

MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO



3 1761 07917870 3

Normand, Théodore Frédéric
Examen critique de l'histoire
de la Sainte-Trinité

ML

93

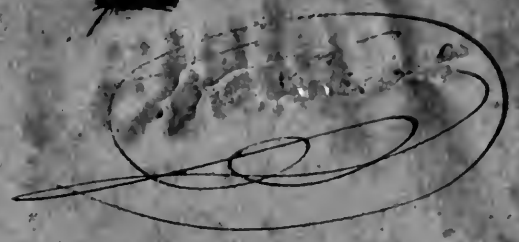
N67



MISARD

Hommage à l'Académie des
Inscriptions et Belles-Lettres

~~l'auteur~~ l'auteur



Commissaire
chargé de la
St. Chapelle

1033013



ML
93
N67

EXAMEN CRITIQUE

DES

CHANTS DE LA SAINTE-CHAPELLE

TIRÉS DE MANUSCRITS DU XIII^e SIÈCLE, ET MIS EN PARTIES, AVEC ACCOMPAGNEMENT D'ORGUE, PAR FÉLIX CLÉMENT, MEMBRE DE LA COMMISSION DES ARTS ET DES ÉDIFICES RELIGIEUX; AVEC UNE INTRODUCTION, PAR DIDRON AÎNÉ, SECRÉTAIRE DU COMITÉ HISTORIQUE DES ARTS ET MONUMENTS¹.

Par M. THÉODORE NISARD.

Quels que soient les résultats obtenus par les hommes qui se livrent aux études archéologiques, il faut toujours, pour être juste, tenir compte des difficultés qu'ils ont eu à vaincre et de la pureté d'intention qui les a guidés dans leurs travaux. Sous ce rapport, j'aime à reconnaître, en commençant cet article, que l'artiste dont je veux examiner les œuvres est un homme rempli de bonne foi et sincèrement désireux d'être utile à la vraie musique religieuse. Mais a-t-il enfin résolu le problème esthétique que les musiciens archéologues étudient, de nos jours, avec tant de courage et de persévérance? — Je ne le crois pas.

En effet, M. Félix Clément est parti d'un faux principe d'archéologie musicale; puis, autour de ce principe, il a rassemblé des faits qui ne constituent pas même l'ombre d'une application logique. Ainsi, de quelque manière que l'on veuille envisager la restauration de la musique religieuse, entreprise par cet écrivain, on n'y découvre rien qui puisse subir l'épreuve d'une critique judicieuse : cercle vicieux dans lequel l'honorable artiste se tourne péniblement en tout sens, son œuvre n'a pas atteint le but qu'il se proposait.

Que voulait M. Félix Clément?

¹ Paris, in-4°, 1849.

Cet écrivain, posant en axiome que l'art religieux du XIII^e siècle est l'idéal du genre, a publié des morceaux de musique sacrée de cette époque, du moins il le dit, et les a proposés comme des modèles à suivre.

D'abord, je laisse aux hommes compétents le soin d'admettre ou de combattre ce que la thèse de certains archéologues modernes a de général et d'absolu. Je ne veux et ne dois parler ici que de musique. Eh bien ! j'avance, contrairement à l'opinion de M. Félix Clément, que la perfection de la musique religieuse ne peut pas être placée au XIII^e siècle.

Quand on étudie avec soin la grande période du moyen âge, depuis le commencement du VII^e siècle jusqu'à la fin du XVI^e, on voit que le monde musical s'offre à l'érudition sous deux aspects bien distincts. D'un côté, c'est la musique *plane* qui, organisée définitivement par l'immortel saint Grégoire, va s'altérant de plus en plus jusqu'à la mort de Palestrina (1594); de l'autre, un art musical tout nouveau se forme de la substance même des principes grégoriens : l'harmonie, sous les noms divers de *diaphonie*, de *symphonie*, de *déchant*, d'*organum*, de *triplum*, de *quadruplum*, etc., s'ajoute d'abord à la tonalité du plain-chant ; et le rythme de certains morceaux liturgiques donne ensuite naissance à l'art de représenter, par des figures particulières, les différentes valeurs des notes.

L'*art nouveau*, comme on disait au moyen âge, suivit une route bien différente de celle du plain-chant. Incomplet sous tous les rapports, il débuta par une harmonie que les modernes sont convenus d'appeler *barbare*, et par une notation qui ne représentait que des doubles longues, des longues, des brèves et des semi-brèves. Mais sa marche fut marquée de siècle en siècle par des transformations considérables qui attestent l'activité prodigieuse des musiciens de cette époque peu connue encore. Toutefois, ce fut dans la seconde moitié du XV^e siècle seulement, que l'art musical *mesuré* et *harmonisé* parvint à un haut degré de perfection, grâce à l'illustre école flamande. Jacques Hobrecht, Jean Okeghem et Jean Tinctoris, trois enfants de la Belgique, furent alors les chefs de l'art musical en Europe ; ils eurent la gloire de former l'école d'Italie, qui, au XVI^e siècle, résuma l'idéal de la musique religieuse figurée dans les inimitables productions de Palestrina.

Comme on le voit, entre saint Grégoire-le-Grand et Palestrina, il y

a un art qui s'oblitére et un art qui s'élabore, un art qui s'en va et un art qui se crée. La perfection absolue de chacun d'eux se trouve aux deux extrémités du moyen âge. Dans la période intermédiaire, l'investigateur peut sans doute rencontrer quelques compositions remarquables pour l'époque, mais c'est une erreur profonde que d'y chercher le type général de la perfection.

Or, c'est précisément en cela que consiste le tort de M. Félix Clément, ou plutôt celui de l'école qui a inspiré ses travaux. En considérant une époque de transformation musicale comme le critérium de l'esthétique de l'art religieux, on a oublié que cette époque n'est le critérium d'aucune musique : tout s'y altère pour se modifier ; il n'y a partout que des tâtonnements dont les tendances s'exercent, non pas sur les anciennes traditions qui se perdent, mais sur un avenir que l'on pressent d'une manière instinctive sans le connaître encore. Au milieu de cette confusion générale, le vrai plain-chant de saint Grégoire, celui que Pepin-le-Bref, Charlemagne, saint Notker Balbulus, Réginon de Prum, saint Odon de Cluny, saint Bernard, Guy d'Arezzo, Guy de Châlis et une foule d'autres grands hommes regardaient comme le plus parfait et le plus beau, ce plain-chant, dis-je, s'oublie, se dénature, se corrompt, se perd... Au XIII^e siècle, les mélodies grégoriennes ne sont déjà plus que de lointaines réminiscences ; les copistes, les écolâtres, les coutumes locales et la musique figurée qui obtient toutes les faveurs, ont fait subir à ces mélodies sublimes des variantes sans nombre ; l'exécution même n'en est plus semblable à celle qu'avait enseignée, à l'abbaye de Saint-Gall, le chantre Romanus envoyé à Charlemagne par le pape Adrien.

Ainsi, ce n'est pas, ce ne peut pas être au XIII^e siècle qu'il faut chercher, avec M. Félix Clément, la perfection de la musique plane. Je le répète : ce siècle, en fait de musique, n'est la perfection de rien, ni du plain-chant, ni de l'harmonie, ni du drame, ni de la chanson. Pour nier cet axiome, il faut méconnaître complètement l'histoire de l'art, il faut en un mot s'éprendre aveuglément de passion pour une époque sans savoir ce qu'elle est, ce qui l'a précédée, ce qui l'a suivie : étrange philosophie, s'il en fut jamais, que les faits frappent d'impuissance, et qui jettera toujours ses adeptes dans des systèmes injustifiables !

