

THEORIE NOUVELLE

SUR LES MODES ANCIENS

PAR

LA COMTESSE DE MOLLANS

NÉE DE FERRIÈRE LE VAYER

IL A ETÉ TIRÉ MILLE EXEMPLAIRES
DE CET OUVRAGE, NUMÉROTÉS
DE 1 à 1.000

N^o 226

Imprimé par Merk & Co., Constance

Souvent déjà, on a tenté d'enchaîner les différentes périodes de l'art musical, mais le résultat a toujours été décevant.

L'histoire de la musique est, en effet, plus difficile à reconstituer que celle de la sculpture ou de l'architecture; car on n'a que bien peu de vestiges musicaux du passé, et, faute d'exemples, les théories antiques restent lettre morte.

Cet opuscule a pour but d'exposer une hypothèse nouvelle qui, reconnue exacte, jetterait une vive lumière sur l'histoire de la musique antique.

Elle part de cette idée que, la tonalité étant basée sur des lois physiques, n'a jamais changé. Les diverses théories musicales ne sont que des explications plus ou moins exactes de cette tonalité immuable; de même que les théories scientifiques des anciens expliquent les phénomènes de la nature d'une façon souvent assez éloignée de la vérité.

Cette hypothèse m'est venue tout naturellement en pratiquant les modes ecclésiastiques et je crois que ceux-ci pourraient nous servir de guides pour comprendre la théorie grecque, et, delà, les théories asiatiques plus anciennes encore.

Cette étude, faite entièrement de comparaisons, nécessitera de fréquents renvois d'un paragraphe à un autre. Je m'en excuse d'avance auprès du lecteur.

La gamme diatonique

La gamme diatonique est la succession naturelle des tons et des $\frac{1}{2}$ tons; elle est basée sur les nombres ainsi que les Grecs l'avaient déjà pressenti.

Lorsqu'un corps entre en vibration pour une raison quelconque et qu'il se trouve placé dans un milieu qui permet la transmission de ces vibrations, celles ci peuvent être perçues par l'oreille si le nombre des vibrations est supérieur à 16 périodes à la seconde, et inférieur à 20000 périodes à la seconde.

Les corps vibrent presque toujours de façon complexe, c'est à dire en émettant un son fondamental et des sons partiels. Le nombre et l'intensité de ces sons partiels varient avec la nature du corps vibrant et la façon dont il a été mis en vibration; c'est ce qui produit le timbre différent de chaque instrument de musique.

Lorsque les sons partiels sont harmoniques ou musicaux, c'est à dire lorsque leur fréquence est un multiple simple de la fréquence du son fondamental, le son obtenu est musical et facile à identifier.

Lorsque les sons partiels ne sont pas harmoniques, il est difficile de discerner la hauteur du son fondamental et il constitue un bruit et non un son musical.

Les notes de musique sont groupées en gammes qui se suivent tout le long de l'échelle des fréquences, chaque gamme étant à l'octave de la précédente, c'est à dire composée des même notes. On dit qu'une note est à l'octave d'une autre lorsque sa fréquence est le double de celle de l'autre.

Voyons comment ces gammes sont constituées:

1. En prenant une corde sonore et en la divisant successivement en $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{5}$, $\frac{1}{6}$ etc. (expérience du monocorde) on obtient l'octave puis la quinte au dessus de cette octave, puis la quarte, la tierce majeure, la tierce mineure, etc.

Exemple: *do do sol do mi sol*; puis les intervalles continuent à se succéder en se resserrant toujours.

Ces notes sont les harmoniques du son fondamental.

2. On peut encore, en dédoublant les fréquences des notes, ramener la gamme pour ainsi dire à ses facteurs premiers, on obtiendra le tableau suivant:

tonique do	2. degré ré		3. d. mi	4. d. fa	dominante sol			6. d. la	7. d. si	8. ve do		
1										2		
2					3					4		
4			5		6					8		
8	9		10		12				15	16		
16	17	18	19	20	21		24	27	30	32		
32	34	36	38	40	42	45	48	51	54	57	60	64
64	68	72	76	80	84	90	96	102	108	114	120	128
128	136	144	152	160	168	180	192	204	216	228	240	256
256	272	288	304	320	336	360	384	408	432	456	480	512

Le *la* du diapason actuel étant à 435 au lieu de 432 les fréquences de toutes les autres notes sont des nombres fractionnaires mais les proportions ne sont pas changées.

On observera comme dans l'expérience du monocorde que les notes s'engendrent suivant l'ordre des harmoniques.

Le rôle primordial de la tonique et de la dominante saute aux yeux, elles sont les notes de repos par excellence.

Le 4^{me} degré et le 7^{me} (note sensible) forment la dissonance naturelle du triton, qui, seule ou ajoutée à la dominante, est si caractéristique de la tonalité et donne une impression de mouvement ou d'angoisse jusqu'à la résolution sur l'accord de tonique. Le 4^{me} degré et le 7^{me} degré sont précisément les points où les proportions changent entre les périodes.

Exemple: du *si* 30 au *fa* les fréquences sont de deux en deux — du *fa* 42 au *si* elles sont de 3 en 3.

Pour obtenir une autre gamme que celle de *do*, on multipliera la fréquence du son fondamental choisi (tonique), par 3 et on obtiendra sa dominante, par 5 on aura sa tierce majeure etc.

Toujours le 4^{me} degré se fixera un peu au dessous de la note tempérée. Une note suivant qu'on la détermine dans un ton ou dans un autre, pourra présenter un léger écart de fréquence.

Exemple: *mi* déterminé par *do*: $16 \times 5 = 80$

le même *mi* déterminé par *la*: $27 \times 3 = 81$

Le tempérament égalise ces petites différences pour permettre de jouer dans tous les tons sur un seul clavier.

3. Réduisant les notes en nombres fractionnaires pour les échelonner dans l'octave entre 1 et 2, on obtient

1	$1\frac{1}{2}$	$1\frac{1}{4}$	$1\frac{1}{3}$	$1\frac{1}{5}$	$1\frac{1}{6}$	$1\frac{1}{7}$	$1\frac{1}{8}$	2
do	ré	mi	fa	sol	la	si b	si	do

le *fa* à $1\frac{1}{3}$ est tempéré.

le *la* à $1\frac{1}{6}$ donne le *mi* à 80, mais il n'est plus juste par rapport au *ré*: $9 \times 3 = 27$.

Ces trois démonstrations aboutissent au même résultat et reposent sur les harmoniques du son fondamental et par conséquent sur la vibration des corps. Ces vibrations sont basées sur des lois physiques immuables.

Cette gamme naturelle est, on va le voir, à la base de tous les systèmes musicaux.

La gamme Grecque

La théorie grecque est basée sur la gamme descendante, ce qui est important à noter, puisqu'il s'agit d'une gamme mineure.

Dans les gammes vraiment helléniques le $\frac{1}{2}$ ton est toujours placé au grave du tétracorde.

La gamme primitive était comme suit: Pl. I, 1. Ces deux tétracordes sont disjoints.

L'échelle fut développée plus tard par l'adjonction de deux nouveaux tétracordes et d'une note grave appelée proslambanomenos. On obtint le système déclaré «parfait et invariable» Pl. I, 2.

On fit aussi un tétracorde synemenon (conjoint) qui prend la place du tétracorde diezeugmenon (disjoint) Pl. I, 3.

Les notes extrêmes de chaque tétracorde étaient fixes; les deux notes intermédiaires étaient mobiles et donnaient naissance à trois genres: le genre diatonique que nous venons d'exposer, le genre chromatique et le genre enharmonique. Ces deux genres tirent leur origine de la théorie musicale asiatique. Le genre enharmonique n'était primitivement «qu'une octave dorienne dans laquelle chaque tétracorde était privé d'un son» (Gérolé) Pl. II, 1.

J'ai eu la curiosité d'appliquer aux modes phrygien et lydien des Grecs (v. p. 21 et Pl. VIII) cette simplification qui est l'origine du genre enharmonique et je me suis trouvée en présence de deux gammes pentatoniques anhémitoniques. (Pl. II, 2, 3) 2: tétracordes phrygiens; 3: tétracordes lydiens. La théorie des notes mobiles a pris alors une signification plausible et qui explique la gamme pentatonique et les genres enharmoniques et chromatique qui en dérivent.

La gamme asiatique

La gamme asiatique est formée de douze sons se succédant de quinte en quinte: *fa, do, sol, ré, la, mi, si, fa #, do #, sol #, ré #, la #, mi #*, qui égale *fa*, et ferme le cercle. On obtient ainsi les douze notes de la gamme chromatique.

Cinq de ces quintes consécutives réunies dans l'espace d'une octave constituent une gamme pentatonique anhémitonique. Cette gamme est complétée par deux notes mobiles qui permettent quatre combinaisons:

soit la gamme pentatonique *do sol ré la mi* (Pl. III).

Combinaison 1: nous plaçons les $\frac{1}{2}$ tons vers le grave et nous obtenons la gamme de *do* majeur sans note sensible. Nous pouvons aussi y trouver les éléments de la gamme de *fa* majeur, ton générateur de *do*.

Combinaison 2: plaçant le $\frac{1}{2}$ ton *si do* vers l'aigu sans modifier l'autre $\frac{1}{2}$ ton, nous obtenons la gamme de *do* majeur avec note sensible.

Combinaison 3: nous laissons *si do* vers l'aigu, et nous montons l'autre $\frac{1}{2}$ ton entre *fa #, sol*, nous obtenons ainsi la gamme de *sol* majeur, ton engendré par *do*.

Cette théorie dénote un sentiment très juste des phénomènes naturels de la gamme majeure. On peut s'en rendre compte en se reportant au paragraphe de la gamme diatonique, p. 2 et 3.

