

LE MENESTREL

4711. — 88^e Année. — N^o 33.



Vendredi 13 Août 1926.

Nous sommes heureux de pouvoir publier un article qui provoquera le plus grand intérêt chez les musicologues et les musiciens, de notre confrère, Pilade Pollazzi, directeur de la « Scena Illustrata » de Florence. M. Pollazzi, outre sa grande compétence comme écrivain, est un grand ami de la France, où il est bien connu, amitié dont il a témoigné au lendemain de l'incendie de la maison de Molière, lorsqu'il se faisait le promoteur d'une initiative tendant à décorer la « Comédie-Française » à sa renaissance, d'un bas-relief du célèbre sculpteur Rivalda, symbolisant les anciens liens que la communauté de race et les traditions ont créés entre l'art français et l'art italien. Grâce à une souscription ouverte par la « Scena Illustrata », les plus beaux noms de l'art italien prirent part à cette souscription, entre autres : Adelaïde Ristori, Thomas Salvini, Éléonore Duse, Verdi, Boito, Mascagni, Puccini, Léoncavallo, De Amicis, et d'autres, et la Presse française fut alors unanime à signaler l'importance de l'événement. En outre, il y a quatre ans, la « Scena Illustrata » fut l'unique revue italienne qui participa à l'Exposition Moliéresque qui eut lieu à Paris, et même alors la Presse d'Italie et de France exprimèrent d'une façon très sympathique la grande valeur morale de cette participation. En publiant l'article de M. Pollazzi, nous rendons bien plus qu'à un confrère, un hommage à un ami de notre nation qui a été hautement apprécié et considéré par les personnages les plus illustres de notre époque, tels que Rostand, Silvestre, Zola, Flammarion, Lavedan, Massenet, C. Saint-Saëns, Lemaitre, Lecocq, Sardou, Bourget, Kistemaekers, et tant d'autres qui ont collaboré à la magnifique revue florentine, ou qui ont exprimé sur son compte les jugements les plus flatteurs.

INNOVATIONS

« L'Art n'a ni commencement ni fin. »
MAZZINI.



Le progrès d'un art est toujours en corrélation avec la conquête du génie humain. Le présent, en évoquant le passé, ne prépare-t-il pas l'avenir ? L'originalité ne naît peut-être de rien ? *Ex nihilo nihil* ! Ou, au contraire, surgit-elle de l'étude du passé ? Il est donc évident que le mot de Verdi : « Retournons à l'antiquité » (*Torniamo all'antico*), tant détesté des iconoclastes du passé, mot qui sert à indiquer, non seulement le retour à l'esprit des grands classiques, qui donnèrent à l'Italie la suprématie dans l'art musical, mais aussi à quelques formes tombées en désuétude, peut conduire à l'innovation du matériel sonore et aux grandes et hardies réformes.

L'homme a éprouvé toujours un âpre besoin de se replonger dans un bain d'atavisme. Nous revivons avec

force dans ce qui fut. L'histoire de la pensée humaine, comme du reste l'histoire de la nature organique et organisée, se développe — écrit Gino Roncaglini dans la *Chronique Musicale*, au cours d'une de ses intéressantes études de l'Impressionisme et symbolisme musicaux — par une série de retours périodiques qui se poursuivent en spirale, semblables au parcours de la terre autour du soleil dans l'infinité de l'espace. Cet éternel recommencement, dont l'idée déjà exprimée par l'Ecclésiaste, puis reprise par Vico et par Nietzsche, et enfin synthétisée par Carducci dans la phrase : « *Cio che fu torna e tornerà nei secoli* » (Ce qui fut revient et reviendra pendant des siècles) a sa raison dans ces profondes paroles de Thomas Carlyle : « *Le corps de toutes les vérités meurt.* » Cependant, dans toutes les vérités, il y a une âme qui ne meurt jamais et qui, dans une nouvelle incarnation toujours plus noble, vit immortelle comme l'homme lui-même.

