croches A, de 2 en 2, et les croches B, de 3 en 3, se retrouvent périodiquement ensemble ; or ceci n'a lieu justement que parce que le rapport $\frac{B}{A}$ vaut exactement $\frac{3}{2}$; si l'un des deux musiciens A ou B cessait d'aller en mesure, et si le rapport $\frac{B}{A}$ acquérait la valeur complexe $\frac{3,1}{2}$, notre illettré continuerait d'ignorer si le phénomène observé correspond à un rapport simple ou complexe, mais il reconnaîtrait instantanément qu'à l'harmonie primitive a succédé un simple charivari ; et ce serait assez naturel, puisque au cas représenté par cette figure

Fig. 2.



(20 divisions A pour 30 divisions B, ordre bien apparent), aurait succédé le cas représenté par cette autre figure

F.g. 3.



(20 div. A pour 31 div. B) ; ici aussi règne un certain ordre numérique, mais trop complexe pour que l'homme actuel puisse le percevoir aisément. C'est pourquoi nous pouvons dire tous deux, je crois : « L'homme aime à associer les rythmes différents lorsqu'ils sont en rapport simple. » — Et l'objection qu'on nous fera toujours : « Comment voulez-vous que votre illettré perçoive si le rapport est simple », ne porte pas : l'illettré n'a nul besoin de deviner la valeur du rapport ; il se borne à constater que certaines associations de rythmes lui procurent une sensation claire d'accord ou d'harmonie, et d'autres, une sensation plus ou moins confuse de charivari. En outre, et d'autre part, il se trouve que notre intelligence nous permet de prévoir, et nos sens de vérifier, qu'il y a harmonie ou charivari selon qu'il y a simplicité de rapport ou complexité.

« Enfin n'oublions pas que tout ce qui précède n'est qu'une question de rapports et non de valeurs absolues, et reste vrai quel que soit le mouvement adopté, quelle que soit l'indication du métronome $\downarrow = 100$, ou 99, ou 101, ou tout autre chiffre ; assurément si on passait du mouvement $\downarrow = 100$ au mouvement $\downarrow = 150$ ou 200, l'auditeur s'en apercevrait aisément ; mais, d'une part, si on répète la même harmonie de rythmes en ne variant que peu la vitesse du mouvement, l'auditeur ne s'en apercevra nullement ; et, d'autre part, si la variation de vitesse est assez prononcée pour être remarquée, la sensation d'harmonie éprouvée n'en restera pas moins toujours la même.

« Nous venons d'étudier l'harmonie de deux rythmes ; considérons maintenant celle de deux vibrations, de *do* et de *sol* par exemple, et constatons que ce cas, pour ainsi dire identique au précédent, peut se traiter en répétant (*mutatis mutandis*) ce qui a été dit plus haut. *Sol* nous envoie 3 vibrations et nous cause par suite 3 sensations élémentaires contre 2 seulement de *do* ; si la quinte est exacte, si le rapport $\frac{3}{2}$ est juste, nous sommes dans le cas des figures 1 ou 2, cas de l'harmonie ; si la quinte est mal faite, et si le rapport réalisé vaut par exemple $\frac{3.1}{2}$, nous sommes dans le cas de la fig. 3, charivari pour les rythmes, cacophonie pour les vibrations des notes considérées.

« Si j'associe *do* à un second son quelconque formé au hasard, il y a, en général, cacophonie ; mais quand le second son passe par des hauteurs telles que son rapport à *do* devienne simple ; nous éprouvons une sensation spéciale, une sensation d'harmonie plus ou moins douce, selon le cas ; ces diverses sensations spéciales *correspondent précisément* aux rapports les plus simples, et nous avons appris à les connaître *en commençant précisément* par les plus simples [je veux dire que quand on compose depuis sa très tendre enfance, on se blase de plus en plus sur la consonance et on cultive de plus en plus la dissonance... jusqu'à ce qu'il se produise peut-être un revirement dans nos goûts, revirement dont la possibilité ne ruine nullement mon observation]. Pour distinguer ces diverses sensations spéciales, nous leur avons donné les noms d'octaves, quintes, tierces, et autres intervalles musicaux. De même que les sensations afférentes aux harmonies de rythmes étaient indépendantes des variations du métronome, de même les sensations afférentes aux harmonies de vibrations sont peu sensibles aux variations du diapason, et si vous chantez à vos enfants *Au clair de la lune*,

ils reconnaîtront cet air, même si vous avez adopté le diapason allemand ou anglais au lieu du français, et même si vous avez transposé dans un ton un peu plus haut ou plus bas que le ton habituel.

« Tout ceci, en effet, n'est qu'une question de rapports, car notre intelligence — du moins, en général — n'est pas en mesure d'apprécier les valeurs absolues ; mais elle peut être sensible aux coïncidences quand elles se reproduisent suivant une périodicité assez simple, c'est-à-dire quand les valeurs absolues se trouvent former des rapports assez simples.

« Remarquez cette contradiction : bien des théoriciens qui rejettent les rapports simples, comme trop mathématiques, admettent que notre intelligence est sensible à l'intervalle musical lui-même, et le reconnaît d'un bout à l'autre du clavier ; or l'intervalle musical, c'est à proprement parler un logarithme ; ainsi la quinte est exactement mesurée par $[\log \frac{3}{2}]$, qu'il s'agisse de *do-sol, sol-ré, ré-la*, etc., pris à des octaves quelconques. Assurément si j'entends ces diverses consonances, je reconnaîtrai toujours la quinte ; mais en quoi aurai-je bien pu être sensible à $[\log \frac{3}{2}]$? par quoi ce logarithme se sera-t-il manifesté à moi ? de quoi notre cerveau peut-il bien recevoir la sensation, si ce n'est de ces coïncidences se produisant périodiquement entre les pulsations élémentaires émanées des deux notes *simultanées* ou *successives* ? Je dis « ou successives » ; il est évident en effet que quand la quinte *do sol* est réalisée mélodiquement, ou même n'est pas réalisée, mais seulement conçue en notre esprit, la mémoire intervient, et le son retenu remplace le son entendu ; et tout ce qui a été dit plus haut subsiste sans changement, tandis que toutes les théories édifiées sur les sons de différence, battements, etc., croulent dès qu'il s'agit de sons *pensés*.

