

DOGMES MUSICAUX

TONALITÉ

Modes anciens -- Modes d'aujourd'hui

style juste et bien approprié au poème, si poème il y a; logique avec aisance ou fantaisiste avec tact si l'œuvre est seulement musicale.

Il n'est pas de style propre à la musique pure et cette dernière appellation même est très vague (1).

Mais, objectera-t-on assurément, n'y a-t-il des thèmes de style élevé, propres au genre symphonique ?

Que sont donc ces phrases de style élevé ? A quoi les reconnaître ? Sont-elles tourmentées, compliquées, n'évoquent-elles que des idées grandioses ? — Alors beaucoup de *finales* en *Rondo* de Hadyn, Mozart, Beethoven, n'auraient pas dû prendre place en des symphonies.

Certains motifs des Quatuors de Mozart pourraient fort bien passer pour des chansonnettes et leur développement est des plus simples.

Y a-t-il des thèmes de style élevé propres à l'opéra ? Comment, alors, expliquerait-on telles pages de *Don Juan* ou de la *Flûte enchantée* qui sont plus simplettes et familières que les thèmes d'opérettes actuelles !

Les grands génies se séparent seulement de tous, ou par l'appropriation exacte de leurs œuvres au programme qu'ils ont adopté, ou par les unités et la logique dont nous avons parlé plus haut.

Un thème de Beethoven est-il familier jusqu'à la trivialité ? L'auteur le présente avec tant d'ingénuité et de franchise, (1^{re}, 7^e symphonies, nombreux finals de sonates et quatuors), il fait si bien le développement de son motif, il sait si parfaitement ne pas sortir du sujet, créer avec le petit thème un monument si parfait qu'il semble, un instant, que nul autre n'en pourrait être obtenu; nous avons tellement l'idée de perfection, d'unité de création, que nous savons gré à l'auteur de nous avoir donné tout cela en une si jolie impression de harmonie et de légèreté.

C'est ainsi que, après des pages d'une élévation prodigieuse, nous nous amusons dans les *Maîtres Chanteurs*, aux gais sautilllements de l'écolier David et au pédantisme grotesque de Beckmesser. De même, dans le *Roy d'Ys*, après avoir plané très haut, en un monde grandiose — parfois irréel — nous sourions, heureux, à la charmante fête paysanne.

On le voit donc, les musiques de symphonie et d'opéra permettent que l'on sache *Passer du grave au doux, du plaisant au sérieux*.

Même l'on ne saurait bien exactement définir le style élevé et le style familier et le style bas : on constate seulement qu'il est des musiques évocatrices d'idées élevées, ou familières, ou basses.

Mais ce que l'on peut bien assurer, c'est qu'il est un style vraiment musical — celui qui satisfait nos avidités auditives — et un style antimusical — celui qui est le supplice des oreilles initiées (2).

JEAN HURÉ.

(1) On l'a vu plus haut, il est des œuvres symphoniques dont la compréhension nécessite un programme — ou un titre explicatif, — et des pages à programme qui se peuvent comprendre sans commentaire littéraire.

(2) S'il n'y a pas de différence sensible de style entre les genres symphoniques, dramatiques ou religieux, il y a différence d'écriture — est-il besoin de le dire — entre des pages instrumentales ou vocales.

Cela est une pure question de technique sur quoi tout le monde s'accorde à peu près : il est en effet naturel que l'on écrive pour chaque instrument selon ses ressources.

Des professeurs ont dit : « Évitez toute modalité » rappelant celles des Grecs, des Orientaux, ou du plain-chant. Ces gammes ont vécu, elles sont le Passé, mort à jamais. »

D'autres professeurs ont prescrit : « Revenez aux modes ecclésiastiques, aux modes byzantins, empruntez des tournures de phrases aux musiques roumaines, russes, japonaises, javanaises, chinoises, malgaches, à toutes musiques populaires de tous pays. »

Examinons ces préceptes dogmatiques — dogmatiques parce que non contrôlés — en leurs résultats, par l'expérience.

