

le fera bien changer de gamme. Il chantera sa gamme à quel'qu'un. Lui dire rudement de cruelles vérités : Ne t'afflige pas tant, va, ma petite femme. Je n'en vais la trouver et lui chanter sa gamme.

— *Je hors de gamme*, être dénoté, déconnoté. Il ne s'y connaît plus rien, je suis hors de gamme. Le mal est qu'une fois engagé à la table, le vin pipe insensiblement, et ces altérations du corps vous mettent l'esprit hors de gamme. (Th. de Viaud.)

— *Physiq. Gamme française*, dans le système du Chevreuil, Série de douze couleurs distinctes, divisées chacune en vingt tons.

— *Art vétér. V. GAMM.*

— *Encycl. Acoust.* Le son est le résultat des vibrations moléculaires des corps, vibrations dont il est possible d'évaluer le nombre dans un temps donné. V. SONOMÈTRE.

L'appareil auditif, chez l'homme, est constitué de manière à être impressionné agréablement par certains suites de sons et désagréablement par d'autres. En comptant les vibrations correspondant aux sons dont l'ensemble produit sur les sens une impression agréable, on est arrivé à ce résultat, que les sons agréables, qu'ils soient successifs ou simultanés, sont ceux dont les nombres de vibrations donnent lieu à des rapports simples.

Parmi tous les sons ou combinaisons de sons possibles, l'oreille est capable de noter et de retenir ceux qui remplissent le mieux cette condition de simplicité; ils sont au nombre de sept, et leur série, en allant du plus petit nombre de vibrations au plus grand, constitue la gamme ou échelle diatonique. Chaque son de cette gamme a sa note.

Voici les noms des notes et les rapports des nombres de vibrations qui y correspondent :

Table with 3 columns: note name (do, ré, mi, fa, sol, la, si), number of vibrations (1, 9/8, 5/4, 4/3, 3/2, 5/3, 15/8), and octave number (1, 2, 3, 4, 5, 6, 7).

On voit par ce tableau que, pendant que la première note fait une vibration, la deuxième en fait 1 + 1/8, ou 9/8; la troisième, 1 + 1/4, ou 5/4; etc., ou encore, pendant que la première fait 24 vibrations, la seconde en fait 27, la troisième 30, etc.

Le rapport de vue de la simplicité des rapports numériques des vibrations, ces notes ne se présentent pas dans l'ordre que la gamme leur assigne. Rappelons d'abord qu'on appelle intervalle de deux notes (ou de deux sons) le rapport des nombres de vibrations qui leur correspondent pendant le même temps, et accord, la production simultanée de plusieurs notes; et passons des rapports les plus simples aux plus compliqués.

L'accord le plus simple est évidemment celui dans lequel deux notes rendent, dans le même temps, le même nombre de vibrations, c'est-à-dire ont un intervalle égal à 1; cet accord est appelé unisson.

L'accord le plus simple, après l'unisson, est celui qui est formé de deux notes, dont l'une produit deux fois plus de vibrations que l'autre. Si l'une des deux notes est représentée par 1, l'autre le sera par 2; cette dernière s'appelle octave, parce qu'elle se place après les sept notes de la gamme, dont elle occupe ainsi le huitième rang. Comme la note d'octave n'est autre que la fondamentale rendue grave ou aiguë, on n'a compte ordinairement pas dans la gamme.

Parmi les rapports compris entre 1 et 2, les plus simples sont :

Table with 2 columns: fraction (1 + 1/2, 1 + 1/3, 1 + 1/4, 1 + 1/5) and corresponding interval name (quinte, quarte, tierce majeure, tierce mineure).

Les noms de ces notes indiquent leur rang dans la gamme.

Pour juger de la simplicité des intervalles des sons, il ne suffit pas de comparer chacun d'eux à son fondamental; il faut aussi les comparer entre eux. L'oreille repousse toujours, comme étant désagréables, ceux qui ne forment pas des rapports faciles à saisir, par conséquent, simples. Or, si nous com-

parons deux à deux la quarte, la quinte et les deux tierces, nous trouvons les rapports :

Table with 2 columns: interval name (Quinte, Quarte, Tierce majeure, Tierce mineure) and ratio (9/4, 3/2, 5/3, 4/3).

Le plus simple de ces rapports est 3/2 (tierce majeure). Les trois plus simples notes de la gamme sont donc :

Table with 2 columns: note name (Do, Sol, Mi) and ratio (1, 3, 5).