« En résumé, le postulat des rapports simples me paraît plus plausible que tout autre : 1° parce que je conçois que l'homme soit sensible à ce que j'ai indiqué plus haut (et l'aime, s'il est musicien) ; 2° parce qu'on ne m'a jamais montré à quelle autre chose l'homme pourrait bien être sensible, quand il compose mentalement. D'autre part, ledit postulat me permet d'établir *a priori* les lois de la musique [du moins celles qui sont vraies, et *qu'on suit instinctivement* ; pour les lois de convention, il les démolit au contraire : vous voyez donc que les mathématiques, loin de gêner le musicien, ne lui imposent rien que ce qu'il fait d'instinct, et tout au contraire le libèrent des règles que certains harmonistes, interprétant mal l'œuvre des maîtres, avaient eu la fâcheuse idée de vouloir lui imposer]. Je crois donc pouvoir le considérer provisoirement comme bon, sous cette réserve, qui va de soi, et est la même dans toute théorie mathématique de faits existant indépendamment de nous, sous cette réserve, dis-je, que je l'abandonnerai sans hésiter le jour où on découvrira avec certitude un seul phénomène contradictoire dudit postulat, ou bien le jour où j'aurai connaissance d'un autre postulat plus plausible en soi, ou expliquant plus simplement les faits musicaux.

Maurice GANDILLOT,

Ancien élève de l'École polytechnique.

— RICHARD WAGNER, première partie, in-8°, 392 p. (Berlin, Hofman), par Max Koch. — R. Wagner, comme tous les grands hommes (Goethe, Molière, Napoléon...) est l'objet d'innombrables études où le souci minutieux du détail est poussé toujours plus loin. On ne l'étudie pas seulement comme musicien, mais

comme penseur, comme écrivain ; et on fouille tous les secrets de sa vie. Nous avons déjà deux biographies très copieuses du maître, celles de Glasenap et de Chamberlain, sans parler du livre de Guido Adler (cours professé à l'Université de Vienne) et de bien d'autres. M. Koch a entrepris une œuvre beaucoup plus considérable. Sa nouvelle *Biographie de Wagner* ne comprendra pas moins de trois volumes. Dans le premier, il s'occupe des années d'apprentissage, 1813-1842. Comme l'avait fait Spitta pour Bach, et comme il sied à un travail complet, M. Koch nous renseigne sur la famille de Wagner et sur son éducation initiale en précisant l'influence que ses premiers maîtres eurent sur lui. Il nous montre que ses premières directions d'esprit furent déterminées par le philologue Apel qui, à Leipzig, lui inspira une vive admiration pour le drame grec ; par l'*Egmont* de Beethoven, par le *Freyschütz* de Weber, le théâtre de Shakespeare, les Contes de Hofmann, la première représentation de *Faust* (1829), la *Muette* d'Auber. M. Koch se transporte ensuite à Würzburg, à Magdebourg, à Königsberg, à Riga, où Wagner, plein d'ambitions vite déçues, parfois dans la misère, est tour à tour répétiteur des chœurs et chef d'orchestre. Enfin, il termine en racontant le séjour de Wagner à Paris. On a accusé les Français de l'avoir mal reçu ; mais il résulte du livre de M. Koch que l'Allemagne n'avait pas montré plus de sympathie au futur auteur de *Tristan*. — H. D.

NÉCROLOGIE : IOACHIM, ED. GRIEG, SULLY-PRUDHOMME. — Nous ne referons pas ici la notice du grand violoniste Joachim, aussi estimé en France qu'en Allemagne ; nous voulons cependant rappeler l'exemple qu'il laisse à tous les virtuoses. Joachim a été le meilleur interprète de Beethoven parce qu'il avait pour principe, non d'étaler sa personnalité d'exécutant, mais de l'effacer au contraire devant le chef-d'œuvre qu'il jouait et qu'il laissait parler seul. Rien n'est plus rare qu'un tel mérite associé à une technique parfaite ! Comme quartettiste, Joachim lègue aussi cette leçon à tous ceux qui font de la musique d'ensemble : dans un quatuor classique, le premier violon ne doit pas chercher à tout dominer ; ici encore, c'est le respect de la pensée du compositeur et non le souci du succès personnel qui est de règle. Telles sont les deux vérités qu'impose à notre réflexion le souvenir de l'admirable artiste allemand.

Ed. Grieg est bien diversement jugé ! Dans un journal allemand (*Signale für die musikalische Welt* du 11 septembre) le Dr Detlef Schultz écrit : « En la personne de Grieg, nous avons perdu un grand et magistral lyrique, dont les chefs-d'œuvre ont une valeur dépassant beaucoup le domaine d'une nation et que la culture musicale universelle doit apprécier très haut. » Dans le *Temps* du 14 septembre, M. Pierre Lalo résume ainsi son opinion : « Edouard Grieg fut un petit musicien ; sa musique est une petite musique ; ses petites œuvres sont les meilleures, les plus savoureuses, les plus nationales ; le reste porte la marque : *Made in Germany*. » De ces deux jugements contraires, c'est plutôt le premier qui nous paraît exact, bien qu'un peu exagéré. Grieg n'était certes pas « le Chopin du Nord », comme l'a appelé Hans de Bülow. Chopin est avant tout l'auteur d'une grande sonate qui exclut toute idée de comparaison. Mais pourquoi *comparer* ? Comparer, c'est toujours tuer quelque chose. Le grand mérite de Grieg, c'est d'avoir eu une personnalité nettement reconnaissable entre toutes les autres ; et, lui aussi, il nous laisse un exemple, une leçon à méditer. Stendhal dit quelque part, dans son Journal : « Il faut piocher son *moi*. » Ce qui

