

même de M. Saint-Saëns, je n'en doute nullement. Mais j'aurais préféré pour la France qu'il rompît enfin avec cette tradition. Les musiciens dont je viens de citer les noms sont grands, ils ne sont pas de premier ordre.

Ne nous étonnons pas maintenant qu'un descriptif et un impressionniste comme M. Debussy fasse du chant une sorte de transposition musicale des inflexions naturelles de la voix et qu'il s'inspire du langage pour composer ses mélodies, au lieu de choisir parmi des inspirations purement musicales celles qui se rapprocheraient le plus du langage, ce qui est bien différent.

Ne nous étonnons pas non plus que sa musique soit généralement si raffinée, ou plutôt qu'elle exige des auditeurs qui veulent la goûter un grand raffinement intellectuel. Assurément il faut avoir l'esprit très cultivé, très aiguë, pour saisir dans une composition musicale non seulement la musique elle-même qu'elle contient, mais encore les analogies secrètes par lesquelles elle traduit des impressions ou représente des choses. Et ne pas apercevoir ces correspondances mystérieuses, c'est ne pas comprendre la véritable signification d'une musique qui veut être d'abord et qui est surtout une imitation de la nature.

Voilà sans doute un art qui ne deviendra pas facilement populaire, et M. Debussy nous donnera une fois de plus à regretter qu'en France la musique soit un passe-temps de délicats, un plaisir aristocratique, interdit à la multitude. Envions aux Allemands les profondes et naïves chansons d'un Beethoven, d'un Schubert, d'un Schumann, d'un Brahms ! Si ces grandes voix s'étaient fait entendre chez nous, elles auraient certainement trouvé leur écho dans l'âme populaire.

Comme tant d'autres Français, comme Rameau en particulier, M. Debussy aura sans doute plus fait pour le progrès de la musique que pour sa propre gloire, et ses conquêtes profiteront à quelque grand musicien étranger qui, tel que le célèbre Gluck saura féconder de ses généreuses inspirations les for-

mes nouvellement inventées par un autre. — Peut-être, après tout, appartient-il au génie musical de la France de créer des formes plutôt que de leur donner un contenu.

P. LANDORMY.



Sur quelques points de théorie musicale

(Suite)

Il y a peut-être quelque amphibologie à appeler l'unisson un « intervalle ». Cependant, ce qu'on entend par intervalle en musique étant le résultat de la combinaison de deux sons, déterminé par le nombre de leurs vibrations respectives, on peut dire que l'unisson (1/1) est un intervalle formé de deux sons qui ne donnent naissance à aucun son résultant ($1 - 1 = 0$), et dont les harmoniques coïncident à l'infini, ont une intensité égale et également décroissante. Nous obtenons ainsi la définition de la « consonnance » absolument parfaite, et nous apercevons bientôt que l'unisson est le seul intervalle qui réalise cette perfection absolue.

L'octave (2/1) elle-même, en augmentant l'intensité des harmoniques pairs au détriment des impairs, apporte un certain trouble dans la pureté de la consonnance. En outre, elle produit un son résultant, phénomène dont nous reconnaitrons plus loin l'importance. Mais ce son résultant (1) coïncide avec une des notes de l'intervalle.

Ce n'est plus le cas pour la quinte (3/2), où le son résultant (1), étranger à l'intervalle, en est seulement l'octave inférieure du son le plus grave. De plus, si nous comparons, selon leur intensité, les premiers harmoniques, habituellement perceptibles jusqu'au son 5 et parfois jusqu'au son 7, en arrivant aux sons 3 et 4, nous constatons entre les harmoniques voisins une « dissonance » correspondant à l'intervalle de seconde-majeure 9/8 ; c'est-à-dire pour Do-Sol : ⁽¹⁾

(1) Dans tous ces exemples, les chiffres indiquent le nombre des vibrations, et les sons

Sol (1) — Sol (6) — Ré (9)
Do (2) — Do (4) — Sol (6) — Do (8).

Avec la tierce majeure (5/4), cette « dissonance » entre les sons 3 et 4 devient un intervalle de sensible (16/15) ; soit pour la tierce Do-mi :

mi (5) — mi (10) — si (15)
Do (4) — Do (8) — Sol (12) — Do (16) ;

et le son résultant (1) n'est plus que la double octave inférieure du son fondamental de l'intervalle.

Le son résultant de la tierce mineure (6/5) est différent des deux sons de l'intervalle. Pour la tierce mi (5)-Sol (6), c'est le son Do (1), qui dissonne avec les sons harmoniques 3, dans l'espèce si (15) et Ré (18), tandis que la dissonance, entre les harmoniques voisins 3 et 4, est une petite seconde majeure (10/9) :

Sol (6) — Sol (12) — Ré (18)
mi (5) — mi (10) — si (15) — mi (20)

En continuant, nous pourrions aborder la tierce de 7^e, 7/6 ; soit Sol-Si bémol, dont le son résultant Do (1) est étranger à l'intervalle et dissonne avec les harmoniques 3, ici Ré (18) et Fa (21) ; et où la dissonance entre les harmoniques voisins 3 et 4 correspond à une seconde majeure de 7^e (8/7) :

Si bémol (7) — Si bémol (14) — (21) Fa
Sol (6) — Sol (12) — Ré (18) — Sol (24)

Quoique l'intervalle 7/6 n'existe ni dans la théorie ni dans la nomenclature usuelles, on voit qu'il y a moins de différence entre cette tierce de 7^e et la tierce mineure, qu'entre celle-ci et la tierce majeure.