La première des cinq notes choisies est la tonique de la gamme principale; à l'aide des deux notes mobiles on forme la gamme de la dominante et de celle de la sous-dominante. Ces deux notes mobiles forment entre elles la dissonance du triton, et se résolvent sur les notes fixes dont elles sont le plus voisines.

Il reste à examiner une quatrième combinaison 4^a Replaçant le $\frac{1}{2}$ ton entre *la si^b* et laissant l'autre entre *fa # sol* nous obtenons une gamme mineure ascendante. Pour obtenir la forme descendante, il faut rendre mobiles les deux notes intermédiaires du tétracorde supérieur Pl. III 4^b.

Nous assistons ici à la naissance des modes grecs et de l'idée de deux notes mobiles consécutives.

Nous allons maintenant appliquer au mode dorien ces différentes combinaisons :

1 la première, $\frac{1}{2}$ tons au grave des tétracordes, correspond au genre diatonique (Pl. I, 1).

2 la 2^{me} combinaison Pl. IV, 2 produit la gamme mineure avec la note sensible.

Cette combinaison appliquée au mode phrygien des Grecs permet aussi de rétablir la note sensible (Pl. X, 2).

3 la 3^{me} combinaison permet de faire la note sensible alternativement dans le ton principal et dans celui de la dominante. Elle convient aux tétracordes conjoints aussi bien qu'aux disjoints Pl. IV 3.

La modulation s'obtient en vertu des deux notes mobiles consécutives plus régulières en conjoint qu'en disjoint.

On ne trouve chez aucun théoricien l'indication que les Grecs aient haussé une note mobile; mais Gevaert a observé un fait de ce genre dans le 2^{me} hymne delphique (p. 13). Il a appelé cette modification „genre néochromatique“. On peut l'assimiler au genre enharmonique ancien ou défectif v p. 5, qui supprimait la 2^{me} note de chaque tétracorde, l'exécution en était laissée au choix du musicien.

Le genre enharmonique ancien remontait au temps d'Olympe le Phrygien et était très apprécié au siècle de Périclès.

4 La 4^{me} combinaison, b, qui est appliquée à la gamme pentatonique descendante, donne, si on l'applique au dorien Pl. IV, 4. Le *ré* est baissé d'un ton entier, le *do* qui suit n'est baissé que d'un $\frac{1}{4}$ de ton sans quoi il se superposerait au *si*. C'est le genre enharmonique tel qu'il est exposé dans tous les traités. Ce genre ne fut en usage qu'à l'époque des théoriciens et il fut abandonné dans le courant du siècle qui l'avait vu naître. Mais c'est durant ce 4^{me} s. av. JC. que les Grecs étendirent leur domination dans l'Asie Mineure et l'Égypte; Leur théorie musicale se répandit dans ces contrées et pénétra jusque dans l'Inde; et, tandis que les arts continuaient à évoluer dans les pays occidentaux, les Orientaux conservèrent presque intactes les méthodes antiques.

Le mode lydien, de même que le mode phrygien, fut déformé pour être adapté à la lyre et à la théorie grecques. Nous avons vu que le genre enharmonique ancien permettait de restituer au phrygien sa forme la plus normale.

Le lydien fut aussi restauré grâce aux notes mobiles :

Pl. IV. 5a : théorie grecque des deux tétracordes disjoints et symétriques.

Pl. IV. 5b : reconstitution du vrai lydien, grâce au *si* mobile.

Cette modification appliquée au dorien donne Pl. IV. 6 ; c'est le genre chromatique connu de tout le monde.

Le genre enharmonique avec subdivision du ton en $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{3}$, ou $\frac{1}{2}$, et le genre chromatique sont donc le résultat d'une erreur qui consista à appliquer intégralement la théorie asiatique à un mode pour lequel elle n'était pas faite.

On poussa l'erreur plus loin encore, semble-t-il, en conservant les notes mobiles du dorien *sol ré* dans les modes asiatiques. Le goût naturel des Grecs leur fit éviter cependant de trop lourdes fautes : c'est ainsi qu'ils jugèrent inapplicable aux échelles phrygiennes le « diatonique amolli » qui portait sur les notes modales *sol ré*.

Ils appliquaient au phrygien le « diatonique des musiciens » qui modifiait les notes *fa do*.

Ces notes sont bien les notes mobiles phrygiennes Pl. II. 2.

Les Modes Modernes

Les invasions barbares anéantirent la civilisation antique et il fallut plusieurs siècles pour que les peuples nouveaux se polissent et produisent à leur tour des œuvres d'art.

En ce qui concerne la musique, c'est au 9^{me} s. que nous voyons apparaître les premiers essais; chants épiques, prose de S^{te} Eulalie.

La chanson de Roland est du 10^{me} siècle.

Au 11^{me} siècle, on commence à chanter à plusieurs voix selon les règles de l'organum et du déchant.

Le 13^{me} siècle voit s'épanouir une civilisation qu'on a pu à juste titre comparer au siècle de Périclès; l'architecture la peinture, la sculpture nous ont laissé des chefs d'œuvre, et la musique ne leur cède en rien avec les jolis chants des trouvères et des troubadours, les beaux organa de Léonin et de Perotin.

Aux 14^{me} et 15^{me} siècles, les musiciens cherchent surtout à résoudre des difficultés. Il en fut de même dans toutes les sciences à cette époque: en poursuivant des idées souvent chimériques on fit d'utiles découvertes. La science musicale suivit l'élan général et prépara ainsi l'essor de la Renaissance. La musique est alors en pleine possession de ses trois éléments: rythme, mélodie, harmonie. A cette époque, les savants délaissent l'étude des grimoires pour observer directement la nature. C'est l'ère des découvertes scientifiques.

Notre grand Rameau eut la gloire de poser les bases de la musique moderne dans son «traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels» 1722.

Les modes majeur et mineur, le rôle de la tonique et de la dominante, ainsi que celui du 4^{me} et du 7^{me} degrés sont enfin, tout à fait compris. Ces lumières nouvelles donnent à la musique un essor splendide aux 18^{me}, 19^{me} et 20^{me} siècles.

Les modes ecclésiastiques jouèrent pour notre art musical le rôle du latin pour notre langue. En devenant un art nouveau, ils reprirent vie et souplesse et aboutirent à nos modes modernes.

Les Modes Ecclésiastiques

Le plain chant se forma aux premiers siècles de l'Eglise. Les cérémonies de premiers chrétiens empruntaient leurs chants aux synagogues, dont la liturgie était distincte de celle du temple.

Le rite des synagogues consistait en une suite de chants, de prières, de lectures et de prédications dont l'ordre et le texte, soigneusement fixés, étaient les mêmes dans toutes les communautés juives.

Les synagogues n'avaient pas d'autres chants que les psaumes. Ceux-ci ont conservé une grande place dans la liturgie chrétienne; mais il s'y ajouta bientôt des chants nouveaux qui furent tout naturellement composés selon les modes alors en usage, c'est à dire les modes grecs. Certains n'étaient peut-être que des chants païens auxquels on avait adapté des paroles chrétiennes. L'influence hébraïque est toujours visible dans le chant des psaumes par la prédominance du mode majeur. Les chants qui s'y mélaient formaient *une musique de caractère populaire*.

Au 6^me siècle le pape S^t Grégoire unifia et codifia les chants de l'Eglise latine, c'est ce qu'on appelle la liturgie grégorienne.

Les modes ecclésiastiques ne sont donc pas une évolution des modes grecs, ils sont ces modes eux-mêmes, un peu déformés par suite d'un long usage, mais conservés grâce à la discipline et la vigilance de l'Eglise. L'enseignement fut d'abord oral et se perpétuait dans les écoles et dans les monastères. Ensuite la notation aida à conserver la tradition.

A cette époque à demi barbare, le plain chant est une *musique savante* qui demande une longue étude.

Jusqu'au 13^me siècle le plain chant fut scrupuleusement conservé et chanté avec soin. Puis on s'engoua pour la musique polyphonique. Les auteurs, en prenant des «tenors» dans le chant liturgique, dénaturèrent son rythme, et, peu à peu l'exécution du plain chant dégénéra; on le considère alors comme une *musique desuète* et sans intérêt. A la fin du 16^me siècle il est en pleine décadence.

C'est alors qu'on entreprit de le «corriger suivant les lois de l'art musical». Cette réforme désastreuse eut lieu d'abord dans l'édi-

tion médicéenne 1614, et fut reproduite avec diverses variantes dans les éditions qui suivirent. La dernière en date est celle de Pustet, à Ratisbonne 1871. Le privilège pontifical accordé à Pustet expira en 1903, c'est alors que le pape Pie X chargea les Bénédictins de Solesmes de préparer une édition du plain chant restauré d'après les textes anciens. Depuis une cinquantaine d'années, dom Guéranger abbé de Solesmes, avait mis entrain des recherches pour rétablir dans sa pureté le chant grégorien. Il y apporta, ainsi que ses successeurs Dom Pothier et Dom Mocquereau une méthode prudente et scientifique qui ne laisse pas de doute sur l'authenticité des textes de l'édition vaticane, publiée en 1912.

Les modes ecclésiastiques nous renseigneront donc exactement sur la structure des modes grecs, mais il ne peuvent pas nous fournir de données certaines sur le style musical grec. Les morceaux les plus anciens ne remontent qu'à la période latine, et les autres, composés pendant le moyen-âge, portent forcément la marque de la race et du temps de leurs auteurs.

On peut s'étonner que, guidés par une théorie différente de la théorie grecque, les musiciens du moyen âge ne se soient pas écartés davantage des modes grecs, mais ils étaient guidés par la tonalité naturelle et immuable, et aussi par des formules ou mélodies types, avec texte, qui ont été en usage pendant tout le moyen âge pour permettre aux élèves de discerner le caractère de chacun des modes ecclésiastiques.