signifie : au lieu de vous mettre l'imagination à la torture pour trouver *ce qu'il convient de faire*, ou *ce qui plaira au public*, ou *ce qui est capable de conduire au succès*, efforcez-vous de discerner quelle est la tendance instinctive et prédominante de votre propre nature. Cette tendance une fois découverte (ce qui est beaucoup plus malaisé qu'on ne pense, car on se trompe sur soi-même tout autant que sur les autres), attachez-vous à la cultiver, à la mettre en relief, à l'exagérer au besoin, en un mot à lui faire donner tout ce qu'elle est susceptible de *rendre* ! Cette règle excellente, Grieg l'a appliquée d'une façon très originale. Comme la personnalité d'un artiste est étroitement liée à la race et à la vie sociale dont il est un point d'aboutissement, il ne s'est pas borné à s'étudier et à s'exprimer lui-même : il a « pioché » les airs populaires de son pays, dans lesquels il retrouvait son *moi* élargi et chantant : de ces airs populaires il a fait, comme les compositeurs russes, la substance de ses œuvres. La gloire est sa récompense. Ses œuvres ne sont « petites » que par l'étendue. Et notez que dans ses mazurkas et ses polonaises, Chopin n'a pas suivi d'autre esthétique : il s'est « pioché » lui-même, en étudiant l'art national de son pays. Les grands artistes sont ceux en qui se résume et se concentre la vie populaire...

Sully-Prudhomme avait touché aux questions musicales dans son livre curieux sur *l'Expression dans les Beaux-Arts*. Nous étions heureux de le compter parmi ceux dont la sympathie nous encourageait. Il y a quelques années, il adressait le billet suivant au directeur de la *Revue musicale* :

Paris, 25 février 1901.

Monsieur,

Excusez-moi si je réponds un peu tard à votre aimable lettre. Bien que la musique m'ait toujours intéressé et préoccupé, je ne puis vous promettre un concours effectif, ma compétence me permettant à peine d'être un lecteur sérieux de ce que vous publiez. Mais votre programme me paraît excellent ; je crois avec vous que les questions si complexes d'histoire et de théorie musicales ne peuvent que gagner à être traitées par des humanistes musiciens ayant une solide culture générale, et je serai très flatté de voir mon nom inscrit dans la liste de vos éminents collaborateurs.

En toute sympathie,

SULLY-PRUDHOMME.

Nous saluons avec une profonde sympathie la mémoire du poète dont les vers étaient comme la fine émanation d'un généreux esprit.

Correspondance

Nous avons reçu la lettre suivante :

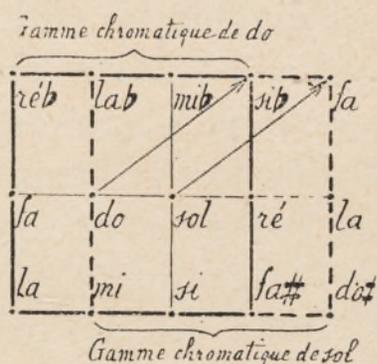
Condat, par Limoges, 7 septembre 1907.

MONSIEUR LE DIRECTEUR,

Je suis convaincu que le si intéressant article de M. J. Dador (sur le *fa*, n° du 1^{er} septembre 1907 de la *Revue musicale*) a dû piquer vivement la curiosité de

vos lecteurs. Peut-être suis-je celui d'entre eux à qui l'article a fait le plaisir le plus vif, car, ainsi que vous l'avez sans doute remarqué, toutes les observations que fait M. Dador, grâce à son sens artistique, la théorie fondée sur le principe de la consonance permet de les prévoir et d'en trouver facilement l'explication.

Vous savez que les notes de notre tonalité *habituelle* sont les suivantes, prises à diverses octaves (1); sur cette sorte de plan de notre tonalité, vous allez pouvoir lire les valeurs vraies des divers *fa* que signale M. J. Dador.



Le premier est celui qui fait normalement partie de la gamme; pour $do = 1$, le tableau ci contre montre que le *fa* plus grave que *do* vaut $\frac{2}{3}$ (puisque tout intervalle horizontal, tel que *fa-do*, vaut $\frac{5}{2}$); d'où il suit que le *fa* plus haut que *do* étant l'octave (le double) du précédent, vaut $\frac{4}{3}$, valeur indiquée par M. J. Dador.

D'autres *fa*, non classiques, à la vérité, seraient fondés, pense M. Dador, sur les facteurs 7 et 11. Ainsi, on pourrait considérer, toujours pour $do = 1$, premièrement le *fa* $\frac{11}{8}$, onzième harmonique d'un certain *do* ($do = \frac{1}{8}$), de trois octaves plus bas que $do = 1$; secondement, le *fa* $\frac{21}{16}$, septième harmonique d'un certain *sol* ($sol = \frac{3}{16}$), de trois octaves plus bas que $sol = \frac{3}{2}$. M. Dador abandonne le *fa* $\frac{11}{8}$ comme étant « en dehors de la tonalité moderne » et ne s'employant « que par équivoque ». Mais, s'appuyant sur certaines considérations théoriques, ainsi que sur l'assentiment de « plusieurs auteurs », il croit pouvoir admettre que, dans l'accord de septième de dominante *sol si ré fa*, le *fa* vaut $\frac{21}{16}$; toutefois il ajoute avec une sincérité et une bonne foi parfaites : « A vrai dire, la 7^e de dominante est pratiquement un peu plus haute que le rapport $\frac{21}{16}$, mais cela tient à sa fonction déterminative ». C'est en ceci que je suis en parfait accord avec M. J. Dador : oui, dans l'accord de 7^e de dominante, nous employons un *fa* plus élevé que la valeur $\frac{21}{16}$. *Pratiquement*, on peut s'en rendre compte sur le *sol* d'un violon à cordes justes; si on y cherche « au sentiment » la place du *fa* de l'accord *sol si ré fa*, on le trouve plus élevé que le *fa* obtenu avec une longueur de corde vibrante égale, aux $\frac{4}{7}$ du *sol*. *Théoriquement*, on se convainc bien vite que le *fa* $\frac{7}{4}$ n'est pas le véritable, en considérant qu'avec ce *fa*, l'accord de 7^e de dominante serait représenté par la proportion $\frac{4}{5}/\frac{6}{7}$, et par suite tendrait énergiquement à rattacher au ton de *sol*; or chacun sait qu'en réalité la tendance de l'accord *sol si ré fa* ou même de la septième *sol fa* est de rattacher au ton de *do*, moyenne géométrique entre les notes comparées (les valeurs du *sol* et du *fa* encadrant $do = 1$ étant respectivement $\frac{3}{4}$ et $\frac{4}{3}$, leur moyenne géométrique est précisément *do*, puisque $\frac{3}{4} \times \frac{4}{3} = 1$).