L'ensemble de ces trois notes forme ce que les musiciens appellent l'accord parfait majeur. En y ajoutant l'octave 2, on a une gamme qui suffit à la musique des peuples primitifs et même à quelques-uns de nos instruments, comme le clairon.

Mais, entre ces notes, il y a place pour d'autres rapports simples, et on les obtient en combinant, soit entre elles, soit avec la note fondamentale et avec la quarte, les trois notes de l'accord parfait majeur. Ainsi, le rapport de la quinte à la quarte donne 9/8 (ré);

quinte x tierce majeure = 15/8 (si); quarte x tierce majeure = 5/3 (fa). Si, dans la gamme, on n'a pas fait une place spéciale à la tierce mineure, c'est parce que le rapport qu'elle représente, 6/5, est trop peu différent de celui de la tierce majeure 5/4.

— *Intervalles des notes de la gamme*. Si l'on cherche le rapport entre un son quelconque de la gamme et celui qui le précède, on ne trouve que les trois rapports 9/8, 10/9, 16/15, précisément ceux qui représentent le rapport de la quinte à la quarte (9/8), celui de la quarte à la tierce majeure (10/9) et celui de la quarte à la tierce mineure (16/15).

Ces trois rapports, ou intervalles, ont reçu des noms différents: la première s'appelle ton majeur, la seconde ton mineur et la troisième semi-ton majeur. Les intervalles se succèdent donc dans l'ordre suivant :

Table with 2 columns: note name (Do, Ré, Mi, Fa, Sol, La, Si) and interval name (ton majeur, ton mineur, semi-ton majeur, ton majeur, ton mineur, ton majeur).

De là cette manière de définir la gamme, en disant qu'elle est formée de deux tons, d'un demi-ton, trois tons et un demi-ton.

— *Des différentes gammes*. Nous avons représenté la note fondamentale par 1; on la représentant par 2, on obtient une autre gamme, dans laquelle les intervalles des sons restent les mêmes; seulement, tous les nombres de vibrations sont doublés. Chaque note de cette nouvelle gamme est donc à l'octave aiguë de sa correspondante dans la première, et on l'écrit en la faisant suivre de l'indice 2. Ainsi, après la gamme ordinaire

Table with 2 columns: note name (Do, Ré, Mi, Fa, Sol, La, Si) and ratio (1, 9/8, 5/4, 4/3, 3/2, 5/3, 15/8).

viens la gamme

Table with 2 columns: note name (Do, Ré, Mi, Fa, Sol, La, Si) and ratio (2, 9/4, 5/2, 8/3, 3, 5, 15).

On aurait de même ut, ré, etc.

Pour les gammes à l'octave grave, on écrit : Do-1, ré-1, etc.

On peut commencer la gamme par une autre note que do; dans ce cas, pour que les tons et les demi-tons se succèdent toujours dans l'ordre voulu, il est nécessaire de modifier quelques intervalles; pour cela, on désigne certaines notes, c'est-à-dire qu'on les élève d'un demi-ton, en multipliant leur nombre de vibrations par 24/25. Tout-on, par exemple,

vibrations par 24/25, ou bien on les bémolise, c'est-à-dire qu'on les baisse d'un demi-ton, en multipliant par 25/24. Tout-on, par exemple,

commencer la gamme par ré? En nous rappelant que la gamme doit être formée de deux tons, un demi-ton, trois tons, un demi-ton, et, en écrivant la suite des notes, on voit qu'il faudra désier le fa et le do :

Table with 2 columns: note name (Ré, Mi, Fa, Sol, La, Si, Do, Ré) and ratio (1 ton, 1, 2, 1, 1, 1, 2).

Si l'on commence par fa, il faudra bémoliser le si :

Table with 2 columns: note name (Fa, Sol, La, Si, Do, Ré, Mi, Fa) and ratio (1 ton, 1, 1, 1, 1, 1, 2).

La première note d'une gamme est appelée tonique. Ainsi, les deux gammes ci-dessus sont dites, la première dans le ton de ré, et la seconde dans le ton de fa. Quand on commence l'étude de la musique, on s'embrouille facilement avec les nombreux sens du mot ton.

— *Gamme mineure*. Les différentes gammes qui viennent de nous occuper sont toutes des variétés de la gamme majeure, ainsi nommée parce qu'elle est basée sur l'accord parfait qui renferme la tierce majeure; mais il est tout aussi facile de former une gamme mineure, qui serait basée sur l'accord parfait qui renferme la tierce mineure.