**

Nous basons aujourd'hui notre système musical — au moins dans les écoles officielles — sur les deux modes, majeur et mineur, et l'on soutient encore sérieusement que la richesse modale de notre musique est plus grande que celle des époques grecques et grégoriennes, où les modes étaient au nombre de quatorze ou de huit (1).

Où trouver l'origine de nos deux gammes ? Tout simplement dans les vieux modes que certains affectent de dédaigner.

Le mode majeur est un 5^e mode du plain-chant (avec quatrième degré bémolisé invariablement).



Le mode mineur est un premier mode ecclésiastique (avec le sixième degré toujours bémolisé) (2).



Cette gamme a subi des transformations : pour des raisons harmoniques de cadences, — de conclusion, on a altéré la sensible, on a parfois rétabli le sixième degré sur la sixte majeure de la tonique (dite sixte dorienne, en souvenir du mode dorien).

C'est surtout l'altération chromatique de la sensible qui fut considérée comme une loi (pour cause de cadences harmoniques) : on ne trouve guère — excepté chez Bach et rarement — de septième degré non altéré dans la musique des 17^e et 18^e siècles, ni même au 19^e, où cette simplicité naturelle était considérée comme une fantaisie archaïque.

Que devinrent les autres modes et quel usage fit-on des deux gammes qu'on en avait tirées ?

Les théoriciens les transposèrent dans tous les tons possibles du système tempéré (cercle des quintes) (3).

(1) Les modes ecclésiastiques avaient, deux à deux, les mêmes finales. — I-II Ré — III-IV Mi — V-VI Fa — VII-VIII Sol. — Mais les dominantes des huit modes différaient entre elles.

(2) Dans le mode ecclésiastique, on n'altérait le quatrième ou sixième degrés, qu'au cas où un fa était voisin — afin d'éviter le fameux triton.

(3) Je m'abstiens de réflexions sur le cercle des quintes, si vénéré. — Pour ceux qui ne le connaissent pas je dirai seulement que l'ordre dans lequel

Ils y gagnèrent des tonalités bien établies — douze, si l'on accepte le système du tempérament : mais il ne leur resta que deux modalités.

Les autres modes furent tout simplement relégués à l'église, où on les conserva à peu près intacts, de quoi nous devons être reconnaissants, quand nous considérons que, dans les pays où l'on cultive les religions luthériennes et calvinistes, les modes ecclésiastiques sont absolument oubliés que l'on ne trouve pas trace dans les chants populaires insipides mélodiques symétriques, sur les modes majeur ou mineur (avec sensible) et so entendant toujours de banales harmonies qui répètent à satiété les trois accords tonaux.

Un savant théoricien allemand, de nos jours reproche à Bach même d'avoir trop peu combi les modes ecclésiastiques (2, si riches en combinaisons mélodiques et capables d'engendrer les plus rares harmonies et les plus variées.

Adressé au plus grand des génies musicaux par un professeur, né dans un pays où le culte protestant est vénéré, où les modes ecclésiastiques sont oubliés ou suspects, ce reproche hardi, ne nous semble-t-il pas une preuve évidente qu'il y a lieu de ne pas considérer comme absolues les gammes majeures et mineures, de ne pas traiter en intrus, ou comme des archaïsmes exceptionnels, les modes anciens ou étrangers.

M. Saint-Saëns, en un moment d'enthousiasme, proclama l'insuffisance des deux modes classiques et la nécessité pour les compositeurs, de s'assimiler les modes orientaux.

Si l'on considère le goût des artistes, de dilettanti, des musiciens, l'on voit que les sont profondément charmés par le chant grégorien, les mélodées orientales, ou les mélodées populaires très anciens — tous, excepté quelques musiciens déformés par les écoles où l'on enseigne, avec patience, la haine, hors nature de ces beautés naturelles (3).

Si donc les vieux modes sont tant aimés, traités monodiquement par des musiciens connus, pourquoi les exclure de la théorie musicale contemporaine ?