(1) Les notes de ce tableau, quelque loin qu'on le prolonge, se succèdent à des intervalles uniformes valant : sur chaque ligne horizontale la quinte $\frac{3}{2}$ et sur chaque colonne verticale la tierce $\frac{5}{4}$. Je ne répète pas ici pourquoi, puisque je l'ai expliqué en détail dans deux ouvrages (*Essai sur la gamme*, publié chez Gauthier-Villars, et *Théorie de la musique*, parue dans la *Revue scientifique*) dont nous avons longuement causé. Pour que je puisse abrégé cette lettre, permettez-moi, je vous prie, de me référer à ces deux ouvrages — Nota Dans ce tableau, le rectangle encadré d'un trait plein n'est autre chose que la gamme chromatique de *do*; celle de *sol* est marquée en pointillé; les autres gammes chromatiques s'obtiendraient de même en prolongeant le tableau dans tous les sens, suivant la loi (par quintes et par tierces) ci-dessus indiquée.

J'en ai fini avec ces chiffres que je ne pouvais éviter, voulant suivre sans en rien omettre la si intéressante étude que vous venez de publier. Reportons-nous maintenant à ce que M. Dador fait observer sur la difficulté de lier *fa* à *sol*, difficulté telle que parfois, dit-il, on substitue *fa* \sharp à *fa*; et, à l'appui de cette remarque, il cite (haut de la page 442 de la *Revue*) une rentrée bien connue de l'*Invitation à la Valse* de Weber. Mais ce passage constitue précisément un épisode en *sol* (ce que j'appelle une oscillation); c'est en *sol* que l'on se trouve momentanément dans les 6 premières mesures de cet exemple; il est donc naturel qu'on y emploie le *fa* \sharp qui fait partie de notre tonalité la plus habituelle (*majeur normal* de ma classification). Ce qui fait que M. Dador trouve l'emploi de *fa* \natural difficile en cette circonstance, c'est que ce *fa* suppose l'usage d'une tonalité, fort en honneur autrefois, mais dont les modernes ne se servent guère, si ce n'est comme M. Jourdain faisait de la prose. Cette tonalité, qui a été désignée de bien des façons, est le *majeur pseudique* de ma classification méthodique; en *sol*, l'intervalle *sol-fa* y vaut $9/5$, comme *do-si* \flat dans le ton de *do* (1), ce qui donne pour *do* = 1, la valeur *fa* = $27/20$, indiquée aussi par M. J. Dador.

Pour cette 3^e valeur, *fa* = $27/20$, M. J. Dador la signale dans un passage de la *Symphonie Pastorale* (citée p. 443 de la *Revue*) où il est manifeste que Beethoven vient d'osciller en *ré* mineur (voyez l'harmonie *ré fa la* et le *do* diésé); dès lors le tableau donné en tête de cette lettre nous montre que le *fa* actuel est la tierce mineure ($6/5$) de la tonique du moment (*ré* = $9/8$), et vaut par suite $9/8 \times 6/5 = 54/40 = 27/20$, comme l'annonçait fort exactement M. Dador.

*
**

Je n'ai pas hésité, Monsieur le Directeur, à vous adresser cette lettre, parce que vous y trouverez, j'espère, la preuve de plusieurs opinions que je vous ai exposées de vive voix, notamment des suivantes :

1^o Les traités d'harmonie devraient insister davantage sur ces modulations épisodiques (oscillations) qui sont souvent le charme principal de la mélodie, et dont parfois ils n'ont pas l'air de soupçonner l'existence

2^o La mathématique n'est pas ce terrible croquemitaine que croient voir parfois les artistes; loin de les gêner, loin de leur contester l'usage de ces nuances délicates dont ils ont souvent le sentiment exquis, elle les approuve, au contraire, elle explique ce que leur instinct musical leur a révélé et elle peut justifier celles de leurs pratiques que condamnent sévèrement certains théoriciens trop épris d'uniformité mal comprise; au nom de cette uniformité, ceux-ci voudraient nous faire rejeter la gamme naturelle et y substituer soit la rigide gamme de Pythagore, soit même la gamme tempérée, qui est d'une rigidité... et d'une fausseté plus grandes encore; il est bon de savoir que leurs lois *a priori* ne reposent sur aucun principe plausible et que, si les pratiques des artistes avaient besoin d'une justification théorique, celle-ci se trouverait dans les lois découlant mathématiquement du principe de la consonance.

Maurice GANDILLOT.

(1) Vous voyez, en effet, sur le tableau chromatique ci-dessus que les flèches émanées des toniques *do* et *sol* sont identiquement disposées; quant à leur valeur $9/5$, elle résulte du tableau même, car, pour aller par exemple de *do* à *si* \flat , sur le clavier comme sur le tableau, il faut franchir successivement deux quintes (*do-sol* = $3/2$ et *sol-ré* = $3/2$), puis une tierce majeure (*si* \flat -*ré* = $5/4$), mais celle-ci en sens inverse, ce qui donne en définitive : *do-si* \flat = $3/2 \times 3/2 : 5/4 = 9/4 \times 4/5 = 9/5$.

COURS DU COLLÈGE DE FRANCE

ORGANISATION DES ÉTUDES MUSICALES EN FRANCE AU XIX^e SIÈCLE :
LE MOYEN AGE (*suite*).

(Résumé par M. Dusselier.)

