



## Georges Migot et la Tradition française

Inventif, inquiet, inlassable, Georges Migot aborde les possibilités multiples de la musique : la nomenclature de son œuvre, jointe à cette brève étude, à elle seule, montrerait la diversité des formes choisies ou créées et l'étendue du domaine parcouru par le compositeur. Et elle « tient » admirablement, cette œuvre, par l'unité du sentiment et la continuité de son évolution technique et esthétique.

J'ai parfois constaté en France, des attitudes hérissées devant son style, devant ce renouvellement de nos émotions par une sensibilité nouvelle. Le fait ne surprendra personne, puisque rien ne prépare, en dehors de notre sentiment, de notre culture et de nos goûts, à affronter un parler nouveau, formé cependant de mots usuels.

N'a-t-on pas accueilli avec un certain étonnement en 1922, aux Concerts Padeloup, ses trois fresques symphoniques *Les Agrestides*? (1) Par une évolution naturelle et progressive ces mêmes *Agrestides* ont été acclamés en 1931 (2). Musique agressive? Pas plus que le *Livre des Danceries* (3)

(1) Senart, éditeur.

(2) Aux Concerts Straram.

(3) Leduc, éditeur.

ou la *Symphonie chorégraphique et lyrique Hagoromo* et tant d'autres œuvres qu'on placera un jour au faîte de la production musicale contemporaine.

Notre ambition, aujourd'hui, n'est pas d'écrire une monographie du musicien et de toutes ses œuvres principales. En nous arrêtant un instant à ces formes typiques de son expression musicale, nous saisissons l'ampleur et le rayonnement d'une pensée qui s'impose chaque jour davantage.

Voici d'abord ces *Agrestides*, la très étonnante « interprétation symphonique » d'un musicien, déjà, à 28 ans, aussi sûr de son langage que de son esthétique. Tout en reconnaissant la fraîcheur vraiment agreste des principaux motifs mélodiques, il ne faut les considérer qu'au milieu des autres éléments rythmiques et harmoniques. La liberté des mouvements dont il a été fait mention plus haut, ce contrepoint personnel de Migot, l'a conduit à résumer ses principes en un système « polylinéaire » concurremment avec des plans sonores considérés sous un angle « polyplanaire ». Appliquons ces dénominations à ce qui précède, et on saisira clairement qu'il s'agit de nous amener à une audition en profondeur : processus nouveau à côté de l'audition « verticale » ou « horizontale », telle qu'en use la plupart des compositeurs.

Je ne puis qu'engager vivement ceux qui auraient la curiosité de mieux saisir ce que j'appelle un miracle d'écriture, à étudier la partition des *Agrestides*. Ils verront à quel point la mobilité des voix est générale, le sort des motifs mélodiques au milieu des lignes et des plans multiples qui semblent littéralement danser autour de cellules centrales, les enveloppant de trouvailles rythmiques et harmoniques, les serrant parfois de près, pour aussitôt élargir l'horizon auditif sans ces empâtements chers à l'esthétique allemande. L'aération de l'écriture est continue, Migot sachant ce qu'on peut attendre des résonances de timbre et des harmonies (1) comme il sait qu'il n'est pas indispensable d'écrire une basse réelle ou d'enchaîner les accords, pour avoir le sentiment de l'harmonie, tel que l'entendent les classiques.

On peut affirmer que dans cette vaste partition dont l'exécution dure environ trois quarts d'heure, il n'y a pas une seule concession au modernisme de paccotille, à la fausse note voulue, au grand chahut ou aux rythmes nègres. Il s'agit ici, non de musique à programme, mais de musique des-

(1) Et quel parti judicieux il en tire, pour mettre en valeur, sans jamais sacrifier la musique et la polyphonie, un instrument soliste qui joue avec l'orchestre : *Voir Suite pour piano et orchestre, Suite pour violon et orchestre, Suite pour harpe et orchestre* (Leduc, éditeur).