Je m'étonne que M. Félix Clément n'ait pas même soupçonné les objections invincibles que l'on peut opposer à sa prétendue théorie

d'esthétique musicale, ou plutôt je ne m'en étonne point ; esprit de bonne foi, incapable de commettre l'ombre d'une fraude, et par cela même naturellement porté à ne se défier point des hommes en qui il a placé son estime, on lui a dit avec conviction : *Le XIII^e siècle est tout, en peinture, en sculpture, en architecture, en musique* ; et aussitôt il s'est mis à l'œuvre avec enthousiasme et s'est écrié à son tour : *Oui, le XIII^e siècle est tout !*

Mais, en admettant un instant qu'il faille regarder le XIII^e siècle comme une mamelle d'or d'où jaillit le lait de la plus pure musique religieuse, voyons comment M. Félix Clément a mis en relief les merveilles par excellence de l'art sacré.

A-t-il révélé des mélodies liturgiques qui puissent réellement faire connaître la supériorité du XIII^e siècle ?

Les a-t-il bien traduites en notation moderne ?

En a-t-il saisi et indiqué le vrai mode d'exécution, d'après les règles pratiques du temps ?

L'harmonie vocale et instrumentale dont il les a ornées est-elle bien du XIII^e siècle, ou du moins est-elle en rapport rigoureux avec l'ancienne tonalité musicale ?

On peut, sans crainte de se tromper, répondre négativement à toutes ces questions.

En premier lieu, pour que M. Clément fût exact dans sa glorification du XIII^e siècle, il fallait qu'il en ressuscitât les chefs-d'œuvre de musique sacrée, et qu'il nous montrât ensuite le génie de cet âge merveilleux produisant des beautés musicales d'un ordre supérieur à celles des âges plus anciens ou plus modernes. Autrement sa thèse n'est pas admissible, parce qu'il est impossible, en pareille matière, de baser un jugement définitif sur des compositions communes, vulgaires, insignifiantes, prises au hasard, et d'établir *a priori*, sans comparaison de chef-d'œuvre à chef-d'œuvre, la supériorité d'un siècle sur un autre.

Eh bien ! je dois le dire, non-seulement M. Félix Clément n'a pas reproduit les chefs-d'œuvre de musique religieuse du XIII^e siècle, mais il n'a pas même publié un seul morceau qui appartienne en propre à cette époque.

De tous les chants que cet honorable écrivain a édités, ceux de la prose de l'âne et de l'*Hæc est clara dies* se rapprochent le plus du XIII^e siècle, sans toutefois lui appartenir à la rigueur. Ils sont tirés d'un

ancien manuscrit contenant l'Office des Fous (*Officium Stultorum*), autrefois à l'usage de la métropole de Sens. La Bibliothèque nationale en possède une bonne copie sous le numéro 1351 de l'ancien fonds latin. Si l'on en croit le transcripateur, l'Office des Fous aurait été composé, sous le pontificat d'Honorius III, par Pierre de Corbeil, archevêque de Sens, mort en 1222 : « *Officium illud compositum fuit à Petro de Corbolio Senonensi archiepiscopo, tempore quo sedebat Romæ summus pontifex Honorius tertius....* » Or, cette date ne me semble pas exacte. Honorius gouverna l'Eglise de 1216 à 1227, et Jean Beleth, savant liturgiste qui vivait encore en 1182, parle de la Fête des Fous comme étant déjà répandue à cette époque. Cette fête, ridicule et scandaleuse, fut d'abord condamnée, en 1198, par Pierre de Capoue, cardinal légat en France, et en 1212 par un concile tenu à Paris (Biblioth. nation., fonds latin de Saint-Germain-des-Prés, ms. n° 959, de *festo Fatuorum*). Ces condamnations établissent d'une manière évidente que si Pierre de Corbeil a composé l'*Officium Stultorum*, ce fait doit certainement remonter à la seconde moitié du XII^e siècle, et non au commencement du XIII^e.

M. Clément a aussi publié plusieurs proses qu'il donne encore comme des productions du XIII^e siècle, entre autres la séquence *Regnantem sempiterna*, et celle qui commence par ces mots : *Qui regis scepra*.

Voici comment M. Didron rend compte de l'exécution, à la Sainte-Chapelle, du premier de ces deux morceaux : — « Onze heures sonnent, et Mgr l'archevêque de Paris, en simple soutane violette, entre dans la Sainte-Chapelle. Aussitôt les quarante musiciens placés en retraite du jubé, derrière le maître-autel, sous l'estrade, tout au fond du sanctuaire, entonnent, sur un signe de M. Félix Clément, un chant du moyen âge, le *Regnantem sempiterna*, tiré, par M. Félix Clément lui-même, d'un manuscrit du XIII^e siècle, qui appartient à notre Bibliothèque nationale. Ce chant s'exécute d'abord au milieu du bruit occasionné par un conflit de préséance, et cependant il produit un effet extraordinaire ; c'est qu'on y entend éclater l'émotion d'une assemblée rendant, selon les paroles mêmes du morceau, des actions de grâces au Roi éternel, au juge puissant et clément, qui réjouit le ciel et fixe l'attention de la terre. Cette pièce sublime étonne d'abord ; on se tait, ici et là ; puis le silence est complet et absolu ; à la fin, on éclaterait en applaudis-

« sements, si le lieu sacré où l'on est n'y faisait obstacle. » (*Préface*, p. 6.)

Et plus loin : « Le lendemain de la fête, M. le comte de Montalembert, membre de la députation de l'Assemblée nationale présente à la cérémonie, m'écrivait ces lignes : Dites bien à M. Clément que la musique a été ce qu'on a le plus goûté, le plus admiré. Il n'y a eu qu'une voix chez les représentants et chez les magistrats que j'ai vus, pour s'extasier devant ces mélodies sublimes. Le premier morceau (*Regnantem sempiterna*), quoique exécuté au milieu d'une dispute de préséance et d'estrade, a été, selon moi et selon d'autres, le chef-d'œuvre de la journée. » (P. 11.)

Après ces pompeux éloges qui s'adressent évidemment au XIII^e siècle, il faut maintenant dire que les deux proses dont il s'agit sont très-anciennes dans l'Eglise. Elles appartenaient aux offices de l'Avent. « La réforme de Pie V, dit M. l'abbé Pascal, les fit disparaître, et ce ne fut pas une grande perte. » (*Origine et raison de la liturgie*, in-4^o, 1844, p. 110.) — Quoi qu'il en soit de cette dernière assertion qu'il m'est impossible d'admettre, on trouve les deux proses en question dans un Graduel du fonds de Saint-Martial de Limoges (Bib. nat., n^o 1137). Ce volume est du XI^e siècle : MM. Clément et Didron peuvent y lire, fol. 42 et 52, le texte et la musique du *Qui regis* et du fameux *Regnantem*. Les mêmes pièces sont aussi bien notées dans l'*Antiphonaire* de Guy d'Arezzo (Ms. de Saint-Evroult, *ibid.*, supplément latin, n^o 1017, fol. 44 et 45). Tout le monde sait que cette précieuse copie du XII^e siècle est évidemment conforme à l'original qui est du XI^e. Je pourrais citer encore, mais ce que j'ai dit suffit pour prouver que c'est une souveraine injustice et une ignorance impardonnable d'attribuer à un siècle ce qui lui est antérieur peut-être de *trois cents ans*..... Voilà où mène toute doctrine systématique, aveugle, inintelligente, qui sacrifie les faits aux théories, au lieu d'établir les théories sur les faits.