C'est vers le 9^{me} siècle qu'on chercha à retrouver la théorie grecque, mais documentés par des traductions quelquefois erronées, les savants construisirent une théorie qui ne ressemble que de loin à celle des Grecs et à laquelle les modes ecclésiastiques s'adaptent imparfaitement. A l'origine on distinguait 4 modes (Pl. V) 1 protus — 2 deuterus — 3 tritus — 4 tetrardus ou tetracchius.

Dès le 10^{me} siècle, on divise chaque mode en un authentique et un plagal ce qui donne 8 modes.

- 1^{er} mode, dorien, authentique
finale *ré*, ambitus *ré ré*, teneur *la*
- 2^{me} mode, hypodorien, plagal
finale *ré*, ambitus *la la*, teneur *fa*
- 3^{me} mode, phrygien, authentique
finale *mi*, ambitus *mi mi*, teneur *do*

- 4^{me} mode, hypophrygien, plagal
finale *mi*, ambitus *si si*, teneur *la*
- 5^{me} mode, lydien, authentique
finale *fa*, ambitus *fa fa*, teneur *do*
- 6^{me} mode, hypolydien, plagal
finale *fa*, ambitus *do do*, teneur *la*
- 7^{me} mode, mixolydien, authentique
finale *sol*, ambitus *sol sol*, teneur *ré*
- 8^{me} mode, hypomixolydien, plagal
finale *sol*, ambitus *ré ré*, teneur *do*.

La teneur est la note sur laquelle on doit psalmodier, elle a varié pour les 3^{me}, 4^{me}, et 8^{me} modes.

Les dénominations grecques sont erronées.

Plus tard on multiplia encore les modes en faisant un authentique et un plagal sur chaque note de la gamme naturelle:

- le 9^{me} mode, authentique
finale *la*, ambitus *la la*, transpose le 1^{er} mode dont le *si* est souvent bémol,
- le 10^{me} mode, plagal
finale *la*, ambitus *mi mi*, transpose le 2^{me} mode dont le *si* est souvent bémol,
- le 11^{me} mode, authentique
finale *si*, ambitus *si si*. Il ne transpose le 3^{me} mode que lorsque celui ci présente un *si* bémol ce qui est rare.
- Le 12^{me} mode, plagal
finale *si*, ambitus *fa fa*. Il transpose le 4^{me} mode lorsque celui ci a un *si* bémol.
- Le 13^{me} mode, authentique
finale *do*, ambitus *do do*. Transpose le 5^{me} mode.
- Le 14^{me} mode, plagal
finale *do*, ambitus *sol sol*. Transpose le 6^{me} mode.

Rapprochement des modes ecclésiastiques et des modes Grecs

1^{er} MODE · EOLIEN (p. 11 et 20)

généralement écrit en clé d'ut 4^{me} ligne en *ré* mineur; modulations fréquentes à la dominante *la* mineur. Le diapason grec étant une tierce plus bas que le nôtre (p. 23) le 1^{er} mode se trouve écrit à la hauteur du ton hypodorien (Pl. IX).

Exemples: Kyrie des dim. de l'année, Kyrie de l'avent et du carême, Ave Maris stella.

Le 1^{er} mode est quelquefois écrit en clé d'ut 2^{me} ligne en *la* mineur; il correspond alors au mode hypodorien et au 9^{me} mode ecclésiastique. Exemple: communion Passer invenit qui contient un *si b* rapprochant ce morceau du 3^{me} mode.

Ce qui caractérise le 1^{er} mode, et l'éolien, c'est la modulation de *ré* min. à *la* min. ou inversement.

Voici deux hymnes grecs datant du 2^{me} s. av. JC. Le 1^{er} hymne delphique est écrit en *ré* mineur (ton lydien), et module en *la* mineur (ton hypolydien). L'ambitus est *mi la*, la tonique alternativement *ré* min. et *la* min. (Pl. VI. 1). Cet hymne présente le genre enharmonique défectif (p. 5). Outre la modulation à la dominante qui est bien caractérisée, on y rencontre aussi de courtes modulations à la sous-dominante *sol* min.

Le 2^{me} hymne delphique est écrit en *do* min. (ton phrygien) et module en *fa* min. (ton hypodorien). L'ambitus est *mi b la b*, la tonique alternativement *do* min. et *fa* min. (Pl. VI. 2.). On y rencontre le genre enharmonique défectif et le genre néochromatique de Gevaert (p. 7). Dans un passage en *do* min. on trouve un *si* naturel. En transposant ce passage en *la* min. le *si* naturel devient un *sol* #.

En disant que le 1^{er} hymne delphique est dans le ton lydien et le ton hypolydien (*ré* min. *la* min.) et que le 2^{me} hymne est dans le ton phrygien et le ton hypodorien (*do* min. *fa* min.) nous nous plaçons à notre point de vue moderne. Pour les Grecs, le 1^{er} hymne est tout entier en éolien ton original, *ré* min.; le 2^{me} hymne est tout entier dans le ton hypodorien, ton de transposition du mode hypodorien ou éolien (Pl. IX). Les notes mobiles permettent la modulation, caractère intrinsèque du mode, et la note sensible du ton principal et de celui de la dominante (Pl. VI, 3, 4 revoir p. 7, 3^{me} combinaison).

1^{er} MODE · MIXOLYDIEN

On trouve assez souvent dans le 1^{er} mode, des morceaux en *ré* min. modulant au ton relatif *fa* maj. Exemple: Introit, Gaudeamus, Rorate coeli.

Cette modulation caractérise le mixolydien comme nous le verrons au 3^{me} mode eccl.

2^{me} MODE · DORIEN (p. 11 et 20)

Généralement écrit en clé de *fa* en *ré* min.

Pour chanter les mélodies de ce mode, on les transpose en *sol* min. ton qui, vu la différence du diapason, est à la même hauteur que l'échelle de transposition du dorien *si* b min. (voir Pl. IX.).

Lorsque la mélodie atteint le *si* (6^{me} degré) au dessus de l'ambitus, celui ci est toujours bémol.

Le *si* (6^{me} degré) compris dans l'ambitus fait très souvent défaut et il est mobile.

On trouve dans le 2^{me} mode des cadences à la seconde inférieure à la tonique, *do* maj., ces sortes de cadences étaient usitées chez les Grecs. Exemple: Gloria des dim. de l'année; Libera; hymne, Iste confessor.

Certaines mélodies du 2^{me} mode sont écrites en clé d'*ut* 4^{me} ligne en *la* min.; elles correspondent au dorien ton original et au 10^{me} mode eccl. Exemple: hymne O gloriosa virginum.

Voici deux fragments de musique grecque dans le mode dorien:

Une méthode de cithare, 2^{me} ou 3^{me} s. ap. JC. Ambitus *la* mi tonique *la*. (Pl. VI. 5.) On y voit très nettement l'importance de la quinte modale.

La 1^{re} pythique de Pindare, 5^{me} s. av. JC. son authenticité est contestée. Elle est écrite en *do* min. Transposons la en *ré* min. pour la comparer plus facilement au 2^{me} mode eccl. Ambitus *do* *la*. tonique *ré* min. (Pl. VI. 6.)

La mélodie descend d'un degré au dessous de la tonique, la médiate *fa* se fait entendre avec persistance (c'est la teneur dans le 2^{me} mode) le *si* (6^{me} degré) fait défaut.

2^{me} MODE · HYPERLYDIEN (p. 22)

On rencontre dans le 2^{me} mode des mélodies écrites en clé d'*ut* 3^{me} ligne en *la* min., mais avec des modulations en *fa* maj. caractérisées par l'apparition du *si* b ou une cadence sur le *fa*. Il y a

done une différence profonde entre ces mélodies et celles du 2^{me} mode normal dans lesquelles le 6^{me} degré (*si* transposé ici par *fa*) est défectif ou instable. Ces mélodies sont de l'hyperlydien.

Exemple: Haec dies, de Pâques; graduel: Requiem.

3^{me} MODE · MIXOLYDIEN (p. 11 et 20)

Généralement écrit en clé d'ut 4^{me} ligne en *sol* maj. sans note sensible avec finales en *mi* min. Ce ton de *mi* min. sans *fa* # donne une impression étrange; la mélodie ne peut pas s'y tenir et n'y vient que pour les finales.

Nous verrons page 23 que les Grecs éprouvaient une grande difficulté à noter les échelles qui contenaient beaucoup de bémols, surtout lorsque la mèse était une note altérée. C'est le cas du ton de transposition de l'hyperdorien ou mixolydien. Dans la période florissante de l'art grec, l'artiste suppléait certainement à la déficience de la notation et chantait en *sol* b maj. et en *mi* b min., mais dans les siècles de décadence, les textes furent mal interprétés et on en arriva à supprimer les six bémols.

Pl. VI. 7: ton hyperdorien.

Pl. VI. 8: 3^{me} mode ecclésiastique.

Exemple: introit, exultabo, antienne, Cum esset desponsata; antienne, Dum esset; hymne, tristes erant apostoli; hymne, Pater superni luminis.

On rencontre quelquefois dans le 3^{me} mode des cadences en *fa* maj., et le *si* peut alors être bémolisé (cadences à la 2^{nde} inférieure (p. 14).

Mais dans certains cas il apparait un *si* b assez surprenant, de même que ceux rencontrés dans le 1^{er} mode en *la* min. (p. 13) et ceux que nous verrons dans les 7^{me} et 8^{me} modes.

Ils sont peut-être causés par l'application d'une règle admise au moyen âge, qui interdisait le «triton» (quinte diminuée ou quarte augmentée, formées par le 4^{me} et le 7^{me} degrés v. p. 3) surnommé le «diabolus in musica». Nos ancêtres sentaient donc, comme nous, l'effet de cette dissonance naturelle, mais ils ne savaient pas s'en servir. Pour l'éviter ils bémolisaient le *si* tandis que dans le cas présent il aurait fallu dièser le *fa*.