eriptive « à la française » créant des images comme le ferait un livre auquel l'imagination du lecteur ajouterait l'illustration. Ou bien considérons un paysage, ce qui se voit au premier plan, la campagne ou le bois qui suit, l'ondulation de ces diverses lignes, l'horizon lointain, mer, montagne ou ciel, diversité infinie dans un ensemble bien en profondeur. Mettez maintenant le mot *musiqué*, là où j'ai dit *paysage*, et vous entendrez, comme elle doit l'être, cette œuvre où tout est classiquement équilibré : la façon de ramener les motifs, leur qualité et leur nombre restreint, octaves, quintes, écriture à la double octave, pédales, emploi d'accords parfaits. Ce sont d'éternels éléments remis en valeur par une sensibilité nouvelle et une connaissance absolument transcendante de la technique instrumentale. Il fait appel à bon escient, à toutes les possibilités de timbres de ses instruments : bois cuivres, harpes, cordes, sortent toutes leurs ressources ; ils sont soumis à une discipline nouvelle et nécessaire pour l'absolu mise au point d'une composition de l'envergure des *Agrestides*(1). Jusqu'à la batterie, objet de soins particuliers et qui devient un élément expressif et non plus uniquement rythmique.

Pour ne pas quitter le domaine symphonique, je citerai, comme très caractéristique de l'épuration d'écriture donnant cependant un maximum d'intensité, l'émouvant *Prélude pour un poète* (2), pour petit orchestre, œuvre également décisive, d'une souplesse prodigieuse et qui servirait avantageusement d'illustration à un cours d'instrumentation.

Or, le jour où M. Monteux dirigea ce *prélude* à Paris, on put se rendre compte que, indépendamment de l'intérêt qu'elle offre au professionnel, le grand public prend plaisir à entendre la musique de Georges Migot.



Dans un autre domaine, en apparence beaucoup plus réduit que celui où se meuvent les *Agrestides*, le musicien parvient à donner des impressions presque aussi étendues, aussi remarquables de fraîcheur, j'entends parler des deux cahiers de *Petits préludes pour deux flûtes* (2). De nouveau Migot

(1) L'orchestre de cette symphonie comprend : une petite flûte, trois grandes flûtes, deux hautbois, un cor anglais, deux clarinettes, une clarinette-basse, deux bassons, un contrebasson, quatre cors, trois trompettes, trois trombones, au moins deux harpes, un celesta, un xylophone, les cordes, une importante batterie, composée d'un triangle, de deux crotales, aigue et moyenne, de cymbales, d'une grosse caisse d'un tam-tam grave, de quatre timbales. Cette nomenclature est un programme.

(2) Leduc.

renoue avec le passé français et son folklore, jusque dans ces termes évocateurs : *estampie, dialogue, monodies, calandres, spipolette, cochevis*, remplaçant avec bonheur les sempiternelles indications, tous ces allegros prestos, qui n'ont, avec l'allégresse et la prestesse, que de très lointains rapports

Dans cet ordre d'idées, citons une œuvre toute récente, son *Prélude pour deux clavecins*(1), où le compositeur tient la gageure de moderniser cet instrument, sans en changer la nature. On voit, jusqu'où ce musicien fécond pousse le sens du renouvellement.

J'ai parfois tendance à croire que Georges Migot se trouve particulièrement à l'aise au milieu des ressources infinies de l'orchestre moderne.

Pourtant voici son *Livre des Danceries* (1) salué l'an dernier (dans la version pour flûte, violon et piano) comme l'œuvre d'un chef et l'une des plus marquantes de la saison : cette année, Migot en offre la version orchestrale, non moins subtile, non moins appropriée à la nature sonore de chaque instrument et aux possibilités polyphoniques de l'ensemble. Nos exemples (I et II) montrent un même fragment dans ses deux réalisations sonores : dans les deux cas utilisation aussi naturelle qu'originale de la palette choisie.

