

MAURICE DUHAMEL

Les Premières Gammes Celtiques

et la

Musique Populaire des Hébrides

PRIX : 1 FR. 50

PARIS

ROUART, LEROLLE ET C^{ie}, ÉDITEURS

29, rue d'Astorg, 29

1916

TOUS DROITS RÉSERVÉS

MAURICE DUHAMEL

Les Premières Gammes Celtiques

et la

Musique Populaire des Hébrides

PRIX : 1 FR. 50

PARIS

ROUART, LEROLLE ET C^{ie}, ÉDITEURS
29, rue d'Astorg, 29

—
1916

TOUS DROITS RÉSERVÉS

PLADENIX
arion
ARN 33 351 -
ⓑ
La Harpe Celtique des Iles Hébrides
Denise Hégeraud. z

Extrait des *Annales de Bretagne*.

MAURICE DUHAMEL

LES PREMIÈRES GAMMES CELTIQUES

ET LA

MUSIQUE POPULAIRE DES HÉBRIDES

Importance de la tradition hébridéenne dans le folk-lore musical des Celtes. — I. L'échelle pentaphone. — II. L'échelle hexaphone. — III. L'échelle heptaphone : les gammes amorphes et le système diatonique. Hypothèse d'une échelle tétraphone.

Une Ecossaise, musicienne excellente en même temps qu'érudite, Mrs Marjory Kennedy-Fraser, étudie, recueille et transcrit, depuis 1905, les chansons populaires des Hébrides. Le premier volume où elle a consigné le résultat de ses recherches, *Songs of the Hebrides* (1), est de 1909. Il contient 46 mélodies originales, pourvues d'un accompagnement de piano, avec paroles gaéliques et traductions anglaises. Mrs Kennedy-Fraser l'a récemment complété par un second ouvrage, *Sea Tangle* (2), qui ne contient que 9 mélodies, mais très remarquables à divers égards. Un troisième recueil, qui ne sera pas le dernier, est actuellement en préparation.

Ces publications méritent de retenir l'attention de tous ceux qui s'intéressent au développement de la musicologie celtique.

(1) *Songs of the Hebrides* and other Celtic songs from the Highlands of Scotland, some collected and all arranged for voice and pianoforte by MARGORY KENNEDY-FRASER, London, 1909 (XXXIX-164 pp.).

(2) *Sea Tangle*, some more songs of the Hebrides, collected, etc., by MARGORY KENNEDY-FRASER and KENNETH MACLEOD, London, 1913 (xiv-44 pp.).

Non pas qu'elles leur aient été spécialement destinées : à l'exemple de Bourgault-Ducoudray, dont elle se proclame l'émule et chez qui elle se documente presque exclusivement — ce qui explique les lacunes de ses classifications de modes — la collectrice des *Songs of the Hebrides* a voulu faire « œuvre esthétique plutôt que théorique » (p. xxviii). Mais si les mélodies qu'elle a sauvées de l'oubli ont une indéniable valeur artistique, leur importance documentaire est plus grande encore. Isolées du monde par les mille courants emmêlés d'une mer perfide entre toutes, situées à l'écart des grandes lignes de navigation, les Hébrides, plus que n'importe quelle région occidentale, ont échappé aux influences extérieures, et des traditions millénaires s'y sont maintenues intactes. Aussi peut-on s'attendre à trouver dans leur folk-lore musical les plus anciennes formes mélodiques dont se soient servi nos aïeux. Et en effet, si les deux recueils de Mrs Kennedy-Fraser ne nous offrent, à proprement parler, aucune échelle de sons que nous ne connaissions déjà, du moins trouvons-nous dans ces cinquante-cinq chansons toutes les gammes pentaphones et hexaphones qui précéderent, chez les Celtes, le système diatonique, gammes dont la musique brittonique a perdu jusqu'au souvenir, et dont certaines ne se rencontrent qu'exceptionnellement dans les autres parties de l'Ecosse et en Irlande.

Je voudrais, à propos des recueils de Mrs Kennedy-Fraser, et en utilisant les exemples qu'ils nous offrent, exposer le système complet de ces échelles, que les Anglais nomment *gapped* et que j'appelle « défectives », et montrer comment elles donnèrent naissance aux vingt modes diatoniques dont, naguère, j'analysais ici les échantillons armoricains⁽¹⁾.

(1) *Les quinze modes de la musique bretonne*, in « Annales de Bretagne », juillet 1911 (en brochure chez Rouart, Lerolle et C^{ie}, éd., Paris).

