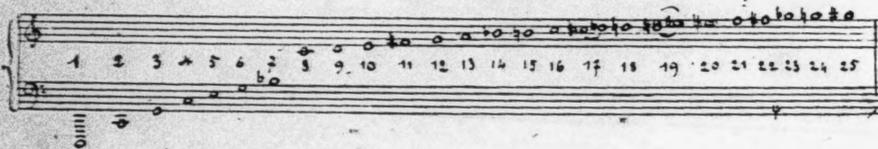


Les « Nocturnes » De Claude Debussy

(Suite)

L'examen des gammes des Nocturnes nous entraînerait facilement un peu loin de notre sujet. Je voudrais cependant montrer qu'elles paraissent résulter naturellement et, avec elles, les gammes ecclésiastiques citées, de l'emploi des rapports d'intervalle représentés par les harmoniques 7 et 11. Afin qu'on puisse se reporter plus aisément au tableau qui suit, je choisirai le son Do, comme fondamentale faisant éventuellement fonction de sous-dominante ou de tonique.

Ex. 20



Si nous ajoutons la relation de 7^e naturelle aux relations d'octave, de quinte et de tierce seules acceptées jusqu'ici pour la formation de nos gammes, nous obtenons une série de sons engendrés par quintes et octaves :

Do (2)-Sol (3).

Sol (6)-Ré (9).

Ré (18)-La (27);

par tierces :

Do (4)-mi (5),

Sol (12)-si (15);

par septièmes :

Do (4)-SI bémol (7),

Sol (12)-FA (21);

lesquels sons appartiennent tous à une même résonnance de Do (1) fondamental, peuvent constituer deux accords de neuvième majeure,

Do (4)-mi (5)-Sol (6)-SI bémol (7)-Ré (9).

Si (12)-si (15)-Ré (18)-FA (21)-La (27), et nous fournissent les éléments des gammes :

1^o mixolydienne et majeure des Nocturnes

Sol-La-si-Do-Ré-mi-FA-Sol,

2^o doriennne et mineure des Nocturnes

Sol-La-SI bémol-Do-Ré-mi-FA-Sol; où le

Do fondamental de la résonnance fait fonction de sous-dominante.

En utilisant la relation de 11^e naturelle de la fondamentale, la série s'augmente d'un son nouveau FA dièse (11), et nous donne :

3^o le lydien majeur des Nocturnes.

Do-Ré-mi-FA dièse-Sol-La-SI bémol-Do;

4^o et même le lydien des tons d'église,

Do-Ré-mi-FA dièse-Sol-La-si-Do; ou le

Do fondamental de la résonnance fait fonction de tonique.

Je me garderais bien de présenter comme absolue la détermination, que je viens de réaliser, des intervalles de ces gammes. Le lydien ecclésiastique, en particulier, peut-être obtenu d'une tout autre façon. Elaborer a priori des gammes variées est une occupation; en somme, assez vaine, encore que, depuis Pythagore, elle ait séduit des esprits fort éminents. Il me suffit d'avoir attiré l'attention sur ce fait :

que ces gammes peuvent être formées à l'aide des relations de 7^e et de 11^e naturelles, et qu'elles se rencontrent, pour la première fois à l'exclusion de nos gammes majeure et mineure usuelles, dans l'œuvre d'un musicien, où nous trouvons des accords de 7^e et de 11^e naturelles employés couramment en qualité de résonnances.

Le mineur dorien des Nocturnes nous offrirait ainsi un accord « parfait mineur » de tonique nouveau (6-7-9), dont la tierce est la 7^e naturelle de la sous-dominante, et forme avec la tonique (Sol) une tierce de septième (7/6). Ce nouvel accord serait-il « dissonant » ? L'examen de ses sons résultants nous fait voir qu'il est loin d'être plus « dissonant » que l'accord « parfait mineur » usuel composé d'une tierce mineure (6/5) et d'une quinte (3/2).

On sait que, lorsque deux sons de hauteur différente sont émis simultanément, il se produit un son résultant, qui correspond à la différence des nombres de leurs vibrations respectives.

Ainsi, la tierce majeure 5/4 donne pour son résultant le son 1, la tierce mineure 6/5, également. L'accord parfait majeur 4-5-6 donnera trois sons résultants : pour la tierce majeure 5/4, le son 1, pour la tierce

mineure 6/5, le son 1; pour la quinte 6/4, le son 2. Le phénomène exprimé ici sous sa forme la plus simple par un rapport irréductible demeure absolument identique si on considère le nombre des vibrations réelles de tels sons donnés; par exemple, pour un Do de 128, un mi de 160, et un Sol de 192 vibrations, les sons résultants seront deux Do de 32 vibrations et un Do de 64 vibrations.