Ou encore, refusant d'orner la ligne mélodique d'aucun revêtement de timbres accompagnants, quel espace ne crée-t-il pas dans ses *Cinq monodies en hommage à Th. de Champagne* (2) et ses *Trois monodies* (1), où la voix nue réalise ce que réclament les vers de T. Klingsor. Dans la limite de cette étude, nous ne pouvons que signaler ces monodies qui, sans accompagnement réalisent leurs harmonies, leur accompagnement et leur commentaire. En dehors de leur qualité musicale et émotive, il y a là un tour de force peu commun. Il faut également remettre à plus tard l'étude des recueils mélodiques avec piano, quatuor à cordes, orchestre où pourtant on trouverait bien des beautés nouvelles, résultant de ce vrai dialogue musical entre la voix et l'accompagnement, si l'on peut nommer ainsi une partie polyphonique qui a sa vie propre comme la ligne vocale elle-même. Combien serait profitable l'étude des rapports nouveaux trouvés par ce musicien entre la prosodie et la mélodie, abandonnant la déclamation chantée pour atteindre aux « charmes » de la voix par le beau chant.

Même impossibilité de tout dire sur sa musique de chambre. Passons

(1) Leduc.

(2) Sénart.

EX. 1

— au tempo

This musical score, labeled EX. 1, is a multi-staff arrangement for a symphony orchestra and vocal soloists. The score is divided into two systems, each beginning with a double bar line and the instruction "au tempo".

The first system includes the following parts from top to bottom:

- Flute (Fl.)**: Features a melodic line with a *pp* dynamic.
- Clarinet (Clar.)**: Features a melodic line with a *p* dynamic.
- Bassoon (Bass.)**: Features a melodic line with a *p* dynamic.
- Trumpet (Tpt.)**: Features a melodic line with a *pp* dynamic.
- Trumpet (Tpt.)**: Features a melodic line with a *pp* dynamic.
- French Horn (Frc. H.)**: Features a melodic line with a *pp* dynamic.
- Drum (Batt.)**: Features a rhythmic pattern with a *ppp* dynamic.
- Percussion (Perc.)**: Features a rhythmic pattern with a *pp* dynamic.
- Vocal Soloists (V. 1 and V. 2)**: Features vocal lines with dynamics ranging from *pp* to *mp*.
- Alto (Alt.)**: Features a vocal line with dynamics ranging from *pp* to *mp*.
- Violin (Vln.)**: Features a melodic line with a *p* dynamic.
- Viola (Vla.)**: Features a melodic line with a *p* dynamic.
- Cello (Vcl.)**: Features a melodic line with a *p* dynamic.
- Double Bass (Cb.)**: Features a melodic line with a *p* dynamic.

The second system continues the orchestral and vocal parts, with dynamics such as *pp*, *p*, *mp*, and *mp* indicated throughout. The score concludes with a final double bar line.

The image shows a page of musical notation for a string quartet. It consists of four staves, each with a different instrument part. The notation is dense and features many slurs, ties, and dynamic markings such as 'mp' and 'p'. The music is written in a style characteristic of early 20th-century French composers. At the bottom right of the score, there is a caption: (du Livre des Danceries)

sur l'exquis *Paravent de laque aux cinq images* (1) écrit à dix-huit ans et devenu classique, et touchons quelques mots de son quatuor (1) les *Cinq mouvements d'eau*, aux innombrables réactions poétiques. Il a suggéré des rythmes aux seize cordes, aboutissant à une réalisation non seulement musicale et sonore, mais plastique, presque picturale. Comment ne pas goûter, dès la première audition le charme prenant du second mouvement « *légère, l'onde fuit sans cesse...* ». Je ne puis, pour ma part, entendre ou exécuter cette page pleine de rosée, sans apercevoir l'allégresse de danses imaginées où l'eau serait un miroir réfléchissant les caprices de l'onde, le frémissement des frondaisons qui la couvrent, la folle liberté de l'être dépourvu de contrainte.