En suivant la marche qui nous a servi à établir la gamme majeure, nous trouverions pour celle-ci :

Table with 2 columns: note name (Do, Ré, Mi, Fa, Sol, La, Si) and ratio (1, 9/8, 16/15, 4/3, 3/2, 5/3, 15/8).

On voit que l'ordre des tons et des demi-tons n'est pas le même que dans la gamme majeure ordinaire. Ils se succèdent ici comme dans une gamme majeure qui commencerait par la, et ne contiendrait aucune note désiée ou bémolisée.

Les airs écrits dans la mode mineur ont un caractère mélancolique.

— *Gamme chromatique*. Ce nom a été donné à une gamme dont tous les intervalles sont égaux à un demi-ton. Pour l'obtenir, on désie chaque note, ou bémolise la suivante, et on

Table with 2 columns: note name (Do, Ré, Mi, Fa, Sol, La, Si) and ratio (1, 17/16, 16/15, 15/14, 14/13, 13/12, 12/11).

On voit que l'ordre des tons et des demi-tons n'est pas le même que dans la gamme majeure ordinaire. Ils se succèdent ici comme dans une gamme majeure qui commencerait par la, et ne contiendrait aucune note désiée ou bémolisée.

Les airs écrits dans la mode mineur ont un caractère mélancolique.

confond ensemble les deux notes ainsi modifiées. Toutefois, il ne faut pas désier le mi et le si, puisque ces deux notes, à l'état naturel, ne diffèrent de leurs suivantes que d'un demi-ton. Les airs écrits dans cette gamme sont monotones.

Notre système comprend environ sept octaves, depuis la note la plus grave de la contre-basse jusqu'à la note la plus aiguë de la petite flûte, et, par conséquent, la gamme s'y trouve répétée sept fois. Les Grecs se servaient du tétracorde, les musiciens du moyen âge employaient l'hexacorde, nous avons trouvé l'heptacorde ou gamme, auquel ce dernier nom est resté, nous dirons tout à l'heure pourquoi. Ce système est vraiment logique, parce que, de sept en sept sons, on retrouve la même série de notes reproduisant sur l'oreille la même impression.

Le travail le plus complet et le plus récent que l'on connaisse sur la gamme a été publié, en 1830, par M. Arthur Pougin, dans une série d'articles de la Revue et Gazette musicale. Nous allons lui faire quelques emprunts.

« La première réforme musicale qui eut lieu en Europe, dit M. Pougin, alors qu'il y employait encore le système par tétracordes des Grecs, est due à saint Ambroise, et s'opéra vers la fin du iv^e ou au commencement du v^e siècle de l'ère chrétienne. Saint Ambroise venait de faire construire l'église de Milan, et voulait régler lui-même la tonalité ainsi que le mode d'exécution des morceaux religieux qu'on y pourrait réciter; il choisit à cet effet, parmi les notes (airs sacrés) de la musique grecque, un certain nombre de mélodies qu'il ajusta aux psaumes, hymnes et antennes de l'Eglise latine. Non content de ce travail, saint Ambroise, dit-on, fut utile, celle-ci ne se fit point sans beaucoup d'opposition, et ce n'est que plusieurs siècles plus tard que la méthode grégorienne prévalut enfin dans l'enseignement musical. Il faut passer par un système non moins étrange, celui des hexacordes et de la solmisation par nuances, dont nous donnerons plus loin l'explication raisonnée.»

Mais, au sujet des hexacordes et de quelques questions secondaires, bien des erreurs ont été commises, comme aussi en ce qui concerne le mot gamme, qui est devenu le nom du système. On ne sait pas même l'invention de Guido, le moine de l'abbaye de Pomposa, plus connu sous le nom de Gui d'Arezzo, de celui de sa ville natale. On lui a attribué la paternité de la solmisation par hexacordes, de la main harmonique, etc. Tout cela est complètement faux, et nous allons voir que ce grand musicien n'est pas aussi coupable qu'on a voulu le dire.