I

La plus ancienne gamme que l'on ait signalée chez les Celtes est une échelle formée des cinq premiers degrés qu'engendre une suite de quintes justes :

FA DO SOL RÉ LA

Sous sa forme la plus habituelle, qui est sans doute sa forme initiale, cette gamme de 5 notes, ou *pentaphone*, nous présente une suite d'intervalles composée de deux tons entiers consécutifs (secondes majeures), d'un ton et demi (tierce mineure) et d'un ton entier :

FA SOL LA DO RÉ
1 1 1½ 1

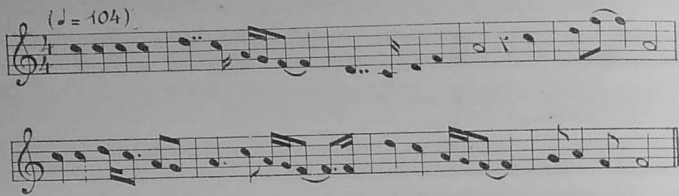
La gamme pentaphone semble avoir été, jadis, d'un universel emploi. On la trouve, en tout cas, dans la musique primitive des peuples les plus divers de civilisation et d'origine : Scandinaves, Slaves, Égyptiens, Chinois, Maléo-Polynésiens, Indous, Peaux-Rouges, etc. Elle n'est nullement « caractéristique de la tonalité hébridienne et même écossaise », comme l'affirme Mrs Kennedy-Fraser⁽¹⁾, et il est superflu de se demander si un tel système musical n'aurait pas été apporté en Ecosse et en Irlande par une population mongolique antérieure aux habitants actuels⁽²⁾ : de ce système, les Mongols, pas plus que les Indo-Européens, n'ont eu le monopole.

Par contre, il est certain que nulle part cette échelle n'est demeurée d'un usage aussi courant que chez les Gaëls. Les deux volumes de Mrs Kennedy-Fraser nous en offrent maint

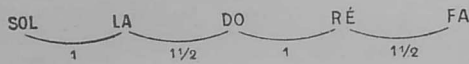
(1) *Songs*, p. xxx.

(2) *Songs*, p. xxxi.

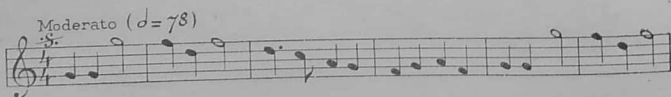
exemple. Voici, de la première forme analysée plus haut, un échantillon très net ⁽¹⁾ :



La gamme pentaphone revêt cinq formes particulières, selon que la finale mélodique repose sur l'un quelconque des cinq degrés qui la composent. L'ordre des intervalles se trouvant différent dans chacune d'elles, nous pouvons considérer ces cinq formes comme autant de modes distincts. Si nous prenons celui de *fa* comme point de départ, le second mode pentaphone sera celui de *sol* :

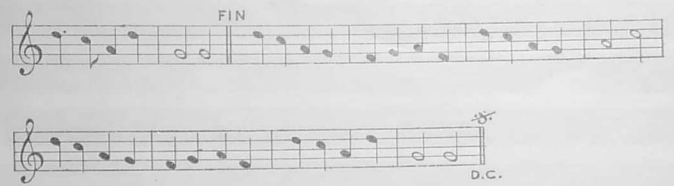


dont les intervalles sont respectivement d'une seconde majeure, d'une tierce mineure, d'une seconde majeure et d'une tierce mineure. Ce mode est extrêmement rare, tant en Ecosse qu'en Irlande ; je n'en trouve qu'un exemple dans les recueils de Mrs Kennedy-Fraser ⁽²⁾ :



(1) *Songs*, « Kishmull's Galley », p. 80. Autres exemples : *Ibid.*, « Milking song », p. 72, « Mull ficher's love songs », p. 76, « The seagull of the land-under-waves », p. 85 ; *Sea langle*, « Heroic Ossianic Chant », p. 13, « Song of the linn-quern », p. 16. — Les thèmes recueillis par Mrs Kennedy-Fraser sont donnés par elle dans les tons les plus favorables à la voix. Pour faciliter la lecture, je les rétablis sur leur échelle théorique.