Dans ma dernière leçon, j'ai indiqué à grands traits l'œuvre des bénédictins. En traitant avec une pénétration singulière les questions relatives au plain-chant, les savants moines ont exercé la plus heureuse influence, dépassant le domaine spécial où ils travaillent, parce qu'ils ont renouvelé les procédés de la critique et élargi son horizon. Ils ont appliqué à l'histoire de la musique la méthode scientifique usitée à l'École des Chartes en matière de philologie et d'archéologie ; de plus, par des idées très neuves et très ingénieuses, ils ont établi des liens nombreux entre l'étude du langage verbal et celle du langage musical. Cette nouveauté hardie, bien de nature à toucher et à stimuler notre enseignement public supérieur, est surtout l'œuvre de Dom André Mocquereau. Ainsi, après avoir distingué ce qu'il appelle (en forçant un peu les termes) les quatre « dialectes » du plain-chant — ambrosien, grégorien, mozarabe, gallican — qui sont issus de la musique antique et d'où est sortie la musique moderne, Dom Mocquereau esquisse magistralement le programme d'une histoire musicale qui suivrait les principes de la grammaire comparée, comme s'il s'agissait d'étudier les langues romanes, leur origine et leur évolution (cette idée d'*évolution*, pour le dire en passant, me paraît essentielle dans la doctrine des bénédictins, non seulement pour l'histoire du chant, mais pour celle de l'Église elle-même) ; quand il veut ajouter un argument de plus, décisif selon lui, à la thèse traditionnelle, mais encore combattue, qui voit dans l'organisation du plain-chant l'œuvre du pape saint Grégoire, dom Mocquereau établit une comparaison entre les cadences des mélodies liturgiques et celles de la prose latine, et de leur identité il conclut que les premières n'ont pu être adoptées qu'à une époque où les secondes existaient encore ; de la présence, dans les mélodies, de notes secondaires, dites *liquescents*, placées sous certaines consonnes et dans des cas bien déterminés, il tire des observations intéressantes sur la manière dont le latin était prononcé. Pour marquer la différence du plain-chant et de la musique religieuse d'un Palestrina, il fait intervenir la théorie de l'accent tonique dans les mots latins, lesquels se terminent tous par une syllabe *faible*, contrairement aux langues romanes où tous les mots se terminent par une syllabe *forte* (à moins qu'elle ne soit muette) ; à ces deux formes du langage correspondent, d'après lui, deux musiques irréductibles : le plain-chant, musique *latine* ; la polyphonie mesurée de Palestrina et de son école, musique *romane*. Ce sont là des idées extrêmement fines et brillantes qui intéressent les philologues autant que les musiciens et qui, comme je le disais, élargissent l'horizon de nos études. Avant tout, ce qu'il faut retenir de la *Paléographie musicale*, c'est un exemple type de démonstration par les documents originaux. L'histoire musicale est une science d'observation.

Recourir aux sources, les étudier sans parti pris, les comparer, les voir objectivement et savoir les comprendre, telle est la grande règle imposée désormais à tous ceux qui font de la critique musicale, et que les bénédictins ont eu le mérite de mettre en pleine lumière.

Une œuvre de telle envergure a nécessairement des adversaires et des partisans formant école. Parmi les premiers, pour m'en tenir à la France et, en me conformant à une classification qui était faite récemment en Allemagne par un professeur très compétent, je citerai M. George Houdard. Soit dans les cours qu'il a professés à la Sorbonne, soit dans ses livres, M. Houdard a combattu la doctrine bénédictine avec l'énergie et la conviction d'un théoricien qui a foi dans un autre système. De telles oppositions ne sont pas seulement inévitables : je les considère comme fort utiles, car elles obligent ceux qui affirment être en possession du vrai à défendre leurs propres jugements, et, en les défendant, à les mieux expliquer. C'est surtout une question de rythme (sans parler de critiques d'un autre ordre, et plus graves) (1) qui crée ici des adversaires. Les bénédictins n'admettent pas la barre de mesure et font toutes les notes égales (sauf à la fin des phrases et des membres de phrase) ; M. Houdard, au contraire, veut tantôt des noires, des croches, des triolets, des doubles croches, etc... Un exemple fera saisir le dissentiment. Voici le graduel *Christus factus est* (série V in *Cæna Domini*).

Version des bénédictins (*Graduel* de Solesmes, p. 179) :

Chris- tus factus est pro no- bis
O-be- di- ens us- que ad mortem.

Soit, en notation moderne :

Chris- tus fac- tus est pro no- bis
O- be- di- ens us- que ad mor- tem.

Version de M. George Houdard :

Chris-tus fac- tus est pro no- bis
O- be- di- ens us- que ad mor- tem.

(1) V. la *Revue musicale* de 1901, n° d'avril, p. 176, et n° de mai, p. 220. — E. D.

On voit combien la divergence est grande ! M. Houdard a exposé son système dans *Le Rythme du chant dit grégorien d'après la notation neumatique* ; 1 vol. gr. in-8°, 264 p., 1898 (chez Fischbacher). La rédaction ironique du titre est assez significative. Les autres publications du même sont les suivantes :

L'Art dit grégorien, étude préliminaire, 1 vol. gr. in-8°, 40 p. (1897) ; *Deux mémoires sur la notation neumatique* (dans *Congrès international de l'histoire de la musique*, mémoires, vœux et documents, 1901) ; *L'Évolution de l'art musical et l'art grégorien*, in-12, 54 p. (1902) ; *La Cantilène romaine*, 1 vol. gr. in-8°, 120 p. (1905) (1) ; *La Richesse rythmique musicale de l'antiquité*, 1 vol., 84 p. (1903) , *La question grégorienne en 1904*, in-8°, 58 p. (1904) ; *La Science musicale traditionnelle*, 24 p. (1904) (2). J'ai déjà eu occasion, ailleurs, de discuter les idées contenues dans ces importants ouvrages ; je les examinerai ici quand le moment sera venu.