Et tout ce qui apparaît aujourd'hui comme une nouveauté, n'est qu'un renouvellement, pourvu que les recherches soient subtiles. Nous pourrions donc démontrer efficacement cette assertion par de nombreux exemples. Il suffit d'un seul : Claude Debussy, l'auteur de *Pelléas et Mélisande*, qui, suivant ses admirateurs et imitateurs, personnifie un nouveau verbe, acclamé et proclamé par tous les jeunes affranchis de la musique comme un révolutionnaire, est simplement un rénovateur. Son esthétique n'est pas une nouveauté. C'est — *incroyable dictu* — un retour à l'antiquité ! R. Canudo observe avec à propos qu'oubliant deux siècles de développement du drame musical, Debussy recourt constamment au grand exemple de Claudio Monteverdi, premier génie de l'harmonie et de l'orchestration moderne, à la pure musique italienne du XVII^e et du XVIII^e siècle ! Son œuvre semble être composée d'un récitatif interrompu, souvenir du passé qui rappelle l'origine du drame.

Amadeo Gastone (1) remarque que quelques compositeurs modernes, altérés de nouveautés, ne dédaignent pas d'introduire accidentellement dans leurs œuvres certaines tonalités et certains rythmes empruntés au chant grégorien et termine son livre par cette réflexion : « Au moment où la musique, comme succombant sous le développement d'un chromatisme excessif et d'une polyphonie inouïe, paraît menacée de retourner à une sauvage barbarie, qu'elle antithèse curieuse, digne de l'attention des esprits avertis, n'offre pas le mélange de ses formes caduques, ou s'insufflé à nouveau, avec quelle fraîcheur, l'antique et éternellement jeune art grégorien ».

Évoquer le passé en le fondant avec les synthèses géniales, avec les tendances modernes, équivaut donc à

(1) *L'Art Grégorien*, un vol. 8°, Éditeur Alcan, Paris.

offrir à la fantaisie de l'artiste aspirant à un nouveau développement esthétique, de précieux éléments qu'utiliseront les sources jaillissantes de son inspiration.

La musique moderne ne dispose que de deux modes — majeur et mineur — ; elle se développe, se dénoue dans un cercle étroit, tandis que les Grecs, qui ne connurent pas de bornes dans l'horizon de l'art musical, doivent, avec les sept modes qu'ils possédaient, avoir atteint une prodigieuse richesse des colories phoniques : la *Scena Illustrata*, il y a bien des années, par la voix de son collaborateur, le professeur Vincenzo Rocchi, donna aux musiciens tourmentés de l'amour du neuf, un audacieux conseil : l'adoption du troisième mode : *le mode diminué*.

Depuis, l'illustre Ildebrando Pizzetti, désireux d'obtenir un plus grand développement artistique, et s'adressant aux musiciens en quête d'une note nouvelle, conseillait l'adoption des sept modes employés par les Grecs. Le docte écrivain, dans un de ses articles, démontrait que l'étude de la musique grecque est négligée à tort par les modernes, parce que, non seulement — écrivait-il — la grande part de la musique moderne dérive d'elle directement, mais parce que notre musique possède seulement deux tons alors que la musique grecque en possède sept. Or, la richesse de la mélodie est relative à la richesse de l'élément modique, et puisque les modes de la musique moderne ne sont que deux, les mélodies que nous pouvons composer sont relativement limitées ; au contraire, la plus grande richesse des modes conférerait à la musique grecque des éléments d'expressions incomparablement supérieurs à ceux que la nôtre possède.

On peut le constater à l'examen des exemples pratiques de la musique grecque qui nous restent encore ; en effet, dans les chants de la liturgie chrétienne on trouve trace des mélodies de l'Hellade païenne ; le pouvoir expressif de ces chants est encore entier aujourd'hui, même alors que la musique moderne s'est développée dans une autre direction pendant tant de siècles. En second lieu, quelques œuvres didactiques qui traitent de la musique grecque sont arrivées jusqu'à nous et les théories qui y sont exposées sont tellement riches et exactes qu'elles permettent la reconstitution de la réalité avec une certaine facilité. Tous les moyens dont l'art musical grec se servait — affirme Pizzetti — peuvent devenir le domaine de l'art moderne ; il y a dans cette musique antique un trésor merveilleux et inconnu de matériel expressif qui peut relever notre musique fatiguée et épuisée ; une richesse qui peut devenir notre propre richesse. Mais il faut pour cela que la théorie musicale grecque soit comprise dans toute sa signification et pour cela il faut l'étudier avec amour et une foi certaine.

Malheureusement ces évocations, tendant à orienter l'avenir des compositeurs sur le chemin le plus large avec des formes aujourd'hui inconnues ou oubliées et bien plus complexes que celles employées par des modernes, ne furent pas suivies.