Quoique joué en France et à l'Etranger, le *quatuor*, comme les *Agrestides*, comme beaucoup d'œuvres de Migot, n'attirera l'attention générale que par l'intérêt d'une élite qui cherche en dehors des œuvres à effet immédiat, les paroles plus secrètes dont le sens ne se livre guère au milieu de la satiété imposée par un goût frelaté. Migot incite à la méditation, offrant (2) aux esprits dont la sensibilité est restée intacte une pureté qui semble invoquer celle du « *poverello* » d'Assise...

Nous touchons à la dernière œuvre à laquelle je voudrais consacrer quelques lignes, œuvre dont le sommeil, après l'unique épanouissement d'une saison théâtrale nous confond, puisqu'on a reconnu la beauté de son

(1) Senart.

(2) Ecoutez le mouvement intitulé « religieux » de son *Livre des danceries*, ainsi que de la deuxième pièce de ses *Trois chants à deux voix*.

spectacle, son charme indéniable et la nouveauté de la création. Il s'agit en effet d'une œuvre pour le théâtre *Hagoromo* donnée en 1922 à l'Opéra de Monte-Carlo, avec un succès tel, qu'il pourrait inciter d'autres initiatives à monter ce spectacle nouveau par la forme, éternel par l'émotion.

La convention scénique reçoit avec *Hagoromo* quelques horions qui font tomber pas mal de poussière. Cela est commun aux œuvres qui sortent des chemins battus. Cette « symphonie chorégraphique et lyrique » est la fleur de cette lointaine époque des « Mystères » et aussi de cette époque plus rapprochée de nous, où Rameau exigeait une mobilité curieuse des acteurs-danseurs, créant une pluralité d'expression. Ce sont des legs dont Migot précise et développe la valeur fondamentale dans *Hagoromo* et qu'il a amplifié davantage encore dans *La Belle et la Bête*, *Opéra-féerie*, *Symphonie lyrique, chorégraphique et décorative*, et *Le rossignol en amour, Image lyrique en opéra de chambre* (1).

Je me méfie ici, d'impressions descriptives sur *Hagoromo* : la lecture pourrait nuire à la vision ; tout au plus conseillerais-je à ceux qui ne croient pas que l'esthétique du théâtre ait dit son dernier mot, de se procurer le troisième cahier des *Appogiatures résolues et non résolues* de Georges Migot (2) troisième cahier des *Appogiatures résolues et non résolues* de Georges Migot (2). Cela me mettra à l'aise pour ne pas faire trop de littérature en signalant simplement cette perspective sonore dont nous avons déjà donné tant d'exemples. Il semble que, de la salle, le spectateur assiste à une harmonisation animée d'une idée centrale, par tous les éléments constitutifs qui l'entourent.

Avec un matériel que tout théâtre convenablement équipé possède, *Hagoromo* peut donner une admirable vision de beauté,

Quant à la partition strictement symphonique de *Hagoromo*, elle est de même nature que toutes celles de Migot : aération merveilleuse, trame limpide, sens aigu des timbres et de l'intensité sonore, formant un équilibre extraordinaire que tout musicien aurait intérêt à consulter.



Une tradition est un tronc aux multiples rameaux. On pourrait, tout en s'inspirant de la tradition, quitter involontairement le domaine de

(1) Inédites.

(2) Aux éditions de « La Douce France », Librairie Le Soudier.

l'art pour passer à d'autres domaines de l'âme nationale, à cet heureux équilibre qui découle de la nature même du Français, à cette puissance de tradition artistique qui permet de discerner aisément les musiciens français de la foule des musiciens vivant en France. Je ne connais personne qui ait mieux défini cette tradition que Georges Migot, tout en élargissant dans ses œuvres musicales, les possibilités du legs des ancêtres et en renouvelant leurs modes d'expression : après avoir esquissé la figure du musicien, il nous faut (et cette obligation n'a rien que d'agréable) dire quelques mots du musicographe, de l'esthéticien dont l'activité est étroitement liée à celle du créateur et, de plus est, en France et aujourd'hui, d'un intérêt tout particulier.