Pour tous ces intervalles officiellement reconnus aujourd'hui comme « consonnants » à l'exception du dernier, si nous avons voulu tenir compte de l'influence « dissonante » du son 5, perçu parmi les harmoniques depuis plus de deux cents ans, et qui correspond à la tierce de la double octave du son fondamental, nous aurions trouvé

— pour la quinte Do (2) — Sol (3) :
les sons mi (10) et si (15) ;
— pour la tierce majeure Do (4) — mi (5) :
les sons mi (20) et Sol dièse (25) ;
— pour la tierce mineure mi (5) — Sol (6) :
les sons Sol dièse (25) et si (30) ;
— pour la tierce de 7^e Sol (6) — Si bémol (7) :
les sons si (30) et Ré (35).

sont rangés suivant l'ordre des harmoniques, en partant du son fondamental. Ainsi Do, son 1 fondamental, fait 2 vibrations, le son harmonique 2 en fait 4, le son 3 en fait 6, le son 4 en fait 8. Pareillement, le Sol, son 1 fondamental, fait 3 vibrations, le son harmonique 3 en fait 6, le son 3 en fait 9.

En rapprochant ces sons nouveaux des sons avec lesquels ils dissonnent parmi les intervalles, on obtiendrait :

- pour la quinte : *Do* (2) et *si* (15) ;
- pour la tierce majeure : *Do* (4) et *Sol dièse* (25) ;
- pour la tierce mineure : *Sol* (6) et *Sol dièse* (25) ;
- pour la tierce de 7^e : *Si bémol* (7) et *si* (30), et la relation hétérogène *Sol* (6) et *Ré* (35) ;

c'est-à-dire une gradation de « dissonance » qui, ajoutée aux expériences précédentes, suffirait à expliquer déjà la diversité de l'impression subjective de « consonnance », aussi bien que l'ordre d'apparition de ces intervalles dans l'art musical.

Mais la démonstration est plus complète et beaucoup plus évidente, en observant, par surcroît, les effets du son résultant qui est produit par tous les intervalles hormis l'unisson. On sait que le nombre de vibrations de ce son résultant est égal à la différence entre les nombres de vibrations exécutées respectivement par les deux sons de l'intervalle. Pour tous les intervalles que nous avons considérés, ce son résultant est le son 1, c'est-à-dire fait une vibration dans le même temps que les sons des intervalles battent le nombre de vibrations qui détermine chaque intervalle.

Mais, entre ce son résultant de 1^{er} ordre et les sons propres de l'intervalle, il se produit de nouveaux sons résultants. Nous les appellerons, pour plus de clarté, sons résultants de 2^e ordre. Il s'en produit aussi entre le son résultant de 1^{er} ordre et les harmoniques des sons propres de l'intervalle. Nous ne nous servirons que de ceux qui se produisent entre ce son résultant de 1^{er} ordre et l'harmonique 2 (octave) de chacun des sons propres de l'intervalle, et nous les nommerons sons résultants de 3^e ordre. Enfin, parmi ces sons résultants de 2^e et de 3^e ordre, nous négligerons ceux qui existent déjà dans l'intervalle ou les harmoniques 2 (octave) de cet intervalle, et nous ne marquerons que les sons nouveaux.

Nous obtenons ainsi pour les seuls intervalles examinés :

— Octave :

Sons de l'intervalle : 2 : 1 ou *Do* — *Do*.
 Harmoniques 2 de ces sons : 4 : 2 ou *Do* — *Do*.
 Son résultant de 1^{er} ordre : 1 ou *Do*.
 Sons résult. de 2^e ordre : (aucun son nouveau).
 Sons résult. de 3^e ordre : 3 ou *Sol*.

— Quinte :

Sons de l'intervalle : 3 : 2 ou *Do* — *Sol*.
 Harm. 2 de ces sons : 4 : 6 ou *Do* — *Sol*.
 Son rés. de 1^{er} ordre : 1 ou *Do*.
 Sons rés. de 2^e ordre : (aucun son nouveau).
 Sons rés. de 3^e ordre : 5 ou *mi*.

— Tierce majeure :

Sons de l'intervalle : 5 : 4 ou *Do* — *mi*.
 Harm. 2 de ces sons : 10 : 8 ou *Do* — *mi*.
 Son rés. de 1^{er} ordre : 1 ou *Do*.
 Sons rés. de 2^e ordre : 3 ou *Sol*.
 Sons rés. de 3^e ordre : 7 ou *Si bémol* et 9 ou *Ré*.

