

n'est pas sans analogie avec une phrase de la *Tosca*, et la ressemblance s'accuse quand le compositeur, pris d'un besoin d'effusion « vériste », le fait redire par les cuivres, inlassablement, à seule fin sans doute que les auditeurs ne s'en aillent pas sans l'avoir gravé dans leur mémoire.

Si le *Sortilège* n'a pas de succès, il ne faudra pas s'en prendre à M. Mérentié, Corbières, à M. Muratore, qui ont fait leur possible pour donner quelque vie aux personnages du poème, ni à M. Busser qui a défendu la musique avec un rare dévouement.

En somme, cette œuvre est symbolique: car je ne puis m'expliquer son admission à notre première scène lyrique, sinon par l'effet d'un sortilège, autre que celui dont il est question dans la pièce. Comme prix de Rome, et aux termes du cahier des charges, M. André Gailhard pouvait prétendre à l'Opéra. Mais les œuvres acceptées à ce titre passent suivant un ordre fixé d'après l'ancienneté ou le choix. En l'espèce, il n'est pas question d'ancienneté: car M. Gailhard a obtenu le prix de Rome en 1906, et le prochain tour à venir est celui de M. Bachelet, lauréat de 1890. Le choix seul aurait donc désigné M. Gailhard à cette faveur spéciale. Je crois avoir montré qu'un tel choix se justifie peu et j'en reviens à ma première explication: c'est bien d'un *Sortilège* qu'il s'agit.

Georges CHENNEVIÈRE.

Opéra-Comique. — Mlle Vallin, qui avait si heureusement débuté dans *Micaëla* et dans un rôle de la *Sorcière*, vient de chanter Mimi de *la Vie de Bohème*. Elle y a été tout à fait remarquable autant comme chanteuse que comme comédienne.

En même temps, l'Opéra-Comique a donné sous le titre de *Danses slaves*, un divertissement chorégraphique, dont la musique est empruntée à *Kassya* de Delibes, et les décors et costumes à *Snegourotchka* de Rimsky. Il eût mieux valu faire l'inverse: demander la musique à Rimsky et les costumes à Delibes, ou tout simplement nous restituer les danses de *Snegourotchka* telles qu'elles furent données à l'Opéra-Comique. Mme Mariquita qui ne manque ni de goût, ni d'habileté, ni de savoir, ne possède pas les données essentielles qui permettent d'unir la Danse et la Musique. De sorte que tous ses efforts et ceux de ses danseuses demeurent stériles, malgré tout leur talent

A. M.

Lyon. — Boris GODOUNOW, Traduction française de Michel Delines. — Notre sympathique directeur, M. Gaston Beyle s'est grandement honoré en montant le chef-d'œuvre de Moussorgsky. Sa tâche était lourde, mais les difficultés ne l'ont pas arrêté; il n'a rien négligé pour encadrer dignement l'œuvre du musicien russe. Il a fait appel au prodigieux metteur en scène qu'est M. Sanine. On connaît le talent, la science de cet artiste; on l'a vu à l'œuvre à Paris: ce qu'il a fait là-bas, il l'a refait ici, et voilà le plus bel éloge que l'on puisse lui décerner. La traduction de M. Delines est intéressante, et j'imagine qu'elle laisse toute sa saveur au texte russe. Le public, un peu surpris par les deux premiers tableaux, a vite été conquis par la scène de l'auberge et surtout par le grand monologue de Boris. Impossible en effet de ne pas se

laisser aller au charme curieux de cette musique si simple, si naïve, si sincère à la fois; à la variété infinie de son instrumentation toujours élégante et légère.

L'interprétation est parfaite. M. Acquistapace, déjà apprécié dans d'autres rôles, s'est révélé dans celui de Boris, comme un très grand artiste, qui a sa place indiquée à Paris. Nous verrons si je me trompe. Notre excellent Verdier a mis en relief le rôle un peu effacé de Grigori; Van Laer, dans le moine souldard, a fait, lui aussi une amusante et artistique création; citons encore MM. Closset (Pimenn), Revaldi (Chouisky), Teissier; Mme Catalan a chanté de sa belle voix le court rôle de Marina; compliments à Mmes Matti, Miral, Remo, Nelsen.

Quant à l'exécution orchestrale, elle a été tout à fait remarquable avec M. Ryder. Ce jeune chef, musicien accompli, a conduit cette partition avec un soin, un souci des nuances, de la couleur, qui révèlent un artiste épris de son art. C'est lui qui avait éduqué les chœurs si importants dans Boris, aussi ont-ils chanté avec une discipline étonnante.

Le public enthousiasmé a fait une ovation au directeur, à M. Sanine et à M. Ryder, qui sont venus remercier sur la scène.