Car en France, les revues et les quotidiens qui veulent bien consacrer un bout de colonne à la rubrique « musique » l'affirment sans cesse, l'art sonore ne joue qu'un rôle social infime dans la masse populaire ; un compositeur est un anachronisme, un chef d'orchestre et ses musiciens autant de héros obscurs, un virtuose un acrobate à poigne.

Saluons les écrivains, qui d'une plume vigoureuse défendent la musique, s'attellent à la dure besogne de chasser les vendeurs du temple, à la tâche plus amène de définir, en leurs écrits, la place de la musique dans les arts et dans la vie d'aujourd'hui.

Georges Migot est au premier rang de ces écrivains et l'un de ceux, infiniment rares, qui savent illustrer la théorie par l'exemple.

En opposant comme il l'a fait dans ses *Essais pour une esthétique générale*, écrits à 23 ans, l'art égyptien à l'art grec, il rompt une lance en faveur d'un principe qui ne l'a jamais quitté, celui de la mobilité de tous les foyers qui convergent vers un centre eurythmique opposé à la stabilité. Thèse hardie qui nous fera toucher du doigt ce qui sépare l'art grec de l'art égyptien, aussi pertinemment que s'il s'agissait d'opposer la cathédrale de Chartres au Parthénon. Sentiment particulier de ce musicien, qui répond non seulement à ses réalisations musicales (car ce qui a été dit de la sculpture et de l'architecture peut se dire de l'œuvre sonore) mais aussi à la tradition française. La liberté de la ligne grégorienne, l'imprévu des « Mystères », le charme improvisateur des trouvères et des troubadours, la polyphonie de la Renaissance, tout ce qui délivre de la contrainte du rythme périodique jusqu'à la digue debussyste arrêtant le flot wagnérien, voilà qui est bien français et qui forme autant de motifs chers au musicien dont nous cherchons à définir les tendances. Migot est possédé du besoin de mouve-

ment, de la pluralité des images exprimant un tout eurythmique. Comment procède-t-il pour cela?

Plus que toute autre chose, il tient à l'indépendance de ses lignes musicales, de ses plans sonores, superposés en une sorte de contrepoint libéré de l'imitation continue où chaque voix a sa vie propre. Cette liberté est toute « relative » car ses lignes et plans correspondent à la pluralité dont il vient d'être question, pour réaliser cependant l'unité de l'œuvre d'art.

Le parallèle entre l'esthéticien et le compositeur revient à tout moment, comme nous retrouvons également à chaque pas, son attachement à la tradition française.

Voici un exemple frappant de ces mouvements curieusement plastiques et vivants, exemple entre beaucoup d'autres (1) que j'ai relevé ailleurs (2) : son *Double chœur* pour voix mixtes, sur un texte de Péguy (3). Un intense dynamisme y est obtenu non seulement par les lignes et les plans vocaux, mais encore par des effets de « brouhaha et de clameurs » où « le rythme l'emporte sur la justesse ». Le sentiment de la fresque en mouvement se retrouve dans ce besoin de mobilité au détriment de la convention stérile.

Cette richesse, cette mobilité, Migot les trouve avant tout, dans les anciennes musiques françaises.

Il s'élève énergiquement contre l'erreur qui consiste à chercher à l'Étranger ce qu'on trouve en France. Il en veut avec raison au classicisme limité à la musique allemande, alors que Rameau, et avant lui Leclair et Couperin, dans le message esthétique exprimé par leurs œuvres, semblent être ignorés de notre génération. L'étude exclusive de Bach, de Mozart et de Beethoven, n'empêchera certes pas les musiciens de comprendre Debussy et Ravel, mais empêchera une partie importante du public et de la majorité des étudiants musiciens de s'assimiler l'art français.

Musicien généreux, profondément reconnaissant à ceux qu'il sent être les ancêtres de son art, Georges Migot ne cesse d'affirmer par son art comme par ses propos d'esthéticien, et combien vigoureusement, la perennité du classicisme musical des chants et harmonies de France.