Le 3^{me} mode était considéré par quelques auteurs, entre autres Hermann Contractus, comme animé et bondissant. Ce caractère est

opposé à celui du mixolydien mais certaines mélodies du 3^{me} mode sont visiblement écrites d'après cette opinion. Ex. Te Deum, à partir de «tu Rex gloriae». «Les dénominations erronées abusèrent les théoriciens. Sans méfiance, ils prêtèrent à leur phrygien quelque chose du caractère «enthousiaste» qui était propre au phrygien antique, sans remarquer que le phrygien médiéval correspondait au dorien antique regardé comme grave et solennel» (Gérolde).

On voit ici que M^r Gérolde croit reconnaître dans le 3^{me} mode eccl. une sorte de «doristi» dont il n'expose cependant pas la théorie.

C'est dans «Grèce» de Maurice Emmanuel, Encyclopédie de la musique, qu'on trouvera l'exposé de la doristi I laquelle correspond à la théorie mais non pas à la structure réelle du 3^{me} mode (M. Emmanuel compte deux modes doriens, huit modes au total, il ne parle pas des hypermodes).

La communion Beatus vir est écrite en clé d'ut 2^{me} ligne en *la* min. et *do* maj. Le *si* est quelquefois naturel ce qui rend ces modes normaux, mais la finale mineure garde sa physionomie habituelle à l'aide d'un *si* b.

L'alleluia Adducentur présente cette particularité que l'alleluia est en *sol* maj. et *mi* min. sans *fa* # formule habituelle du mode et que le verset est en *fa* maj. avec finales en *ré* min. normal, ce qui constitue un exemple de mixolydien non déformé, unique dans le 3^{me} mode.

La mélodie du Pange lingua a été écrite tantôt dans le 1^{er} mode, tantôt dans le 3^{me}. Ces quelques exemples montrent la ressemblance qu'il y a entre le 3^{me} mode et la forme secondaire du 1^{er} mode (p. 14).

Deux fragments en mixolydien nous sont parvenus.

L'hymne à Hélios, de Mésomède 2^{me} s. ap. JC. écrite en *do* maj. et *la* min. avec *si* b. Transcrit dans la gamme naturelle, nous obtenons l'ambitus *ré do*, les toniques *sol* maj. *mi* min. (sans *fa* #) Pl. VI. 9. Les triades *sol si ré*, *mi sol si* dominant. Il y a 7 cadences en *mi*, 5 en *sol*.

L'hymne à la Muse attribué à Denis ou à Mésomède 2^{me} s. ap. JC. et l'hymne à Calliope qui lui fait suite, sont écrits aussi en *la* min. *do* maj. avec *si* b.

Transposés dans la gamme naturelle, l'ambitus est *si do* les toniques *sol* maj. *mi* min. sans *fa* # (Pl. VI. 10).

4^{me} MODE (p. 11)

Présente 3 formes:

1. *finale mi* ambitus *si si* écrit en clé d'ut 4^{me} ligne. Le ton de *fa* maj. domine. Il y a des cadences en *ré* min. (mixolydien p. 15 et 20) dans d'autres cas des modulations de *fa* maj. à *la* min. (hyperlydien p. 14 et 22).
Exemple: Credo I, Christum regem, communion Vidimus stellam; offertoire, Benedexisti; Introit. Intret in conspectu.
2. *finale la*. Le seul exemple de cette forme est l'antienne *Laeva ejus* qu'on retrouve dans plusieurs offices avec d'autres paroles et quelques variantes.
3. *finale si*. *HYPERPHRYGIEN* (p. 21). Il est écrit en clé d'ut 3^{me} ligne. Les toniques sont *sol* maj. et *si* min., le *fa* est naturel ce qui amène souvent une ébauche de modulation à la sous-dominante *do* maj. comme dans le 7^{me} mode.
Exemple: Gloria, Sanctus et Agnus de la messe du temps Pascal, Communion Tollit hostias.

L'hymne *Creator alme siderum* est écrite en clé de *fa* en *do* maj. et *mi* min.; cette forme est une transposition du 4^{me} mode finale *si*; il suffit de changer la clé pour rétablir le ton original.

Le 4^{me} mode est un peu confus; les trois hypermodes s'y rencontrent, plus ou moins bien caractérisés et souvent défigurés, sans doute sous l'influence de la théorie élaborée au X^{me} s. (p. 11).

5^{me} MODE · HYPOLYDIEN (p. 11 et 22)

Il est écrit généralement en clé d'ut 3^{me} ligne en *fa* maj. et module à la dominante *do* maj. Il donne une idée de ce qu'étaient le lydien intense et l'iasdien intense (p. 24).

Exemple: Kyrie, Gloria de la Messe des Anges, antienne *o Sacrum convivium*, Alma redemptoris Mater, ton solennel; offertoire, Reges Tharsis, Graduel *Locus iste*.

Il est quelquefois écrit en clé d'ut 4^{me} ligne en *do* maj. Exemple: alleluia *Te gloriosus apostolorum*, Salve Regina (ton simple).

6^{me} MODE · LYDIEN (p. 11 et 21)

Il est écrit généralement en clé d'ut 4^{me} ligne en *fa* maj., il fait assez souvent des cadences à la dominante *do* maj.

Exemple: Sanctus, Messe des Anges. Introit Requiem et Kyrie de la Messe des Morts.

On le rencontre quelquefois écrit en clé d'ut 2^{me} ligne en *do* maj. Un *si* b accidentel peut alors le rapprocher du 8^{me} mode.

Exemple: Ave regina coelorum (ton solennel).

La musique grecque nous a laissé un exercice de cithare, ambitus *do do* tonique *fa* (Pl. VI. 11). La triade *fa la do* domine, mais la mélodie reste en suspens sur le *la*.

7^{me} MODE · HYPOPHYGIEN ou IASTIEN (p. 11 et 21)

Il est écrit généralement en clé d'ut 3^{me} ligne en *sol* maj. sans *fa* #. Il s'appuie sur la dominante sans y moduler, et ébauche souvent une modulation à la sous-dominante *do* maj., imposée de gré ou de force par le «diabolus in musica».

Le *si* est, rarement, bémolisé, ce qui peut avoir pour cause l'absence de note sensible dans une modulation en *do* maj. Voir aussi p. 15.

Les mélodies du 7^{me} mode, d'un style hardi, ont souvent l'allure d'une sonnerie de trompette et rappellent le caractère guerrier du mode phrygien.

Exemple: Introit, Puer natus es; antienne, Vade Anania; communion, Quotiescumque.

8^{me} MODE · PHRYGIEN (p. 11 et 21)

Il est écrit généralement en clé d'ut 4^{me} ligne en *sol* maj. sans note sensible. On y rencontre quelquefois une modulation au degré inférieur à la tonique en *fa* maj. (p. 14) voir aussi p. 15 sur le *si* b.

Exemple: hymne, Placare; communion, Lux aeterna.

La musique grecque nous offre deux exemples du mode phrygien: La chanson de Tralles, 1^{re} s. ap. JC., écrite en *la* maj. sans note sensible. Transposée dans la gamme naturelle, l'ambitus est *ré ré*, la tonique *sol* maj. Pl. VI. 12. Gevaert l'a rapprochée de l'antienne Hosanna filio David (7^{me} mode).

L'hymne à Némésis, Mésomède 2^{me} s. ap. JC., écrite en *do* maj. avec *si* b. Transposée dans la gamme naturelle, l'ambitus est *do ré* la tonique *sol* maj. Nombreuses cadences en *sol*, quelques unes en *fa* (Pl. VI. 13).

On pourrait donc classer les modes ecclésiastiques en se basant, non sur la place des $\frac{1}{2}$ tons, mais sur les caractères généraux de chaque mode; on les grouperait en trois séries:

1^o modes ayant le tonique au milieu de l'ambitus: 2^{me} mode clé de fa, 6^{me} mode, 8^{me} mode.

2^o modes s'appuyant sur la tonique et sur la dominante avec ou sans modulation: 1^{re} mode, 5^{me} mode, 7^{me} mode.

3^o modes ayant deux toniques à la tierce l'une de l'autre alternant le majeur et le mineur: 3^{me} mode, fraction du 1^{er} mode, 2^{me} mode clé d'ut 3^{me} ligne, 4^{me} mode.

Des mélodies lydiennes ont pu être transcrites en 7^{me} et 8^{me} modes, ou des mélodies phrygiennes en 5^{me} et 6^{me} modes. La note sensible mobile appartient aux deux modes et n'est pas un signe distinctif. Le style des mélodies importerait davantage mais pour en juger, il nous manque un élément important: le rythme.

Les psaumes n'ont pas les mêmes caractères que l'ensemble des modes auxquels ils sont affectés. Ainsi pour les 1^{er}, 2^{me} et 3^{me} modes totalement ou partiellement mineurs, l'intonation et la médiane du psaume sont majeures, et aussi quelques unes des terminaisons. Pour les 7^{me} et 8^{me} modes, majeurs sans note sensible le psaume est en majeur avec note sensible.

Les modes ecclésiastiques, en n'admettant que le *si* comme note mobile, ont fait perdre aux modes grecs la souplesse qui les rapprochait des nôtres, ils sont une langue morte, mais conservent une grande beauté.

Les Modes Grecs

Chaque mode grec principal est constitué par deux tétracordes disjoints. La mèse est la note initiale du tétracorde des meson; car il y a deux sortes de mèses: la mèse absolue, qui est *la* et la mèse par position ou mèse thétique qui varie suivant les modes.

Deux modes secondaires se forment: l'un au grave, l'autre à l'aigu du mode fondamental.

LE DORIEN (Pl. VII. 1)

Son ambitus est *mi mi*, la tonique est *la*. Les tétracordes sont disjoints et les $\frac{1}{2}$ tons au grave de chaque tétracorde.

C'est le plus ancien des modes grecs. On lui attribuait un caractère viril et solennel.