Cependant l'évocation de l'art grec aurait dû et devrait donner des fruits magnifiques, quand on pense que la musique chez les Grecs tenait une place extrêmement importante, parce que son champ d'activité était très varié. Il suffit de remarquer que tous les arts, soumis au rythme, à la mesure et à l'émission du son lui étaient tributaires. La poésie, la littérature, la déclamation, la danse, la gymnastique exigeaient impérieuse-

ment des études musicales. Les philosophes, les poètes, les orateurs étaient des musiciens et observaient strictement les règles du rythme et de l'harmonie dans leurs compositions.

Outre les sept tons ou modes qui se distinguaient par le caractère du son : plein (*piano*), forte (*forte*), dur (*duro*), doux (*dolce*), etc., les Grecs possédaient trois genres :

- 1° Diatonique, qui procède par les tons ;
- 2° Chromatique par demi-tons ;
- 3° Enharmonique par un quart de ton.

Le premier genre correspondait à notre gamme musicale, le second à notre gamme chromatique, le troisième, étranger au système musical actuel, consistait à partager le demi-ton en deux, afin de produire les quarts de ton. Le genre enharmonique, jugé le plus complet, qui ne fut pratiqué que par les musiciens les plus éminents et qui représentait le plus haut degré de la perfection dans la musique, prouve clairement à quelle hauteur le progrès musical était parvenu chez les Grecs. Ces éléments parfaits, la plus grande variété des modes et le genre enharmonique (1) utilisés par nos jeunes et audacieux compositeurs élargiraient certainement leur champ d'expression.

J.-J. Rousseau fut de même convaincu que — ce sont ses paroles — la musique aurait gagné beaucoup si nous étions retournés aux modes antiques. Si la même phrase exécutée dans une tonalité plutôt que dans une autre produit des effets aussi substantiellement divers (le grand philosophe genevois a dit à ce propos : « C'était bien la même note, mais ce n'était pas la même chose ») si le seul fait d'élargir ou de restreindre la mesure est suffisant pour changer même la physionomie d'une phrase, il convient d'admettre que l'adoption des modes antiques agrandirait prodigieusement l'horizon musical et conduirait l'art des sons à de vertigineuses hauteurs.

Mais, jusqu'à présent, aucun de nos compositeurs n'a voulu essayer une tâche aussi difficile.

Aujourd'hui, quand un journal américain, le *Sun*, propose — et sa proposition se présente comme tout à fait nouvelle — aux musiciens assoiffés de nouveauté, l'adoption des sept modes grecs, nous croyons juste de revendiquer à la *Scena* l'idée primordiale de l'extension des modes suggérée par Vincenzo Rocchi et par l'illustre Pizzetti, lequel, plus tard, poussait nos compositeurs à étudier avec une foi sincère la théorie grecque.

Notre collaborateur, convaincu — comme il fut dit — qu'en augmentant le nombre des modes s'élargirait certainement la périphérie de nos combinaisons mélodiques et harmoniques, créa, ou mieux, reconstruisit un mode grec, le septième authentique, ainsi nommé *mixofrigio*, correspondant au quart *plagal* du chant grégorien.

Comment naquit, ou mieux, comment fut ressuscité ce troisième mode ? Rocchi répond ainsi : « Pendant des siècles la musique se basa sur deux modes seulement, un majeur et l'autre mineur, provenant de deux triades parfaites du même nom : (*do* majeur et *la* mineur). De l'analyse de l'échelle diatonique, décomposée en tant de triades, une troisième cependant en

(1) Balilla Pratella, un musicien de véritable génie, qui, il y a quelque temps, obtint le prix de 10.000 livres au concours Baruzzi pour son œuvre futuriste *Sina*, tellement applaudie au Théâtre communal de Bologne, considère aussi comme comme magnifique conquête du futurisme le retour à l'enharmonique.

résulte, qui s'appelle « diminuée » (*si diminué*), laquelle bien que moins agréable que les deux autres par la quinte diminuée, est cependant parfaite. Ne pourrait-on pas extraire de celle-ci un troisième mode en le nommant « diminué » ?

