

No. \*4042.116



SCHOLFIELD FUND





Digitized by the Internet Archive  
in 2010 with funding from  
University of Ottawa



# PALÉOGRAPHIE MUSICALE





# PALÉOGRAPHIE MUSICALE

---

FAC-SIMILÉS PHOTOTYPIQUES

DES PRINCIPAUX

MANUSCRITS DE CHANT

GRÉGORIEN, AMBROSIEN, MOZARABE, GALLICAN

publié par les Bénédictins de l'Abbaye de Solesmes



SOLESMES

IMPRIMERIE SAINT-PIERRE

1889 - 1890

PUBLIC LIBRARY  
OF THE  
CITY OF BOSTON

5079

Schol.

Dec. 31. 1900

H.

6 v.  
V. 1.

CITY OF BOSTON  
PUBLIC LIBRARY  
OF THE

# LEONI · XIII · PONT · MAX.

OTTO HARRASSOWITZ · WIESBADEN

brings to your attention:

PALÉOGRAPHIE MUSICALE

COLLECTION FONDÉE PAR DOM ANDRÉ MOCQUEREAU

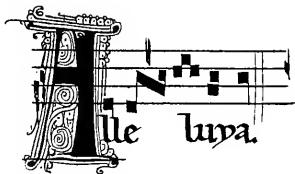
LES PRINCIPAUX

## MANUSCRITS DE CHANT

GRÉGORIEN, AMBROSIEN, MOZARABE, GALLICAN

*publiés en fac-similés photographiques  
par les moines de Solesmes.*

EDITIONS HERBERT LANG & CIE SA,  
BERNE



OTTO HARRASSOWITZ · 6200 WIESBADEN · POB 349

A  
RVM  
RENT  
[VSICAE  
SCRIPTA  
SIMI  
ESM.  
· APOST.

Part I

Paléographie musicale is a continuing project of the Benedictine monks of the Abbaye Saint-Pierre in Solesmes, France, a project that has now extended over almost a century of study and publication of the extant manuscripts of Latin liturgical chant. Series I, Vols. I-XIII and Series II, Vols. I-II (1859-1950) were first published under the direction of Dom André Mocquereau (d. 1930); the series was continued with Vols. XIV-XVIII under the editorship of Dom Joseph Gajard (d. 1972); Dom Jacques Froger has assumed responsibility for the current continuation of the series, Vols. XIX-

As mentioned above, Paléographie musicale is divided into two series, Series I, the main series, and Series II: Monumentale.

CONCERNING SERIES I

The original conception envisioned a single series of volumes to be published in quarterly issues; most of the volumes have been published in this manner. Temporal conditions have, however, necessitated certain changes in the original conception, changes that are discussed more thoroughly in Part II of this compilation (p. ix). Because two series were not part of the original planning, the indication "Series I" is not printed in any of the 19 volumes so far published in Series I.

Vols. I-XV of Series I are available only in a reprint, while Vols. XVI-XIX are available only in the original edition.

Series I will be continued.

CONCERNING SERIES II: MONUMENTALE

Series II is ended with Vol. II. The reasons behind the original publication of Series II and for its early demise are discussed in Part II of this compilation (p. xi).

Because of a misunderstanding, two further volumes were at one time announced in the publisher's catalog and supplied as part of Series II, although neither volume contained a series imprint. These volumes have been withdrawn from Paléographie musicale, and are now available only as separate monographs. These monographs are: La notation musicale des chants liturgiques, preface by Dom Jacques Hourlier, [Solesmes], 1960; and Dom Eugène Cardine: Graduel neumé, Solesmes, 1966.

The reprint of Vol. I of Series II is in some respects a new edition. Only the manuscript plates have been reprinted unchanged; the introductory material and tables (57 pages) have been completely redone by Dom Jacques Froger. Vol. II of Series II has been reprinted without change.

# LEONI · XIII · PONT · MAX.

iii

## CURRENTLY AVAILABLE VOLUMES

Originally published in quarterly issues, Vols. I-XV have been reprinted in artificial leather bound volumes. Vols. XVI-XVIII of Series I, and Vols. 1-11 of Series II are available only in uncut signatures in paper covers (first edition, not a reprint).

The complete price for the published volumes of Series I, Vols. I-XIX

DM 6293.--

The complete price for Vols. I-II of Series II is

DM 693.50

The prices quoted in this compilation are the publisher's list prices, based on the current rate of exchange from Swiss Francs to German Marks.

August 15, 1974

4042  
. 116  
v.1

A

RVM

RENT

IVSICAE

SCRIPTA

SIMI

ESM.

· APOST.