Autour ou à côté de M. Houdard, soit dans le clergé, soit parmi ceux qui observent du dehors et sans parti pris, des voix d'autorité inégale (celles de MM. Dechevrens, Dupont, Artigarum etc...) se sont élevées pour affirmer que le plain-chant a une mesure et un rythme déterminées par les valeurs relatives et proportionnelles des neumes ou signes de notation. Cette opinion avait eu l'assentiment de quelques universitaires éminents, tels que MM. Burnouf et Lévêque. Je demandai un jour à ce dernier si, réellement, il croyait que le plain-chant doit être mesuré : — « Certainement, me répondit-il avec tranquillité, comme si je l'interrogeais sur un axiome Comment admettre un chant, et surtout un chant choral (où la discipline est indispensable), qui n'aurait ni rythme ni mesure ? » — Une telle réponse était évidemment celle d'un homme qui faisait sa conviction d'après une idée *a priori*, et non d'après l'expérience. D'ailleurs, je ne veux pas émettre encore d'opinion personnelle.

Parmi les opposants à la doctrine de Solesmes, je dois mentionner notre jeune et distingué compatriote M. J. Thibaut, des Augustins de l'Assomption, qui représente une direction de pensées et d'études très importante, assez voisine, dans la solution de certains problèmes, de celle où sont engagés à Bruxelles M. Gevaert, et à Fribourg M. P. Wagner. M. Thibaut donne à la science du plain-chant une orientation tout autre que celle des bénédictins. Au lieu de chercher les origines dans l'Église et la civilisation latines, c'est vers l'Orient qu'il a les yeux tournés. Son séjour prolongé dans la Turquie d'Europe lui a permis d'étudier sur place et de découvrir des documents importants. Son dessein était d'abord d'expliquer comment s'était formée et d'où venait la notation neumatique ; mais cette question étant forcément connexe à d'autres plus graves au point de vue pratique, il a été amené peu à peu à une nouvelle interprétation rythmique du plain-chant, comme au rejet de la tradition concernant le pape saint Grégoire. Ses opuscules ont été publiés jusqu'à ce jour par des revues spéciales : la *Byzantinische Zeitschrift* (VIII, 1, p. 122-147, et IX, p. 479-482), le *Bulletin de l'Institut archéologique russe de Constantinople* (1898, t. III, p. 138 179, et 1900, t. VI, p. 361-390), la *Revue byzantine de Saint-Petersbourg* (1899, t. VI,

(1) Tous ces ouvrages, chez Fischbacher.

(2) Ces derniers ouvrages à la librairie Mirvault. Ne sont pas mentionnés ici un grand nombre d'articles parus en France et en Belgique.

p. 1-12, et 1903, t. X), *l'Orient chrétien* (1901, p. 593-609). A ces articles, qui sont sans doute le prélude d'un grand ouvrage, il faut ajouter *les Notations byzantines*, mémoire présenté au Congrès international d'histoire de la musique tenu à Paris en juillet 1900 (1).

Je ne puis citer tous ceux qui appartiennent à l'école bénédictine, qui ont adopté sa doctrine comme le texte même de ses livres de chant, et qui ont appliqué sa méthode dans d'utiles travaux d'érudition; je mentionnerai M. Amédée Gastoué, en indiquant ses contributions diverses à l'archéologie musicale :

Inventaire des anciens manuscrits liturgiques conservés dans l'église d'Apt. In-12 de 14 p. Avignon, imprimerie Aubanel, 1900. En dépôt chez L. Picard et fils.

L'art grégorien : les origines premières, dans les « Mémoires de musicologie sacrée lus aux assises de musique religieuse les 27, 28 et 29 septembre 1900, à la *Schola Cantorum* ». Geuthner, Paris.

Les anciens chants liturgiques des églises d'Apt et du Comtat. In 8° de 30 p. avec musique. Grenoble, Brotel, 1902.

Les principaux chants liturgiques du chœur et des fidèles, avec l'ordre des funérailles, de la confirmation et du chemin de la croix. Plain-chant grégorien traditionnel d'après les manuscrits. Notation musicale avec indication du rythme et de la tonalité. In-16 de xxxi-202 p. Paris, Poussielgue, 1903.

Un rituel noté de la Province de Milan, du X^e siècle. In-8° de 20 p. avec musique. (Extrait de la *Rassegna gregoriana*.) Rome, imprimerie Desclée, 1903. [En dépôt chez A. Picard et fils.]

Messe royale de H. Du Mont, du 1^{er} ton, avec les plains-chants musicaux les plus usités, transcrits d'après les meilleurs textes In-16 de 18 p. Paris, Poussielgue, 1903.

Cours théorique et pratique de plain-chant romain grégorien d'après les travaux les plus récents. Gr. in-8° de xiv-224 p. Paris, au bureau d'édition de la *Schola Cantorum*, 1904.

Petit précis de plain-chant romain grégorien, d'après les travaux les plus récents. In-12 carré de 18 pages. Paris, Poussielgue, 1904.

Histoire du chant liturgique à Paris. I. Des origines à la fin des temps carolingiens. In-8° de 86 p. avec musique. Paris, Poussielgue, 1904.

La musique à Avignon et dans le Comtat du XIV^e au XVIII^e siècle, avec transcription de pièces anciennes. (Extrait de la *Rivista musicale italiana*.) In-8° de 62 p. Torino, Fratelli Bocca, 1904.

Sur l'intérêt de l'étude des traités du moyen âge, et de deux traités perdus. — Comment on peut s'inspirer des anciens pour l'accompagnement du chant romain, dans les « Acta generalis cantus gregoriani studiosorum conventus Argentinen-sis, 16-19 aug. 1905 ». Strassburg. i. E. Le Roux et C^{ie}. 1905.

Sur les origines de la forme « sequentia » du VII^e au IX^e siècle, dans le compte rendu du congrès de Bâle de la Société internationale de musique de 1906. Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1906.

(1) Voir Congrès international d'histoire de la musique, documents, mémoires et vœux, publié au nom du Comité par J. Combarieu (Fischbacher, Paris). — Depuis la leçon du Collège de France reproduite plus haut, le R. P. Thibaut a publié un livre très important, *Origine byzantine de la notation neumatique*, gr. in-8° de 105 p. avec notation, planches, suivi de 26 fac-similés phototypiques de manuscrits.