L'ÉOLIEN (Pl. VII. 2)

Ambitus *ré ré*, mèse *la* tétracordes conjoints avec proslambanomenos.

Au temps de Terpandre, les Éoliens accordaient leur lyre selon le système synemenon (p. 5, Pl. I. 3) ce qui leur permettait de jouer des mélodies en *ré* mineur. Celles-ci s'étendant jusqu'à l'octave de la tonique, s'appuyèrent aussi sur la dominante et ne tardèrent pas à y moduler grâce à l'emploi des notes mobiles.

La parenté entre l'éolien et le dorien réside en ce qu'ils sont tous deux mineurs et qu'ils ont la même mèse. Mais pour le dorien cette mèse est la tonique et pour l'éolien elle est la dominante.

Au 4^{me} s. av. JC. les théoriciens transposèrent l'éolien de *ré* min. en *la* min. pour l'incorporer à leur système, ils l'appelèrent alors hypodorien.

LE MIXOLYDIEN (Pl. VII. 3)

Ambitus *mi ré*, toniques *fa* maj. *ré* min. tétracordes conjoints avec une note ajoutée à l'aigu et au grave.

Au 6^{me} s. av. JC. un nouveau mode apparaît, on en attribue la découverte à Sapho. Il est naturel que le mixolydien ait pris naissance dans cette île éolienne de Lesbos, voisine de la Lydie car il

relatif mineur donnait à ce mode le caractère d'angoisse et de passion que les Grecs lui attribuaient.

Au 4^me s. av. JC., les théoriciens transposèrent le mixolydien pour compléter leur système, ils l'appelèrent alors hyperdorien, alterne l'éolien et le lydien. La modulation du mode majeur au ton

Le système parfait et invariable était définitivement constitué (p. 5 Pl. I. 2).

DORIEN (Pl. VIII. 1)

Ambitus *mi mi*, tonique *la*, tétracordes disjoints (Ex. p. 14).

Hypodorien ambitus *la la*, tonique *la*, tétracordes conjoints avec proslambanomenos. Transpose l'éolien (Ex. p. 13).

Hyperdorien ambitus *si la*, toniques *do* maj. *la* min., tétracordes conjoints avec une note ajoutée à l'aigu et au grave, transpose le *mixolydien* (Ex. p. 14 et 15).

On donne généralement à ce mode l'ambitus *si si*, mais M^{sr} Guérin dans son dictionnaire des dictionnaires dit bien que le mode mixolydien excédait l'étendue d'une octave.

Deux modes asiatiques introduits en Grèce par Olympe le Phrygien, furent développés suivant la théorie dorienne:

PHRYGIEN (Pl. VIII. 2)

(caractère guerrier, enthousiaste)

Les $\frac{1}{2}$ tons, sont au milieu de chaque tétracorde.

Mode principal, ambitus *ré ré*, tonique *sol*, tétracordes disjoints et symétriques (Ex. p. 18).

Le genre enharmonique permet de faire la note sensible (p. 7).

Hypophrygien, *iasien* ou *ionien*, ambitus *sol sol*, tonique *sol*, tétracordes conjoints avec proslambanomenos (Ex. p. 17). Les notes mobiles permettent également de faire la note sensible.

Hyperphrygien ou *locrien*, ambitus *la sol*, toniques *sol* maj. *si* min., tétracordes conjoints avec une note ajoutée à l'aigu et au grave (Ex. p. 17). Les notes mobiles permettaient de donner à ces modes alternés une structure tout à fait normale.

LYDIEN (Pl. VIII. 3)

(caractère funèbre, léger)

Les $\frac{1}{2}$ tons sont à l'aigu de chaque tétracorde.

Mode principal: ambitus *do do*, tonique *fa*. Tétracordes disjoints et symétriques. Ce mode ainsi déformé parut d'abord d'un caractère exotique, puis l'usage des notes mobiles (p. 8) corrigea la dureté du *si* naturel et il fut considéré comme agréable et propre à inculquer la politesse aux jeunes gens, mais il parut toujours moins noble que les deux autres modes (Ex. p. 17).

Hypolydien ambitus *fa fa*, tonique *fa*, tétracordes conjoints avec *proslambanomenos*. Le genre chromatique permet le *si b* (Ex. p. 17).

Hyperlydien ambitus *sol fa*, tonique *fa* maj. *la* min., tétracordes conjoints avec une note ajoutée à l'aigu et au grave (Ex. p. 14).

Les notes mobiles, genre chromatique, rétablissent ces modes alternés dans leur forme naturelle.

L'hyperphrygien et l'hyperlydien furent créés par l'application de la théorie grecque à des modes étrangers. Ces modulations ne s'imposent pas naturellement mais elles sont tout à fait praticables.

Les théoriciens grecs ont pressenti qu'il n'existait en réalité que deux modes, au temps d'Aristote, certains n'admettaient plus que deux modes vraiment distincts: le phrygien et le dorien. Ce qui revient à dire le mode majeur et le mineur.

Echelles de transposition

A l'origine les échelles n'avaient pas une hauteur fixe, elles indiquaient seulement les rapports des notes entre elles.

Lorsque les instruments de musique se multiplièrent et que les compositions devinrent plus savantes, le diapason se fixa mais on dut recourir aux échelles de transposition pour ramener les différents modes à une hauteur accessible à la voix. L'ambitus ainsi recherché était celui de la voix de baryton *fa fa*, mais le diapason des Grecs était une tierce mineure plus bas que le nôtre.

Voici le tableau des échelles de transposition avec l'indication de la tonique du dorien dans chaque échelle, et aussi de la tonique du mode transposé dans l'ambitus *fa fa* et qui donne son nom à l'échelle.

Un mode quelconque pouvait être transposé dans n'importe quelle échelle ce qui amena souvent des confusions entre le nom du mode et celui du ton de transposition.

Pl. IX. Le mode dénominateur est écrit en noires, sa tonique en blanche.

Le dorien est écrit en croches, sa tonique est marquée d'un o.

Les neuf premières échelles donnent l'ambitus *fa fa* pour le mode dénominateur, les autres furent ajoutées ensuite pour transposer le dorien dans tous les tons.

Certaines échelles font double emploi, aussi quelques théoriciens en réduisirent le nombre à treize.

Les Grecs éprouvaient une grande difficulté à noter les «tons» dont la mèse était altérée; c'est le cas du ton hyperdorien, et il faut peut-être voir là l'explication de l'anomalie signalée dans le 3^{me} mode (p. 15).

Modes asiatiques

PHRYGIE (Pl. X)

gamme pentatonique *sol ré la mi si*.

1^o gamme de *sol* maj, sans note sensible telle que nous la trouvons dans le phrygien grec et dans les 7^{me} et 8^{me} modes eccl.

2^o gamme de *sol* maj, avec note sensible. Cette gamme permet de composer des mélodies très simples pivotant autour de la tonique ou bien des mélodies s'élevant à l'aide d'une mutation jusqu' à l'octave de la tonique et s'appuyant aussi sur la dominante.

3^o gamme de la dominante *ré* maj, permettant une véritable modulation à la dominante. C'est sans doute ce que les Grecs appelaient l'iaastien intense d'un caractère pathétique et qui se tenait dans la partie supérieure de l'échelle tonale (p. 17).

Il y avait aussi l'iaastien relâché qui se formait probablement comme 3^b (Pl. X).

4^o gamme phrygienne mineure. La gamme descendante est la gamme éolienne (Pl. VII. 2).

En constatant la parenté, pour ne pas dire l'identité qui existe entre l'éolien et le phrygien on ne s'étonne plus des rapports étroits qu'il y avait entre la musique grecque et la musique phrygienne.

LYDIE (Pl. XI)

gamme pentatonique *fa do sol ré la*.

1^o gamme de *fa* maj, sans note sensible.

2^o gamme de *fa* maj, avec note sensible. Cette gamme permet de composer des mélodies très simples pivotant autour de la tonique; c'est le lydien grec. Ou bien des mélodies s'élevant jusqu' à l'octave de la tonique et s'appuyant sur la dominante, c'est ce qui correspond à l'hypolydien.

3^o gamme de la dominante *do* maj, permettant une véritable modulation à la dominante. C'est sans doute ce que les Grecs appelaient le «lydien intense» (p. 17).

Les modulations rendent la musique plus émouvante, les Grecs reconnaissaient ce caractère au mixolydien et à l'iaastien intense ainsi qu'au lydien intense.

Il y avait également le lydien relâché: 3^b qui déplaçait les degrés supérieurs de l'octave et les transportait au grave. «Des mélodies de

ce genre étaient facilement accessibles à des voix non cultivées et plus particulièrement à des personnes déjà âgées» (Géroid).

CHINE (Pl. XII)

gamme pentatonique *mi si fa # do # sol #*

1^o gamme de *mi* maj. sans note sensible, ou gamme de *la* maj. Ces gammes ne semblent pas avoir été employées.

2^o gamme de *mi* maj. avec note sensible. Cette gamme est très répandue de nos jours pour l'usage privé.

Certains la font remonter aux Mongols (13^{me} s. ap. JC.). Le prince Tsaï yu la dit antérieure au 6^{me} s. ap. JC. Elle coexistait avec la gamme officielle au 16^{me} s. ap. JC.

3^o gamme de la dominante *si* maj. C'est la gamme officielle des liu qui existait au moins 10 siècles av. JC.

Bien que cette forme soit la gamme officielle, c'est *mi* «hwang-tchong» qui est considérée comme la tonique (c'est la note fondamentale de la gamme pentatonique).

La 4^{me} combinaison qui donnerait la gamme de *si* min. ne semble pas avoir été employée.

INDE (Pl. XI.)

gamme pentatonique *fa do sol ré la*.

La théorie védique est peu connue, les notes «yamas» étaient au nombre de 7 et s'échelonnaient sur 3 octaves: grave, moyenne, aiguë.