Et voulant joindre la pratique à la théorie, la démonstration à l'énonciation, il publia un *Supplément aux Traités d'harmonie* contenant :

1° Quinze échelles, lesquelles, en réalité, ne sont que douze (comme dans les deux autres modes) par les trois analogues *si diesis* (dièze), *fa*, *la diesis* (dièze), *si bémol* ;

2° Les accords naturels et altérés de 5^e, de 7^e, de 9^e qui existent dans ce mode en y admettant des altérations ;

3° Quelques formules de cadence ;

4° L'octave harmonisée, admettant ainsi la 2^e et la 3^e positions ;

5° Dix morceaux de musique comme essai, dont les cinq premiers originaux et les cinq autres transcrits par l'auteur.

Cela ne suffit pas. Il adopta heureusement ce troisième mode dans ses diverses compositions. Parmi celles-ci l'une mérite une mention spéciale : le *Dies iræ* pour soprano, contralto, ténor et basse avec accompagnement d'instruments. Dans cette composition, il employa les trois modes et, suivant l'avis de juges compétents qui assistèrent à l'exécution de ce travail, en résultèrent des effets mélodiques et harmonieux très beaux par la variété et la puissance d'expression.

Il n'y a pas de quoi s'émerveiller — poursuit Rocchi — si les anciens ont employé la tierce diminuée comme accord et rarement comme mode, car les deux premiers modes par les quintes justes, donnant à la période un repos absolu, se prêtaient davantage au naturel de leur musique. Aussi, les modernes ne se préoccupèrent peut-être pas assez de savoir si l'on pourrait ou non tirer de cette tierce diminuée un nouveau mode et amplifier ainsi la périphérie de notre combinaison harmonieuse et mélodique. Mais à présent que les accords diminués sont tellement en usage, pour ne pas dire en abus, cela ne sera peut-être pas inutile d'en donner la preuve.

Cela ne sera pas inutile, nous le croyons aussi, parce que l'adoption de ce troisième mode peut constituer un élément précieux pour ranimer la source des créations musicales.

Avec une expérience — écrivait Rocchi — on pourra décider :

1° Si l'oreille l'acceptera ;

2° S'il se prêtera à être harmonisé ;

3° Si, ayant supprimé la sensible (7^e majeure), il plaira dans les cadences parfaites ;

4° Si la quinte diminuée imprimera dans notre oreille — pendant le repos de la tonique — ce sens d'incertitude et d'indéfini que l'on craint ;

5° Si de cet auxiliaire nouvellement accouplé au perfectionnement de tous les instruments, les compositeurs... de génie, cela va de soi, peuvent nous donner de nouvelles harmonies et d'autres mélodies.

Tout compte fait, Rocchi, dans son introduction au *Supplément des Traités d'harmonie*, répond d'avance et il semble, aussi victorieusement, à ces objections adroitement prévues par lui :

« 1° Pour le populariser et y habituer notre oreille, il serait profitable de l'adopter dans les conservatoires, concerts, méthodes, études autant vocales qu'instrumentales et dans les diverses espèces de pianos, comme

tout ce qui se prête davantage au développement mélodique et harmonieux ; en second lieu, quoique au commencement une sensation très agréable ne puisse exister..., comme il arriva en effet lors de l'induction de la 7^e majeure, tant tolérée à présent dans le mode mineur, ainsi je suis d'avis, si je ne me trompe pas, qu'un tel phénomène peut se vérifier également en nous quand le temps et l'éducation auront détruit peu à peu les premières impressions et se substitueront aux nouvelles. Enfin, je retiens que nous sommes tous les fils de l'habitude ! Et n'apprenons-nous pas à chanter juste ou faux, à bien ou mal parler suivant l'éducation que nous avons recue ?

» 2° Qu'il se prête très bien à être harmonisé ou seul, ou alterné avec les deux autres modes, comme cela se remarque par les exemples que je présente dans mon Traité ;

» 3° Que, par l'absence de la sensible, il ne se conforme en rien aux deux autres et provoque par cela quelque chose de piquant et d'original. Il me paraît qu'en se trouvant au milieu il participe à la gaieté et à la vivacité du mode majeur et du mélancolique et pathétique du mineur, quoique se prêtant plus encore à la douleur, à la fierté, etc. ;

» 4° Que, par de telles incertitudes, il pourra justement être opportun dans les différentes situations dramatiques. Dans les cadences finales, cependant (le repos absolu), je crois qu'il serait opportun d'omettre toujours la quinte ».

