

apprécieront tout particulièrement la musicalité très fine et très personnelle qui s'affirme dans ce *Lied*.

Les strophes joliment ciselées de M. Paul Géraudy ont été revêtues par le compositeur d'une parure de style archaïque relevée d'un savoureux modernisme qui leur sied à merveille et qui n'en altère nullement ni les formes ni le contour. La ligne mélodique est délicatement dessinée, expressive sans mièvrerie, originale sans inutile complication ; c'est en un mot une page charmante, qui fait le plus grand honneur au musicien qui l'a écrite.

Du son 1 au son 2

L est au monde une langue merveilleuse, d'une souplesse de formes étonnante, d'une richesse d'inventions extraordinaire, d'une fertilité de ressources incomparable, et d'une valeur d'expression psychologique que la parole n'atteint jamais : c'est la Musique. Certains ont eu le bonheur de parler cette langue divine, ils l'ont aimée, enrichie, transformée, rendue triomphalement belle, et nous ont légué leurs œuvres comme les impérissables monuments de leur génie. Ils s'appellent Bach, Hændel, Mozart, Beethoven, R. Wagner.

A côté de ces Maîtres, une foule de disciples ; et puis, attentifs, tous ceux qui, n'étant pas des élus, ressentent comme un mélancolique regret. Ils regardent, ils écoutent, ils méditent ; ce sont eux qui pieusement recueillent les textes, et en font l'étude de chaque jour, ils les commentent, les analysent, les expliquent, et leur part est encore assez belle, puisqu'ils goûtent la profonde joie de comprendre. Ils en ont encore une autre, celle d'apporter, si petite qu'elle soit, une parcelle de vérité au grand œuvre ; c'est un patient travail, qui peut être fécond, l'expression d'une pensée sincère n'étant jamais inutile, et, pour tout dire, c'est une modeste contribution de ce genre que nous voudrions apporter aujourd'hui en étudiant au point de vue théorique et historique, les différentes formes de notre gamme occidentale.

Voici comment, dans les théories musicales élémentaires, on énonce la formation de la gamme. Étant donné un son, on lui superpose sa douzième et sa dix-septième majeures, on obtient ainsi un accord parfait majeur ; sur la quinte de cet accord on construit un deuxième accord parfait majeur ; puis, prenant pour quinte le son fondamental du premier accord, on lui ajoute deux autres sons, et on forme un troisième accord parfait majeur.

		<i>ré</i>
		<i>si</i>
	<i>sol</i>	<i>sol</i>
	<i>mi</i>	II
<i>do</i>	<i>do</i>	
<i>la</i>	I	
<i>la</i>		
III		

De ces trois accords, on élimine les notes semblables, on dispose les notes par mouvement conjoint et on obtient la gamme diatonique majeure :

do, ré, mi, fa, sol, la, si, do.

Il serait puéril de dire qu'un musicien quelconque, à un moment donné, s'est livré aux opérations sus-indiquées et, comme en un tour de passe-passe, en a déduit la gamme qu'il a livrée à ses contemporains émerveillés. Personne ne songerait à émettre une chose si absurde, aussi corrige-t-on l'explication précédente en ajoutant : « La formation de la gamme n'a été en principe qu'une chose de convention, puis, dans la suite, le résultat de l'habitude. »

Cette théorie de formation de la gamme a été conçue d'après le principe de la résonance des corps sonores. Ayant découvert cette possibilité de produire un accord parfait majeur, et ayant remarqué que notre gamme majeure, telle qu'elle nous était parvenue, comprenait les notes de trois accords parfaits majeurs à distance de quinte, on a voulu faire du premier phénomène l'explication du second, et confondre deux ordres de faits. L'un, la résonance du corps sonore, est un phénomène physique ; l'autre, la production de la gamme, est un fait historique, et s'il importe de ne pas confondre les deux, c'est que, en faisant dépendre la formation de la gamme d'un phénomène invariable, on la fixe dans son développement, on l'arrête dans les limites d'une expérience sans progrès, on la fige dans une conception mathématique, tandis que, lorsqu'on la considère à son véritable point de vue, lorsqu'on suit son développement dans le temps, on arrive à des conclusions diamétralement opposées. On reconnaît que la gamme est un produit à formes variables, susceptibles d'arrêts ou de nouveaux développements ; et, si le passage du son à des hauteurs différentes en est l'essence, ces hauteurs peuvent changer — suivant les peuples, les habitudes acquises et les progrès faits — et présenter des combinaisons, sinon en nombre infini, au moins plus nombreuses que celles qui nous sont offertes aujourd'hui.