En réalité, le phénomène sonore est infiniment plus délicat et plus complexe. Entre ces sons résultants et les sons propres de l'intervalle, il se produit de nouveaux sons résultants plus faibles. Il s'en produit aussi entre les sons résultants de l'intervalle et les harmoniques de cet intervalle. Il faut compter parmi ces derniers les sons résultants que Helmholtz, en les découvrant, avait appelés « additionnels », et qui correspondent à la différence entre le son résultant de l'intervalle et l'aliquote 2 du son supérieur de cet intervalle. (Pour la tierce majeure 5/4, par exemple, 5-4=1 et 10-1=9.) Enfin, tous les sons résultants eux-mêmes produisent entre eux d'autres sons résultants dont l'intensité diminue toujours et graduellement, jusqu'à devenir imperceptible. Mais nous nous contenterons, autant que possible, pour la comparaison des accords, des sons résultants de premier ordre qui sont les plus forts. Le violoniste Tartini, qui les observa le premier, en 1714, les utilisait dans la pratique pour éprouver, sur son instrument, la justesse des intervalles en double corde.

L'accord mineur 6-7-9 donne les sons résultants 1, 2 et 3; soit, pour Sol (6)-SI bémol (7)-Ré (9), les sons Do (1 et 2) et Sol (3).

L'accord mineur usuel 10-12-15 donne les sons résultants 2, 3 et 5; soit, pour mi (10)-Sol (12)-si (15), les sons Do (2), Sol (3) et mi (5).

Ces accords nous apparaissent ainsi comme appartenant tous deux à la résonnance d'un Do fondamental dissonant avec le son supérieur de l'accord. La dureté de la dissonance, caractérisée respectivement par les sons 9 et 15, donnerait déjà plutôt l'avantage au premier accord, mais si nous tenions compte de la totalité du phénomène sonore (harmoniques et sons résultants), nous trouverions que l'accord mineur de septième 6-7-9 est plus « consonnant » ou, si l'on veut, beaucoup moins « dissonant » que l'accord mineur usuel 10-12-15. La démonstration complète et

détaillée nous mènerait inutilement à une trop longue digression, mais, même en laissant de côté les harmoniques et les sons résultants qui s'y rapportent, le seul examen des sons résultants de premier et de second ordre nous renseignera amplement.

Les sons résultants de second ordre étant ceux qui se produisent entre les sons propres de l'accord et les sons résultants de premier ordre, l'accord mineur Sol (6)-SI bémol (7)-Ré (9) donnera, outre les sons résultants de premier ordre Do (1 et 2) et Sol (3), les sons nouveaux : 5 (6-1) ou mi, 8 (9-1) ou Do, 4 (6-2) ou Do, comme sons résultants de second ordre. L'action virtuelle, exercée par la faible intensité des sons résultants, apportera, ainsi, à la « consonnance » de l'accord mineur 6-7-9, un trouble correspondant à la dissonance harmonieuse d'un accord de 9^e majeure de « l'harmonie dissonante naturelle ».

L'accord mineur mi (10)-Sol (12)-si (15), donnera, outre les sons résultants de premier ordre Do (2), Sol (3) et mi (5), les sons nouveaux : 8 (10-2) ou Do, 13 (15-2) ou La bémol, 7 (10-3) ou SI bémol, et enfin 9 (12-3) ou Ré, comme sons résultants de second ordre. La cacophonie réalisable par l'ensemble de tous ces sons divers n'a pas de nom même dans la nomenclature de l'harmonie dissonante la plus « artificielle ».

Je sais bien que M. Hugo Riemann ne veut pas que le rapport de vibrations 10-12-15 représente l'accord « parfait » mineur. Il explique cet accord au moyen des « harmoniques inférieurs » et le considère comme l'opposé de l'accord parfait majeur. Celui-ci étant formé de sons faisant 4, 5 et 6 fois plus de vibrations dans le même temps que le son fondamental (1) le plus grave d'une résonnance supérieure, soit : 4/1, 5/1, 6/1, l'accord parfait mineur serait composé de sons faisant 4, 5 et 6 fois moins de vibrations dans le même temps que le son fondamental (1) le plus aigu d'une « résonnance inférieure », soit : 1/4, 1/5, 1/6. Il est à peine besoin de faire remarquer que, même si, en tant que résonnance naturelle, la « résonnance inférieure » avait jamais existé autre part que dans l'imagination de M. Riemann, les nombres de vibrations des sons de l'accord ainsi obtenu n'en restent pas moins dans le rapport 10-12-15, quel que soit le nombre de vibrations du son aigu fondamental d'où ils sont issus.