Berne: Lang 1969- (Series I); 1968-1970 (Series II), 25 x 32 cm. (Imprint varies: Vols. XVI & XVII: Solesmes: Abbaye Saint-Pierre 1955- )

Series I

Volume I

Le Codex 339 de la Bibliothèque de Saint-Gall (X<sup>e</sup> siècle).  
Antiphonale Missarum Sancti Gregorii.  
[Edited by Dom A. Mocquereau and Dom Cabrol. Reprint of the original edition: Solesmes: Abbaye Saint-Pierre 1889.]  
1974, viii/168 pp (text), 142+31 pp (facsimile and unbound facsimile supplement).  
DM 357.--

Volume II

Le Répons-Graduel Justus ut palma. Reproduit en fac-similé d'après plus de deux cents antiphonaires manuscrits d'origines diverses du IX<sup>e</sup> au XVII<sup>e</sup> siècle. [Premier partie]  
[Edited by Dom A. Mocquereau and Dom Pothier. Reprint of the original edition: Solesmes: Abbaye Saint-Pierre 1891.]  
1974, [viii]/88 pp (text), 107 pp (facsimile).  
DM 280.50

6 v.  
V. 1.

Volume III

Le Répons-Graduel Justus ut palma. Reproduit en fac-similé d'après plus de deux cents antiphonaires manuscrits d'origines diverses du IX<sup>e</sup> au XVII<sup>e</sup> siècle. Deuxième partie.  
[Edited by Dom A. Mocquereau. Reprint of the original edition: Solesmes: Abbaye Saint-Pierre 1892.]  
1974, 102 pp (text), 104 pp (plates nos. 108-211, facsimile).  
DM 280.50

Volume IV

Le Codex 121 de la Bibliothèque d'Einsiedeln (X<sup>e</sup>-XI<sup>e</sup> siècle).  
Antiphonale Missarum Sancti Gregorii.  
[Edited by Dom A. Mocquereau. Reprint of the original edition: Solesmes: Abbaye Saint-Pierre 1894.]  
1974, 214 pp (text), pp. 217-331 (facsimile), 1 folded table.  
DM 340.--

Volume V

Antiphonarium Ambrosianum du Musée Britannique (XII<sup>e</sup> siècle).  
Codex additional 54209. [Critical commentary and facsimile.]  
[Edited by Dom Cagin. Reprint of the original edition: Solesmes: Abbaye Saint-Pierre 1896.]  
1972, [viii]/200 pp (text), 270 pp [i.e. 136] pp (facsimile).  
DM 340.--

# LEONI · XIII · PONT · MAX.

v

## Volume VI

Antiphonarium Ambrosianum du Musée Britannique (XII<sup>e</sup> siècle).  
Codex additional 34209. Transcription.  
[Edited by Dom Cagin and Dom Mégret. Reprint of the original edition: Solesmes: Abbaye Saint-Pierre 1900.]  
1972, 26 pp (text), 334 pp (transcription).

DM 340.--

## Volume VII

Antiphonarium tonale missarum (XI<sup>e</sup> siècle). Codex H. 159  
de la Bibliothèque de l'Ecole de Médecine de Montpellier.  
[Contains critical commentary and essays on the Solesmes  
method of interpretation. Edited by Dom A. Mocquereau, Dom  
Beyssac and Dom Eudine. Reprint of the original edition:  
Solesmes, Abbaye Saint-Pierre 1901.]  
1972, 377 pp, musical examples.

DM 357.--

## Volume VIII

Antiphonarium tonale missarum (XI<sup>e</sup> siècle). Codex H. 159  
de la Bibliothèque de l'Ecole de Médecine de Montpellier.  
Phototypes/[Facsimiles].  
[Reprint of the original edition: Solesmes: Abbaye Saint-  
Pierre 1901-1905.]  
1972, xxv pp (text), 322 pp (facsimile), 2 additional  
colored facsimiles.

DM 340.--

## Volume IX

Antiphonaire monastique (XII<sup>e</sup> siècle). Codex 601 de la  
Bibliothèque Capitulaire de Lucques.  
[Edited by Dom P. de Puniet and Dom Beyssac. Reprint of the  
original edition: Solesmes: Abbaye Saint-Pierre 1906.]  
1974, lvi/499 pp (pp. 219-499, facsimile).

DM 450.--

## Volume X

Antiphonale missarum sancti Gregorii (IX<sup>e</sup>-X<sup>e</sup> siècle).  
Codex 239 de la Bibliothèque de Laon.  
[Edited by Dom A. Mocquereau, Dom Beyssac and Dom A. Ménager.  
Reprint of the original edition: Solesmes: Abbaye Saint-  
Pierre 1909.]  
1971, 215 pp (text with 2 folded plates and musical examples),  
178 pp (facsimile), 13 pp (index).