Toute histoire de la musique remonte d'abord aux Grecs. Le système grec est basé sur le tétracorde, c'est-à-dire sur la division par quatre de l'échelle musicale totale ; cet intervalle de quatre notes, pris à une certaine hauteur dans l'échelle, comprenait comme points fixes les deux notes extrêmes du tétracorde. Le mode, c'est-à-dire la manière d'être de ce tétracorde, variait avec la place des demi-tons. Plus tard, Terpandre ajouta au tétracorde un tricorde, et constitua la gamme suivante d'après le système lydien (1).



Nicomaque donna l'heptacorde dorien où manque encore le *si*.



Enfin, Pythagore compléta la gamme par quintes, ainsi :

fa, ut, sol, ré, la, mi, si,

ou diatoniquement :

ut, ré, mi, fa, sol, la, si.

(1) Ottfried Müller, *Histoire de la littérature grecque*, 2^e édit., vol. 1, page 270.

A partir de ce moment, toutes les transformations successives proviennent de la gamme diatonique à sept sons, proposée et inventée par Pythagore dans l'étendue complète d'une octave. Les origines du plus ancien plain-chant se rattachent au système artistique de l'antiquité.

Au IV^e siècle, l'évêque Saint-Amboise, de Milan, institua pour le chant d'église quatre tons qui étaient dans le système des gammes diatoniques grecques non altérées.

- 1^{er} ton ré — mi fa — sol — la — si ut — ré.
- 2^e ton mi fa — sol — la — si ut — ré — mi.
- 3^e ton fa — sol — la — si ut — ré — mi fa.
- 4^e ton sol — la si ut — ré — mi fa — sol.

Le son du *si* était variable et pouvait être remplacé par le *si* bémol.

Le pape Saint-Grégoire le Grand (590), intercala entre les gammes ambrosiennes un nombre égal de gammes dites plagales, et obtint les tons suivants :

- 1 ré mi fa sol la si ut ré.
- 2 la si ut ré mi fa sol la.
- 3 mi fa sol la si ut ré mi.
- 4 si ut ré mi fa sol la si.
- 5 fa sol la si ut ré mi fa.
- 6 ut ré mi fa sol la si ut.
- 7 sol la si ut ré mi fa sol.
- 8 ré mi fa sol la si ut ré.

Cependant, jusqu'au XI^e siècle, l'échelle totale continua à être divisée en tétracordes, bien que Saint-Grégoire eut ainsi complété les échelles de huit sons. Ce qui prouve une fois de plus que la théorie peut rester stationnaire, malgré la succession des faits.

A cette époque, surgit un nouveau mode de division qu'on attribue à Guy d'Arezzo (on résume sur son nom toutes les inventions musicales de cette période). Nous voulons parler de la division de l'échelle tonale en hexacordes, contenant chacun un demi-ton du troisième au quatrième degré. Les six notes de l'hexacorde portaient invariablement les noms de *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la* ; et la substitution de plusieurs sons sur une même syllabe s'appelait *mutation*.

Le système des *muances*, cette invention malheureuse, porta le trouble et la confusion dans l'art musical jusqu'au milieu du XVI^e siècle, époque à laquelle le musicien flamand Hubert Waelrant donna à la septième note le nom de *si*, et rétablit la division par octaves. La gamme moderne était constituée.