Noël [*origine et développement de la fête*]. In-16 de 64 p. Paris, Bloud et Barral, 1906.

Articles : *Ad complendum* ou *actions de grâces* ; *Ad pacem* ; Alexandrie (liturgie) ; Antioche (liturgie) ; Aurélien de Réomé ; colonnes 462-467, 474-478, 1182-1204, 2427-2489, 3150-3151, du tome I^{er} du « Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie » publié par Dom Cabrol. Paris, Letouzey et Ané, 1907.

Les Origines du chant romain. L'Antiphonaire grégorien. Gr. in-8^o de XII et 308 p. Paris, A. Picard et fils, 1907.

P. Aubry et A. Gastoué, *Recherches sur les « tenors » latins dans les motets du XIII^e siècle, d'après le manuscrit de Montpellier*, Bibl. Universitaire, H. 196. (Extrait de la *Tribune de Saint-Gervais*). In-8^o de 20 p. Paris, Champion, 1907.

Introduction à la Paléographie musicale byzantine. Catalogue des manuscrits de musique byzantine de la Bibliothèque nationale de Paris et des Bibliothèques publiques de France. In-8^o dex et 99 p. avec 6 tableaux de notation et 7 planches phototypiques. Paris, publications de la Société internationale de musique, L. M. Fortin et C^{ie}, 1907 (volume actuellement sous presse) (1).

En somme, comme on peut s'en rendre compte par cette revue très rapide de ceux qui ont conduit le débat ou qui ont pris nettement position, le plain-chant reste encore un très grand et très beau problème d'histoire musicale. La thèse et l'antithèse ont donné lieu à quelques travaux admirables et à plusieurs travaux tout à fait distingués. Sur quelques points essentiels, la lumière semble faite ; sur d'autres, la question reste ouverte. La décision du pape Pie X (*Motu proprio* du 25 avril 1904), l'adoption par l'autorité souveraine de Rome des résultats obtenus par les bénédictins, la mission confiée à Dom J. Pothier, abbé de Saint-Wandrille, d'établir les textes mélodiques, de concert avec une commission officielle, ont résolu le problème principal au point de vue de la discipline intérieure de l'Église ; au point de vue général de l'archéologie, la controverse est loin d'être épuisée. Il faut, j'ose le dire, s'en féliciter. Je ne connais pas d'études plus séduisantes, par l'abondance des faits et des idées, et par leur rayonnement sur les divers domaines de la philologie.

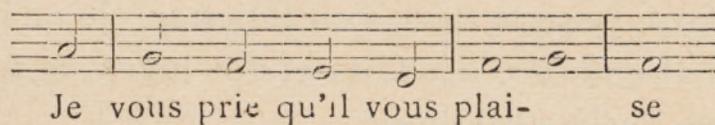
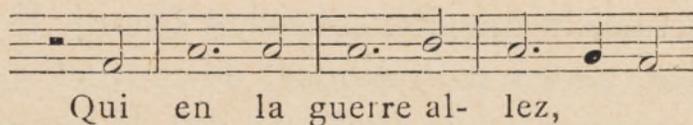
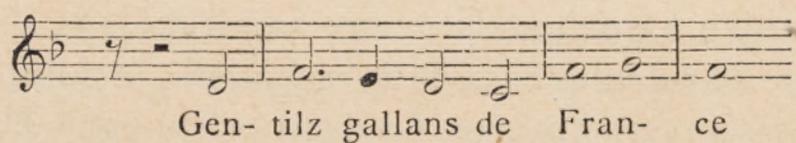
*
**

Il y a, au moyen âge, une musique profane, postérieure (d'après les manuscrits) à la musique religieuse, mais tout aussi riche. C'est une des singularités de notre enseignement traditionnel qu'on ait songé très tard à l'étudier ; et les travaux dont elle a été l'objet dans la seconde moitié du XIX^e siècle constituent une des acquisitions les plus importantes de la science musicale.

Le professeur qui fait un cours sur Pindare ou sur les tragiques grecs est excusable de se borner à des analyses littéraires et morales, puisque la musique qui accompagnait les œuvres des grands poètes grecs est perdue ; le professeur qui étudie le lyrisme ou le théâtre du moyen âge est dans un tout autre cas : s'il néglige la musique, il ne traite qu'une partie de son sujet, et il donnerait difficilement une excuse valable, puisque les documents musicaux sont très abondants. Si le professeur se récuse comme incompetent, il me paraît indispensable de

(1) J'ai ajouté ci-dessus les ouvrages de M. Gastoué postérieurs à la leçon de M. Combarieu.
— E. D.

modifier la rubrique de certaines études, orales ou imprimées. Je ne comprends pas un travail sur la *poésie lyrique* ou sur la *chanson*, qui consisterait uniquement en analyses de textes littéraires. Nous avons aujourd'hui des romanistes de premier ordre, faisant autorité en Europe et dans les deux mondes : il leur manque, pour quelques articles importants de leur programme, d'être musiciens. Le premier qui, à la Sorbonne ou au Collège de France, ait eu le sentiment de cette lacune est le très regretté Gaston Paris, dont l'admirable intelligence était accueillante pour toutes les bonnes idées. En 1875, il a publié les *Chansons du XV^e siècle, d'après le manuscrit de la Bibliothèque nationale*. Pour la partie musicale, il eut un collaborateur éminent, M. Gevaert. M. Gevaert a transcrit la musique en notation moderne d'après un seul manuscrit (A), et en employant des valeurs qu'il faudrait diminuer de moitié, pour avoir le mouvement réel. Il a eu l'excellente idée (inspirée très certainement par la doctrine de R. Westphal) de disposer son texte en lignes inégales, de telle sorte que le vers mélodique apparaisse aussi distinctement que le vers littéraire. Ce recueil est charmant. Bien que je n'aie pas encore à l'analyser, je ne résiste pas au plaisir d'en citer un spécimen, le n^o 126. C'est une femme de France qui s'adresse à des « gallans » partant pour la guerre, et les charge de saluer en son nom l'ami absent :



Ce dessin descendant des noires qui forment la clausule est une image musicale où l'on croit voir une révérence un peu cérémonieuse d'ancien régime.