En ce qui concerne le système des hexacordes, système de six sons comme l'indique son nom, l'invention n'en peut revenir à Guido; car, en plusieurs endroits de son célèbre ouvrage, le Micrologus, il déclare que l'échelle musicale rationnelle est constituée à tous leurs modes (au nombre de quinze) des échelles de quatre tons principaux, qui correspondent à ceux de ces modes dont l'usage était le plus général. Il fit donc en sorte de renfermer tous les chants de son église dans les huit premières notes de modes dorian, phrygien, éolien et hyper-éolien, qui représentent les sixième, huitième, neuvième et onzième du système des Grecs, et en forma les quatre échelles suivantes :

Table with 2 columns: note name (1er ton: Ré, mi, fa, sol, la, si; 2e ton: Mi, fa, sol, la, si, ut; 3e ton: Fa, sol, la, si, ut, ré; 4e ton: Sol, la, si, ut, ré, mi) and ratio (1, 9/8, 5/4, 4/3, 3/2, 5/3).

Ces échelles prirent le nom d'échelles tonales de saint Ambroise. La note dominante des chants auxquels elles servaient de base était la quinte, c'est-à-dire la première du deuxième tétracorde des modes grecs. Depuis longtemps déjà, le système de saint Ambroise était en vigueur en Italie, lorsque le pape saint Grégoire (le 7^e) entreprit une nouvelle réforme. Le nombre des chants d'église se paraissant insuffisant, il rassembla tout ce qui pouvait rester des anciennes mélodies grecques, et y joignit tous les chants composés par saint Ambroise, Paulin, Licentius et d'autres encore, en sorte que de tous ces chants, rassemblés et mis en ordre, il forma son antiphonaire, qu'il appela centonien, c'est-à-dire « formé de fragments.»

Mais il était impossible de réduire la tonalité de tous ces morceaux aux quatre échelles tonales de saint Ambroise. Suivant le caprice de leur goût, peut-être aussi selon les ressources de leur voix, les compositeurs d'hymnes, en examinant avec soin un fragment d'une lettre adressée par lui à un moine de ses amis nommé Michel (fragment dans lequel se trouve le passage de l'hymne cité plus haut), on acquiert la certitude que le sens qui y fut attaché depuis n'y avait, en aucune façon, été donné par lui. Voici ce fragment : « Si l'est un son ou neuve ce vous voulez fixer dans votre morceau, afin que partent et dans quelque morceau que ce soit (de vous connu ou ignoré) il vous vienne sur les lèvres et que votre voix puisse saisir sans hésitation, mettez-vous dans la tête un chant très-court, et pour chaque mélodie que vous désirez apprendre, ayez présente à la mémoire une mélodie du même genre et commençant par le même son, ainsi, par exemple, que ce chant dont je me sers pour mes élèves, aussi bien pour les commençants que pour ceux qui sont plus avancés, Ut queant laxis, etc.»

« Les maîtres de chant n'avaient point alors d'instruments avec lesquels ils pussent donner la tonalité, ou, pour mieux dire, indiquer à leurs élèves le diapason qu'ils devaient prendre pour entonner tel ou tel morceau. On n'avait alors que le monodique, qui, comme son nom l'indique, était un instrument à une seule corde, lequel se divisait à volonté, au moyen de petits chevalets mobiles, qui, en changeant de place, changeaient sa tonalité. On conçoit toutes les lenteurs de ce système

Table with 2 columns: note name (Ut, Ré, Mi, Fa, Sol, La, Si) and ratio (1, 9/8, 5/4, 4/3, 3/2, 5/3, 15/8).

« Ut queant laxis, Ronore fibris, Mira gestorum, Fannuli tuorum, Soles pelliti, Labii reatum, Sancte Johannes.»

« Voilà l'origine des noms ut, ré, mi, fa, sol, la, qui Guido, selon la plupart des écrivains, aurait données aux six premières notes de la gamme; mais, en examinant avec soin un fragment d'une lettre adressée par lui à un moine de ses amis nommé Michel (fragment dans lequel se trouve le passage de l'hymne cité plus haut), on acquiert la certitude que le sens qui y fut attaché depuis n'y avait, en aucune façon, été donné par lui. Voici ce fragment : « Si l'est un son ou neuve ce vous voulez fixer dans votre morceau, afin que partent et dans quelque morceau que ce soit (de vous connu ou ignoré) il vous vienne sur les lèvres et que votre voix puisse saisir sans hésitation, mettez-vous dans la tête un chant très-court, et pour chaque mélodie que vous désirez apprendre, ayez présente à la mémoire une mélodie du même genre et commençant par le même son, ainsi, par exemple, que ce chant dont je me sers pour mes élèves, aussi bien pour les commençants que pour ceux qui sont plus avancés, Ut queant laxis, etc.»