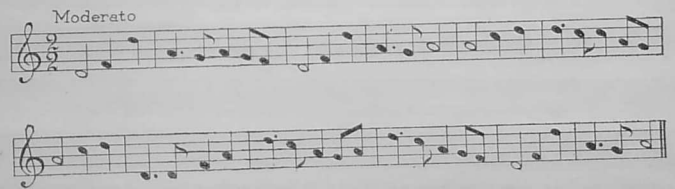
(2) *Songs*, « A fairy's love song », p. 90.



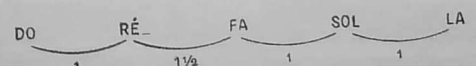
Le troisième mode est celui de *la* :



dont les intervalles sont les mêmes que ceux du mode de *sol*, mais avec une disposition inverse, chaque tierce mineure précédant la seconde majeure, au lieu de la suivre. Il est peut-être plus rare encore. Voici l'un des deux exemples que j'en trouve dans les *Songs of the Hebrides* ⁽¹⁾ :



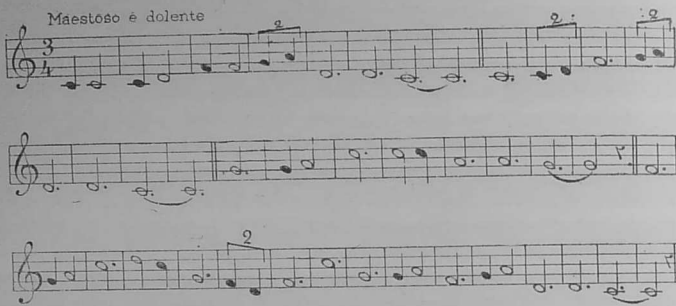
Le quatrième mode a *l'ut* pour finale mélodique :



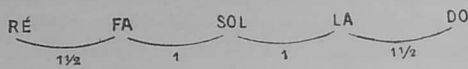
et se compose d'un ton, d'un ton et demi et de deux tons consécutifs. La collection de Mrs Kennedy-Fraser nous en

(1) *Songs*, « In Hebrid seas », p. 106. Autre exemple, *ibid.*, « Soul agony », p. xxii.

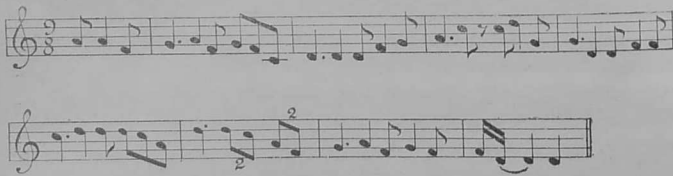
offre cinq spécimens d'autant plus précieux que les mélodies basées sur cette échelle sont assez peu fréquentes⁽¹⁾ :



Le cinquième mode pentaphone est celui de ré :



qui se compose de deux secondes majeures comprises entre deux tierces mineures. Les volumes de Mrs Kennedy-Fraser contiennent plusieurs mélodies construites sur ce mode, parmi lesquelles je choisis la suivante⁽²⁾ :



(1) *Songs*, « The lay of Diarmad », p. 112. Autres exemples, *ibid.*, Song of eulogy, p. xxii, « A Raasay love lull », p. 65, « Skye water-kelpie's lullaby », p. 95, « Sea Sorrow », p. 115.
(2) *Songs*, « A Mhairi bhoidheach », p. xxi, « Skye boat song », p. xxii ; *Sea tangle*, « Seal-woman's sea-joy », p. 22.

On remarquera que, de ces cinq mélodies, deux seulement donnent à nos oreilles éduquées par l'harmonie l'impression de conclure. Ce sont celles qui ont respectivement le *fa* et l'*ut* pour finales.

II

Gevaert, qui n'avait peut-être jamais vu de mélodies basées sur la série *complète* des modes pentaphones, connaissait du moins ces modes et les mentionne brièvement dans son *Histoire et Théorie de la Musique de l'Antiquité*. Mais il ne les signale qu'à titre de curiosité. Notant leur présence dans les cinq parties du monde, il écrit : « Le fait en lui-même est des plus intéressants et nous montre qu'un même principe a partout présidé à la formation du système musical. Il soulève un coin du voile épais qui recouvre les origines de notre art, mais il n'offre aucune prise à la recherche historique »⁽¹⁾. Autrement dit, Gevaert n'a pas vu le lien qui existe entre les échelles déficientes et le système diatonique dont nous lui devons la première étude un peu approfondie. Sans doute même, pénétré de la théorie hellénique des tétracordes, considéra-t-il qu'aucun lien n'était admissible entre deux systèmes aussi radicalement différents d'apparence⁽²⁾.