DM 408.--

A

RVM

RENT

VSICAE

SCRIPTA

SIMI

ESM.

· APOST.

I

Volume XI

Antiphonale Missarum Sancti Gregorii (X<sup>e</sup> siècle). Codex 47 de la Bibliothèque de Chartres.  
 [Edited by Dom Gajard, Dom Girault and Dom A. Ménager. Reprint of the original edition: Solesmes: Abbaye Saint-Pierre 1912.]  
 1972, 142 pp (text), 9 pp (index), 134 pp (facsimile), 1 additional colored facsimile.

DM 306.--

Volume XII

Antiphonaire Monastique (XIII<sup>e</sup> siècle). Codex F. 160 de la Bibliothèque de la Cathédrale de Worcester.  
 [Edited by Mère Laurentia McLachlan, of Stanbrook. Reprint of the original edition: Solesmes: Abbaye Saint-Pierre 1922.]  
 1971, 180 pp (text), 442 + 12 facsimiles on 229 pp, 1 additional colored facsimile.

DM 416.50

Volume XIII

Le Codex 905 de la Bibliothèque Nationale de Paris (XI<sup>e</sup> siècle). Graduel de Saint-Yrieix.  
 [Edited by Dom Ferretti and Dom G. Tissot. Reprint of the original edition: Solesmes: Abbaye Saint-Pierre 1925.]  
 1971, 227 pp (text with 33 facsimiles), 265 pp (facsimile).

DM 450.50

Volume XIV

Le Codex 10.673 de la Bibliothèque Vaticane, fonds latin (XI<sup>e</sup> siècle). Graduel Bénéventain.  
 [Edited by Dom Hesbert, with two essays, "La Paléographie Musicale et Dom Mocquereau" and "La tradition bénéventaine dans la tradition manuscrite." Reprint of the original edition: Solesmes: Abbaye Saint-Pierre 1931.]  
 1971, 479 pp (text), 71 pp (35 folios manuscript facsimiles), 46 plates (facsimile).

DM 577.--

Volume XV

Le Codex VI. 34 de la Bibliothèque Capitulaire de Bénévent (XI<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècle). Graduel de Bénévent avec Prosaire et Tropaire.  
 [Edited by Dom Hesbert, Dom Hourlier, Dom Huglo and Dom Gajard, with preface, catalog of manuscripts in Beneventan notation, an essay on Beneventan notation and critical commentary, in French. Reprint of the original edition: Solesmes: Abbaye Saint-Pierre 1957.]  
 1971, 194 pp (text with 4 facsimiles), folios 1-288 (i.e., 291 pp, facsimile).

DM 425.--



# LEONI · XIII · PONT · MAX.

vii

## Volume XVI

Le Manuscrit du Mont-Benaud. [Antiphonaire du Mont-Benaud (X<sup>e</sup> siècle). Graduel et antiphonaire de Noyon. (Cover title: L'Antiphonaire du Mont-Benaud. Antiphonaire de la Messe et de l'Office.)]

[Edited by Dom Froger. Contents: Facsimile of the Mont-Benaud Gradual and Antiphony, together with Ms. lat. 9476 (Missel de Saint-Denys), fol. 42, of the Bibliothèque Nationale, Paris, and Reims Ms. 215 (Sacramentaire de Saint-Thierry), fol. 91v.]

1955-1956, 24 pp (text = fasc. no. 185, January 1955); pp. 25-45 (text = fasc. no. 186, April 1955); fol. 1-32 (facsimile = fasc. no. 187, July 1955); fol. 33-64 (facsimile = fasc. no. 188, October 1955); fol. 65-96 (facsimile = fasc. no. 189, January 1956); fol. 97-135 (facsimile = fasc. no. 190, April 1956); xvi pp (index = fasc. no. 191, July 1956); pp. xvii-xxix (index = fasc. no. 192, October 1956).

DM 76.50

## Volume XVII

Fragments des manuscrits de Chartres.

[Edited by Canon Yves Delaporte.]

1958, xli pp (text), 10 fascicules (facsimile).

DM 46.--

## Volume XVIII

Le Codex 125 de la Bibliothèque Angelica de Rome (XI<sup>e</sup> siècle). Graduel et Tropaire de Bologne.

[Edited by Dom Jacques Froger.]

1969, lxxix pp (text), manuscript folios 1-265 on 55 signatures (facsimile).

DM 250.50

## Volume XIX

Le manuscrit 807, Universitätsbibliothek Graz (XII<sup>e</sup> siècle). Graduel de Klosterneuburg.