Cependant, en publiant l'*Ecce panis angelorum*, l'une des strophes du *Lauda Sion*, MM. Clément et Didron ont eu la prudence de reconnaître que ce chant pourrait bien remonter au XI^e siècle. Pourquoi donc, dans le doute, ont-ils inséré, parmi les chefs-d'œuvre de musique religieuse du XIII^e siècle, une composition dont ils ne connaissent point la véritable origine ? Ce reproche est d'autant plus fondé, que saint Thomas d'Aquin, le compilateur de l'office du Saint-Sacre-

qui précède

ment, s'est contenté de prendre les différents morceaux de la liturgie ordinaire qui convenaient à cet office, et d'appropriier les textes dont il était l'auteur à de très-anciennes mélodies. Ainsi, pour ne parler que de la messe du Saint-Sacrement, l'introït et le graduel sont tirés textuellement, musique et paroles, de l'antiphonaire de saint Grégoire : l'introït *Cibavit* est celui de la deuxième férie de la Pentecôte, et le graduel *Oculi omnium* se chante encore, dans le rit romain, à la deuxième férie du troisième dimanche de Carême. Le chant de la prose *Lauda Sion* était, au XI^e siècle, celui du *Laudes crucis attollamus*, comme on peut le voir dans le manuscrit de Saint-Evrout, cité plus haut ; il était si célèbre avant le Docteur angélique, qu'on l'appropria partout à une foule de proses, entre autres à celle des morts : *De profundis exclamantes* ; à celle de sainte Catherine : *Vox sonora nostri chori* ; à celle de saint Pierre : *Gaude, Roma, mundi caput* ; à celle de saint Michel : *Laus erumpat ex affectu*, etc. M. Fétis a ignoré toutes ces circonstances lorsqu'il a dit : « La « belle séquence *Lauda Sion salvatorem*, composée par saint Thomas « d'Aquin, n'a été chantée pour la première fois dans l'office du « Saint-Sacrement qu'en 1264. Il est vrai que l'abbé Poisson dit, dans « son intéressant *Traité théorique et pratique du plain-chant* (p. 141), « que le chant de cette prose a été pris de la prose plus ancienne « de la Sainte-Croix, *Laudis cruces attollamus* ; fondant son opinion « sur les contre sens qui existent entre les paroles et le chant de « l'hymne (*sic*) de saint Thomas. Mais, sans prétendre décider de la « priorité de composition des deux proses, je ferai remarquer que « la fête de la Sainte-Croix, une des plus anciennes de la liturgie, a « été instituée à Constantinople avant le schisme qui a séparé « l'Eglise grecque de la communion romaine : or, il n'existe pas dans « tout le chant de l'Eglise grecque une seule mélodie qui ait le caractère des séquences ; il est donc certain que la prose *Laudes crucis* est de beaucoup postérieure à l'institution de la fête de la « Sainte-Croix, et la priorité de composition entre les deux séquences « est d'autant plus douteuse que je n'ai pas trouvé celle de la fête de « la Sainte-Croix dans un manuscrit aussi ancien que celui de la fête « du Saint-Sacrement dont je suis possesseur. » (*Des origines du plain-chant*, revue de M. Danjou, année 1846, 3^e article, p. 82.)

Encore une fois, je renvoie les incrédules ou ceux qui doutent au manuscrit de Saint-Evrout, et je passe outre.

J'arrive au *Domine salvam fac rempublicam* dont la mélodie figure, à mon grand étonnement, dans les *Chants de la Sainte-Chapelle*. A quel titre, s'il vous plaît? Cette cantilène psalmodique a-t-elle été aussi extraite d'un *manuscrit du XIII^e siècle*? Que M. Clément veuille bien le dire, car la chose en vaut la peine. Jusqu'ici l'on avait regardé Etienne Dumont, maître de chapelle de Louis XIV, comme l'auteur de ce *God save the king* des Français. Pour couper court à cette discussion, il n'y a qu'un moyen à prendre : c'est d'exhiber un manuscrit du XIII^e siècle où se trouve le chant du *Domine salvum*. M. Clément ne donnera pas cette preuve, parce qu'ici encore il s'est trompé.

Mais voici qui est plus grave. Dans sa *Collection des chants* du XIII^e siècle, M. Félix Clément a publié le trait du Carême : *Domine non secundum*, morceau que les réformateurs de la liturgie parisienne ont placé à la messe du mercredi des Cendres et à celle du lundi de la Semaine-Sainte, d'après la mélodie profondément altérée du trait grégorien de la Semaine-Sainte : *Domine, exaudi orationem meam, et clamor meus ad te veniat*, etc. Qu'a fait M. Clément pour restaurer cette prière mutilée par les puritains bibliques du XVIII^e siècle? Il s'est d'abord avisé de corriger les correcteurs en complétant le texte sacré; puis, avec le texte ainsi allongé, il s'est mis à la torture pour y adapter le chant du *tractus* grégorien, répétant plusieurs fois de suite les mêmes tirades mélodiques, les modifiant, les arrangeant vaille que vaille pour remplir le nombre des syllabes du texte. Et parce que M. Clément a pris pour base de son travail le chant du *Domine exaudi* dans des manuscrits du XIII^e et du XIV^e siècle, il en a conclu que le *Domine non secundum*, ainsi prétintillé, devait figurer parmi les productions de son époque favorite. En vérité, cela est par trop naïf, et une pareille conclusion ne peut pas être prise au sérieux... Il y a plus : lors même que M. Clément eût respecté le texte et la mélodie de ce morceau, lors même qu'il l'eût copié avec le plus grand soin dans des manuscrits du XIII^e siècle, il n'aurait pas eu pour cela le droit de l'insérer dans sa *Collection des chants religieux* de ce siècle. Le trait *Domine exaudi* se trouve dans l'antiphonaire de Saint-Gall, copie authentique de celui de saint Grégoire; il se trouve dans *tous* les antiphonaires ou graduels qui ont été *écrits* depuis le VII^e siècle jusqu'au XVI^e; et, bien certainement, ce sont là des titres qui auraient modifié l'opinion de M. Clément, s'il les avait connus.

Il est inutile de prolonger plus longtemps l'examen de l'âge des

mélodies publiées par cet honorable artiste. On voit qu'il y a eu un malentendu fâcheux de sa part. N'ayant pas étudié les monuments d'archéologie musicale antérieurs au XIII^e siècle, il a voulu remplacer cette connaissance par un procédé qui n'est pas admissible en bonne critique. Il s'est dit : « Voici un morceau de musique religieuse dans tel ou tel manuscrit du XIII^e siècle ; donc ce morceau appartient à cette époque. » Eh ! mon Dieu ! cette conséquence est tellement peu rigoureuse qu'elle a jeté M. Clément dans d'énormes erreurs chronologiques ! Il faut bien qu'il en convienne maintenant.