L'erreur, ou la distraction, de l'éminent musicographe, d'abord assez surprenante, a deux causes. En premier lieu, Gevaert demandait les bases de sa documentation, non à une tradition vivante, mais aux traités spéciaux de l'antiquité gréco-latine, d'Aristoxène à Boèce, convaincu que « la recherche historique... ne peut s'établir que sur une littérature musicale », — sans songer que les peuples n'ont l'idée de codifier les principes d'un art, d'en déduire une rigoureuse esthétique, que lorsque cet art, déjà loin de ses origines, a subi une évolution qui ne va guère sans un appauvrissement

(1) *Op. cit.*, t. I, p. 5.

(2) Il me paraît hors de doute qu'il faut voir dans le tétracorde non pas la forme embryonnaire des échelles grecques, mais un simple moyen d'analyse de ces échelles, trouvé après coup, et destiné à faciliter l'étude d'un art déjà fort complexe.

de formes. Enfin le succédané immédiat de la gamme pentaphone, l'échelle de 6 notes, ou *hexaphone*, ne semble pas avoir été connue de lui. Or l'échelle hexaphone est le chaînon qui assure la continuité des deux systèmes, le défectif et le diatonique.

Lorsque les Celtes, après s'être uniquement servi de la gamme pentaphone pendant une période qu'il est impossible d'évaluer, songèrent, à une époque qui n'est pas moins imprécise, à perfectionner leurs moyens d'expression mélodique, ils ne découvrirent pas d'emblée la gamme de 7 notes dont nous nous servons aujourd'hui. Ils se contentèrent d'abord d'ajouter un degré aux cinq dont se composait leur précédente échelle. Encore cette adjonction ne se fit-elle pas au hasard. Nous avons vu que la gamme pentaphone était née d'une progression harmonique de quintes, allant de *fa* à *la*. Si nous continuons la série, nous obtenons la note *mi*, quinte du dernier terme *la* :

FA DO SOL RÉ LA MI

Mi est en effet la note qui, ajoutée aux cinq degrés de l'échelle primitive, nous fournit le second système des Celtes, l'échelle hexaphone, qui, comme la pentaphone, comporte cinq modes différents.

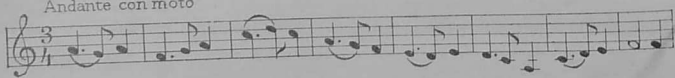
I. — Mode de *fa* :

FA SOL LA DO RÉ MI

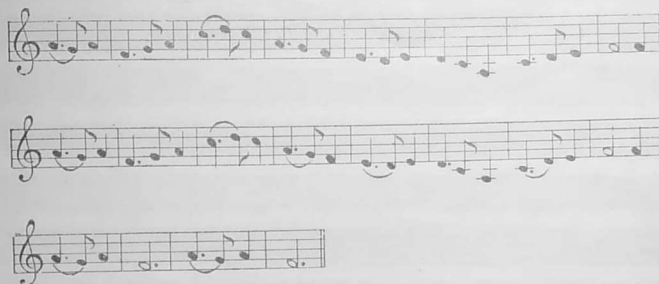
1 1 1/2 1 1

composé de deux séries de deux tons entiers consécutifs séparées par un intervalle d'un ton et demi. Exemple (1) :

Andante con moto



(1) *Songs*, « An Eriskay lullaby », p. 47. Autres exemples, « An Eriskay love lull », p. 52, « Hébridean mother's song », p. 56, « Flora Macdonald's love song », p. 145.



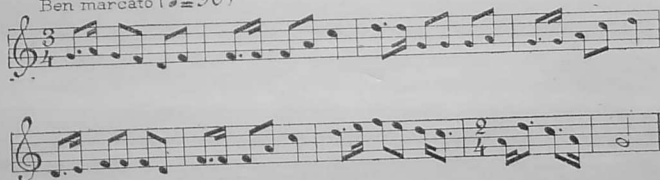
II. — Mode de *sol* :

SOL LA DO RÉ MI FA

1 1/2 1 1 1/2

composé d'un ton, d'un ton et demi, de deux tons consécutifs et d'un demi-ton. Exemple (1) :

Ben marcato (♩ = 90)



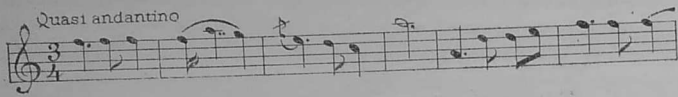
III. — Mode de *la* :

LA DO RÉ MI FA SOL

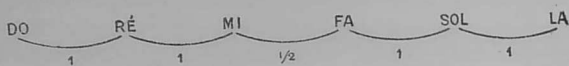
1/2 1 1 1/2 1

(1) *Songs*, « Lochbroom love song », p. 136. Autres exemples, *ibid.*, mouth-music for dancing, p. xx, « Ballad of Macneil of Barra », p. xxv, « Spinning song », p. 18, « The love-wandering », p. 67, « Milking Croon », p. 70.