« Les maîtres de chant n'avaient point alors d'instruments avec lesquels ils pussent donner la tonalité, ou, pour mieux dire, indiquer à leurs élèves le diapason qu'ils devaient prendre pour entonner tel ou tel morceau. On n'avait alors que le monodique, qui, comme son nom l'indique, était un instrument à une seule corde, lequel se divisait à volonté, au moyen de petits chevalets mobiles, qui, en changeant de place, changeaient sa tonalité. On conçoit toutes les lenteurs de ce système

Table with 2 columns: note name (1er ton: Ré, mi, fa, sol, la, si; 2e ton: Mi, fa, sol, la, si, ut; 3e ton: Fa, sol, la, si, ut, ré; 4e ton: Sol, la, si, ut, ré, mi) and ratio (1, 9/8, 5/4, 4/3, 3/2, 5/3).

« Les maîtres de chant n'avaient point alors d'instruments avec lesquels ils pussent donner la tonalité, ou, pour mieux dire, indiquer à leurs élèves le diapason qu'ils devaient prendre pour entonner tel ou tel morceau. On n'avait alors que le monodique, qui, comme son nom l'indique, était un instrument à une seule corde, lequel se divisait à volonté, au moyen de petits chevalets mobiles, qui, en changeant de place, changeaient sa tonalité. On conçoit toutes les lenteurs de ce système

impossible. Voici donc quelle était la méthode de Guido : il adoptait un chant très-court, tel, par exemple, que celui qui précède. Les lettres et les chiffres, le plus sûrement qu'on le peut faire avec la voix, le diapason dans lequel on le pouvait chanter; puis, lorsque, par ce moyen, il avait trouvé la tonalité qui lui semblait préférable, il désiait ou bémolisa ses élèves, dans cette tonalité, le chant qu'il leur voulait apprendre.

Ce n'est donc qu'une simple démonstration de ce système que Guido a voulu faire à son ami Michel, lui laissant d'ailleurs toute faculté de faire choix à son gré de tel autre chant connu de lui, s'il en trouvait quelque un qui lui fut plus favorable que celui qu'il indiquait. On doit remarquer, toutefois, que le choix fait par lui de l'hymne de saint Jean est une preuve de sagacité, attendu qu'à chaque vers de cette hymne la psalmodie monte régulièrement d'un degré. Ce morceau, plus que tout autre, pouvait donc donner de la facilité pour se bien incliquer chaque son dans la mémoire; cela ne prouve pas néanmoins qu'on n'eût pu obtenir le même résultat avec un autre chant.

« Quoiqu'il en soit, et bien que telle ne fût pas l'intention de Guido, les six syllabes que nous avons désignées devinrent bientôt d'un usage presque général en Europe; mais comment se fait-il qu'elles furent appliquées à un système nouveau de six sons? Comment fut-on amené à abandonner l'échelle rationnelle de saint Grégoire, et quel fut l'inventeur du système des hexacordes et des nuances? C'est ce qu'il est impossible de savoir. Toujours est-il que la méthode de solmisation par hexacordes envahit promptement l'Europe entière, qu'elle subsista sans opposition jusque vers le milieu du xv^e siècle, et qu'elle fut inventée vers la moitié du xv^e siècle, c'est-à-dire au bout de cent ans, que, sous la pression des efforts réitérés d'un grand nombre de musiciens intelligents, on renonça à un système absurde, dont les défauts étaient innombrables.

Plusieurs artistes, en effet, s'attachèrent à combattre ce système et à remettre en vigueur celui de sept sons tel qu'il est dans la nature. Le premier de ces réformateurs fut un musicien belge, Hubert Waelrant, qui proposa, vers 1547, de substituer aux hexacordes et aux noms des six notes qui les composaient une nouvelle méthode de solmisation par sept notes, avec sept nouvelles syllabes pour les nommer, qui étaient bo, ce, di, ga, lo, ma, ni. Nommée bobécisation ou bobécitation, cette méthode reçut le nom de système des écoles des Pays-Bas, fut désignée par cette raison sous le nom de solmisation belge; mais la France, l'Italie et l'Allemagne restèrent fidèles aux hexacordes. Un autre belge, au nom de Flandre, entreprit de compléter la gamme en ajoutant une note aux six que comprenait l'hexacorde; il proposait, pour cette note complémentaire, une septième syllabe qui était si, lorsque la note était dans le ton naturel, et ba quand elle était bémolisée. Un troisième Flamand, nommé Henri van Sutte, publia, à Milan (1599), un livre latin sur les déficiences de la solmisation par nuances et sur la nécessité de compléter la gamme en ajoutant une note aux six que comprenait l'hexacorde; il proposait, pour cette note complémentaire, une septième syllabe qui était si, lorsque la note était dans le ton naturel, et ba quand elle était bémolisée. Un troisième Flamand, nommé Henri van Sutte, publia, à Milan (1599), un livre latin sur les déficiences de la solmisation par nuances et sur la nécessité de compléter la gamme en ajoutant une note aux six que comprenait l'hexacorde; il proposait, pour cette note complémentaire, une septième syllabe qui était si, lorsque la note était dans le ton naturel, et ba quand elle était bémolisée.