La théorie classique admet aussi 7 notes «svaras» et 3 octaves.

Shadja (*do*) est la tonique.

Madhyama (*fa*) veut dire médiane, note par excellence. On peut en déduire que dans l'Inde comme en Chine, la gamme de la dominante (3 Pl. XI) est devenue la plus importante; mais le *fa* conserve un rôle à part (c'est la note fondamentale de la gamme pentatonique).

Quelque chose d'analogue a dû se produire pour la gamme grecque, puisque le dorien est le ton de la dominante de la gamme mineure phrygienne.

Mi et *si* sont les notes «fragiles» qui peuvent être altérées ou supprimées.

Il y a 3 modes: le mode shadja et le mode madhyama; et enfin le mode gandhara qui n'est usité que dans le paradis d'Indra.

Le système de Soma (époque classique) comprend 23 échelles les altérations portent toujours sur les notes fragiles *mi* et *si*.

La théorie moderne diffère peu de la précédente; le système Karnâtique est cependant plus compliqué et comprend 72 échelles, les altérations sont plus nombreuses.

Ces théories successives ont surchargé et obscurci le principe de la musique hindoue, mais on en distingue bien les traces dans l'importance attachée à madhyama et dans la mobilité des notes fragiles.

Les Hindous divisent l'octave en 22 çrutis.

Les Grecs la divisaient en 24 diesis.

Les Sumériens, les Hébreux et les autres peuples de l'Asie avaient sans doute la gamme pentatonique anhémitonique à la base de leurs théories musicales; mais le style, les rythmes et l'emploi d'instruments de musique variés, donnaient à la musique de chacun de ces peuples son caractère particulier.

Nous terminerons en jetant un rapide coup d'œil sur le développement de l'art musical.

1 RHYTHME

Le rythme est à l'origine de l'art musical, qui est frère, en cela de la poésie et de la danse.

Pour les anciens, le rythme avait plus d'importance que la mélodie.

Le spondée — — le dactyle — ∪ ∪, le trochée — ∪, l'iambe ∪ —, l'anapeste ∪ ∪ — se combinaient de différentes manières.

«Il est prudent, dit Lavoix, de ne pas pousser jusqu'à ses dernières conséquences ce système et de ne pas confondre le mètre poétique avec le rythme musical. En exagérant un principe juste, on en arriverait à vouloir refaire l'histoire de la musique avec les chœurs d'Athalie ou des poèmes d'opéra.»

L'insuffisance de l'écriture musicale ne nous permet pas de connaître avec précision les rythmes de la musique antique.

Le plain chant qui pourrait nous en donner une idée, a perdu ses rythmes originaux. Ceux-ci variaient certainement suivant l'époque et la provenance des différentes mélodies et primitivement chaque mode grec devait avoir ses rythmes propres.

Faute de pouvoir les reconstituer, on donne au plain chant un rythme large et uniforme qui a beaucoup de majesté et couvient à toutes les mélodies.

On peut souvent retrouver le rythme des hymnes, on aurait tort de chercher à l'atténuer sous prétexte d'unifier le style du plain chant.

Les chants des trouvères et des troubadours ont des rythmes simples et alertes.

Aux 14^{me} et 15^{me} s. la polyphonie absorba l'attention des musiciens et le rythme s'affaiblit ainsi que la mélodie.

Lorsque l'harmonie devint plus tonale elle souligna les cadences de la phrase musicale et amena le rythme régulier de la musique mesurée.

Aux 19^{me} et 20^{me} s. la musique de danse s'inspire de rythmes tziganes puis nègres.

Certains musiciens cherchent à s'affranchir du rythme mesuré.

2 MÉLODIE

Les mélodies primitives étaient peu étendues, nous avons vu que le rythme était alors prépondérant.

Les théoriciens, s'il y en avait eu à ces époques lointaines, auraient eu beaucoup de peine à découvrir les lois de la tonalité dans ces mélodies rudimentaires. Ils auraient pu observer cependant que la mélodie pivotait autour d'une note plus importante que les autres: c'est madhyama pour les Hindous, la mèse pour les Grecs, la tonique pour nous. Il est logique que les anciens aient placé la tonique au milieu de l'ambitus car une mélodie qui ne module pas dépasse rarement la dominante, au grave et à l'aigu de la tonique.

Lorsque la mélodie se développa, elle rencontra une autre note qui peut aussi servir de point d'appui, c'est notre dominante.

Les hypomodes grecs finissent sur la note la plus grave du mode mais s'appuient aussi sur la mèse (note du milieu, dominante).

Aux 14^{me} et 15^{me} s. de notre ère la mélodie est un peu éclipsée par les recherches de l'harmonie naissante.

Au 16^{me} s. elle reparait plus souple et plus riche dans ses modulations et ses rythmes, l'harmonie l'accompagne par des accords de basse continue.

Au 19^{me} s. la mélodie et l'harmonie s'unissent en un ensemble inséparable.

3 HARMONIE

L'harmonie semble avoir été très peu développée chez les peuples de l'antiquité, ce qui est naturel puisque la science véritable de la tonalité leur faisait défaut.

L'hétérophonie des Grecs consistait en une sorte de broderie ou de variation généralement à l'aigu de la mélodie.

Vers le 11^{me} s. de notre ère l'harmonie apparaît chez les peuples issus des invasions barbares; l'organum et le déchant produisent dès le 12^{me} s. des œuvres intéressantes.

Nous avons dit déjà (p. 9) le travail obscur qui s'accomplit aux siècles suivants et qui aboutit à la riche polyphonie de la Renaissance.

Au début du 17^{me} s. Monteverdi fit faire des grands progrès à l'harmonie par l'emploi de l'accord de 7^{me} dominante.

Au 18^{me} s. Rameau trouva les bases de l'harmonie moderne. Le perfectionnement des instruments de musique favorisa aussi l'éclosion de la musique symphonique.

Au 19^{me} et 20^{me} s. quelques écoles cherchent à s'évader des lois de la tonalité.

Tableau chronologique des principales civilisations

Les civilisations *Chaldéo Assyrienne* et *Egyptienne* se perdent dans la nuit des temps elles ont exercé leur influence sur toutes les autres civilisations, soit directement soit par l'intermédiaire des Phéniciens dont le commerce s'étendit à toutes les cotes de la Méditerranée et même au delà.

Avant JC.

- 30^{me} s. premières dynasties Egyptiennes, Pyramides.
- 22^{me} s. vocation d'Abraham.
- 20^{me} s. 16^{me} dynastie égyptienne. Jacob et ses fils s'établissent en Egypte.
Fondation de Babylone (Chaldée).
- 19^{me} s. Fondation de Ninive (Assyrie).
- 15^{me} s. 19^{me} dynastie égyptienne. Les *Hébreux* sortent d'Egypte.
Apogée des arts égyptiens.
- 13^{me} s. Prise de Troie par les Grecs.
- 12^{me} s. Les *Doriens* et les *Eoliens* s'installent dans le Péloponèse, les *Ioniens* dans l'Attique.
Pendant les siècles suivants les Grecs fondent des colonies sur les côtes de l'Asie mineure, en Italie, en Gaule et en Espagne.
- 11^{me} s. } Saül, David, Salomon, l'art hébreu arrive à son apogée, il
- 10^{me} s. } dérive surtout de l'art Assyrien.
- 9^{me} s. Schisme des Dix Tribus.
Lycurgue à Sparte.
Les aèdes: Lynos, Homère.
- 8^{me} s. Fondation de Carthage par les Phéniciens.
Fondation de Rome 753.
Prise de Samarie 721 par Salmanazar IV roi d'Assyrie.
- 7^{me} s. Terpandre, éolien célèbre par ses chants.
Archiloque invente les notes d'accompagnement.
Olympe le Phrygien introduit en Grèce les modes phrygien et lydien et le genre enharmonique ancien (p. 5 et 7). Il est regardé par les Grecs comme le fondateur de leur musique artistique.

- Constitution des ordres d'architecture grecs.
Formation des genres littéraires et musicaux.
Solon à Athènes 640—558.
Les Rois à Rome 753—510.
Conquête de l'Assyrie par les *Mèdes*.
- 6^{me} s. Captivité de Babylone.
Conquête de la Phrygie par la Lydie. Ces deux pays ainsi que les Ethéens étaient, pour les arts, tributaires de l'art chaldéo assyrien.
L'Empire *Perse* s'étend sur l'Égypte, la Chaldée, l'empire lydien.
Guerres médiques. L'influence de l'art grec commence à se faire sentir en Asie.
Sapho invente le mixolydien.
- 5^{me} s. Les Juifs ont reconstruit le temple 515.
Rome est en République 510—31.
Siècle de Périclès apogée des arts en Grèce.
- 4^{me} s. Les théoriciens fixent les lois de la musique grecque.
Aristote, Aristoxène. Invention du genre enharmonique avec $\frac{1}{4}$ de ton (p. 7).
L'empire d'Alexandre s'étend sur toute la Grèce et sur l'empire *Perse*, l'art grec pénètre dans ces contrées.
Démembrement de l'empire d'Alexandre.
Les Ptolémées en Égypte 323—30.
période Alexandrine des arts grecs.
- 3^{me} s. Guerres puniques.
- 2^{me} s. Invention de l'orgue par Ctesibius 145.
Conquêtes Romaines: Grèce 146, les Romains adoptent l'art grec et le répandent dans tout l'empire.
- 1^{me} s. Judée 63. Gaule 50. Égypte 30 etc.
Période latine des arts Grecs.
- 0^{me} s. Naissance de N. S. Jésus Christ.
- 1^{me} s. |
2^{me} s. | Formation de la liturgie *Chrétienne*.
3^{me} s. |
- 4^{me} s. Constantin 306—337.
S^t Ambroise compose les premières hymnes.
Invasions barbares. L'empire se divise en deux.
Empire d'occident 395—475.