Ce son fait-il 60 vibrations, par exemple, les trois sons de l'accord en seront respectivement 60/4=15, 60/5=12 et 60/6=10; et leur combinaison simultanée donnera des sons résultants de 5, 3 et 2 vibrations. Si le son fondamental faisait 900 vibrations, on aurait, pour les sons de l'accord, les nombres de vibrations respectives : 900/4=225 (15×15), 900/5=180 (12×15), 900/6=150 (10×15); et pour les sons résultants : 75 (5×15), 45 (3×15) et 30 (2×15). On peut essayer soi-même avec n'importe quel son faisant n'importe quel nombre de vibrations. Il va de soi qu'on obtient de la même manière les sons résultants adéquats de second ordre et de tout ordre. D'ailleurs, quoiqu'il semble les oublier pendant tout le cours de son système, M. Riemann n'a jamais positivement prétendu que sa « résonnance inférieure » annulât les effets de la résonnance supérieure naturelle. Bien mieux, l'existence des sons résultants est précisément un des arguments fondamentaux invoqués par M. Riemann pour justifier sa théorie des « harmoniques inférieurs », (*Katechismus der Akustik*, p. 79.) et pour essayer même de leur octroyer un brevet de pseudo-réalité objective. (*Die objektive Existenz der Untertöne in der Schallwelle.*)

JEAN MARNOLD

(A suivre)



COURS d'Histoire de la Musique

De M. BOURGAULT-DUCOUDRAY

(Suite) (1)

II. — Les clavecinistes français Chambonnières et Couperin le Grand

Pendant les XIV^e et XV^e siècles, une brillante école musicale, dite franco-flamande ou franco-belge, tient le premier rang par le nombre et la valeur de ses maîtres : Hucbald, Adam de la Halle, Guillaume de Machault, Jeannot de Lescaire sont les plus célèbres. Malheureusement, peu de documents nous restent pour les juger d'une façon complète et leur assigner le rang qu'ils méritent. Vers la fin du XVI^e

(1) Voir le numéro du 15 décembre 1902.

siècle, nous sommes plus heureux, nous pouvons plus aisément nous rendre compte de la belle floraison de l'école française et constater qu'elle est riche en musiciens aussi ingénieux qu'habiles. Ce sont : Compère, Brumel, Certon, Févin, Mouton, Carpentras, Arcadelt et, pour les derniers représentants : Eustache Ducauroy et Jacques Mauduit.

Vers 1530, la production s'arrête en Flandre cependant qu'elle continue en France bien qu'un peu ralentie. L'Angleterre et l'Italie prennent alors la direction du mouvement musical. Quelques noms français surgissent encore, tel celui de Claude Lejeune dont les *Mélanges* sont d'une lecture fort intéressante.

Entre le contre-point vocal et la naissance de l'opéra, tout un siècle s'écoule; c'est une époque de transition, d'attente, c'est l'analogie du repos de la terre pendant les longs mois de l'hiver; tout a l'apparence de la mort, mais la vie court et circule alors qu'elle semble éteinte; elle concentre sa force pour jaillir à nouveau et continuer le cercle de ses merveilleuses métamorphoses. Ainsi la musique semble, en France, comme arrêtée dans son élan, elle se repose, se recueille. A peine quelques noms marquent-ils cette période : Guédron; les Boeset, Antoine le père et Jean le fils; Mauduit, Verdier, Belleville, Lambert dit l'inimitable. En réalité, il faut attendre jusqu'à Cambert et Lulli pour assister au réveil et voir l'opéra français commencer une magnifique carrière.

Mais, avant d'aborder cette grande période, il importe de remarquer que la France en donna les premiers et timides essais. C'est elle qui a précédé l'Italie dans la substitution de la *Monoïe* au contre-point vocal. Le *Balet comique de la Roïne*, qui peut passer pour une des premières tentatives, fut donné par Baltazarini et mis en musique par Beaulieu et Salmos en 1582; vingt ans avant Peri et Caccini ces rénovateurs de l'opéra italien. Le style récitatif, seul applicable aux œuvres dramatico-lyriques, fait son apparition, ici, tout spontanément : c'est un prime-saut de l'esprit, une trouvaille instinctive, bien française.

Vers le milieu de la période de transition qui vient d'être indiquée, apparaît un grand claveciniste : Chambonnières. Il était fils et petit-fils de musicien. Son père s'appelait Champion et était célèbre à l'époque; son grand-père, Thomas Champion était bon organiste et touchait l'épinette à la cour du roi Louis XIII. Jacques crut bon d'ajouter au nom de Champion celui d'une terre qui appartenait à sa femme et il devint de par sa grâce, Champion de Chambonnières. La terre fut morcelée à la Révolution, cependant il existe encore, en Brie, une propriété qui porte ce nom.

Chambonnières fut un excellent compositeur de pièces pour clavecin; il existe de lui un recueil, publié en 1670, qui renferme 61 pièces, en « mouvements de danses », remarquablement écrites. La basse est irréprochable, la mélodie tendre, naïve, un peu mélancolique.