Les divisions que nous venons de passer en revue, et qui ont abouti à notre gamme, ne sont pas les seules. D'autres systèmes ont pris naissance et ont persisté jusqu'à nos jours. Sans entrer dans les combinaisons données par des intervalles inadmis par les Occidentaux, comme le quart de ton, qui trouva sa place dans la musique grecque et actuellement dans la musique asiatique, nous signalerons seulement les échelles suivantes :

Une première gamme chinoise, sans tierce, ni sixte, d'une couleur intéressante (1).

Une seconde gamme chinoise, sans tierce ni septième.

(1) Air chinois. Ambrosch, vol. 1, p. 34, John Barrow.

Une troisième gamme, sans seconde ni sixte, à laquelle appartiennent la plus grande partie des airs écossais, qui ont le caractère mineur.

Encore une quatrième à laquelle manquent la quarte et la septième de la gamme majeure. Avec les notes de cette gamme sont construits les airs écossais qui ont le caractère majeur.

On remarquera que ces gammes sont limitées à cinq sons.

Enfin, dans la gamme persico-arabe, un nouveau mode de division apparaît.

L'octave se trouve partagée en dix-sept parties. D'après Abdul-Kadir, tous les degrés de la gamme arabe sont formés par une série de seize quintes, et sont les suivants, en appelant *ut* le son initial, et en faisant usage de notre notation :

ut — *ré* *b* — *ré* ~ *ré* — *mi* *b* — *mi* ~ *mi* — *fa* — *sol* *b* (1)
sol ~ *sol* — *la* *b* — *la* ~ *la* — *si* *b* — *si* — *ut* ~ *ut* (2)

Donc, de nombreux systèmes de gammes ont existé et existent encore à l'heure actuelle. D'une façon générale, on peut remarquer, en les examinant, que chez tous les peuples d'une civilisation assez avancée pour goûter la musique et l'étudier, l'échelle totale des sons a été divisée en séries : (tétracordes, pentacordes, hexacordes, heptacordes, octocordes) sans dépasser cette dernière limite. Les séries ont toujours été comprises entre deux points fixes : (extrémités des tétracordes, hexacordes, octocordes), ces deux points fixes, plus ou moins éloignés, ont été comme les deux colonnes auxquelles la série des sons se trouvait suspendue, ainsi qu'une gracieuse guirlande. Chez les Occidentaux, la forme choisie est comprise entre les limites de l'octave.

(A suivre.)

M. DAUBRESSE.

Un livre de M. Camille Saint-Saëns

Il y a des livres laborieusement composés, décelant, de la part de leur auteur, la volonté accusée d'influer sur une époque et dont la contribution à l'intérêt de cette époque est absolument nulle. Combien en voyons-nous, de ces volumes, annoncés à grand renfort de publicité, dont les critiques se croient obligés de rendre compte copieusement en raison de la notoriété de l'écrivain, qui ont, enfin, ce que l'on appelle une « bonne presse », et dont personne ne se souvient au bout de quelques jours — ce qui est significatif, — auxquels personne n'a jamais besoin de se référer par la suite — ce qui est plus significatif encore...

Par contre, il advient qu'un volume de forme exempte de toute prétention, un bouquin « bon enfant » auquel l'auteur ne semble avoir attaché qu'une importance relative, s'avère d'emblée œuvre solide, œuvre efficace.

Tel est, à notre sens, le livre que, sous le titre anodin d'*Ecole Buissonnière*, M. Camille Saint-Saëns vient de faire paraître.

Certes, une publication livresque du musicien de *Samson et Dalila* ne court

(1) Les sons séparés l'un de l'autre par le signe — sont distants d'un limma pythagoricien $20/19$; le signe ~ indique un intervalle d'un comma. Le limma est environ les $4/5$, et le comma le $1/5$ du demi-ton naturel. Le signe —, sous un nom de note, indique un abaissement de cette note.

(2) Kieselwetter. Musique des Arabes d'après les sources originales.