Introduction et tables par Dom Jacques Froger, Moine de Solesmes.

1974, lxi/[1] pp, 168 folios (manuscript facsimile), 1 colored facsimile.

DM 442.--

A

RVM

RENT

[VSICAE

SCRIPTA

SIMI

ESM.

· APOST.

Series II: MONUMENTALEVolume I

Antiphonaire de Hartker. Manuscrits Saint-Gall 390-391 (980-1011). Nouvelle édition par Dom Jacques Froger, moine de Solesmes.  
 [Reprint of the 1900 edition, with enlarged and revised critical report.]  
 1970, lxxxvii pp (text), 458 pp (facsimile).

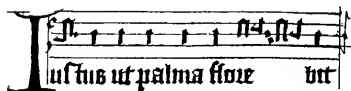
DM 552.50

Volume II

Cantatorium de Saint-Gall (IX<sup>e</sup> siècle). Codex 359 de la Bibliothèque de Saint-Gall.  
 [Reprint of the edition of 1924.]  
 1968, xxiii/5 pp (text), 142 pp (facsimile).

DM 141.--

6 v.  
 V. 1.



# LEONI · XIII · PONT · MAX.

ix

## PART II

### REMARKS CONCERNING THE ORIGINAL PUBLICATION 1889-

The editors of this compilation are greatly indebted to Dom Jacques Froger for his patient willingness to explain many details of the original publication. Without his help it would have been impossible to piece together the information that is given here on the history of this series.

#### CONCERNING SERIES I

The original plan was to publish *Paléographie* as a sort of periodical, with issues appearing quarterly. Vols. I-XVI were published in issues with consecutive numbering, bearing also the *Année* of publication and an indication of the year and month (for example: *Paléographie musicale*, *Année 1*, no. 1, Janvier 1889).

Vols. I-XV were published in quarterly issues (except in time of war) from 1889 until 1956 (published in January, April, July and October). On the cover of the first eight issues (*Années* 1-2) was printed "Pour paraître tous les trois mois," or "Paraissant tous les trois mois." This was changed on nos. 9-62 (*Années* 3-16) to read "Recueil trimestriel." Beginning with no. 63 (*Année* 16, 1904) such an indication does not appear on the cover; the series was nevertheless still published in quarterly issues. The *Année* of publication was given on the cover only until *Année* 44 (no. 184); after this number only the number of the issue and the year and month of publication were given (for example, no. 185, Janvier 1955).

The following numbers were published together as double issues: nos. 15-16 (Juillet/Octobre 1892); 34-35 (Avril/Juillet 1897); 68-69 (Octobre 1905/Janvier 1906); 173-174 (Janvier/Avril 1951); 175-176 (Juillet/Octobre 1951); 177-178 (Janvier/Avril 1952); 179-180 (Juillet/Octobre 1952); 181-184 (Janvier/Octobre 1953, a quadruple issue); issue no. 103 contains Juillet 1914, Octobre 1914, and Décembre 1921.

The contents of the various issues was in some respects irregular. Some issues overlapped and extended into two different volumes of the series, or contained supplementary material for previous issues, material that anticipated as yet unpublished issues, or various inserts (e.g., errata).

Vol. XVI contains four issues, but as these issues were sent together to the subscribers in October 1956, the dates on the issues are fictitious. Beginning with Vol. XVII the series was issued in complete volumes without numbered issues.

A

RVM

RENT

[VSICAE

SCRIPTA

SIMI

ESM.

· APOST.

The material in Vols. VII and VIII was originally planned for publication in one volume. However, the preliminary commentary was in the end so extensive that it alone was published in Vol. VII, and the facsimile plates were published in Vol. VIII. This division of text and facsimile plates, however, was done after the fact. Thus it comes that in issues 47-67 a single issue may contain a few signatures of text (belonging in Vol. VII) and a few signatures of facsimile plates (belonging in Vol. VIII).

Vol. XV was first published in issues in the same manner as the previous volumes. However, because of the interruption occasioned by World War II, publication of this volume, begun in January 1937, was not completed until October 1953 (publication of the volume was first resumed after the war in 1951). This volume was also published in toto by Desclée in Tournai in 1953. Because publication of the volume extended over 16 years, the various sections are the work of several hands. The volume was begun by Dom Hesbert and finished and corrected by Dom Hourlier and Dom Huglo. The foreword (pp. 1-15) is by Dom Gajard; pp. 51-156 (a catalog of Benevantan manuscripts) were begun by Dom Hesbert and finished by Dom Hourlier (p. 71 through the top of p. 74 is attributable to Dom Hesbert, edited before 1938); pp. 157-161 (table of neumes) were done by Dom Hourlier, as also the description of the manuscript, pp. 162-175.