Je passe à la deuxième question posée en tête de cet article, et je demande si M. Clément a bien traduit en notation moderne ses prétendus chants du XIII^e siècle ?

Ici, je dois le dire, on a formulé contre M. Clément des critiques qui ne me paraissent pas fondées, et l'on a omis celles qui étaient sérieuses.

On a mis en avant l'impossibilité de traduire les *neumes*, sorte d'écriture musicale fort mystérieuse, qui a *prévalu* depuis saint Grégoire jusqu'à l'époque de Guy d'Arezzo, — tandis que M. Clément n'avait pas même eu la prétention de toucher à cette énigme de la paléographie européenne.

On a aussi parlé de la notation inventée par Guy d'Arezzo comme d'une écriture musicale *très-difficile à lire*, et l'on a conclu que la sémiologie du plain-chant, en usage au XIII^e siècle, était une lettre morte pour M. Clément.

La question ainsi posée ne prouve rien, parce qu'elle prouve trop.

Pour être juste, il faut d'abord écarter la querelle au sujet des *neumes* ; ceux qui voudraient des détails sur ce point obscur et difficile de l'art peuvent lire les travaux que je publie en ce moment, dans l'excellente *Revue archéologique* de M. Leleux, sur les anciennes notations musicales de l'Europe.

Reste donc à examiner la sémiologie phonique depuis Guy d'Arezzo jusqu'au XIII^e siècle inclusivement.

Dans cette sémiologie, il y a deux choses à considérer : d'abord la valeur mélodique des notes, et, en second lieu, tout ce qui a rapport soit aux valeurs temporaires des sons de la musique plane, soit aux ornements proprement dits du chant.

Quant à la valeur mélodique, le système de Guy d'Arezzo est si clair, si simple, si sûr, que le moindre doute n'est pas possible. Ce célèbre moine déclare lui-même qu'avec sa méthode de notation, *un enfant* pouvait en moins d'un mois déchiffrer une antienne à pre-

mière vue et sans la moindre hésitation, ce que n'aurait pu réaliser un chantre dans l'ancien système, même après *cent ans* d'études¹. Or, je n'admettrai jamais qu'en plein XIX^e siècle, un homme, un artiste, un musicien littérateur qui peut méditer les ouvrages si lucides, si méthodiques de Guy d'Arezzo, ne soit pas capable de lutter avec un enfant du XI^e siècle. Ne point admettre cette possibilité, c'est quelque chose de tellement humiliant que cela me paraît absurde. Et en effet, dans la théorie sémiologique de Guy d'Arezzo, l'auteur emploie tant de précautions pour faire distinguer les notes du diagramme entre elles, que si l'on commet quelque erreur, c'est qu'on le veut bien. Ces portées musicales, imaginées par le moine de Pompose, n'avaient en général que quatre lignes : deux coloriées diversement et deux autres tracées dans l'épaisseur du vélin ; mais chaque ligne était affectée à une note, soit par une clé, soit par une couleur de convention. Cette complication de moyens auxiliaires se simplifia dans la suite ; au XIII^e siècle, la notation arétine était, pour le plain-chant du moins, absolument semblable à celle du XVI^e dont se servent encore aujourd'hui les Chartreux.

Or, prétendre que M. Félix Clément n'a pu déchiffrer les notes des morceaux qu'il a empruntés au XIII^e siècle, c'est là une accusation à laquelle je ne veux point m'associer en conscience. Nous ne sommes plus, grâce à Dieu, en l'année 1828, où M. le chevalier Kretzschmer chicanait puérilement M. Fétis sur la figure que l'on donnait, au moyen âge, à la clé de *fa* ou à la clé d'*ut*. Si la science a des luttes à soutenir aujourd'hui, ce n'est plus à propos de bagatelles que l'on faisait gravement passer alors pour de l'archéologie musicale. Celle-ci a progressé depuis vingt ans, et ses conquêtes sont tellement considérables que c'est un véritable anachronisme de les méconnaître, même pour réfuter M. Clément.

¹ « Cùm me et naturalis conditio et *bonorum imitatio communis utilitatis diligenter faceret, cœpi, inter alia studia, musicam tradere pueris. Tandem adfuit divina gratia, et quidam eorum, imitatione chordæ et nostrarum notarum usu exercitati, ante unius mensis spatium invisos et inauditos cantus ita primo intuitu indubitanter cantabant, ut maximum spectaculum plurimis præberetur. Quod tamen qui non potest facere, nescio quâ fronte se musicum vel cantorem audeat se dicere. Maximè itaque dolui de nostris cantoribus qui, etsi centum annis in canendi studio perseverent, nunquàm tamen vel minimam antiphonam per se valent efferre, semper discentes (ut ait Apostolus) et nunquàm ad scientiam pervenientes. » (Micrologi prologus ad Theobaldum directus, — nouvelle édition des œuvres de Guy d'Arezzo, préparée d'après les meilleurs manuscrits, par Th. Nisard.)*

La question change du tout au tout, s'il s'agit de la *valeur temporaire* des notes et de leurs agréments. Rien n'est plus complexe que ce point de doctrine et de pratique musicale, au moyen âge, et c'est là une circonstance dont il faut ici tenir compte pour être équitable.

Quant à la valeur temporaire des notes, M. Clément s'est arrêté à un système uniforme qui laisse tout à désirer. Il a traduit toutes les notes losanges par des semi-brèves, — toutes les notes carrées par des brèves ou rondes, — et toutes les notes carrées avec queue par des longues. Il en est résulté une altération complète de toutes les mélodies qu'il a mises en notation moderne.

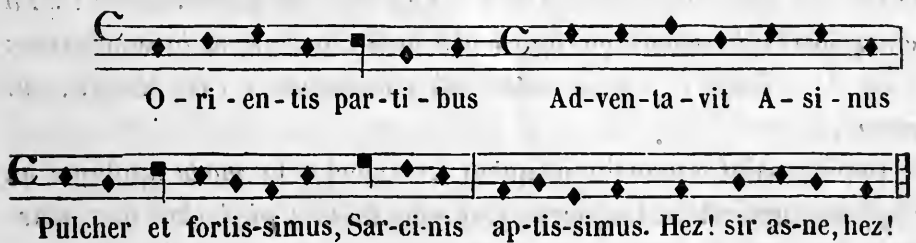
Je ne suis pas sûr que ce soit la meilleure solution.

Ces mélodies se divisent en deux classes : ou elles appartiennent au genre rythmé, ou elles rentrent dans le style grégorien proprement dit.

Dans le premier cas, les traductions de M. Clément sont mauvaises et inacceptables, parce que l'essence même des pièces reproduites n'y est pas respectée.


On va le comprendre par un exemple.

La *prose de l'âne* est ainsi notée dans le fac-simile qu'en a donné M. Clément :



O - ri - en - tis par - ti - bus Ad - ven - ta - vit A - si - nus
Pul - cher et for - tis - si - mus, Sar - ci - nis ap - tis - si - mus. Hez ! sir as - ne, hez !

Or, voici la traduction inexacte qu'en a faite M. Félix Clément d'après le système exposé plus haut :



O - ri - en - tis par - ti - bus Ad - ven - ta - vit A - si - nus
Pul - cher et for - tis - si - mus, Sar - ci - nis ap - tis - si - mus.
Hez ! sir as - ne, hez !