L'histoire nous enseigne les modifications infinies que la musique, cet art instable par excellence, a dû subir pour prendre un accent plus libre, plus passionné, pour s'enrichir par des formes nouvelles, de nouveaux rythmes, de nouveaux effets, pour atteindre en un mot à cette période heureuse de la maturité qui devait la conduire à la pleine possession de soi-même. Chaque période, chaque maître en chaque œuvre — peut-on dire — a signé le progrès dans l'art, car dans la musique il n'y a que des transformations, jamais de décadence. De Terpandre jusqu'à Monteverdi, de Caccini à Beethoven, une foule de théoriciens passionnés apportèrent à la musique des éléments nouveaux qui la régénérèrent, l'ennoblirent en lui permettant de se ranger parmi les arts d'expression, aux côtés de la poésie, en l'égalant souvent dans ses effets, en la surpassant quelquefois. Ces innovations hardies, étranges — mais pour toujours bienfaisantes — ces transformations exigées par l'esprit des temps, soutenues par les génies supérieurs et transgressant les canons artistiques presque toujours ont fait crier au scandale. Une nouvelle idée, une formule ou un retour à travers les siècles ont trouvé, à chaque époque, une opposition acharnée. Le public est fait ainsi. Pour le contraindre à accepter quelque chose de nouveau, d'original, d'inusité ou d'oublié, attendre et insister sont des métiers. Que ne disait-on pas et ne publiait-on pas à propos des dissonances de Wagner ? On les nomma ingrates, stridentes, déchirant les oreilles bien faites. Et aujourd'hui, ces dissonances, non seulement sont acceptées, mais nous sommes arrivés à les agréer et à les goûter, si bien que les vieilles combinaisons ont perdu une partie de leurs attrait.

Celui qui, le premier au xvi^e siècle, voulut utiliser l'accord de *settima* sans préparation fut jugé digne de la maison d'aliénés. La *Symphonie en do* de Beethoven fut critiquée par le *Journal de Leipzig* (31 novembre

1830) comme une mosaïque d'accords bizarres, sans sens, et on conseillait à l'auteur de se limiter aux variations pour piano, où il réussirait très bien.

Ne reprochait-on pas à Beethoven et à Berlioz d'avoir recouru aux moyens bizarres, antiesthétiques, barbares pour obtenir de nouveaux effets? Mais ces moyens trouvèrent un écho dans l'avenir, l'art les approuva et s'en servit pour amplifier triomphalement ses domaines.

Qui donc peut dire que le troisième mode ne saurait être d'abord toléré et puis agréé? Pourquoi donc ne pas estimer un élément nouveau qui peut ranimer les sources des créations musicales? Pourquoi ne pas le soumettre à une épreuve? Tous les arts sont réglés par les droits et par les conventions. Mais qui nous empêche de les modifier? Et combien de fois ne furent-ils pas modifiés? La musique est le seul art qui peut se délivrer de chaque système, de chaque théorie.

Le célèbre maître Armando Mercuri, dans un de ses remarquables articles publiés récemment sur la « Réforme musicale », traitant des conquêtes de l'art et de l'introduction de nouveaux modes musicaux, après avoir rendu hommage à notre collaborateur pour ses idées innovatrices, écrit : « Je retiens que le mode diminué, employé avec discrétion et talent et alterné aux deux modes — majeur et mineur — offrirait au compositeur des ressources notables et une grande variété d'effets. »

Il ajoute : « La trouvaille est géniale pour les temps où elle fut formulée, et bien des accusations qui pouvaient être alors des impressions (comme par exemple la considération du sens de l'incertitude et non fini produisant la quinte diminuée en repos de la tonique) viennent à tomber, aujourd'hui qu'une plus ample liberté est concédée à l'harmonisateur, si bien qu'une composition peut avoir le commencement et la fin avec accords dissonants d'un genre quelconque. La dernière parole en matière des innovations et variations en musique ne sera jamais dite. Cette douce sirène, dont les nouveautés ont toujours blessé nos oreilles au commencement, traverse maintenant une période d'évolution analogue à celle qui fut accomplie à la fin du xvi^e siècle. La musique, abandonnée il y a bien longtemps, des Zurlino, des Morenzo, des Aaron, et des De Lassus, chemine parallèlement aux autres arts, ses sœurs. Depuis les romantiques, notre oreille a perdu le goût des tons simples et naturels. Le xviii^e siècle trouvait encore dans les gammes *do, ré, fa* et *si bémol*, des particularités caractéristiques, que nous ne savons plus distinguer. Notre oreille familiarisée par des combinaisons plus complexes, trouve ces gammes triviales, décolorées et vides » (1). Nos nerfs se sont acclimatés à des tonalités moins habituelles, et les gammes que nos pères employaient seulement dans les situations les plus critiques, les plus culminantes sont devenues le pain quotidien des compositeurs modernes.