Son étonnante maîtrise de la matière sonore, sa fantaisie lyrique et éveillée, sa compréhension profonde des valeurs humaines intellectuelles

(1) Citons son *Octuor pour voix de femmes* a cappella, intitulé « Cloche d'Aube » (Leduc, éditeur), qui est un pur ravissement auditif.

(2) « Le Manuscrit autographe ».

(3) Senart, éditeur.

et émotives dominant l'horizon nouveau qui se forme devant nous après celui de Debussy et des grands contemporains. Et si nombre de compositeurs, plus jeunes et de premier plan, touchent à l'art français par plus d'un point, Georges Migot n'est-il pas parmi ceux de sa génération, le musicien français qui a enrichi notre domaine expressif avec le plus d'originalité?

C'est en cherchant une vérité que j'ai trouvé la musique de Migot avant de trouver Migot lui-même. Une nouvelle sensibilité nous est donnée que nous estimons la plus vivante de cette première moitié du xx<sup>e</sup> siècle.

C'est à nous de la comprendre, en allant à elle. Et, surabondamment, par elle, nous écouterons mieux mainte musique du Passé : car on va « des vivants aux morts et non des morts aux vivants ».

FRANK CHOISY.

## NOMENCLATURE DES ŒUVRES DE GEORGES MIGOT

### MUSIQUE DE CHAMBRE

#### piano

<i>Le Tombeau de Du Fault, joueur de luth</i> . . . . .	SENART.
<i>La Fête de la Bergère (d'après les 3 épigrammes)</i> . . . . .	SENART.
<i>Deux livres de Préludes</i> . . . . .	LEMOINE.
<i>Prélude, Salut et Danse</i> . . . . .	LEDUC.
<i>Ad Usum Delphini (2 livres, 8 pièces)</i> .	DURAND.
<i>Prélude pour un poète</i> . . . . .	LEDUC.
<i>Le Petit fablier</i> . . . . .	LEDUC.
<i>La Sèpe, danse lente</i> . . . . .	LA SIRÈNE MUSICALE.

#### 2 flûtes

<i>Petits préludes (2 livres)</i> . . . . .	LEDUC.
---	--------

#### violon et violoncelle

<i>Suite en trois mouvements</i> . . . . .	LEDUC.
--	--------

#### violon et piano

<i>Dialogue en quatre parties</i> . . . . .	SENART.
<i>Second dialogue</i> . . . . .	LEDUC.

### violoncelle et piano

<i>Dialogue en cinq parties</i> . . . . .	SENART.
<i>Second dialogue</i> . . . . .	LEDUC.

#### (à 3)

<i>Tro, pour violon, alto et piano</i> . . .	SENART.
<i>Le Premier livre de divertissements français, à deux et à trois, pour flûte, clarinette et harpe (ou violon, alto et piano)</i> . . . . .	LEDUC.
<i>Le livre des danceries, pour flûte, violon et piano</i> . . . . .	LEDUC.
<i>Concert, pour flûte, violoncelle et harpe</i> . . . . .	LEDUC.

#### (à 4)

<i>Cinq mouvements d'eau, pour quatuor à cordes</i> . . . . .	SENART.
<i>Le Paravent de laque aux cinq images, pour 2 violons, alto et piano</i> . . .	SENART.
<i>Quatuor, pour flûte, violon, clarinette et harpe</i> . . . . .	LA SIRÈNE MUSICALE

## MUSIQUE VOCALE

## chant sans accompagnement

- Hommage à Thibaut de Champagne* (cinq monodies) . . . . . SENART.  
*Trois monodies* (poèmes de T. Kling-  
 sor) . . . . . LEDUC.  
*Trois chants à deux voix* (poèmes de  
 P. Fort) . . . . . Inédit.