« Arrivons enfin aux noms que portent les sept notes de la musique.

« On sait, dit M. Pougin, que les six premiers nous viennent de l'hymne de saint Jean-Baptiste, dont voici la première strophe :

Table with 2 columns: note name (Ut, Ré, Mi, Fa, Sol, La, Si) and ratio (1, 9/8, 5/4, 4/3, 3/2, 5/3, 15/8).

« Ut queant laxis, Ronore fibris, Mira gestorum, Fannuli tuorum, Soles pelliti, Labii reatum, Sancte Johannes.»

« Voilà l'origine des noms ut, ré, mi, fa, sol, la, qui Guido, selon la plupart des écrivains, aurait données aux six premières notes de la gamme; mais, en examinant avec soin un fragment d'une lettre adressée par lui à un moine de ses amis nommé Michel (fragment dans lequel se trouve le passage de l'hymne cité plus haut), on acquiert la certitude que le sens qui y fut attaché depuis n'y avait, en aucune façon, été donné par lui. Voici ce fragment : « Si l'est un son ou neuve ce vous voulez fixer dans votre morceau, afin que partent et dans quelque morceau que ce soit (de vous connu ou ignoré) il vous vienne sur les lèvres et que votre voix puisse saisir sans hésitation, mettez-vous dans la tête un chant très-court, et pour chaque mélodie que vous désirez apprendre, ayez présente à la mémoire une mélodie du même genre et commençant par le même son, ainsi, par exemple, que ce chant dont je me sers pour mes élèves, aussi bien pour les commençants que pour ceux qui sont plus avancés, Ut queant laxis, etc.»

« Les maîtres de chant n'avaient point alors d'instruments avec lesquels ils pussent donner la tonalité, ou, pour mieux dire, indiquer à leurs élèves le diapason qu'ils devaient prendre pour entonner tel ou tel morceau. On n'avait alors que le monodique, qui, comme son nom l'indique, était un instrument à une seule corde, lequel se divisait à volonté, au moyen de petits chevalets mobiles, qui, en changeant de place, changeaient sa tonalité. On conçoit toutes les lenteurs de ce système

Table with 2 columns: note name (1er ton: Ré, mi, fa, sol, la, si; 2e ton: Mi, fa, sol, la, si, ut; 3e ton: Fa, sol, la, si, ut, ré; 4e ton: Sol, la, si, ut, ré, mi) and ratio (1, 9/8, 5/4, 4/3, 3/2, 5/3).

« Ut queant laxis, Ronore fibris, Mira gestorum, Fannuli tuorum, Soles pelliti, Labii reatum, Sancte Johannes.»

« Voilà l'origine des noms ut, ré, mi, fa, sol, la, qui Guido, selon la plupart des écrivains, aurait données aux six premières notes de la gamme; mais, en examinant avec soin un fragment d'une lettre adressée par lui à un moine de ses amis nommé Michel (fragment dans lequel se trouve le passage de l'hymne cité plus haut), on acquiert la certitude que le sens qui y fut attaché depuis n'y avait, en aucune façon, été donné par lui. Voici ce fragment : « Si l'est un son ou neuve ce vous voulez fixer dans votre morceau, afin que partent et dans quelque morceau que ce soit (de vous connu ou ignoré) il vous vienne sur les lèvres et que votre voix puisse saisir sans hésitation, mettez-vous dans la tête un chant très-court, et pour chaque mélodie que vous désirez apprendre, ayez présente à la mémoire une mélodie du même genre et commençant par le même son, ainsi, par exemple, que ce chant dont je me sers pour mes élèves, aussi bien pour les commençants que pour ceux qui sont plus avancés, Ut queant laxis, etc.»