— Tierce mineure :

Sons de l'intervalle : 6 : 5 ou *mi* — *Sol*.
 Harm. 2 de ces sons : 12 : 10 ou *mi* — *Sol*.
 Son rés. de 1^{er} ordre : 1 ou *Do*.
 Sons rés. de 2^e ordre : 4 ou *Do*.
 Sons rés. de 3^e ordre : 9 ou *Ré* et 11 ou *FA dièse*.

— Tierce de 7^e :

Sons de l'intervalle : 7 : 5 ou *Sol* — *Si bémol*.
 Harm. 2 de ces sons : 14 : 12 ou *Sol* — *Si bémol*.
 Sons rés. de 1^{er} ordre : 1 ou *Do*.
 Sons rés. de 2^e ordre : 5 ou *mi*.
 Sons rés. de 3^e ordre : 11 ou *FA dièse* et 13 ou *LA bémol*.

Nous constatons donc, ici encore, une nouvelle gradation de complexité et de « dissonance » progressives qui s'accroît plus fortement dès la tierce majeure elle-même.

Jean MARNOLD.

(A suivre).



CHRONIQUE

La Petite Maison

Opéra-comique en trois actes de MM. A. Bisson et Georges Docquois,
 musique de M. William Chaumet.

Les époux Pichon, orfèvres de la cour, lui plus âgé qu'elle, comme il convient à tout mari de comédie dont on veut mettre l'honneur conjugal en péril, seraient le ménage le plus heureux du monde, si le commerce allait à leur gré. Fournisseur attitré du Régent, Pichon s'est vu supplanté par un concurrent astucieux. Cette disgrâce met le bijoutier au désespoir. Lorsque survient dans la boutique le chevalier de Fargis qui, avant de quitter une belle, lui veut attacher au cou un collier de prix. A l'heure de la rupture il offre une chaîne de perles, on n'est pas plus Régence ! Voir la jolie Mme Pichon, s'en éprendre et se jurer qu'elle sera sa maîtresse, est pour notre chevalier l'affaire d'un instant. Mais il s'adresse à une femme fidèle qui aime son mari et qui est si confiante en son Pichon, que, par manière de jeu, elle promet au chevalier de lui laisser tout loisir de la venger, si jamais son

époux la trompe. D'autres, connaissant l'honnête Pichon, se rebutteraient, mais notre chevalier est un roué qui aussitôt combine un plan dont il attend tout succès. Il a entendu l'orfèvre se plaindre des affaires. Le désir de voir prospérer à nouveau son commerce va lui livrer notre homme. Si Pichon a perdu la clientèle du Régent, c'est qu'il ne sait pas flatter son Altesse. Que faisait-il sous le règne du défunt Grand-Roi ? Il allait à la messe, fréquentait les sermons, affichait une piété exemplaire et s'était ainsi concilié les bonnes grâces de Mme de Maintenon. Aujourd'hui, autre temps, autres mœurs. Il faut être libertin pour plaire au gouvernement, avoir des maîtresses, donner à souper, mener la vie joyeuse enfin. Le bonhomme résiste, il aime sa femme et ne la veut point tromper. Le chevalier le rassure, en lui conseillant de faire semblant. Pourvu qu'il ait l'air débauché, comme autrefois il avait l'air dévot, on ne lui en demande pas davantage et les commandes du Régent lui reviendront. La raison commerciale enlève le consentement de notre marchand et le chevalier se charge de tout préparer dans sa Petite Maison, où seront convoqués ses amis et leurs dames.

Voilà Pichon faisant la fête, musique, danse, jeu et festin. Etourdi, ahuri, grisé, il se laisse mener par le chevalier et prend pour le Régent un laquais déguisé qui profite de la circonstance pour lui extirper quelques mille livres. Vous pensez bien que Mme Pichon arrive à point pour trouver son époux en pleine orgie. Les auteurs auraient tout ignoré de leur métier, s'ils ne nous avaient pas ménagé une surprise aussi attendue. Et comme ce n'est pas assez d'imprévu, ils nous offrent une scène entre les deux époux, où l'orfèvre, flatté d'une si bonne fortune, en parlant à sa femme, croit s'adresser à la fameuse Parabère, maîtresse du Régent, jusqu'à l'instant où Mme Pichon, se démasquant, planta là son Pichon de mari pour courir à la vengeance...

Mais elle ne se venge pas. Où diable était donc ce maladroit de chevalier ? Et le troisième acte, après une explication conjugale où se découvre la ruse de celui qui voulait pêcher en eau trouble, réconcilie les deux époux. Le chevalier, en galant homme, prend son parti de la déconvenue et le Régent vient visiter son argentier et lui rendre sa pratique. Tout va bien désormais, l'amour et le commerce. C'est égal, le chevalier a manqué là une belle occasion...

Sur ce sujet, dont je n'ai pas à vous faire admirer la nouveauté, ni l'invention, M. William Chaumet a écrit une partition,