A. GUIRAMAND.

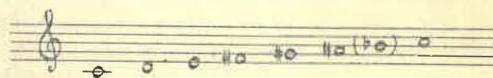


La Gamme par tons entiers permet-elle la modulation ?

(à propos d'un récent article de M. V. D'INDY)

Dans son article sur le « Bon Sens » (1), M. Vincent d'Indy, en faisant un bref historique du « Procédé », écrit: « ... LA GAMME PAR TONS ENTIERS, QU'ON PEUT NOMMER ATONALE, PUISQU'ELLE SUPPRIME TOUTE POSSIBILITÉ DE MODULATION. » Nous allons examiner si cette affirmation est bien fondée. Elle doit reposer sur le raisonnement suivant: 1° Au point de vue des intervalles. — La série d'intervalles *do, ré, mi, fa dièze, sol dièze, la dièze (si bémol), do*, caractéristique de la gamme par tons, étant posée, on aura beau commencer cette série sur le 1^{er}, le 2^e, le 3^e.... degré, on obtiendra toujours la même succession d'intervalles. Il n'y a donc pas de changement de mode possible, contrairement à ce qui a lieu dans toute autre gamme, où, selon que l'on commence par tel ou tel degré, l'intervalle initial se trouve modifié. Partant, il n'y aura aucune modulation possible (*au point de vue mode*) dans l'intérieur de la gamme par tons.

2° Au point de vue des notes. — Soit l'échelle par tons suivante:



On aura beau la transposer, en la commençant sur chacune de ses notes, on n'aura jamais que la même succession, avec les mêmes notes, placées dans le même ordre: par exemple *ré, mi, fa dièze, sol dièze, la dièze (si bémol), do, ré*. Il n'y aura donc pas de changement de ton possible, puisqu'il n'y a aucune nouvelle note étrangère à l'échelle donnée: partant, il n'y a pas de modulation possible (*au point*

de vue ton), dans la transposition intérieure des degrés de cette même échelle.

Je ne veux ici que discuter un point de théorie, et non plaider la cause d'un « Procédé », ou celle des sous-debussistes et des sous-ravelistes, ni participer — de quelque façon que ce soit — à « la levée de boucliers » dont il est question dans l'article de M. V. d'Indy. Si je prends la défense de la gamme par tons entiers (qui est loin de ne nous procurer que des joies musicales!), c'est qu'elle le mérite, malgré l'abus qu'on en a fait, d'être prise en considération. Saint-Saëns a montré, dans son fameux *Scherzo* à deux pianos qui fit naguère tant de bruit, le parti « musical » que l'on pouvait tirer de ce mode en l'employant avec discernement.

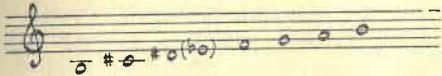
Examinons maintenant les deux raisonnements ci-dessus A et B:

A. — Lorsque je passe de *do majeur* en *sol majeur* par exemple, je module incontestablement. Néanmoins, j'ai conservé la même série d'intervalles, transportés dans le même ordre, puisque je suis resté dans le même mode majeur et que je garde ainsi la même échelle. Je n'ai donc fait que transporter à une quinte plus haut les degrés 1, 2, 3... de la première gamme, de sorte que *do, ré, mi* ne sont plus basses harmoniques, 1^{er}, 2^e, 3^e degrés de la gamme de *do*, mais bien respectivement 4^e, 5^e, 6^e degrés du nouveau ton: d'où l'on voit qu'en théorie, LA REPRODUCTION TRANSPOSÉE D'UNE MÊME SÉRIE D'INTERVALLES N'EST PAS UN OBSTACLE A LA MODULATION.

Une conclusion (un peu hâtive, je le reconnais) nous démontrerait déjà, par analogie avec l'exemple ci-dessus, que si, de la succession par tons entiers: *do* (1^{er} degré), *ré, mi, fa dièze, sol dièze, la dièze (si bémol), do*, nous passons, par exemple, à la succession également par tons entiers: *sol dièze* (1^{er} degré), *la dièze, do, ré, mi, fa dièze, sol dièze*, nous modulons exactement au même titre que de *do majeur* à *sol majeur*, c'est-à-dire que nous conservons le même mode et la même succession d'intervalles dans le même ordre, mais qu'ici *do, ré, mi*, au lieu d'être basses harmoniques, 1^{er}, 2^e, 3^e degrés du ton primitif, sont devenus 3^e, 4^e, 5^e degrés du nouveau ton. La difficulté pratique — et je donne raison sur ce point à M. d'Indy — vient de ce que la nature de « degré » est mal caractérisée dans la gamme par tons, non pas (comme on le jugerait à première vue) parce que les accords peuvent avoir une constitution identique les uns par rapport aux autres, mais parce que leur sonorité est enharmonique à l'audition. Ainsi, en n'employant que des successions harmoniques de la gamme par tons, il n'y a pas de cadence satisfaisante entre le 1^{er} et le 5^e degrés, puisqu'ils emploient — enharmoniquement — les mêmes notes dans leurs accords. La véritable cadence parfaite de cette gamme est la succession du 4^e au 1^{er} degré. Au surplus, les lois d'enchaînements d'accords du mode par tons entiers sont encore inexplorées, et l'emploi exclusif des harmonies de sa gamme est rendu difficile surtout par l'absence d'accord de septième, puisque la gamme n'a que six notes (la septième étant l'octave). Une modu-