6 r.  
V. 1.

From time to time, during the 85 years of publication, problems have arisen with regard to the numbering of the Année of publication. The following notes briefly the Années and years that are problematic to bibliographers: (For a more complete listing of Années, see Part III, p.xii.

Année 24 = 1912; through error Année 24 was extended to 1915, so that Année 24 includes 1912-13.

Année 25 = 1914+1921. Because of World War I publication was halted from October 1914 until December 1921.

Année 33 = 1929, and, through error, also 1930.

With no. 145 (April 1932) the error concerning Année 33 was corrected, so that

Année 35 = 1932 (January only)  
Année 36 = 1932 (April-October).

Année 40 = 1936, and, through error, also 1937.

Année 42 = 1939+1951. Publication was halted because of World War II.

# LEONI · XIII · PONT · MAX.

xi

## CONCERNING SERIES II: MONUMENTALE

The volumes of Series II were published complete; they are not divided into issues. Although the two volumes of Series II are part of Paléographie musicale, they were conceived as an afterthought, an afterthought that has now outlived its reason for existence.

In its original conception, as reflected in the series title, Paléographie musicale should contain primarily facsimiles of Latin chant manuscripts ("Res, non verba"). However, Dom Mocquereau and Dom Gajard found it necessary to publish, in the Paléographie volumes, substantial essays that were not directly related to the manuscript under consideration. Some of the subscribers to the series reacted negatively to the inclusion of the essays, even to the point of cancelling their subscriptions. To amend the situation, Dom Mocquereau published L'Antiphonaire de Hartker in a second series of Paléographie musicale. This second series, Series II: Monumentale, was to contain only the monument (the manuscript in question) and necessary material related to it (introduction, tables, etc.). The purpose of this series was explained by Dom Mocquereau in the preface of volume one. (In the reprint of this volume this introduction and the tables of manuscripts have been completely re-edited by Dom Froger.)

Beginning with Vol. XVI the series was returned to its original concept, thus eliminating the necessity for Series II. Vol. XVI and continuation of Paléographie musicale are to contain only material directly related to the manuscript being published in facsimile, including bibliography, discussions of provenance, tables organizing the contents, and the like. The essays on other aspects of chant are now published in the periodical ETUDES GREGORIENNES.

## CONCERNING THE REPRINT

As noted above, the reprint is no longer divided into issues; the issues have been gathered into volumes, the title pages of each issue have been dropped, and the volumes are bound in artificial leather. Other than the necessary omission of now outmoded title pages, the reprint is complete. No integral material has been intentionally omitted. Thirty-one supplementary plates were accidentally omitted from the reprint of Series I, Vol. I, but the publisher has since supplied these plates without charge to those who had received defective volumes.

A

RVM

RENT

VSICAE

SCRIPTA

SIMI

ESM.

· APOST.

PART III  
PALEOGRAPHIE MUSICALE

Année	No(s).	Date(s)	Volume(s)
1	1	Janvier 1889	I
1	2	Avril 1889	I
1	3	Juillet 1889	I
1	4	Octobre 1889	I
2	5	Janvier 1890	I
2	6	Avril 1890	I
2	7	Juillet 1890	I
2	8	Octobre 1890	I
3	9	Janvier 1891	II
3	10	Avril 1891	II
3	11	Juillet 1891	II
3	12	Octobre 1891	II
4	13	Janvier 1892	II
4	14	Avril 1892	II
4	15 & 16	Juillet-Octobre 1892	III
5	17	Janvier 1893	III
5	18	Avril 1893	III
5	19	Juillet 1893	III
5	20	Octobre 1893	IV
6	21	Janvier 1894	IV
6	22	Avril 1894	IV
6	23	Juillet 1894	IV
6	24	Octobre 1894	IV
7	25	Janvier 1895	IV
7	26	Avril 1895	IV
7	27	Juillet 1895	IV
7	28	Octobre 1895	IV
8	29	Janvier 1896	IV
8	30	Avril 1896	IV
8	31	Juillet 1896	V
8	32	Octobre 1896	V
9	33	Janvier 1897	V
9	34 & 35	Avril-Juillet 1897	V
9	36	Octobre 1897	V
10	37	Janvier 1898	V
10	38	Avril 1898	V
10	39	Juillet 1898	V & VI
10	40	Octobre 1898	V & VI
11	41	Janvier 1899	V & VI
11	42	Avril 1899	V & VI
11	43	Juillet 1899	V & VI
11	44	Octobre 1899	V & VI
12	45	Janvier 1900	VI
12	46	Avril 1900	VI
12	47	Juillet 1900	VI
12	48	Octobre 1900	VII & VIII

6 v.  
V. 1.