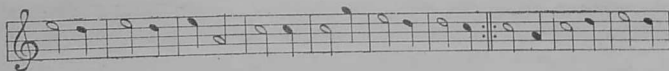
composé d'un intervalle d'un ton et demi, de deux tons consécutifs, d'un demi-ton et d'un ton entier. Exemple (1) :



IV. — Mode d'ut :



composé de deux séries de deux tons entiers consécutifs séparés par un intervalle d'un demi-ton. Exemple (2) :

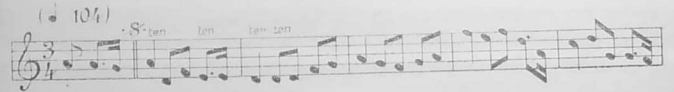


(1) *Songs*, « Sea-Sounds », p. 125. Autres exemples, *ibid.*, « Harris love lament », p. 130, « An island Jacobite song », p. 134; *Sea tangle*, pp. 6 et 7 (thème à 2/4), « Caristiona », p. 19.
 (2) *Songs*, « The ship at sea », p. 60.

V. — Mode de ré :



présentant, de gauche à droite, la même suite d'intervalles que le mode de *la* de droite à gauche. Exemple (1) :

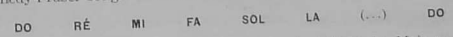


L'échelle hexaphone, dont nous venons de passer en revue les diverses formes, appelle un certain nombre de remarques :

1^o Le degré qui lui manque est toujours le quatrième degré de l'échelle fondamentale (si). C'est là un principe absolu. Il n'y a pas, chez les Celtes, de gamme systématique de 6 notes possédant le quatrième degré et dénuée du septième (2).

(1) *Songs*, « The Bens of Jura », p. 142. Autres exemples, *ibid.*, « The death farewell », p. 148, « The Mermaid's Croon », p. 150, « A Hebridean seafaring song », p. 154, « Christmas Duanag », p. 159.

(2) Mrs Kennedy-Fraser dit précisément le contraire : « Dans beaucoup d'airs écossais nous trouvons une forme d'échelle... où il y a seulement une note en moins, tantôt la 4^e et tantôt la 7^e » (*Songs*, p. xxx). Mrs Kennedy-Fraser songe sans doute à des mélodies basées sur cette gamme :



où, en effet, la note omise est la 7^e de la note initiale *do*. Mais ne voit-elle pas que la gamme ayant *do* pour point de départ est la quatrième

2° Elle ne comporte que cinq modes, ceux de *fa*, de *sol*, de *la*, de *do* et de *ré*. Il n'y a pas de mode de *mi*, ce degré, dernier venu du système, n'apparaissant que comme une sorte de note de passage, d'importance secondaire par rapport aux cinq degrés primitifs, et impropre à servir de point de départ à une gamme nouvelle.

3° Avec l'échelle hexaphone, ou plutôt avec quatre de ses modes (ceux de *sol*, de *la*, d'*ut* et de *ré*), l'intervalle de demi-ton, jusqu'alors inusité, apparaît dans la musique des Celtes.

On trouve des vestiges de l'échelle hexaphone dans le folklore musical de différentes races. Mais l'Ecosse et l'Irlande sont, à notre connaissance, les seuls pays qui en aient conservé tous les modes.