La *prose de l'âne* est un *conductus*, comme on le voit dans le manuscrit de Sens : *Conductus ad tabulam*; or, toujours, au moyen âge, ce genre de mélodie était soumis aux lois de la rythmique, sans aucune exception.

Donc, la première chose qu'il faut rechercher ici, c'est la nature des pieds qui composent les mètres de chaque strophe de ce morceau.

Or, il est facile de voir que le mètre de la *prose de l'âne* est formé de pieds trochaïques, de cette manière :

—	v	—	v	—	v	—	v	(s)
O	ri-	entis		parti-	bus			
—	v	—	v	—	v	—	v	(s)
Adven-	tavit	a-	si-	nus				
—	v	—	v	—	v	—	v	(s)
Pulcher	et for-	tissi-	mus,					
—	v	—	v	—	v	—	v	(s)
Sar - ci-	nis ap-	tissi-	mus.					
—	v	—	v	—	v	—	v	
Hez!	sir	asne,	hez!					

Cette succession symétrique de trochées indique le *mode* qui, d'après la théorie de la musique proportionnelle, réglait au moyen âge la mesure des chants figurés. Saint Augustin dit positivement : « *La musique est la science qui apprend à bien MODULER, et la MODULATION est la science des mouvements bien ordonnés.* » (*De Musicâ, lib. prim.*)

Depuis saint Augustin jusqu'au XV^e siècle, le *mode* appliqué au rythme musical fut toujours synonyme du mot *ped*. Mais on remarque, vers le XI^e siècle, que la doctrine des Grecs et des Romains s'est transformée en s'alliant à la musique mesurable. A cette époque, l'art n'admet plus tous les pieds de l'ancienne poésie : il se contente de *cinq modes* qui suffisent à toutes les combinaisons. C'est ce que l'on peut voir dans l'*Ars cantûs mensurabilis* de Francon de Cologne : « *Modi a diversis, dit-il, diversimodè enumerantur et ordinantur. Quidam enim ponunt sex, alii septem; nos autem quinque tantum ponimus, quia ad hos quinque omnes alii reducuntur* ¹. »

La prose de l'âne ne peut donc être mesurée que d'après l'un des cinq modes de Francon de Cologne.

¹ Nouvelle édition préparée d'après les meilleurs manuscrits, par Théodore Nisard, chap. III.

Voici, d'après les cinq modes, les combinaisons possibles :

1 ^{er} mode :	{	<u>1</u>	<u>2</u>	<u>3</u>	<u>4</u>	<u>5</u>	<u>6</u>	<u>7</u>
2 ^o mode :		u	—	u	—	u	—	u
3 ^o mode :		—	u	u	—	u	u	—
4 ^o mode :		u	u	—	u	u	—	u
5 ^o mode :		u	u	u	u	u	u	u

Ainsi restreint, le doute n'est pas longtemps possible, surtout lorsqu'on se rappelle la théorie que le P. Kircher a si bien développée dans le second volume de sa *Musurgia* (p. 31—39). D'après cette théorie, qui est évidemment celle de tout le moyen âge, les musiciens peuvent considérer les dissyllabes comme des spondées, des pyrrhiques, des trochées ou des iambes ; quant aux autres mots plus étendus, ils ne s'arrêtent qu'à la quantité prosodique des syllabes moyennes ou antépénultièmes, et les autres syllabes sont indifféremment longues ou brèves.

Cette règle donne les quantités suivantes comme *points de départ* :

— u
Orientis partibus
— u
Adventavit asinus
Pulcher et fortissimus,
— u u
Sarcinis aptissimus.
Hez ! sir asne, hez !

Si l'on compare ces points de repère avec le système des cinq *modulations* antiques, il en résulte que la prose de l'âne appartient au premier mode *secundum quid*, pour nous servir d'une expression de Marchetto de Padoue ; c'est-à-dire à celui qui est composé, non de toutes longues, mais de pieds d'une longue et d'une brève : « *Primus modus*, dit Francon de Cologne, *procedit ex omnibus longis ; et sub isto reponimus illum qui est ex longa et brevi, duabus de causis*, etc. (*Ibid.*) »

Il est vrai que le morceau que j'examine n'est point noté d'après les principes précédents ; mais M. Clément n'aurait pas hésité, s'il avait su que le plain-chant et la musique mesurable, au moyen âge, fondés sur les mêmes principes dans ces sortes de pièces, ne différaient l'un de l'autre que par la présence ou l'absence des valeurs *figurées*

de la notation. En effet, les anciens principes de la Rhythmique et de la Métrique ayant été plus ou moins conservés chez les chrétiens d'Occident, ils furent d'abord suivis d'une manière abstraite, c'est-à-dire en vertu du texte littéraire, dans les compositions musicales adaptées à des paroles rythmées, et non en vertu de certains signes conventionnels dans la notation. Plus tard, la musique se créa une nouvelle route, et, s'emparant des figures de notes du plain-chant, elle leur assigna diverses valeurs de quantité prosodique. Dans l'ancienne sémiologie occidentale, la variété des signes était nécessaire pour rendre possible la lecture des mélodies; dans la sémiologie du chant proportionnel, cette variété eut un autre but, et c'est celui que je viens de faire connaître. A partir de cette nouvelle direction de l'art musical, celui-ci reçut différentes dénominations qui nous montrent clairement sous quel aspect on le considérait. C'est ainsi que le nom de *musique plane*, de *plain-chant*, inconnu auparavant, s'établit alors dans les traités et dans les écoles, pour distinguer le chant grégorien de la musique proprement dite, de la musique *subalterne*, comme disait Francon de Cologne.

Il n'y avait donc, dans la mesure des pièces rythmées du plain-chant et de la musique, d'autre différence que la notation. Je suis tellement certain de ce fait, que je regarde comme une chose impossible qu'il soit jamais démenti par la découverte d'aucun monument historique. Il faudrait, pour cela, que les auteurs contemporains et les innovateurs du moyen âge se fussent trompés en appelant *plain-chant* et *musique figurée* deux ramifications de l'art en tout point semblables l'une à l'autre. Et c'est ce qui n'est pas admissible, ni même supposable.

On ne peut pas dire, non plus, qu'avant et après la création de la musique mesurable, le plain-chant ne rythmait aucun morceau. Cette thèse aurait mille preuves contre elle. Pour n'en citer qu'une, il suffit de rappeler ces paroles de Guy d'Arezzo, qui certes ne s'est occupé que de chant grégorien : « *Metrici autem sunt cantus, quia ita* » « *sæpe canimus ut quasi versus pedibus scandere videamur, sicut fit* » « *cum ipsa metra canimus... Qualia apud Ambrosium, si curiosus sis,* » « *invenire licebit.* » (*Microlog.*, cap. XV, de *commodâ vel componendâ modulatione.*)

Je pense avoir démontré que la *prose de l'âne*, pour être bien traduite, doit être soumise aux lois de la musique rhythmique.

On a vu que le mètre de ce morceau est formé de pieds trochaïques.

Il me reste à parler du genre de mesure musicale qu'on peut lui approprier dans une bonne traduction moderne.