# LEONI · XIII · PONT · MAX.

xiii

Année	No(s).	Date(s)	Volume
13	49	Janvier 1901	VII & VIII
13	50	Avril 1901	VII & VIII
17	51	Juillet 1901	VII & VIII
13	52	Octobre 1901	VII & VIII
14	53	Janvier 1902	VII & VIII
14	54	Avril 1902	VII & VIII
14	55	Juillet 1902	VII & VIII
14	56	Octobre 1902	VII & VIII
15	57	Janvier 1903	VII & VIII
15	58	Avril 1903	VII & VIII
15	59	Juillet 1903	VII & VIII
15	60	Octobre 1903	VII & VIII
16	61	Janvier 1904	VII & VIII
16	62	Avril 1904	VII & VIII
16	63	Juillet 1904	VII & VIII
16	64	Octobre 1904	VII & VIII
17	65	Janvier 1905	VII & VIII
17	66	Avril 1905	VII & VIII
17	67	Juillet 1905	VII & VIII
17	68	Octobre 1905	IX
18	69	Janvier 1906	IX
18	70	Avril 1906	IX
18	71	Juillet 1906	IX
18	72	Octobre 1906	IX
19	73	Janvier 1907	IX
19	74	Avril 1907	IX
19	75	Juillet 1907	IX
19	76	Octobre 1907	IX
20	77	Janvier 1908	IX
20	78	Avril 1908	IX
20	79	Juillet 1908	IX
20	80	Octobre 1908	IX
21	81	Janvier 1909	IX
21	82	Avril 1909	IX
21	83	Juillet 1909	IX
21	84	Octobre 1909	X
22	85	Janvier 1910	X
22	86	Avril 1910	X
22	87	Juillet 1910	X
22	88	Octobre 1910	X
23	89	Janvier 1911	X
23	90	Avril 1911	X
23	91	Juillet 1911	X
23	92	Octobre 1911	X
24	93	Janvier 1912	X
24	94	Avril 1912	X
24	95	Juillet 1912	X & XI
24	96	Octobre 1912	XI

A

RVM

RENT

[VSICAE

SCRIPTA

SIMI

ESM.

· APOST.

Année	No(s).	Date(s)	Volume
24	[sic] 97	Janvier 1913	XI
24	[sic] 98	Avril 1913	XI
24	[sic] 99	Juillet 1913	XI
24	[sic] 100	Octobre 1913	XI
24	[=25] 101	Janvier 1914	XI
25	102	Avril 1914	XI
25	105	Juillet-Octobre 1914, Décembre 1921	XI
26	104	Janvier 1922	XII
26	105	Avril 1922	XII
26	106	Juillet 1922	XII
26	107	Octobre 1922	XII
27	108	Janvier 1923	XII
27	109	Avril 1923	XII
27	110	Juillet 1923	XII
27	111	Octobre 1923	XII
28	112	Janvier 1924	XII
28	113	Avril 1924	XII
28	114	Juillet 1924	XII
28	115	Octobre 1924	XII
29	116	Janvier 1925	XII
29	117	Avril 1925	XII
29	118	Juillet 1925	XII
29	119	Octobre 1925	XIII
30	120	Janvier 1926	XIII
30	121	Avril 1926	XIII
30	122	Juillet 1926	XIII
30	123	Octobre 1926	XIII
31	124	Janvier 1927	XIII
31	125	Avril 1927	XIII
31	126	Juillet 1927	XIII
31	127	Octobre 1927	XIII
32	128	Janvier 1928	XIII
32	129	Avril 1928	XIII
32	130	Juillet 1928	XIII
32	131	Octobre 1928	XIII
33	132	Janvier 1929	XIII
33	133	Avril 1929	XIII
33	134	Juillet 1929	XIII
33	135	Octobre 1929	XIII
33	[=34] 136	Janvier 1930	XIII
33	[=34] 137	Avril 1930	XIII
33	[=34] 138	Juillet 1930	XIII
33	[=34] 139	Octobre 1930	XIII
34	[=35] 140	Janvier 1931	XIV
34	[=35] 141	Avril 1931	XIV
34	[=35] 142	Juillet 1931	XIV
34	[=35] 143	Octobre 1931	XIV
35	[=36] 144	Janvier 1932	XIV
36	[sic] 145	Avril 1932	XIV
36	146	Juillet 1932	XIV
36	147	Octobre 1932	XIV

6 v.  
N. 1.