- Empire d'orient 395—1453.
L'art gréco-latin se divise aussi, en occident il donne naissance aux arts européens, en Orient il devient l'art *byzantin*.
- 5^{me} s. et suivants, formation des nations et des arts européens.
- 6^{me} s. S^t Grégoire 540—604 codifie le plain chant.
Venance Fortunat 530—587 on lui attribue le *Vexilla regis*.
- 7^{me} s. Mahomet 622 commencement de l'empire *Arabe*, dont l'art, fait d'emprunts à tous les pays conquis, s'étendit de l'Espagne à la Perse par l'Afrique du Nord son influence pénétra même dans l'Inde et la Chine.
- 8^{me} s. Charlemagne 768—814 introduisit dans son empire la liturgie grégorienne. Alcuin † 804.
- 9^{me} s. Invasions des Normands.
Proses et tropes en latin, chants épiques, prose de S^t Eulalie.
- 10^{me} s. La religion chrétienne est établie en Russie par Wladimir 988 et l'art byzantin influe sur l'art russe.
Chanson de Roland. Mystères.
- 11^{me} s. Croisades.
Conquête de l'Angleterre par les Danois puis par les Normands.
Robert le Pieux † 1031, on lui attribue le *Veni sancte Spiritu*.
Wipo, chapelain à la cour des empereurs Conrad II et Henri III, auteur du *Victimae pascali laudes*.
Gui d'Arezzo perfectionne la notation.
Hermann Contractus auteur présumé de l'*Alma redemptoris Mater* et de l'*Ave maris stella* † 1054.
- 12^{me} s. Croisades.
Léonin maître de chapelle de ND de Paris auteur d'organa et de déchants.
- 13^{me} s. Fin des Croisades.
Epanouissement des arts.
Pérotin maître de chapelle de ND de Paris, organa, déchants
S^t Thomas d'Aquin: *Adorate, Lauda Sion*.
Thomas de Celano: *Dies irae*.
Adam de la Halle, trouvères, troubadours, Minnesänger.
aux 13^{me} et 14^{me} s. les invasions Mongoles et tartares provoquent des remous dans les populations de l'Asie et de la Russie.

14^{me} s. | Recherches scientifiques.

15^{me} s. | Guillaume de Machault 1305—1377, Meistersänger.

15^{me} s. Invasion turque prise de Constantinople 1453.

Découverte de l'Amérique 1492.

Invention de l'imprimerie.

16^{me} s. Réforme protestante.

Renaissance.

Josquin des Prés. Clément Jannequin. Palestrina. Vittoria.

Copernic † 1543 découvre les mouvements des sphères célestes.

Ambroise Paré † 1590 fait faire de grands progrès à la chirurgie.

17^{me} s. Monteverdi † 1643 emploie l'accord de 7^{me} dominante.

Henri Dumont auteur de Messes célèbres*).

18^{me} s. Newton † 1727 découvre les lois de la gravitation.

Rameau 1683—1764 fonde la science de l'harmonie moderne

Musique symphonique.

classique.

19^{me} s. | romantique.

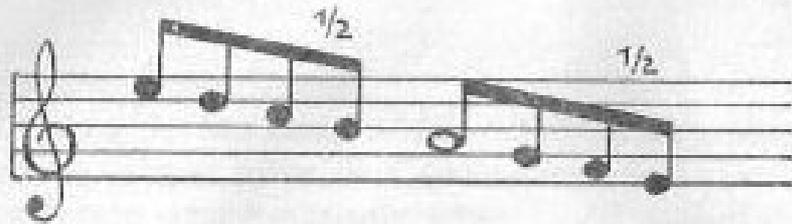
L'art se divise en plusieurs écoles de tendances opposées:

20^{me} s. | classicisme, impressionisme, polytonalité, atonalité.

Restauration du plain chant par SS. Pie X.

*) Il est d'usage de chanter la Messe du 1^{er} mode en supprimant la plus part des altérations pour obtenir un style plus pur. Corriger une œuvre d'art est toujours discutable.

1



2



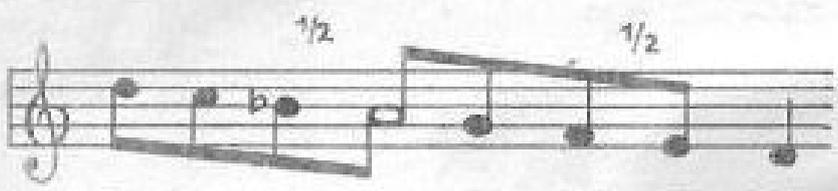
proslambanomenos
hypate
lychanos
parhypate
hypate
lychanos
parhypate
hypate
mèse
paramèse
trite
paranète
nète
trite
paranète
nète

tétracordes

hyperbolaiou ·
diezeugmenon ·
meson ·
hypaton ·

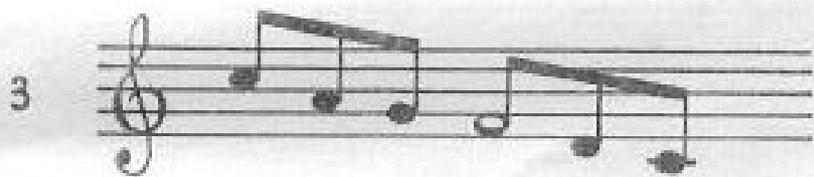
lychanos signifie index parce qu'on jouait cette note sur la lyre avec le 2^e doigt.

3



proslambanomenos
hypate
parhypate
lychanos
mèse
trite
paranète
nète

synemenon ·
meson ·



PI. III

1

Musical staff 1: Treble clef, starting with a whole note G4. A slur covers a half-note G4 and a half-note F4 with a flat. The melody continues with quarter notes E4, D4, C4, B3, A3, G3, and ends with a quarter note F3.

2

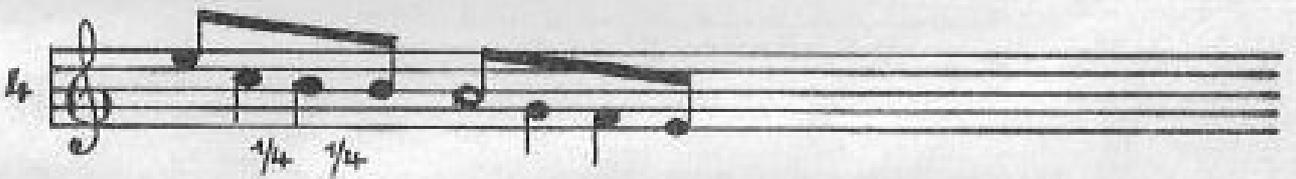
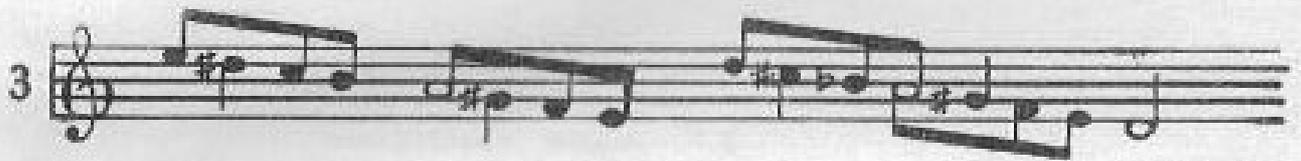
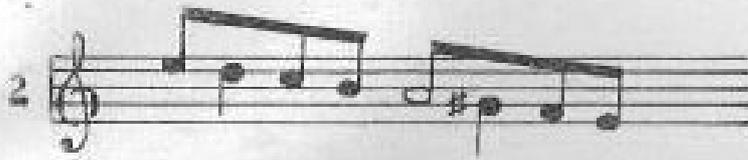
Musical staff 2: Treble clef, starting with a whole note G4. A slur covers a half-note G4 and a half-note F4. The melody continues with quarter notes E4, D4, C4, B3, A3, G3, and ends with a quarter note F3.

3

Musical staff 3: Treble clef, starting with a whole note G4. A slur covers a half-note G4 and a half-note F4 with a flat. The melody continues with quarter notes E4, D4, C4, B3, A3, G3, and ends with a quarter note F3.

4

Musical staff 4: Treble clef, starting with a whole note G4. A slur covers a half-note G4 and a half-note F4 with a flat. The melody continues with quarter notes E4, D4, C4, B3, A3, G3, and ends with a quarter note F3. Below the staff, there are two letters: 'a' under the first half-note and 'b' under the second half-note.



1

1^{er} mode, authentique

2^e mode, plagal

Detailed description: This staff shows the Dorian mode in its authentic and plagal forms. The authentic mode (1^{er} mode) is represented by a dashed line above the staff, starting on the second line (D) and ending on the second space (D). The plagal mode (2^e mode) is represented by a dashed line below the staff, starting on the first space (G) and ending on the second space (D). The notes are: D (solid), E (solid), F (solid), G (open), A (solid), B (solid), C (solid), D (solid).

2

3^e mode, authentique

4^e mode, plagal

Detailed description: This staff shows the Dorian mode in its authentic and plagal forms. The authentic mode (3^e mode) is represented by a dashed line above the staff, starting on the second space (D) and ending on the second space (D). The plagal mode (4^e mode) is represented by a dashed line below the staff, starting on the first space (G) and ending on the second space (D). The notes are: D (solid), E (solid), F (solid), G (open), A (solid), B (solid), C (solid), D (solid).

3

5^e mode, authentique

6^e mode, plagal

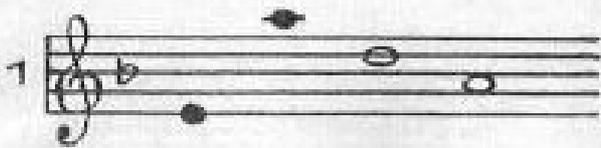
Detailed description: This staff shows the Dorian mode in its authentic and plagal forms. The authentic mode (5^e mode) is represented by a dashed line above the staff, starting on the second space (D) and ending on the second space (D). The plagal mode (6^e mode) is represented by a dashed line below the staff, starting on the first space (G) and ending on the second space (D). The notes are: D (solid), E (solid), F (solid), G (open), A (solid), B (solid), C (solid), D (solid).