III

A l'échelle hexaphone succéda l'échelle heptaphone, formée des sept degrés qui composent encore aujourd'hui notre gamme. Le mécanisme de sa génération ne diffère pas de celui que nous avons précédemment exposé. En augmentant d'un terme, vers la droite, la progression de quintes qui nous a fourni les sons des deux premiers systèmes, nous obtenons la quinte de *mi*, qui est *si* :

FA DO SOL RÉ LA MI SI

Tel est le degré qui apparaît en dernier dans l'histoire des conquêtes sonores de nos lointains ancêtres, et qui met les peuples occidentaux en possession d'une échelle complète, uniquement formée de tons et de demi-tons :

mode hexaphone, autrement dit le troisième renversement du mode fondamental de *fa*, et que le *si* absent est justement le 4^e degré, et non le 7^e, de ce mode fondamental qui doit toujours être pris pour type? — Une gamme hexaphone privée de 7^e serait la suivante :

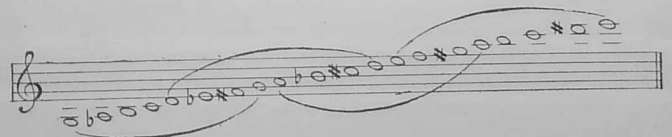
FA SOL LA SI DO RÉ (...) FA

avec le demi-ton entre le 4^e et le 5^e degré. Mrs Kennedy-Fraser peut chercher cette gamme dans les mélodies celtiques : elle ne la trouvera pas.

FA SOL LA SI DO RÉ MI (FA)
1 1 1 1/2 1 1 1/2

Les peuples occidentaux, disons-nous. Et en effet, si le progrès des études de musicologie populaire conduit un jour, comme il est permis de le penser, à la preuve absolue que les deux premières échelles déficientes (pentaphone et hexaphone) furent primitivement connues et employées par l'universalité des races humaines, il est probable que c'est ici, à l'apparition du quatrième et dernier degré, que l'on placera le point de bifurcation des deux grands systèmes musicaux qui se sont partagé le monde : le chromatique et le diatonique.

Les gammes déficientes avaient habitué les peuples à concevoir, dans la succession naturelle des sons, trois catégories d'intervalles : le ton, le demi-ton et le trihémiton (intervalle d'un ton et demi). Il est légitime de supposer que c'est le désir de conserver tous ces intervalles, auxquels ils étaient accoutumés, qui — lorsque l'introduction du quatrième degré vint, en complétant la gamme, en chasser le trihémiton — conduisit toute une catégorie de peuples orientaux à imaginer les diverses échelles chromatiques dont leurs mélodies traditionnelles nous offrent les échantillons, et dont la plus typique est sans doute celle qu'analyse Bourgault-Ducoudray dans la préface de ses *Mélodies de Grèce et d'Orient* (1) :



Ces échelles — dont l'examen détaillé dépasserait l'objet de cette étude — semblent avoir, en effet, le double objet d'utiliser tous les degrés de la gamme complète en conservant, à grand

(1) *Trente Mélodies Populaires de Grèce et d'Orient*, recueillies et harmonisées par L.-A. BOURGAULT-DUCOUDRAY, Paris, 1876 (Introduction, p. 20).

renfort d'accidents, tous les intervalles des gammes défectives. Quoi qu'il en soit de l'origine de ces gammes, les Celtes ne les employèrent jamais (1). Après l'échelle hexaphone, leur système, pourvu d'un degré supplémentaire, sacrifie délibérément le trihémiton, et son évolution se poursuit comme en vertu d'une loi rigide.

De même que les gammes défectives, leur première gamme complète revêt cinq formes, ayant pour points de départ respectifs les différents degrés de l'échelle pentaphone :

Ces premières échelles complètes, analogues, quant à la succession des intervalles, aux modes du système diatonique, en diffèrent essentiellement par ce fait que les mélodies qu'elles inspirèrent (on en retrouve encore en Irlande et en Ecosse) n'évoquent l'idée d'aucune tonalité définie : les degrés

(1) A vrai dire, j'ai publié une mélodie recueillie en Trégor (« Maro al laouenanig », in *Musiques Bretonnes*, p. 114, n° 222) qui est partiellement construite sur l'échelle précitée. J'ai exposé ailleurs (*Revue Musicale S. I. M.*, juillet 1910, Paris) que cet échantillon unique d'un mode totalement inconnu, à cette exception près, du folk-lore musical des Celtes, doit être probablement considéré comme importé du sud de l'Espagne, et constitue, par sa présence en Bretagne, une anomalie dont il n'y a pas lieu de tenir compte.

dont elles se composent n'exercent pas, entre eux, d'attraction réciproque ; aucune solidarité ne les relie ; pas de tonique, ni de dominante, dans ces successions de notes indépendantes les unes des autres. Ce sont, à proprement parler, des *gammes amorphes*, qui ne se différencient que par la finale, et auxquelles on ne peut imposer qu'une harmonisation arbitraire.