# LEONI · XIII · PONT · MAX.

xv

Année	No(s).	Date(s)	Volume
37	148	Janvier 1933	XIV
37	149	Avril 1933	XIV
37	150	Juillet 1933	XIV
37	151	Octobre 1933	XIV
38	152	Janvier 1934	XIV
38	153	Avril 1934	XIV
38	154	Juillet 1934	XIV
38	155	Octobre 1934	XIV
39	156	Janvier 1935	XIV
39	157	Avril 1935	XIV
39	158	Juillet 1935	XIV
39	159	Octobre 1935	XIV
40	160	Janvier 1936	XIV
40	161	Avril 1936	XIV
40	162	Juillet 1936	XIV
40	163	Octobre 1936	XIV
40	[sic] 164	Janvier 1937	XV
40	[sic] 165	Avril 1937	XV
40	[sic] 166	Juillet 1937	XV
40	[sic] 167	Octobre 1937	XV
41	[sic] 168	Janvier 1938	XV
41	[sic] 169	Avril 1938	XV
41	[sic] 170	Juillet 1938	XV
41	[sic] 171	Octobre 1938	XV
42	[sic] 172	Janvier 1939	XV
42	[sic] 173 & 174	Janvier-Avril 1951	XV
42	[sic] 175 & 176	Juillet-Octobre 1951	XV
43	[sic] 177 & 178	Janvier-Avril 1952	XV
43	[sic] 179 & 180	Juillet-Octobre 1952	XV
44	[sic] 181-184	Janvier-Octobre 1953	XV
	185	Janvier 1955	XVI
	186	Avril 1955	XVI
	187	Juillet 1955	XVI
	188	Octobre 1955	XVI
	189	Janvier 1956	XVI
	190	Avril 1956	XVI
	191	Juillet 1956	XVI
	192	Octobre 1956	XVI

A

RVM

RENT

[VSICAE

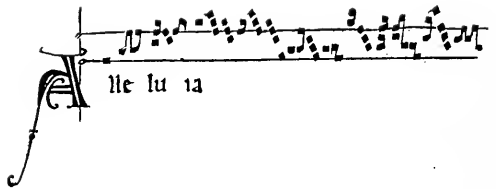
SCRIPTA

SIMI

ESM.

· APOST.

6 v.  
V. 1.



LEONI · XIII · PONT · MAX.

CVIVS · SAPIENTI · PROVIDENTIA

SACRARVM · STVDIA · DISCIPLINARVM

VBIQVE · PROMOVENTVR · ET · FLORENT

DIAGRAMMATA · NOTARVM · ARTIS · MVSICAE

E · VETVSTIS · LIBRIS · LITVRGICIS · DESCRIPTA

MONACHI · SOLESMENSES

ALVMNI · INSTITVTORIS · SANCTISSIMI

PROSPERI · GVERANGER · ABB · SOLESM.

HEREDES · PIETATIS · EIVS · ERGA · SED · APOST.

DEVOTI · ANIMI · PIGNVS

D. D.

# PRODUCTION GÉNÉRALE

Le présent rapport a pour objet de faire connaître l'état de la production générale de la France pendant l'année 1920.

Il est divisé en deux parties : la première concerne la production industrielle et la seconde la production agricole.

La production industrielle a été marquée par une forte reprise après une période de dépression.

La production agricole a été marquée par une forte baisse de rendement due à la sécheresse.

Les principales causes de la dépression de 1918-1919 ont été la destruction des usines et des machines, la pénurie de matières premières et de main-d'œuvre, et la baisse des prix de vente.

La reprise de la production industrielle en 1920 a été favorisée par la hausse des prix de vente, la reprise des commandes, et la reconstruction des usines.

La production agricole a été marquée par une forte baisse de rendement due à la sécheresse, qui a affecté particulièrement les céréales.

Malgré la baisse de rendement, la production agricole a été soutenue par la hausse des prix de vente, due à la pénurie de produits alimentaires.

En conclusion, la production générale de la France en 1920 a été marquée par une forte reprise industrielle et une forte baisse agricole.

# INTRODUCTION GÉNÉRALE



## I

### INFLUENCE DES NOUVEAUX PROCÉDÉS DE REPRODUCTION SUR LE PROGRÈS DES ÉTUDES ARCHÉOLOGIQUES.

L'influence exercée par l'étude des sources sur les progrès des sciences historiques & archéologiques n'est plus à démontrer. Aussi n'est-il plus aujourd'hui un seul érudit qui ne fasse sienne la loi que l'École des chartes imposait, dès l'ouverture de ses cours, aux jeunes paléographes : « Les sources, toujours les sources, & ne jamais se contenter d'ouvrages de seconde main (1). »

A la vérité, notre génération ne peut se flatter d'avoir inauguré la première une méthode de travail qui se trouvait en honneur bien avant elle & produisait, au xvi<sup>e</sup>, au xvii<sup>e</sup> & au xviii<sup>e</sup> siècle, des œuvres achevées sur lesquelles on n'aura probablement guère à revenir. Mais on ne peut nier non plus que l'application du principe de la critique directe ne se soit singulièrement généralisée, & qu'une impulsion nouvelle, universelle, pleine de promesses, n'ait porté de nos jours les amis de la vérité à la recherche & à l'analyse des monuments originaux, en même temps qu'une pensée de vulgarisation tendait à les mettre sous les yeux du plus grand nombre possible de travailleurs.