Les raisons timides pour lesquelles ils furent risaient certaines fautes d'harmonie ne sont plus de rigueur : au contraire, ils peuvent donner lieu à des combinaisons sonores, très riches et très agréables.

Ils étudient les gammes — ou les entendent étudier — est absolument le cercle des quintes lui-même.

De quoi résultent des remarques et combinaisons didactiques fort à la mode dans l'enseignement assez ingénieuses : elles ont une utilité orthographique incontestable, mais on a oublié d'en tirer d'autres conséquences : (dans la progression des accords) il en sera question dans « Les tonalités naturelles ».

(1) Accords basés, I sur la tonique, II sur la dominante, III sur la sous-dominante.

Les chants populaires de France, de certaines parties de l'Espagne et même de l'Italie, sont souvent bâtis sur des modes Grégoriens. Ceux d'Orient sont plus étranges, basés sur des modes peu connus et très intéressants par leur saveur particulière : mais il est à remarquer que toute musique antique — dans les pays les plus différents — semble plus ou moins à la mélodée grecque ou au plain-chant.

(2) Il est cependant à remarquer que Bach s'autorise en ses chorals à des libertés tonales inacceptables par nos deux gammes tempérées ; parfois, mais bien rarement, il semble se souvenir du chant grégorien.

(3) Beaucoup de prix de Rome ignorent le plain-chant et certains furent éduqués à considérer comme fantaisie de mauvais goût toute gamme mineure sans sensible, et comme absolument inhérente une tournure empruntée à des modes plus étranges. — Je sais plusieurs de ces artistes qui, musiciens innés, se sont convertis spontanément par la seule analyse de leurs sensations musicales naturelles — libérées des dogmes.

Harmoniquement, les anciens n'en usèrent pas ; monodiquement, ils n'en ont pas épuisé les ressources.

On sait par des œuvres modernes, où se rencontrent des tournures puisées à telles sources, combien on y peut trouver de richesses inattendues et utiles à l'agrément de nos inventions musicales.

Les deux modes, *majeur* et *mineur*, ont été presque épuisés ; des hommes de génie en ont tiré à peu près tous les effets possibles.

Faut-il donc rétablir, dans notre système actuel, l'enseignement des modes ecclésiastiques et aussi des autres modes, dérivés des Grecs et des Orientaux, Japonais, etc.

Cela paraît nécessaire et le précepte dogmatique qui prétend y obliger n'est pas dénué de sens, ni même d'observation.

Cependant, en approfondissant la question, l'on voit qu'il y aurait, ainsi, au moins quarante modes dans la musique... et plus encore, car l'on peut en créer de nouveaux.

Que faut-il donc ?
Séparer la *tonalité* de la *modalité* ; en définir le sens et faire le schéma de l'une et de l'autre.

L'échelle tonale, la série des sons, de toute musique diatonique est cette gamme (1).



M. Riemann se déclare impuissant à expliquer pour quelles causes cette échelle tonale a été choisie. On peut tenter quelques réflexions à ce sujet.

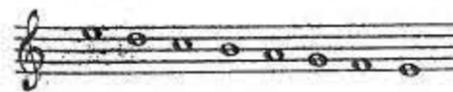
Il faut d'abord remarquer, que deux tons, distants d'une octave, donnent à notre oreille l'impression d'une même sonorité.

Tout le monde le sait, un *ut* est toujours un *ut*, qu'il ait 32 vibrations, ou 64, ou 128, ou 256. L'on ne saurait expliquer ce phénomène — M. Riemann l'avoue — et l'on doit se contenter de le constater (2).

Or, sitôt établi un intervalle d'*octave*, il est naturel à nos désirs musicaux, d'y ajouter intégralement, la *quinte* : il suffit de se recueillir pour s'en rendre compte.

Nous le savons par les musiques et les lyres

(1) Ou son renversement : chez les Grecs par exemple pour qui — au moins théoriquement — les sons musicaux progressaient de l'aigu vers le grave.