Or, la seule mesure convenable, c'est évidemment la battue ternaire (*battuta ternaria*). Si l'on scande par *monopodies*, on aura ici la mesure à trois temps simples ; si l'on veut faire usage de *dipodies*, on aura la mesure à six-huit ¹. Ces deux manières reviennent à la même chose, au fond ; mais je préfère la mesure à trois temps simples, parce qu'elle est plus conforme à l'ancienne battue des chants métriques de la liturgie.

Je traduirai donc ainsi la *prose de l'âne* :

O - ri - en - tis par - ti - bus

Ad - ven - ta - vit a - si - nus Pul - cher

et for - tis - si - mus, Sar - ci - nis ap -

- tis - si - mus. Hez! sir as - ne, hez!

M. Félix Clément est d'autant moins excusable d'avoir traduit comme il l'a fait la prose de Pierre de Corbeil, qu'il lui suffisait, pour faire mieux, d'ouvrir l'*Essai sur la musique ancienne et moderne* de Benjamin de la Borde. Il aurait vu dans cet ouvrage, imprimé en 1780^e, une excellente interprétation de ce morceau, notée

¹ Voyez le savant ouvrage de M. Vincent, membre de l'Institut, sur la musique des Grecs (*Notices et extraits des manuscrits de la Bibliothèque du Roi, etc.*, tome XVI^e, 1847, seconde partie, p. 205 et suiv.) — J'espère montrer, dans un prochain travail, toutes les ressources précieuses que le livre de M. Vincent doit désormais fournir à l'archéologie musicale du moyen âge. Il est désormais impossible de négliger l'étude d'un ouvrage qui retrempe aux sources d'une érudition profonde toutes les connaissances superficielles que nous avons de l'art antique.

en six-huit. M. Clément a-t-il connu cette traduction? Dans tous les cas, le public, à qui l'on a fait entendre la fameuse prose en 1849 comme une nouveauté d'archéologie, ne sera-t-il pas un peu surpris d'apprendre que cette nouveauté était bel et bien connue *il y a soixante-dix ans!*

Que de choses n'aurais-je pas à dire si, passant aux morceaux écrits dans le style purement grégorien, j'examinais en détail les traductions qu'en a faites M. Clément? Dans ces sortes de compositions, la valeur temporaire des notes, telle qu'on l'entendait du moins au XIII^e siècle, n'a pas même été *entrevue* par cet honorable écrivain. En se servant toujours de longues, de brèves et de semi-brèves, M. Clément a prouvé qu'il n'avait pas lu une seule autorité du XIII^e siècle en cette matière, et que probablement il n'en connaît aucune. Je lui indiquerai donc, dans l'intérêt de l'art, deux ou trois ouvrages dont la connaissance est indispensable à tout archéologue qui s'occupe de plain-chant du XIII^e siècle.

Le premier est une vaste encyclopédie musicale composée par le dominicain Jérôme de Moravie. Le manuscrit unique de ce précieux volume inédit existe à la Bibliothèque nationale de Paris, fonds de Sorbonne, petit in-folio, n^o 1817. Jérôme de Moravie vécut, comme on le sait, vers le milieu du XIII^e siècle, dans le couvent de la rue Saint-Jacques, à Paris, et y fut le contemporain de saint Thomas d'Aquin. Le chapitre XXV de son *Traité de musique* est relatif aux notes du plain-chant considéré en lui-même et à part toute idée de contrepoint (*per se et sine discantu*). On y voit, entre autres choses excessivement curieuses, qu'à l'exception de la *plique*, la valeur des notes de la musique plane, au XIII^e siècle, n'était point indiquée par les figures de la sémiologie, mais seulement par le rang qu'elles occupaient dans chaque période mélodique. M. Clément regrettera, sans aucun doute, d'avoir ignoré des détails authentiques qui eussent pu donner à ses traductions une physionomie qu'elles n'ont pas.

L'autre traité que M. Clément aurait dû étudier avant de se mettre à l'œuvre a été écrit par Engelbert, abbé d'Aimont, qui mourut en 1331, après avoir administré son monastère pendant *trente-quatre ans*. Engelbert peut donc être considéré comme une autorité de la fin du XIII^e siècle. Ses quatre livres de commentaires sur la doctrine de Guy d'Arezzo forment tout ce qui nous est parvenu de lui sur la musique. On les trouve dans les *Scriptores* de Gerbert, t. II,

p. 287-369. Les derniers chapitres du quatrième livre auraient été pour M. Clément de la plus grande utilité; il y aurait vu qu'au XIII^e siècle, comme à l'époque de Guy d'Arezzo, on faisait soigneusement sentir, dans l'exécution, chaque période musicale de tout morceau de plain-chant. Ces périodes ou *distinctions* étaient de deux espèces : les unes *majeures*, les autres *mineures*. Elles sont admirablement expliquées dans le traité de musique d'Aribon, autre commentateur de Guy d'Arezzo, qui florissait vers le milieu du XI^e siècle et dont l'ouvrage se trouve aussi dans le tome II des *Scriptores* de Gerbert (p. 197-229). Ce point de doctrine, complément nécessaire de celle que nous a laissée Jérôme de Moravie, mérite encore de fixer l'attention de M. Clément. Avec les sources que je viens d'avoir l'honneur de lui indiquer, la question de la *valeur temporaire* des notes de la musique plane, au XIII^e siècle, ne sera plus un mystère pour lui.

Mais ce n'est pas tout : pour faire connaître dans toute leur vérité les mélodies d'un siècle, il ne suffit pas d'en savoir lire les notes et de leur assigner une exacte valeur de prolation : il faut encore faire revivre, si cela est possible, les différentes nuances d'expression et les ornements mélodiques dont les exécutants de cette époque faisaient usage.

Or, c'est sur ce dernier terrain que je dois maintenant suivre M. Clément.

Ici encore cet artiste a suivi les inspirations instinctives de son génie, sans se préoccuper des monuments contemporains où la pratique musicale est enseignée ; mais, malgré cela, on lui doit de grands et légitimes éloges pour avoir compris que le plain-chant ne doit pas être constamment exécuté à *pleine voix*, à *gorge déployée*, à la manière des chantres sauvages qui peuplent nos malheureux lutrins. M. Clément n'est pas le premier, sans doute, qui ait tenté cette réforme dans la pratique des cantilènes liturgiques, et la pensée en est venue à tous ceux qui ont le sens commun, à toutes les oreilles qui détestent les hurlements cavernaux du *Serpent* ou les sons lourds et cuivrés de l'*Ophicléide*. Mais, quoi qu'il en soit, il y a toujours de l'honneur à faire preuve de bon goût, et M. Clément doit avoir sa part de cet honneur : *cuique suum*.

Maintenant, l'impartialité m'oblige à passer en revue tous les procédés d'expression musicale employés par M. Clément et à me

tenir, dans cette revue, inflexiblement en regard du XIII^e siècle.

D'abord, le traducteur a fait usage des nuances que la musique moderne désigne sous les noms de *piano*, de *pianissimo*, de *forte*, de *fortissimo*; il a mis aussi à contribution les signes $><$, dont le premier exprime le *decrescendo*, et le second le *crescendo*. Quelquefois M. Clément a indiqué qu'il faut accélérer le chant par l'expression française *pressez*; ailleurs enfin, il a voulu produire des effets d'*écho*.