(1) Voir le Monde Musical du 15 janvier 1913.

lation à l'intérieur de ce seul mode — c'est-à-dire par simple transposition de l'ordre des mêmes notes, prises comme degrés différents — est donc difficilement caractérisable et appréciable pour les raisons que je viens d'énoncer. Mais ce ne sont pas là les seules possibilités de modulation: c'est pourquoi je me permets de relever l'oubli de M. d'Indy. En effet, toute transposition de la gamme par tons n'implique pas le retour obligé des seules notes *do, ré, mi, fa dièse, etc.* Il y a d'autres séries où tous les cas de modulations intérieures de la première peuvent être reproduits: ce sont les séries qui commencent sur une note autre que celles renfermées dans la succession ci-dessus. Par exemple:



Il est à remarquer qu'aucune des notes de cette succession ne se trouve dans la précédente, et cependant toutes deux sont construites sur la même échelle du mode par tons. On peut donc MODULER en passant de l'une à l'autre, et cela sans quitter le même mode, puisqu'à elles deux ces gammes renferment toutes les notes chromatiques. Voici un exemple de cette modulation:



On remarquera que les mesures 1 et 3 emploient des notes empruntées à la même gamme: *do, ré, mi, fa dièse, sol dièse, la dièse, do*, et que les mesures 2 et 4 ne contiennent aucune des notes précédentes, leurs notes étant empruntées à une autre gamme, de même mode, mais de ton différent: *sol, la, si, do dièse, ré dièse (mi bémol), fa, sol*. Sans aucun doute possible, voici un exemple définitif et probant, et la première objection n'existe plus.

B. — Lorsque je passe du ton *Do* de mode majeur, au ton *La* de mode mineur par exemple, il y a modulation sans conteste, et cela pour deux raisons: 1° parce que les intervalles (constituant le mode) varient; 2° parce que les notes (constituant le ton) varient également, puisqu'il y a *sol bémol* dans la première gamme et *sol dièse* dans la seconde. Il ne faut pas oublier que le mécanisme complet de la modulation roule sur ces deux points essentiels (ensemble ou isolés), qui déterminent ses lois uniques. Continuant nos expériences, si, de la gamme, *do, ré, mi, fa, sol, la, si, do*, qui est une gamme majeure, nous passons dans la gamme: *la, si, do, ré, mi, fa, sol bémol, la* (« que les savants nommeront hypodorique — ce qui ne fait rien à l'affaire » dit plaisamment Berlioz), il y a également modulation, et même dans le vrai sens du mot, puisque

nous changeons de mode, en dehors du changement de tonique (1). Or j'ai pourtant conservé les mêmes notes, transportées dans le même ordre, avec cette seule différence que l'une des séries commence sur *do*, et l'autre une tierce plus bas, sur *la*, l'une et l'autre employant d'ailleurs les seules et mêmes notes communes. Ainsi donc, LA REPRODUCTION D'UNE MÊME SÉRIE DE NOTES (de même que celle d'une même série d'intervalles, comme nous l'avons vu en A) N'EST PAS UN OBSTACLE A LA MODULATION. Ici tombe la seconde objection et nous revenons au 1er cas avec des tonalités commençant sur chacune des notes de la série *do, ré, mi, fa dièse, sol dièse, la dièse, do*, ou de l'autre série *si, do dièse, ré dièse, fa, sol, la, si*.

Pour compléter tous les cas de modulation possibles en partant de la gamme par tons entiers, j'ai à peine besoin d'ajouter que l'emploi de cette gamme permet, comme toute autre, de passer de son mode à un autre mode, de la même façon que l'on passe du majeur au mineur. De cette modulation (dans le vrai sens du mot), qui permet, avec la gamme par tons, de passer dans n'importe quel autre ton de n'importe quel autre mode, voici un exemple, désormais classique, pris dans l'adagio de la *Symphonie avec orgue* de Saint-Saëns.



On remarquera que les mesures 1 et 3 sont empruntées au mode majeur et les mesures 2 et 4 au mode par tons entiers (1).