Il semble assez naturel, en effet, car c'est l'état même des choses constatées, que, lorsque toutes les notes de l'échelle tonale sont épuisées — les 7 notes de la gamme diatonique (les 12 sons de la gamme tempérée) — l'on ne puisse que les recommencer. Ce qui est inexplicable, c'est qu'on puisse reproduire exactement le caractère sonore en doublant le nombre de leurs vibrations (octave aigue) ou en le diminuant de moitié (octave grave). De là, cette fusion parfaite de deux sons distants d'une octave ; ce qui a pour corollaire un autre phénomène : des *octaves superposées*, tout au long de la série des sons musicaux, forment toujours des consonances — et, mieux ne donnent pas l'impression, harmonique, d'une agrégation de sons différents, mais une sensation de fusion si parfaite que l'union semble à peine plus consonante.

Au contraire, il suffit de superposer deux quintes pour former une dissonance au moins aussi dure que celles obtenues par la superposition d'autres intervalles.



Toutes ces questions n'ont jamais été bien élucidées et, du reste, ni l'art musical, ni même l'enseignement pratique, ne gagneraient beaucoup à une explication précise.

primitives, par des examens auxquels furent soumis des paysans, fort doués musicalement, mais vivant en des campagnes retirées, où ils n'entendent que des monodies ; nous le savons encore par les lois acoustiques.

La *quinte*, en effet, vient après l'*octave*, dans la série des *harmoniques naturels*.

La nature elle-même nous fournit donc ce schéma de l'échelle tonale :



Il est conforme à notre nature musicale de faire succéder la *quarte* aux deux sons précédents : en effet, on a de fortes raisons pour croire que certaines gammes très primitives se composaient seulement de ces quatre notes et d'une octave (1).



Du reste, beaucoup de mélodies, devenues très vite populaires, commencent ainsi.



Adeste fideles



Marseillaise



Gounod (Faust)

M. d'Indy emploie la même tournure mélodique lorsqu'il veut donner au thème de *Fervant* l'allure très antique qui convient.

De même dans les rapsodies japonaises et chinoises on trouve très souvent des ondulations pareilles : celle-ci me revient en mémoire :



Il est certain que trois notes, ainsi espacées, ne peuvent donner à de longues périodes une bien grande variété ; cependant, elles indiquent avec fermeté une unité tonale que des sons autrement groupés ne sauraient démarquer si intensément.

Elles constituent les notes tonales d'une série de sons compris entre deux octaves.

Si on les transpose sur tous les degrés de la gamme chromatique on obtient — avec le système tempéré — douze *tonalités*, différentes par la hauteur, (et aussi par l'expression) égales quant aux *rapports sonores*.

Lorsqu'il s'agit de combler les autres intervalles compris entre les quatre notes tonales, on ne saurait guère dire ce qui est, ou n'est pas, conforme à la nature primitive du sens musical — mais on peut tenter des constatations curieuses.

Ainsi, entre le *sol* et le *do*, quelles notes se peuvent intercaler, selon les désirs naturels de l'oreille ?

(1) Sans doute les renseignements que l'on a à ce sujet permettent de croire que les lyres ou autres instruments à cordes furent accordés ainsi. — Mais dans les chants primitifs l'octave n'est pas employée en tant qu'intervalle mélodique : il est probable qu'on ne l'évitait pas dans la musique instrumentale, mais l'art vocal, sans doute hésitant, se plaisait aux séries de degrés conjoints : nous le savons par des documents certains.

Assurément un *si* avant le *do*, un *la* après le *sol*.

Les deux mêmes notes *bémolisées* ont quelque chose d'étrange... ; elles ne changent pas la structure du mode, elles en changent le sentiment ; elles semblent altération et l'oreille primitive — ou se faisant telle par l'effort — demande le rétablissement des deux notes naturelles.

Il en est de même pour toute autre altération des sons intérieurs.

Entre le *do* et le *sol*, quelles notes paraissent naturelles ?

La *tierce*, majeure ou mineure ; la *seconde*, majeure ou mineure ; la *quarte* juste ou augmentée.

La *tierce majeure* fut choisie (1) : la *seconde mineure* et la *quarte augmentée* eussent paru dissonantes, exceptionnelles en quelque sorte ; on établit donc l'échelle tonale notée plus haut.