Peu à peu, cependant, les éléments de ces échelles s'ordonnent et se hiérarchisent. Vaguement d'abord, puis de façon plus nette, apparaît le sentiment d'une tonique, qui est le premier degré, d'une dominante, qui est le cinquième, et d'une médiante, qui est le troisième. Aux gammes amorphes succèdent ainsi de véritables modes. En même temps, par une sorte de provignement, le système s'enrichit et se complique : les degrés essentiels se substituent à la tonique dans son rôle de finale mélodique. Et ainsi prend naissance le système diatonique des Celtes, vraisemblablement analogue à celui des Grecs (si nous en jugeons par les vestiges qui nous sont parvenus de ce dernier) et qui comporte quatre séries de cinq modes chacune, basés respectivement sur la tonique, la dominante, la médiante et la sous-dominante des cinq formes initiales (voir le tableau ci-joint) (2).

Ces vingt modes, qui se retrouvent tous dans l'ensemble du folk-lore celtique d'aujourd'hui, bien qu'aucun peuple celtique particulier n'en ait sans doute conservé la totalité (2), ces vingt modes sont le dernier terme de l'évolution musicale des Celtes. Si différents qu'ils soient de l'échelle pentaphone, ils n'en dérivent pas moins de toute évidence, et l'influence de celle-ci se marque encore à un détail : la place subalterne que continuent d'occuper les deux degrés tard-venus de la gamme, le quatrième et le septième. Certes, ces degrés ne sont

(1) Ces pages n'ayant pour but que d'étudier les premières échelles, et, à leur sujet, de montrer la filiation du système musical ultérieur, je ne cite que pour mémoire la variété qui résulte, pour les modes diatoniques, de la faculté d'y faire entendre à volonté le *si* naturel ou bémol.

(2) De ces 20 modes, j'en ai rencontré, à l'heure actuelle, 11 dans les mélodies de l'Ecosse, 18 dans celles de l'Irlande, 15 dans celles de Bretagne et 11 dans celles du Pays de Galles. Il faut totaliser les spécimens différents des quatre pays pour retrouver l'ensemble du système.

pas demeurés de simples notes de passage. Ils comptent effectivement dans la mélodie et même dans les cadences : la finale peut se faire sur eux. Mais ils ne servent jamais de toniques. Ce rôle essentiel demeure l'apanage des cinq degrés de la gamme pentaphone, la première gamme des Celtes (1).

*
**

La première ? Dans l'état présent de la musicologie celtique, ce qualificatif lui appartient. Mais il n'est nullement assuré qu'elle le doive conserver. Dans la progression de quintes justes dont ils ont extrait les éléments de leur gamme, les Celtes, à un stade de leur vie musicale, se sont arrêtés à cinq degrés. Mais les ont-ils connus d'emblée ? Il est logique de supposer, au contraire, que, procédant par conquêtes successives, leur système ait été auparavant limité à quatre termes :

FA DO SOL RÉ

fournissant l'échelle déficiente :

FA SOL DO RÉ
1 2 1/2 1

voire même à deux ou trois termes, donnant des échelles plus rudimentaires encore.

La musique populaire des Celtes ne nous avait jamais offert ces gammes primitives. Or je trouve, dans le second recueil de Mrs Kennedy-Fraser, deux thèmes qui justifient cette

(1) La vassalité que subissent encore ataviquement ces deux notes est attestée par nos traités d'harmonie : dans le style d'école, le 4^e et le 7^e degrés ont, seuls, une marche contrainte ; on dirait qu'ils n'existent qu'en fonction de leurs voisins. — Un phénomène analogue s'observe en Chine, que rend plus saisissant encore la terminologie musicale des Célestes : le 4^e et le 7^e degrés n'ont pas de noms particuliers. Situés respectivement à un demi-ton au-dessous du *tcheu* et du *koang*, on les appelle *piên tcheu* et *piên koang*, c'est-à-dire : qui-devient-tcheu, qui-devient-koang (cf. Louis LALOY, *La Musique Chinoise*, Paris, p. 58).

hypothèse, encore inédite, d'une échelle de quatre notes. Voici le premier (1) :



Il est impossible de ne pas voir dans les quatre degrés sur lesquels repose cette monodie le premier renversement de l'échelle *tétraphone* citée plus haut :

SOL DO RÉ FA
2 1/2 1 1 1/2

C'est par contre le troisième renversement de cette échelle :

RÉ FA SOL DO
1 1/2 1 2 1/2

que nous présente le second thème (2) :



Evidemment, il serait imprudent de dégager une loi de deux faits jusqu'à présent isolés. Seule, la mise au jour de nombreuses mélodies construites sur le même patron permettrait d'affirmer l'existence d'une gamme antérieure à la gamme pentaphone, et génératrice de celle-ci.