(1) Si nous écoutions aujourd'hui la cacophonie inusitée, nommée au xvi^e siècle *organum*, n'éprouverions-nous pas un supplice difficile à supporter. Dans la musique moderne, il est défendu, sauf de rares exceptions, que seul le génie peut se permettre, de faire entendre simultanément deux fois ou plus, de suite, des sons situés à la distance de quatre ou cinq notes l'un de l'autre. Ce qui choque notre oreille aujourd'hui, était au contraire la règle de la diaphonie, et cette barbare association des sons se rencontre dans la musique de ces temps, non seulement deux fois, mais à peu près douze ou treize fois de suite. C'est dans la disposition de ces intervalles de quarte et de quinte que réside une des principales vicissitudes de l'histoire de la musique.

Maintenant, si la valeur du langage musical et les sensations qui en naissent varient si étrangement dans les âmes des auditeurs d'un siècle à l'autre, comment ne pas affirmer que l'idée de Vincenzo Rocchi, de cet innovateur hardi, puisse triompher avec le temps?

Étudions donc ce troisième mode. Après nous discuterons de son adoption. Pilade POLLAZZI.

Les Recettes des Théâtres et Spectacles de Paris EN 1925

Voici les recettes totales des théâtres, cinémas et spectacles divers à Paris pendant l'année 1925 :

Théâtres subventionnés . . .	Fr. 37.252.157 05
Théâtres	114.461.030 10
Cinématographes	117.443.824 45
Cirques et skatings	13.279.190 70
Musées	1.992.304 75
Bals et dancings	11.099.009 50
Music-halls et concerts	112.706.784 05
TOTAL	Fr. 408.234.300 60

En voici le détail :

Théâtres subventionnés :

Français	Fr. 8.487.339 75
Odéon	3.061.116 05
Opéra	15.001.126 75
Opéra-Comique	10.702.574 50
TOTAL	Fr. 37.252.157 05

Principaux théâtres :

Albert-1 ^{er} . Fr. 461.777 »	Gaité-Théâtre . Fr. 861.716 »
Ambigu 2.316.794 50	Gobelins 812.785 50
Antoine 2.312.167 50	Grand-Guignol . 1.673.581 »
Apollo 3.774.547 »	Gymnase 2.983.133 50
Arts (Théâtre des) 1.303.016 50	Madeleine 2.177.159 50
Arts Décoratifs (Théâtre des) 549.767 »	Marigny 1.236.938 »
Athénée 4.890.300 75	Mathurins 1.000.671 50
Avenue 1.328.663 »	Michel 1.324.551 50
Bouffes-Parisiens 3.794.287 »	Michodière 315.500 »
Capucines 2.344.617 50	Mogador 1.961.783 »
Comédie-Caumartin 1.535.745 50	Moulin-Bleu 514.272 »
Champs-Élysées (Théâtre des) 4.844.215 »	Nouveau-Théâtre 1.235.016 »
— (Comédie) 1.151.379 50	Nouveautés 4.277.508 50
— (Studio) 226.987 »	Œuvre 403.851 »
Châtelet 6.582.058 »	Palais-Royal 4.113.600 50
Cluny 1.267.662 »	Théâtre de Paris 3.473.650 70
Daunou 2.376.463 »	Porte-St-Martin . 3.875.902 75
Déjazet 856.266 20	Potinière 923.147 50
Edouard-VII 2.849.566 »	Renaissance 2.678.502 »
Épicerie (Salle de l') 57.788 50	Sarah-Bernhardt . 5.987.515 »
Étoile 1.358.097 50	Trianon 2.475.792 50
Fémina 1.839.297 50	Trocadéro, Théâtre populaire 1.097.626 »
Folies-Dramatiques 1.355.912 50	Variétés 3.790.213 »
Gaité 5.386.387 50	Vaudeville 1.462.417 50
	Vieux-Colombier 482.753 75

Principaux Music-halls :

Casino de Paris	Fr. 14.547.629 50
Empire	7.319.161 25
Folies-Bergère	12.941.979 50
Moulin-Rouge	13.572.484 »
Olympia	4.521.751 »
Palace	8.918.226 »