Transposant cette échelle diatonique sur tous les degrés chromatiques du système tempéré, on obtenait donc douze échelles tonales complètes sur chacune desquelles, s'ils avaient voulu garder les richesses passées, les théoriciens auraient dû baser, degré par degré, autant de modes qu'il y en avait alors.

Ils ne l'ont pas fait, par inconscience ou timidité... (2) et ce fut heureux.

En effet, cette combinaison eut amené dans le système modal des complications effroyables.

Ce qu'il fallait c'était définir la *modalité* et réduire son système à la plus simple expression.

C'est là qu'il apparaît qu'on fut ingénieux en réduisant les modes aux deux gammes, majeure et mineure (3)

Or, si la tonalité nous est indiquée par les trois sons dont nous avons parlé, quel est le rôle des autres notes dans la qualité musicale d'une gamme ? Si nous supposons une gamme construite ainsi :



nous remarquons qu'aucune sensation musicale nouvelle ne nous est donnée : le mode s'est enrichi de sons nouveaux, son caractère est resté le même.

Si, au contraire, nous essayons de placer une *tierce* et une *sixte*, majeure d'une part, mineure de l'autre, nous aurons deux modes d'expression absolument différentes : l'un, clair, lumineux, gai ; l'autre, étrange et triste.



Dans une gamme contenant, à la fois, la *sixte* bémolisée et la *tierce* sans altération, quoique modifié, atténué, le sentiment majeur domine. La disposition contraire rappelle plutôt le mode mineur.

(1) Il s'agit seulement de l'échelle tonale du plain-chant et de tout le système musical actuel. (V. plus haut, *échelle grecque*).

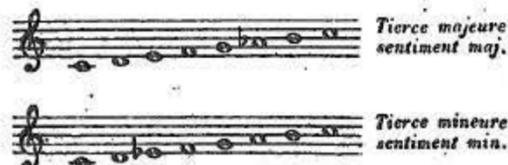
(2) Timidité causée par la crainte de toutes les dissonances et des *cadences*, étrangement vagues que l'emploi de vieilles modalités auraient introduites dans l'Harmonie qui naissait alors. La *modalité* connut toutes les hardiesses indiquées ; la *tonalité* — avec l'appauvrissement modal — naquit d'une timidité harmonique.

(3) Cependant l'on verra plus loin que c'était fixer des limites trop étroites au libre champ des beautés sonores.

Le Samud

CLAVIER MUET DURCISSEUR BREVETÉ S. G. D. G.

Chez tous les marchands de pianos et de musique de Paris et des Départements et chez M. L. PINET, seul concessionnaire, 66, cours de Vincennes, Paris.



Donc la tierce est note plus importante que la sixte au point de vue modal.

La note si (septième degré) semble attirer la tonique lorsque la tonalité a été établie précédemment : à cause de cela on l'appelle sensible.

Le ré est une note purement mélodique, subissant également l'attraction des notes voisines, en majeur; plus attirée vers la tierce, dans le mode mineur — elle y est donc sensible de cette tierce.

Il apparaît donc bien qu'au point de vue modal il est deux distinctions principales, deux impressions bien différentes: celle du mode majeur et du mode mineur, c'est-à-dire des gammes où la première tierce est majeure ou mineure.

On peut classer ainsi le degré d'importance des notes modales et des notes tonales.

I. Notes purement tonales: Prime, quinte, quarte

II. Notes modales: Tierce, sixte.

III. Note sensible: Septième — et, à la rigueur, seconde, note surtout expressive et mélodique.

Voilà une explication possible — et où il n'est que des constatations, pas d'hypothèses — de la formation des gammes.

On en peut trouver une autre, tirée du sentiment harmonique qui naquit au moment même où les deux modes succédaient aux tons du plain-chant

Que l'on considère les accords parfaits basés sur les trois notes tonales



on y trouve toutes les notes des deux modes (1).

On remarque que la tonique et la dominante (notes tonales) y sont répétées deux fois.