JULES COMBARIEU.

(A suivre.)



Actes officiels.

AL'OPÉRA. — On a annoncé que les nouveaux directeurs de l'Opéra, MM. Messager et Broussan, allaient faire procéder à la réfection des décors de *Faust*. Dans une lettre publiée par le *Temps*, reproduite par le *Figaro* et divers quotidiens, M. Jules Combarieu a demandé, au nom de l'exactitude, que les nouveaux décors fussent de style *gothique*, et non de style *Renaissance*, comme les anciens. Le premier livre imprimé sur Faust est de 1587, mais il expose une légende très antérieure, venant du moyen âge.

CONSERVATOIRE NATIONAL. — Aujourd'hui expire le délai pour l'inscription des candidatures à un emploi de professeur d'une classe de piano, élèves-femmes (3^e catégorie), laissé vacant au Conservatoire national de musique et de déclamation par suite du décès de M. Marmontel.

NANCY. — Par arrêté ministériel, une allocation de 1 000 francs a été accordée, à titre d'encouragement, à la Société des Concerts populaires de Nancy.

LE BAROMETRE MUSICAL : I. — Opéra.

Recettes détaillées du 20 juillet 1907 au 19 septembre 1907.

| DATES | PIÈCES REPRÉSENTÉES | AUTEURS | RECETTES |
|------------|--|-----------------------|-----------|
| 22 juillet | <i>Ariane.</i> | Massenet | 15.698 41 |
| 24 — | <i>Faust.</i> | Gounod. | 20.112 76 |
| 26 — | <i>Thaïs.</i> | Massenet. | 21.511 41 |
| 29 — | <i>Ariane.</i> | Massenet. | 14.978 91 |
| 31 — | <i>Faust.</i> | Gounod. | 17.635 76 |
| 2 août | <i>Thaïs.</i> | Massenet. | 19.159 84 |
| 5 — | <i>Les Huguenots.</i> | Meyerbeer. | 18.055 41 |
| 7 — | <i>Armide.</i> | Gluck. | 15.213 76 |
| 9 — | <i>Ariane.</i> | Massenet. | 15.100 41 |
| 12 — | <i>La Valkyrie.</i> | R. Wagner. | 18.719 41 |
| 14 — | <i>Faust.</i> | Gounod. | 19.272 76 |
| 16 — | <i>Ariane.</i> | Massenet. | 16.705 34 |
| 19 — | <i>Samson et Dalila. — La Ma-</i> <i>ladetta.</i> | Saint-Saëns. — Vidal | 19.058 41 |
| 21 — | <i>Faust.</i> | Gounod. | 19.809 76 |
| 23 — | <i>La Valkyrie.</i> | R. Wagner. | 18.393 91 |
| 26 — | <i>Ariane.</i> | Massenet. | 15.739 41 |
| 28 — | <i>Les Huguenots.</i> | Meyerbeer. | 19.319 26 |
| 30 — | <i>Faust.</i> | Gounod. | 20.628 34 |
| 2 septemb. | <i>Samson et Dalila. — La Ma-</i> <i>ladetta.</i> | Saint-Saëns. — Vidal. | 20.837 41 |
| 4 — | <i>Lohengrin.</i> | R. Wagner. | 19.714 76 |
| 6 — | <i>Faust.</i> | Gounod. | 20.830 41 |
| 9 — | <i>Ariane.</i> | Massenet. | 17.484 91 |
| 11 — | <i>Faust.</i> | Gounod. | 19.426 76 |
| 13 — | <i>Le Prophète.</i> | Meyerbeer. | 17.505 34 |
| 16 — | <i>La Valkyrie.</i> | R. Wagner. | 17.261 41 |
| 18 — | <i>Faust.</i> | Gounod. | 19.280 76 |

II. — Opéra-Comique.

Recettes détaillées du 1^{er} (réouverture) au 19 septembre 1907.

| DATES | PIÈCES REPRÉSENTÉES | AUTEURS | RECETTES |
|--------------------------|-------------------------------------|-----------------------|----------|
| 1 ^{er} septemb. | <i>Mignon.</i> | A. Thomas. | 7.403 50 |
| 2 — | <i>Les Dragons de Villars.</i> | Maillard. | 3.509 » |
| 3 — | <i>Werther.</i> | Massenet. | 7.949 » |
| 4 — | <i>Mireille.</i> | Gounod. | 5.031 50 |
| 5 — | <i>Carmen.</i> | Bizet. | 8.186 50 |
| 6 — | <i>Louise.</i> | G. Charpentier. | 8.605 50 |
| 7 — | <i>Manon.</i> | Massenet. | 9.593 50 |
| 8 — | <i>Lakmé. — La Princesse jaune.</i> | L. Delibes. St-Saëns. | 5.204 50 |
| 9 — | <i>La Traviata.</i> | Verdi. | 4.408 50 |
| 10 — | <i>Werther.</i> | Massenet. | 5.645 » |
| 11 — | <i>M^{me} Butterfly.</i> | Puccini. | 9.343 50 |
| 12 — | <i>Carmen.</i> | Bizet. | 8.305 50 |
| 13 — | <i>La Vie de Bohème.</i> | Puccini. | 7.982 50 |
| 14 — | <i>Louise.</i> | G. Charpentier. | 7.789 50 |
| 15 — matin. | <i>Mignon.</i> | A. Thomas. | 4.260 50 |
| — soirée | <i>Mireille.</i> | Gounod. | 4.423 50 |
| 16 — | <i>Le Domino Noir.</i> | Auber. | 3.804 50 |
| 17 — | <i>Manon.</i> | Massenet. | 8.233 50 |
| 18 — | <i>Carmen.</i> | Bizet. | 7.379 50 |
| 19 — | <i>M^{me} Butterfly.</i> | Puccini. | 8.539 50 |



Le Gérant : A. REBECQ.