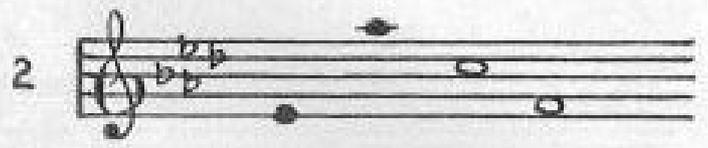
4

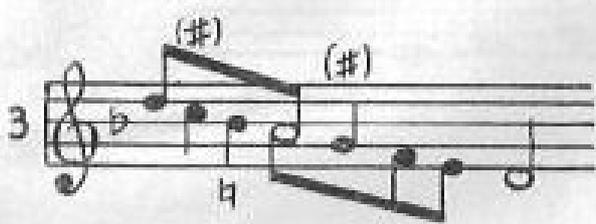
7^e mode, authentique

8^e mode, plagal

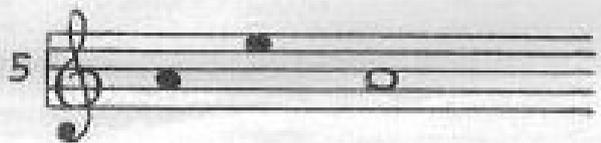
Detailed description: This staff shows the Dorian mode in its authentic and plagal forms. The authentic mode (7^e mode) is represented by a dashed line above the staff, starting on the second space (D) and ending on the second space (D). The plagal mode (8^e mode) is represented by a dashed line below the staff, starting on the first space (G) and ending on the second space (D). The notes are: D (solid), E (solid), F (solid), G (open), A (solid), B (solid), C (solid), D (solid).

1 

2 

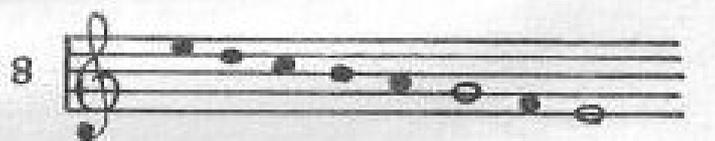
3 

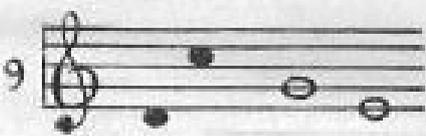
4 

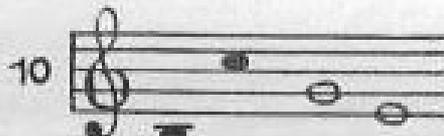
5 

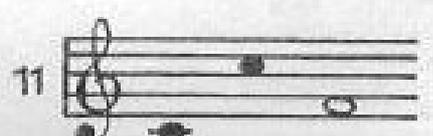
6 

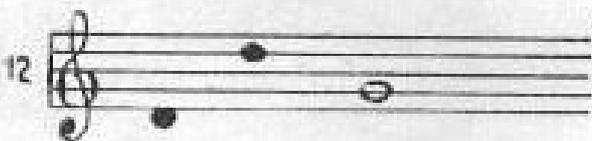
7 

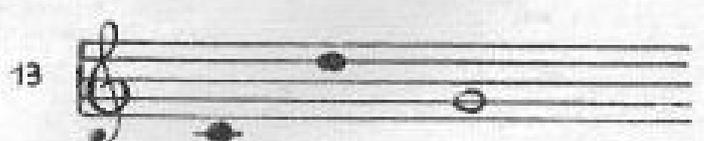
8 

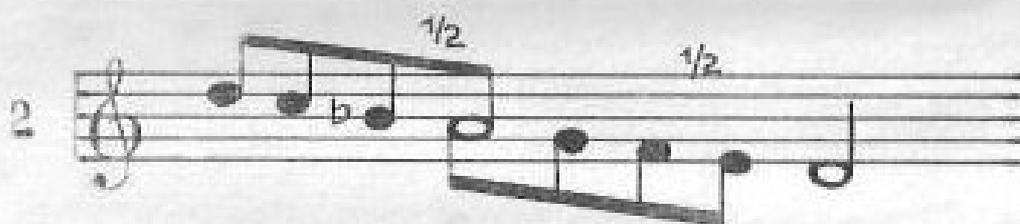
9 

10 

11 

12 

13 



1

2

1/2

mese

hyperdorien

hypodorien

dorien

2

1/2

mese

hyperphrygien

hypophrygien

phrygien

3

1/2

mese

hyperlydien

hypolydien

lydien

ton de transposition

mèse du dorien

tonique du mode dénominateur

ton hyperdorien



mi b

mi b min. sol b maj.

ton dorien



si b

si b min

ton hypodorien



fa

fa min

ton hyperphrygien



fa

mi b maj. sol min.

ton phrygien



do

si b maj.

ton hypophrygien



sol

fa maj.

ton hyperlydien



sol

mi b maj. sol min.

ton lydien



ré

si b maj.

ton hypolydien



la
ton original

fa maj.

ton hyperiastien



mi

ré maj. fa # min.

ton iastien



si

la maj.

ton hypoiastien



fa #

mi maj.

ton hyperéolien



fa #

ton éolien



do #

do # min.

ton hypoéolien



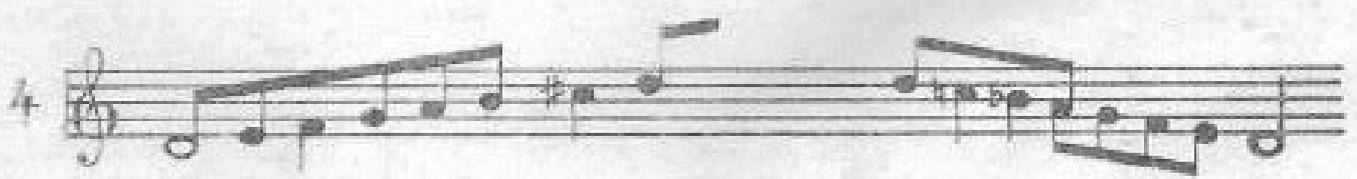
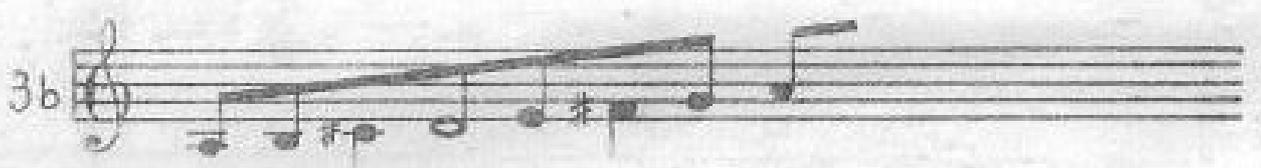
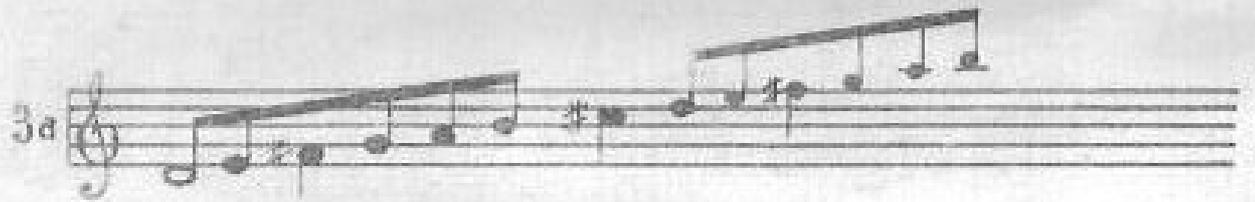
Sol #

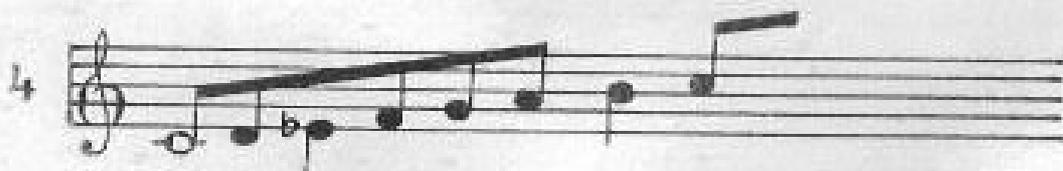
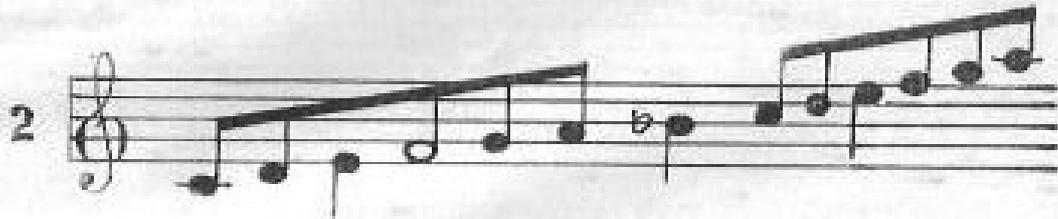
sol # min.

< sans note sensible >

< 4^e degré hausse >

< sans note sensible >







Bibliographie

Histoire de la Musique des origines à la fin du 14^e siècle Th. Gérold

La Musique grégorienne
Dom Augustin Gatard

Histoire de la Musique Lavoix

Encyclopédie de la Musique

" *Chine et Corée* M. Courant

" *Inde* J. Grosset

" *Grèce* Maurice Emmanuel

La Modalité grégorienne

H. Potiron, prof. à l'inst. grégorien