Or ces accords sont la base même des harmonies tonales (2).

Ce sont là des remarques et non des explications, car la conception, spontanée ou lente, de l'échelle tonale, puis des modes, fut sans doute inhérente à la nature humaine musicale.

Ce qui fut œuvre de raisonnement, c'est la réduction à deux « modes types », majeur et mineur, des modalités antérieures.

**

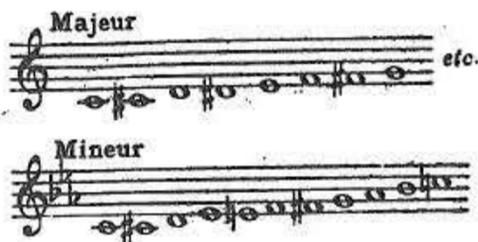
Il est plus rationnel, aujourd'hui, de prendre comme échelle musicale la gamme chromatique — tempérament suivant la coutume, hélas, mais réelle par l'orthographe — et de

(1) Cette explication est entièrement plausible. D'après elle, on voit que la Modalité est d'essence mélodique et la Tonalité d'essence harmonique.

En effet, la conception naturelle des trois accords de Tonique dominante et sous-dominante fut peut-être bien la cause première de la Tonalité.

(2) Il est bon de faire remarquer que, dans le plain-chant, la tonique est ut, invariablement, 1^{re} note de l'échelle tonale — les notes primaires de chaque mode (ré, la, mi, si, etc.) sont des finales et non des toniques — par elles se termine toujours la mélodie. Donc, dans le premier mode, on n'est pas en ré mineur sans sensible, dans le troisième en mi mineur, sans sensible, et avec seconde mineure, on est en ut toujours. Cette remarque est utile pour l'accompagnement du plain-chant car elle laisse entrevoir de quelles harmonies on peut, sans trop d'anachronisme, entourer les belles mélodies grégoriennes. Ce qui n'empêche nullement que certains modes aient le sentiment majeur, les autres le sentiment mineur.

la transposer, d'octaves en octaves, sur tous les degrés possibles, soit dans le sens des dièses, soit dans le sens des bémols,



et de même dans tous les tons.

De conserver, à chaque échelle chromatique ainsi obtenue, le schéma: prime, quinte, quarte, — octave ou tonique, dominante, sous-dominante



de laisser libre champ au musicien pour le choix des degrés intermédiaires. en faisant toutefois remarquer que toute gamme revêt l'aspect mineur ou majeur heureux ou mélancolique — suivant que sa tierce (ou sa sixte) sont majeures ou mineures.

C'est là, nous l'avons dit, la modalité: que sur ce schéma l'on brode tous les modes possibles; qu'on orne ou non de sensible altérée, ou de « sixte dorienne », ou d'altérations inattendues, les différents degrés de ces gammes; qu'on invente des gammes de six degrés, ou de huit ou de dix; qu'on fasse tout ce que l'on veut... tout sera bien si l'effet obtenu donne l'impression de beauté.

Mais l'on ne pourra empêcher la loi naturelle qui fait de la quinte le centre réel de l'octave (1), d'où son rôle de dominante dans toute la musique harmonique; que la tierce — et aussi la sixte — aient une influence, dite modale, sur le sentiment intime que revêt la gamme et soient cause que tout mode qui n'est pas majeur est mineur. Seulement l'on ne saurait trop répéter que le sens de ces appellations de modes majeur et mineur n'est pas, ici, celui que l'on adopte officiellement.

En effet, ici, il est bien indiqué que toute mélodie dont la tierce formée sur la tonique est majeure, est une mélodie majeure — quels qu'en soient les autres degrés et même si — comme dans le 7^e mode grégorien — la sensible n'est pas à un demi-ton au-dessous de la tonique (2) (finale dans le ton ecclésiastique).

De même, il suffit à une mélodie d'avoir la même tierce abaissée d'un demi-ton (tierce mineure) pour être nettement mineure — alors même que la sixte serait majeure (sixte dorienne) et la sensible non altérée (3).