Il est certain que saint Grégoire faisait chanter les mélodies de son *antiphonaire* avec des nuances musicales assez semblables à celles que M. Clément a imaginées. Romanus, l'un des artistes envoyés à Charlemagne par le pape Adrien pour faire connaître en France le vrai chant grégorien et la vraie manière de l'exécuter, inventa un moyen assez ingénieux de fixer dans la mémoire de ses élèves les leçons d'expression musicale qu'il leur donnait. Ce moyen consistait dans l'emploi des lettres de l'alphabet, auxquelles il avait assigné différentes significations, et qu'il plaçait au-dessus, au-dessous ou à côté des neumes. On conserve encore aujourd'hui, dans l'abbaye de Saint-Gall, en Suisse, la copie authentique d'une partie de l'*antiphonaire* grégorien que Romanus avait apportée d'Italie, et c'est sur cette copie même que le chanteur célèbre appliqua son invention. Saint Notker Balbulus, abbé de Saint-Gall dans la seconde moitié du IX^e siècle, nous a laissé une *épître* dans laquelle il dévoile le sens que Romanus attachait à chaque lettre de l'alphabet¹.

On voit donc que l'art de nuancer le plain-chant est aussi ancien que le plain-chant lui-même. Si la notation n'indique rien de semblable, il ne faut pas en être surpris : l'expression que les véritables artistes mettent dans leur chant est formée de mille accents de l'âme qu'on ne pourrait peindre aux yeux, même par des volumes de signes. C'est ce que les esthéticiens de toutes les époques ont parfaitement compris. Aussi l'invention de Romanus ne se maintint avec peine que jusqu'au XI^e siècle. Depuis cette époque jusqu'à Dominique Mazzochi, compositeur de l'école romaine de la fin du XVI^e siècle, les nuances musicales et l'expression dramatique des mélodies, négligées dans la notation, furent abandonnées à l'enseignement tra-

¹ J'ai donné le texte et l'interprétation de l'*Épître* de saint Notker dans les 4^e et 5^e articles de mes *Études sur les anciennes notations musicales de l'Europe* (Revue archéologique de M. Leleux, 1850, t. VI, p. 749, et t. VII, p. 129).

ditionnel, au goût des écolâtres et même au génie de chaque artiste. Ainsi, par exemple, la musique du XVI^e siècle n'offre aucune indication sémiologique de nuances, et cependant personne n'oserait soutenir que l'art musical de cette époque n'en ait fait usage, puisque Jean-Baptiste Doni l'affirme positivement. Cet auteur érudit, faisant l'éloge de la musique de ce siècle, déclare qu'il n'y a point de peinture, si animée et si brillante de coloris qu'elle soit, qui puisse lutter avec elle. Les détails les plus gracieux s'échappent de sa plume : on croirait suivre de l'œil les diverses voix d'un chœur, qui se croisent, se dessinent avec une harmonie suave, s'élèvent, descendent, se heurtent avec passion ou se fuient avec un art extrême ; et, au milieu de tous ces raffinements de la science, l'oreille semble se délecter, comme à une audition réelle, des sons qui s'échappent à peine des poitrines et s'enflent peu à peu pour aboutir à l'explosion du *fortissimo*¹ ; ou bien encore, elle s'imagine entendre l'écho qui répète au loin les mélodies des exécutants, d'abord avec une certaine force, puis avec la fragilité d'une note qui expire sur les lèvres².

Il est donc impossible, après les faits qui viennent d'être cités, de blâmer M. Clément d'avoir entrepris de *nuancer* la musique plane. Mais il n'en est pas de même si l'on examine cette partie de son travail au point de vue du XIII^e siècle. Tout y est arbitraire, ainsi que je l'ai déjà dit plus haut. Ici, il écrit *piano*, plus loin *forte*, sans s'inquiéter le moins du monde si cela est légitime ou non : pourvu qu'il y ait un effet sonore quelconque, cela suffit à M. Clément, qui, reniant son rôle d'archéologue du XIII^e siècle, borne là ses prétentions, et se contente d'enjoliver à *sa manière* des compositions qu'il donne ensuite comme des monuments incontestables. La chose est par trop exorbitante, en vérité, pour que je ne la signale pas à la science !

En revanche, M. Clément a été d'une sobriété excessive dans la question des *ornements* proprement dits de sa musique du XIII^e siècle : pas une *petite note*, pas un *trille*, pas une *plique*, dans toutes les traductions qu'il a publiées. Et pourtant tout cela était en usage

¹ « Quantum enim, per Deum Immortalem, delectationis habet liquidissima « aliqua vox leniter ac sensim increscens; mox ad plenam usque prolationem effusa? » (*De præstantia Musicæ veteris*, lib. II.)

² « Quid suaves Echus expressiones; non tantùm bis, sed sæpius, remissoque « paulatim spiritu iteratæ? » (*Ibid.*)

à cette époque ; c'est Jérôme de Moravie qui nous l'apprend dans le XXV^e chapitre de son *Encyclopédie musicale*. Je renvoie donc encore M. Clément à cet auteur. Il y trouvera la définition et la pratique, au XIII^e siècle, de la *plique*, de la *réverbération*, de ses différentes espèces, des *fleurs longues, ouvertes, subites*, agréments qui ne s'écrivaient pas toujours dans la notation, mais que des règles spéciales et faciles faisaient connaître aux musiciens de l'époque avec une entière certitude. Les bornes de cet article m'empêchent de développer ici la théorie ingénieuse de cette partie de l'art antique ; mais elle trouvera sa place dans mes *Etudes sur les anciennes notations musicales de l'Europe*, que j'achève en ce moment.

J'ai hâte d'arriver à l'examen de la dernière question qui doit clore cette longue critique des travaux de M. Félix Clément. :

Cette question n'est pas la moins intéressante de toutes celles que peuvent soulever les *Chants de la Sainte-Chapelle*. Plus on l'agit, plus on sera utile à l'art véritable d'accompagner les mélodies liturgiques. Les archéologues sérieux, les musiciens qui n'aiment point la confusion des tonalités, doivent ici faire alliance avec les architectes qui combattent les Vandales modernes dont l'ignorance gâte nos plus beaux monuments par des restaurations hybrides. Il faudra bien, en fin de compte, que la lumière se fasse, et qu'elle pénètre jusque dans les écoles les plus escarpées, les plus récalcitrantes, les plus pétries de vieille routine.

Mais revenons au fait.

L'harmonie vocale et instrumentale dont M. Clément a orné ses mélodies est-elle bien du XIII^e siècle, ou du moins est-elle en rapport rigoureux avec l'ancienne tonalité musicale ?

Non, cette harmonie n'est point du XIII^e siècle ; elle n'existe pas dans les manuscrits où cet écrivain a pris les chants de son Recueil. Dans ces manuscrits, M. Clément n'a trouvé que des mélodies qu'il a traduites plus ou moins bien, comme on l'a vu plus haut ; mais de l'harmonie, nullement. L'auteur le dit en tête de son livre : « *Chants de la Sainte-Chapelle* (pour rappeler la fameuse séance du 3 novembre 1849) tirés de manuscrits du XIII^e siècle, TRADUITS ET MIS EN PARTIES AVEC ACCOMPAGNEMENT D'ORGUE PAR FÉLIX CLÉMENT. » Je crois que les mots soulignés sont assez explicites, assez clairs, assez formels, pour que l'accusation portée contre l'écrivain, d'avoir voulu tromper ici le public, soit rejetée sans hésitation. Il n'y a eu de trompés que

ceux qui ont voulu l'être, et les dupes doivent ainsi s'en prendre à elles-mêmes.