En résumé, on appelle modulation: 1° un changement de ton seul (*do* majeur à *sol* majeur), 2° un changement de mode seul (*la mineur* à la *hypodorique*), 3° un changement combiné de ton et de mode (*do* majeur à la mineur). Or, la gamme par tons entiers PERMET CES TROIS CHANGEMENTS, ainsi que le montrent les exemples ci-dessus. M. d'Indy s'est donc mal expliqué en disant qu'elle supprimait « toute possibilité de modulation ». Il a en outre manqué d'exactitude en l'appelant *atonale* (ce qui voudrait dire: sans ton), attendu qu'une gamme caractérise toujours au moins un ton. C'est comme si M. d'Indy disait « une gamme amodale »: une gamme (fût-elle cette pauvre gamme par tons entiers) ne saurait être amodale pas plus qu'atonale, puisque, par essence, elle caractérise une échelle qui est l'expression d'un mode et d'un ton (2).

Cette mise au point était nécessaire, croyons-nous, pour dissiper l'erreur qu'aurait pu faire naître l'affirmation de M. V. d'Indy.

Laurent CEILLIER.



A PROPOS D'UN LIVRE de M. Camille SAINT-SAËNS

La culture n'est jamais inutile à l'artiste, qu'il soit poète ou musicien, peintre ou sculpteur: elle lui est même indispensable pour qu'il puisse se réaliser pleinement. Il n'est pas bon, en effet, de se spécialiser dans sa partie, à l'exclusion de tout le reste. Entendons-nous: je ne demande pas à un peintre d'être versé dans les règles du contrepoint, ni à un musicien de lire Eschyle à livre ouvert. Je ne veux pas dire non plus qu'on doive s'en tenir à cette teinture superficielle qui permet aux ignorants de parler de tout, à tort et à travers, sans rien savoir. J'entends par culture cet ensemble de connaissances qui sert d'aliment à l'art, enrichit ses ressources naturelles, et lui fournit en outre des principes, et une méthode. L'artiste complet doit avoir des « clartés », de tout. Ceci revient en somme à « l'humanisme » des grands maîtres de la Renaissance, des Michel-Ange et des Vinci, pour qui rien de ce qui touche à l'esprit n'était étranger. De nos jours l'avantage d'un Debussy, d'un Dukas ou d'un Magnard, c'est d'être lettré en même temps que musicien, et la culture dont je parle a été pour beaucoup dans une rénovation musicale qui nous a déjà valu plusieurs chefs-d'œuvre. Parmi la précédente génération, un nom s'impose, celui de M. Camille Saint-Saëns. Son érudition et sa culture s'affirment avec autorité dans les articles, pourtant sans prétention, qu'il écrit dans l'*Echo de Paris* et qu'il vient de réunir en volume. C'est d'eux que je me servirai surtout pour essayer de dégager la physionomie et l'attitude d'un de nos plus illustres musiciens.

Indépendant, tel est le terme par quoi il convient de le désigner tout d'abord; indépendant de par sa nature même, plus intellectuelle que sensible. Cette prédominance de la raison lui a toujours interdit les écarts et l'a empêché de s'affilier à une coterie ou à une école. Il ne participe à aucune révolution, c'est peut-être ce qui l'a fait injustement traiter de réactionnaire. Il ne l'est en effet que dans la mesure où un homme de goût peut répugner aux audaces inutiles, sans refuser par ailleurs de suivre le progrès normal qui n'est jamais contradictoire avec le respect des traditions. L'attitude de Saint-Saëns est la plus périlleuse qui soit, précisément parce qu'elle est la plus rationnelle, et qu'à ce titre elle n'a l'approbation ni des esprits révolutionnaires qui la trouvent timorée, ni des esprits rétrogrades qui la trouvent audacieuse. Voilà pourquoi il n'a jamais bénéficié des passions du moment, qui se portent naturellement aux extrêmes et qui sont trop souvent déterminées par le besoin d'édifier une gloire au détriment d'une autre. Il est en cela l'ennemi du snobisme actuel, pour qui c'est un

(1) Le changement de ton est indépendant du changement de mode et réciproquement, ce qui prouve par parenthèse que ce dernier seul devrait s'appeler modulation, le changement de ton devant être dénommé tonulation, et le double changement de mode et de ton, comme dans l'exemple ci-dessus, modo-tonulation.

(1) C'est ce mode qui devrait s'appeler *diatonique*, cette dénomination n'ayant aucun sens lorsqu'on l'applique à une gamme majeure ou mineure, qui contiennent toutes deux (ainsi que celles des autres modes) des tons et des demi-tons.

(2) Il eût fallu dire *unitonale*, pour caractériser l'opinion de M. V. d'Indy.

(1) Ecole Buissonnière, notes et souvenirs (1 vol. 3 fr. 50. Pierre Lafitte, éd.).