« Les maîtres de chant n'avaient point alors d'instruments avec lesquels ils pussent donner la tonalité, ou, pour mieux dire, indiquer à leurs élèves le diapason qu'ils devaient prendre pour entonner tel ou tel morceau. On n'avait alors que le monodique, qui, comme son nom l'indique, était un instrument à une seule corde, lequel se divisait à volonté, au moyen de petits chevalets mobiles, qui, en changeant de place, changeaient sa tonalité. On conçoit toutes les lenteurs de ce système

Table with 2 columns: note name (1er ton: Ré, mi, fa, sol, la, si; 2e ton: Mi, fa, sol, la, si, ut; 3e ton: Fa, sol, la, si, ut, ré; 4e ton: Sol, la, si, ut, ré, mi) and ratio (1, 9/8, 5/4, 4/3, 3/2, 5/3).

« Ut queant laxis, Ronore fibris, Mira gestorum, Fannuli tuorum, Soles pelliti, Labii reatum, Sancte Johannes.»

« Voilà l'origine des noms ut, ré, mi, fa, sol, la, qui Guido, selon la plupart des écrivains, aurait données aux six premières notes de la gamme; mais, en examinant avec soin un fragment d'une lettre adressée par lui à un moine de ses amis nommé Michel (fragment dans lequel se trouve le passage de l'hymne cité plus haut), on acquiert la certitude que le sens qui y fut attaché depuis n'y avait, en aucune façon, été donné par lui. Voici ce fragment : « Si l'est un son ou neuve ce vous voulez fixer dans votre morceau, afin que partent et dans quelque morceau que ce soit (de vous connu ou ignoré) il vous vienne sur les lèvres et que votre voix puisse saisir sans hésitation, mettez-vous dans la tête un chant très-court, et pour chaque mélodie que vous désirez apprendre, ayez présente à la mémoire une mélodie du même genre et commençant par le même son, ainsi, par exemple, que ce chant dont je me sers pour mes élèves, aussi bien pour les commençants que pour ceux qui sont plus avancés, Ut queant laxis, etc.»

« Les maîtres de chant n'avaient point alors d'instruments avec lesquels ils pussent donner la tonalité, ou, pour mieux dire, indiquer à leurs élèves le diapason qu'ils devaient prendre pour entonner tel ou tel morceau. On n'avait alors que le monodique, qui, comme son nom l'indique, était un instrument à une seule corde, lequel se divisait à volonté, au moyen de petits chevalets mobiles, qui, en changeant de place, changeaient sa tonalité. On conçoit toutes les lenteurs de ce système

impossible. Voici donc quelle était la méthode de Guido : il adoptait un chant très-court, tel, par exemple, que celui qui précède. Les lettres et les chiffres, le plus sûrement qu'on le peut faire avec la voix, le diapason dans lequel on le pouvait chanter; puis, lorsque, par ce moyen, il avait trouvé la tonalité qui lui semblait préférable, il désiait ou bémolisa ses élèves, dans cette tonalité, le chant qu'il leur voulait apprendre.

Ce n'est donc qu'une simple démonstration de ce système que Guido a voulu faire à son ami Michel, lui laissant d'ailleurs toute faculté de faire choix à son gré de tel autre chant connu de lui, s'il en trouvait quelque un qui lui fut plus favorable que celui qu'il indiquait. On doit remarquer, toutefois, que le choix fait par lui de l'hymne de saint Jean est une preuve de sagacité, attendu qu'à chaque vers de cette hymne la psalmodie monte régulièrement d'un degré. Ce morceau, plus que tout autre, pouvait donc donner de la facilité pour se bien incliquer chaque son dans la mémoire; cela ne prouve pas néanmoins qu'on n'eût pu obtenir le même résultat avec un autre chant.

« Quoiqu'il en soit, et bien que telle ne fût pas l'intention de Guido, les six syllabes que nous avons désignées devinrent bientôt d'un usage presque général en Europe; mais comment se fait-il qu'elles furent appliquées à un système nouveau de six sons? Comment fut-on amené à abandonner l'échelle rationnelle de saint Grégoire, et quel fut l'inventeur du système des hexacordes et des nuances? C'est ce qu'il est impossible de savoir. Toujours est-il que la méthode de solmisation par hexacordes envahit promptement l'Europe entière, qu'elle subsista sans opposition jusque vers le milieu du xv^e siècle, et qu'elle fut inventée vers la moitié du xv^e siècle, c'est-à-dire au bout de cent ans, que, sous la pression des efforts réitérés d'un grand nombre de musiciens intelligents, on renonça à un système absurde, dont les défauts étaient innombrables.