Si donc M. Clément est coupable, ce n'est point de ce chef : il l'est seulement, parce qu'il persiste dans un système faux et insoutenable ; parce qu'il veut, malgré la science, joindre l'harmonie moderne à des chants composés dans des conditions qui ne peuvent pas admettre cette harmonie ; il l'est enfin au même degré qu'un architecte qui mettrait des colonnes d'un ordre grec dans une église gothique.

M. Clément aurait pu éviter cette erreur profonde et radicale. N'a-t-il pas lu, en effet, dans la *Biographie universelle des musiciens*, de M. Fétis, ces paroles qui condamnent l'accompagnement ajouté par Perne à sa traduction des *Mélodies du châtelain de Coucy* : « Cet « accompagnement est une *idée bien malheureuse*, dit M. Fétis, car « elle a *gâté* le fruit des recherches de Perne. Dominé par la *pensée* « *fausse*, reproduite dans tous ses travaux, que la musique de tous « les temps et de tous les pays est basée sur les mêmes principes, ce « savant homme a accompagné toutes les mélodies de Coucy *avec une* « *harmonie moderne* remplie de dissonances naturelles, de septièmes « de dominante, etc., au lieu de prendre pour modèles de ses accom- « pagnements les chansons à trois voix du moyen âge, et particuliè- « rement celles d'Adam de Le Hale ; *en sorte que le caractère essentiel* « *de la musique de l'époque a complètement disparu dans cet amal-* « *game bizarre.* » (Tome III, p. 205.)

M. Clément ne pouvait-il pas se rappeler aussi la critique que j'ai formulée, en 1847 et en 1848, contre l'harmonie employée dans ses traductions¹ ?

N'a-t-il pas été témoin, dans ces derniers temps, de la révolution qui se fait en France, en Belgique, en Allemagne, pour la séparation complète, dans un même morceau de musique, de l'ancienne et de la nouvelle tonalité ? Ne sait-il pas que Chérubini, le maître des maîtres modernes, ne souffrait point ce mélange barbare ?

C'en était assez pour éclairer les travaux de M. Clément et leur donner une direction légitime. Au lieu de cela, je le répète, il a poursuivi opiniâtrément la mauvaise voie dans laquelle il était entré. Ne voulant ou ne pouvant aborder l'étude de l'harmonie de l'ancienne

¹ *Revue du Monde catholique*, année 1847, p. 120 ; année 1848, p. 172.

M. Clément, par exemple, aurait pu se priver à Sadore, ...
 ... maître de David, ms. 2

tonalité, chose qui demande quelques soins et un peu de patience, M. Clément s'est maintenu inflexible dans sa manière fort incorrecte d'écrire l'harmonie moderne. La science n'y a rien gagné et peut-être même n'y a-t-elle rien perdu ; mais, dans tous les cas, l'écrivain que je critique n'aura pas le droit de se plaindre de la juste condamnation que la Section des Beaux-Arts, de l'Institut, vient de prononcer contre lui, à propos de son système d'harmonisation. L'Académie ne pouvait pas approuver une pareille infraction aux lois de l'archéologie musicale : MM. Spontini, Ad. Adam, Carafa, Auber et Halévy ont bien mérité, en cette circonstance, d'un art qu'ils glorifient par tant de productions admirables ; ils ont prouvé que l'érudition n'est pas toujours inséparable du génie le plus actif, le plus fécond et le plus heureux. Une doctrine qui a de pareils défenseurs est une doctrine qui doit triompher.

Cependant, faut-il le dire ? il y a un point de théorie harmonique sur lequel je ne puis être d'accord avec M. Fétis. Je crois que pour accompagner la musique du XIII^e siècle, par exemple, il n'est point strictement nécessaire d'employer l'harmonie de cette époque ; et la raison, c'est que, informe encore, cette harmonie n'a rien d'arrêté dans ses bases constitutives. S'il s'agissait de publier simplement un morceau à plusieurs parties, appartenant à ce siècle, il faudrait à coup sûr l'éditer tel qu'il existe dans les manuscrits ; mais quand il n'est question que d'une mélodie qui existe sans accompagnement dans les manuscrits, d'une mélodie que l'on veut faire exécuter en plein XIX^e siècle avec une harmonie additionnelle, d'une mélodie enfin que l'on désire même faire passer dans nos cérémonies religieuses avec l'accompagnement composé après coup, pourquoi n'aurait-on pas recours alors aux règles les plus pures de l'ancien style harmonique ? Pourquoi ne prendrait-on pas, pour modèle, l'harmonie *alla Palestrina* dans ce qu'elle a de plus simple, de plus élémentaire, de plus facile ? Pourquoi, sans toucher à sa perfection fondamentale, ne l'emploierait-on pas en n'y introduisant que les formes scientifiques en usage au XIII^e siècle, par exemple, puisqu'il s'agit ici de cette époque ?

Du reste, il y aurait fort peu de changements à faire dans l'harmonie du XIII^e siècle, pour qu'elle pût être entendue de nos jours avec le plus grand plaisir. Elle n'a pas, elle n'aura jamais, j'en conviens, la magnificence, l'ampleur, la correction et la richesse de celle que l'on

trouve plus tard dans les œuvres de l'Ecole flamande et de l'Ecole romaine ; mais son imperfection n'est pas aussi grande qu'on veut le faire croire. On cite Adam de le Hale ; c'est citer peut-être le compositeur le moins harmoniste du XIII^e siècle. Je connais un auteur didactique qui a vécu au commencement du XI^e siècle et qui est antérieur à Francon de Cologne ; j'ai copié et traduit son ouvrage sur le chant figuré ; ce travail m'a convaincu qu'à cette époque reculée les règles du contrepoint étaient parvenues à un point d'avancement que les historiens de la musique ne soupçonnent même pas : tout ce qui concerne le contrepoint simple et le contrepoint fleuri y est établi avec une lucidité remarquable ; et les *combinaisons canoniques*, que l'on croyait beaucoup plus récentes, y sont mentionnées avec un curieux exemple sous le nom de *nobilitationes soni*.

Du reste, quel que soit le parti qu'adopte la science, il y a un point que M. Clément peut regarder comme un fait acquis à l'érudition musicale : c'est l'incompatibilité absolue de la tonalité ancienne avec la tonalité moderne.

Et maintenant, je le demande, que reste-t-il des fameux *Chants de la Sainte-Chapelle*, ces prétendues glorifications du XIII^e siècle ? Que penser des triomphes qu'ils ont obtenus et des triomphes qu'on leur annonce ? A quoi se réduit la mission laborieuse que M. Clément s'est imposée avec tant de courage ?

En vérité, la critique est une bien cruelle chose, même pour celui qui l'exerce, puisqu'elle ne lui permet pas de respecter les illusions qui ont bercé si longtemps un artiste plein d'amour pour son art. Mais tout n'est pas perdu pour M. Clément : il peut, quand il le voudra, rendre des services importants et réels à la musique religieuse ; avec des intentions pures comme les siennes, on ne craint pas de rendre hommage à la vérité qui, seule, peut féconder le génie et lui assurer des triomphes durables.

(Extrait du *Correspondant*, numéro du 25 août 1850.)