## chant et piano

- \* *Sept petites images du Japon* (poèmes du cycle de Héian) . . . . . SENART.  
 \* *Quatre mélodies* (poèmes de G. Kahn) . . . . . SENART.  
 \* *Trois chants* (poèmes de T. Derème) . . . . . SENART.  
 \* *Élégie à Clymène qui est aux rives de la Chine* (T. Derème) . . . . . LEMOINE.  
*La surprise amoureuse ou la belle endormie* (poésie populaire du XVII<sup>e</sup> siècle) . . . . . LEMOINE.  
*Vocalise* . . . . . LEDUC.  
*Mélodie sur un poème de J. Bruyr* . . . . . LA SIRÈNE MUSICALE.  
*Trois chants pour Trois poètes* . . . . . LEDUC.  
*Trois poèmes de Gilles Normand* . . . . . LEDUC.

## chant et instruments

- Trois chants suivis d'un « Air à vocalises », pour une voix et quatre archets* (poèmes d'A. Spire) . . . . . SENART.  
*Deux stèles occidentées*, pour une voix, accompagnée de la harpe, du celesta, de la contre-basse, du tam-tam et d'une cymbale (texte de V. Segalen) . . . . . LEDUC.

## chœur

- Noël* (à quatre parties mixtes, avec accompagnement facultatif) . . . . . SENART.  
*Octuor pour voix de femmes* (Cloches d'aube de P. Fort) . . . . . LEDUC.  
*Double chœur* (mixtes) sur un texte de Ch. Péguy . . . . . SENART.  
*Polyphonie*, pour quatre voix mixtes et quatre archets (sur un poème de A. Samain : *Amphitrite*) . . . . . LEDUC.

## ORCHESTRE

- Les Agrestides, Symphonie* (N° 1) . . . . . SENART.  
*Introduction, Salut et Danse* (grand orchestre), *Symphonie* (N° 2) . . . . . Inédit.  
*Deux préludes* . . . . . LEMOINE.  
*Le Paravent de laque aux cinq images* . . . . . SENART.

- Trois épigrammes* . . . . . SENART.  
*La Fête de la Bergère* . . . . . SENART.  
*Prélude pour un poète* . . . . . LEDUC.

## violon et orchestre

- Dialogue pour violon et petit orchestre, Suite en cinq parties pour violon récitant et orchestre* . . . . . LEDUC.

## piano et orchestre

- Le Paravent de laque aux cinq images* (pour petit orchestre) . . . . . SENART.  
*Suite en trois parties pour piano principal et orchestre* . . . . . LEDUC.

## harpe et orchestre

- Suite en concert en trois parties pour harpe et orchestre* . . . . . LEDUC.

## orgue et orchestre

- Polyphonie pour orgue et orchestre* (La Jungle) . . . . . LEDUC.

## violoncelle et orchestre

- Dialogue pour violoncelle et petit orchestre* . . . . . SENART.  
*Psaume 19, pour chœur et orchestre* . . . . . LEDUC.

- Fanfare, pour trois trompettes* (avec terminale de tout l'orchestre) . . . . . Inédit.

## THÉÂTRE

- Hagoromo, symphonie lyrique et chorégraphique* (sur un livret de G. Migot et L. Laloy) . . . . . SENART.  
*La Fête de la Bergère, ballet* . . . . . SENART.  
*Le Paravent de laque aux cinq images, ballet* . . . . . SENART.  
*La Belle et la Bête, opéra-féerie symphonique, lyrique, chorégraphique et décoratif* (livret de G. Migot et L. Laloy) . . . . . Inédit.  
*Le Rossignol en amour, opéra de chambre* (livret de G. Migot) . . . . . Inédit.

## CINÉMA

- Trois Ciné-Ambiances* (pour petit orchestre) . . . . . SENART.

## ÉCRITS SUR LA MUSIQUE

- Appoggiatures résolues et non résolues* (3 cahiers) . . . . . Édité. Douce France, 251, bd Raspail  
*Lexique de quelques termes utilisés en musique, avec des commentaires pouvant servir à la compréhension de cet art* . . . . .  
*Jean Philippe Rameau et le Génie français dans la Musique* . . . . . DELAGRAVE,

(\*) Il existe une version pour orchestre.