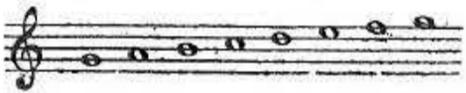
**

Revenant au titre de ce chapitre nous pouvons conclure en assurant — après l'avoir prouvé — que c'est dans leur exclusivisme même que les deux préceptes dogmatiques sont faux.

En effet, il est juste de ne pas emprunter ar-

(1) De même que les Toniques sont les centres harmoniques des Tonalités.

(2) Ce mode, que M. Saint-Saëns a employé dans une charmante ronde enfantine, est féconde en effets délicieux soit au point de vue harmonique, soit au point de vue mélodique. C'est celui-ci.



(3) Ces lignes répètent à dessein ce qui fut dit plusieurs fois au cours de ce chapitre: En effet, il est nécessaire pour montrer toutes les faces de la question de ne pas craindre des répétitions incessantes lorsqu'un même fait se présente avec des conséquences ou en des circonstances nouvelles.

tificiellement des tournures aux modes anciens ou orientaux, car l'on doit composer selon la nature, comme l'on pense, et l'effort ne doit pas être, surtout, dans la conception, mais dans la réalisation: la pensée musicale naît spontanément chez les organisations musicales (1).

Il est juste également de prétendre qu'il ne faut pas éviter des tournures rappelant les modalités antiques et qu'on ne doit pas se soumettre aux modes actuels.

Mais il est faux d'assurer qu'il convient, ou d'ignorer les modes passés ou exotiques, ou d'écrire dans le style grégorien ou chinois.

Il faut, avant tout, que l'instinct domine dans l'art — l'instinct qui choisit et savoure — et que la volonté s'exerce seulement à éviter toute opération intellectuelle destructrice de l'instinct — de l'instinct qui est infaillible chez les êtres bien doués, de l'instinct qui, chaque jour, s'affine par l'étude, de l'instinct qui est maître de nous-mêmes, qui est nous-mêmes et ne s'inquiète pas des influences, plus pour les fuir que pour les rechercher.

Quant à l'étude des Anciens, elle est d'un précieux exemple: les auteurs primitifs furent de grands instinctifs.

L'étude des théoriciens est captivante aussi: l'homme intelligent est toujours curieux du Passé — même en ses erreurs.

JEAN HURIÉ.

(1) Ceci est un fait nettement prouvé par la fécondité invraisemblable de maîtres comme Bach, Haydn, Beethoven, Wagner, etc.



Opéra Comique. — Début de M. Francell dans *Mireille*; de Mlle Lamare, dans *Werther*; de Mlle Sylva et de M. Audoin, dans *Carmen*. — M. Miranne.

M. Albert Carré a profité de la réouverture de son théâtre pour nous présenter quelques nouveaux pensionnaires.

M. Francell et Mlle Lamare abordent, pour la première fois, la scène, après leurs récents succès aux concours du Conservatoire. La jeunesse du premier, sa voix de ténor léger, d'un timbre charmant, le désignaient nettement pour le rôle de Vincent. Il s'y montra adroit, détaillant les airs avec finesse, et parfois avec chaleur, et sans rien apporter de nouveau dans l'interprétation du rôle de l'amoureux de Mireille, il y prouva un excellent savoir, notamment une prononciation très distincte. Il nous parut avoir été insuffisamment secondé par Mme Vallandri, qui s'était montrée, l'an dernier, à son avantage dans le *Roi Aveugle*, mais qui fut cette fois moins heureuse, vocalement et scéniquement, dans la partition de Gounod.

Le véritable tempérament dramatique de Mlle Lamare, qui s'était imposé à l'école du Faubourg-Poissonnière, dans la *Marguerite au Rouet*, la *Tosca* et *Méphistophélès* (de Boïto), devait très heureusement servir le romantisme passionné de la Charlotte de *Werther*. Sa conception du rôle fut excellente et plus d'une fois elle réussit à communiquer au public sa très réelle émotion, par la justesse de ses accents, par la flamme contenue dans sa voix, et