Plusieurs artistes, en effet, s'attachèrent à combattre ce système et à remettre en vigueur celui de sept sons tel qu'il est dans la nature. Le premier de ces réformateurs fut un musicien belge, Hubert Waelrant, qui proposa, vers 1547, de substituer aux hexacordes et aux noms des six notes qui les composaient une nouvelle méthode de solmisation par sept notes, avec sept nouvelles syllabes pour les nommer, qui étaient bo, ce, di, ga, lo, ma, ni. Nommée bobécisation ou bobécitation, cette méthode reçut le nom de système des écoles des Pays-Bas, fut désignée par cette raison sous le nom de solmisation belge; mais la France, l'Italie et l'Allemagne restèrent fidèles aux hexacordes. Un autre belge, au nom de Flandre, entreprit de compléter la gamme en ajoutant une note aux six que comprenait l'hexacorde; il proposait, pour cette note complémentaire, une septième syllabe qui était si, lorsque la note était dans le ton naturel, et ba quand elle était bémolisée. Un troisième Flamand, nommé Henri van Sutte, publia, à Milan (1599), un livre latin sur les déficiences de la solmisation par nuances et sur la nécessité de compléter la gamme en ajoutant une note aux six que comprenait l'hexacorde; il proposait, pour cette note complémentaire, une septième syllabe qui était si, lorsque la note était dans le ton naturel, et ba quand elle était bémolisée.

« Arrivons enfin aux noms que portent les sept notes de la musique.

« On sait, dit M. Pougin, que les six premiers nous viennent de l'hymne de saint Jean-Baptiste, dont voici la première strophe :

Table with 2 columns: note name (Ut, Ré, Mi, Fa, Sol, La, Si) and ratio (1, 9/8, 5/4, 4/3, 3/2, 5/3, 15/8).

« Ut queant laxis, Ronore fibris, Mira gestorum, Fannuli tuorum, Soles pelliti, Labii reatum, Sancte Johannes.»

« Voilà l'origine des noms ut, ré, mi, fa, sol, la, qui Guido, selon la plupart des écrivains, aurait données aux six premières notes de la gamme; mais, en examinant avec soin un fragment d'une lettre adressée par lui à un moine de ses amis nommé Michel (fragment dans lequel se trouve le passage de l'hymne cité plus haut), on acquiert la certitude que le sens qui y fut attaché depuis n'y avait, en aucune façon, été donné par lui. Voici ce fragment : « Si l'est un son ou neuve ce vous voulez fixer dans votre morceau, afin que partent et dans quelque morceau que ce soit (de vous connu ou ignoré) il vous vienne sur les lèvres et que votre voix puisse saisir sans hésitation, mettez-vous dans la tête un chant très-court, et pour chaque mélodie que vous désirez apprendre, ayez présente à la mémoire une mélodie du même genre et commençant par le même son, ainsi, par exemple, que ce chant dont je me sers pour mes élèves, aussi bien pour les commençants que pour ceux qui sont plus avancés, Ut queant laxis, etc.»

« Les maîtres de chant n'avaient point alors d'instruments avec lesquels ils pussent donner la tonalité, ou, pour mieux dire, indiquer à leurs élèves le diapason qu'ils devaient prendre pour entonner tel ou tel morceau. On n'avait alors que le monodique, qui, comme son nom l'indique, était un instrument à une seule corde, lequel se divisait à volonté, au moyen de petits chevalets mobiles, qui, en changeant de place, changeaient sa tonalité. On conçoit toutes les lenteurs de ce système

Table with 2 columns: note name (1er ton: Ré, mi, fa, sol, la, si; 2e ton: Mi, fa, sol, la, si, ut; 3e ton: Fa, sol, la, si, ut, ré; 4e ton: Sol, la, si, ut, ré, mi) and ratio (1, 9/8, 5/4, 4/3, 3/2, 5/3).

« Ut queant laxis, Ronore fibris, Mira gestorum, Fannuli tuorum, Soles pelliti, Labii reatum, Sancte Johannes.»

« Voilà l'origine des noms ut, ré, mi, fa, sol, la, qui Guido, selon la plupart des écrivains, aurait données aux six premières notes de la gamme; mais, en examinant avec soin un fragment d'une lettre adressée par lui à un moine de ses amis nommé Michel (fragment dans lequel se trouve le passage de l'hymne cité plus haut), on acquiert la certitude que le sens qui y fut attaché depuis n'y avait, en aucune