Ces mélodies, il est certain que la tradition de l'Ecosse et de l'Irlande, à plus forte raison de Bretagne et du Pays de

(1) *Sea tangle*, fragment de « Seal-woman's sea-joy », p. 22.
(2) *Ibid.*, fragment à 2/4 de « Caristiona », p. 20.

Galles, ne les possède pas, ou ne les possède plus : nous les connaissons déjà. Plus conservatrices, parce que mieux soustraites à l'influence des voisinages, les Hébrides sont-elles en mesure de nous les fournir ? Il appartient à Mrs Kennedy-Fraser de répondre. Elle a, nous dit-elle, recueilli des centaines de chansons hébridéennes. Il est grandement souhaitable qu'elle ne se borne pas à éditer celles que distingue leur mérite poétique ou musical. Le thème le plus insignifiant d'apparence peut avoir une importance capitale pour l'histoire du folk-lore celtique. Que Mrs Kennedy-Fraser, sans renoncer à harmoniser et à traduire ses plus belles trouvailles, imprime l'ensemble de ses collectes, en bloc et tel quel. Il n'est pas une revue spéciale qui ne serait heureuse, en lui offrant l'hospitalité, de s'associer au service inappréciable qu'elle peut rendre à l'étude de l'art que cultivèrent avec le plus de goût et de succès les premiers hommes de notre race.

Imp. Oberthür, Rennes (4752-19).

CELTES

ÉCHELLES DIATONIQUES PROPREMENT DITES

	Modes commençant par la dominante	Modes commençant par la médiane	Modes commençant par la sous-dominante
Mo de	<p>D T M</p> <p>(Lydien des Grecs)</p>	<p>M D T</p> <p>(Synonon-lydien des Grecs)</p>	<p>D T M</p>
Mo de	<p>D T M</p> <p>(Phrygien des Grecs)</p>	<p>M D T</p> <p>(Mixolydien des Grecs)</p>	<p>D T M</p>
Mo de	<p>D T M</p> <p>(Dorien des Grecs)</p>	<p>M D T</p>	<p>D T M</p>
Mo de	<p>D T M</p>	<p>M D T</p>	<p>D T M</p>
Mo de	<p>D T M</p> <p>(Lorien des Grecs)</p>	<p>M D T</p>	<p>D T M</p>

te juste dans le premier groupe (tonique); quarte juste + quinte juste dans le second (dominante); sixte mineure + tierce majeure, ou sixte est divisée en quinte diminuée + triton

SYSTÈME MODAL DES CELTES

ÉCHELLES DEFECTIVES

ÉCHELLES AMORPHES

ÉCHELLES DIATONIQUES PROPREMENT DITES

	Modes Pentaphones	Modes Hexaphones	Premiers Modes Heptaphones	Modes commençant par la tonique	Modes commençant par la dominante	Modes commençant par la médiane	Modes commençant par la sous-dominante
Modes de FA				 <small>(Hypolydien des Grecs)</small>	 <small>(Lydien des Grecs)</small>	 <small>(Système lylien des Grecs)</small>	
Modes de SOL				 <small>(Hypodryzien des Grecs)</small>	 <small>(Phrygien des Grecs)</small>	 <small>(Mixolydien des Grecs)</small>	
Modes de LA				 <small>(Hypodorien des Grecs)</small>	 <small>(Dorien des Grecs)</small>		
Modes de DO				 <small>(Majeur classique)</small>			
Modes de RE					 <small>(Locris des Grecs)</small>		

Légenda. — T = tonique; D = dominante; M = médiane. — Les liaisons indiquent la division de l'octave dans les modes diatoniques proprement dits : quinte juste + quarte juste dans le premier groupe (tonique); quarte juste + quinte juste dans le second (dominante); sixte mineure + tierce majeure, ou sixte majeure + tierce mineure dans le troisième (médiane); quinte juste + quarte juste dans le quatrième (sous-dominante), à l'exception du 1^{er} mode de ce groupe, dont l'octave est divisée en quinte diminuée + triton.