Il est certain notamment que l'industrie des fac-similés n'a pas médiocrement contribué, par son extension, à faciliter & à développer les études, en reproduisant les documents dispersés, pour en former les recueils dont sont amplement pourvues aujourd'hui presque toutes les branches tributaires de l'archéologie.

(1) LÉON GAUTIER, *Quelques mots sur l'étude de la paléographie*; 2<sup>e</sup> éd., Paris, Palmé, 1859; p. 15.

Un pas restait cependant à faire dans cette voie. Il y a quelques années, en effet, ces grandes collections, malgré leur valeur incontestable, offraient encore deux graves inconvénients : d'une part, les frais énormes qu'entraînaient leur exécution & leur publication ; d'autre part, la difficulté, disons même l'impossibilité, d'arriver par la lithographie à une copie assez parfaite pour tenir absolument lieu des monuments eux-mêmes, assez fidèle pour demeurer à l'abri de toute suspicion.

Toutes les sciences ne souffraient pas également de ces conditions défavorables, mais quelques-unes y trouvaient un sérieux obstacle à leur développement. Ainsi, la paléographie demeurerait presque inabordable en France, tant à cause du prix élevé & de la rareté de ses collections, qu'en raison de l'insuffisance des éléments de travail que celles-ci pouvaient fournir, &, de son côté, la science des écritures musicales du moyen âge, privée de tout recueil, restait le privilège exclusif de quelques rares spécialistes.

Mais voici qu'en ces derniers temps l'art de la reproduction, s'engageant dans des sentiers jusqu'alors inconnus, & profitant des nouvelles applications de la photographie aux travaux de l'imprimerie & de la gravure, tend à substituer partout aux tâtonnements des copistes, à leurs calques ou fac-similés nécessairement dispendieux & toujours incertains, les procédés rigoureux de cet auxiliaire incomparablement fidèle, expéditif, non moins qu'économique & vulgarisateur. C'est une véritable révolution qui est en voie de s'opérer dans le domaine jusqu'à présent réservé de la science des sources.

Ici nous devons laisser à M. Léopold Delisle le soin d'apprécier avec sa haute compétence l'importance d'une innovation destinée à multiplier si heureusement les instruments indispensables des travaux archéologiques. Dans l'introduction qui se trouve en tête de l'Album paléographique de la Société de l'École des chartes (1), après avoir énuméré les précieux recueils d'anciennes écritures que nous possédons en France & signalé leur insuffisance & la difficulté pratique de se les procurer, l'éminent érudit s'exprime ainsi :

(1) *Album paléographique ou Recueil de documents importants relatifs à l'histoire & à la littérature nationales, reproduits en héliogravure, avec des notes explicatives, par la Société de l'École des chartes*; Paris, Quantin, 1887.

« Avec des ressources aussi bornées, l'étude de la paléographie était fort difficile pour quiconque ne suivait pas les cours de l'École des chartes & ne pouvait pas travailler dans les dépôts où sont conservées de riches séries de chartes & de manuscrits. La photographie a modifié de fond en comble ces conditions, surtout à partir du jour où la découverte de procédés relativement économiques a permis de reporter sur pierre ou sur métal & d'imprimer à l'encre grasse les images photographiques. Les progrès de cet art merveilleux ont ouvert des voies nouvelles à la paléographie & à la diplomatique. Du moment où l'on a obtenu sous une forme inaltérable des fac-similés d'une exactitude rigoureuse, dont l'exécution est indépendante de l'imagination & de l'habileté du dessinateur, comme aussi des préoccupations de l'éditeur, les savants ont pu se livrer à des rapprochements & à des comparaisons que la dispersion des monuments originaux avait jusqu'à présent rendus impossibles ou du moins très incertains. L'industrie des fac-similés devait donc subir une transformation complète & prendre un développement dont nous commençons à peine à pouvoir apprécier l'étendue. Un nouveau genre d'édition a pris naissance; on a compris que, dans bien des cas, il ne suffit pas de mettre sous les yeux du travailleur un texte critique, dont la pureté & la clarté tiennent à l'expérience & à la sagacité des éditeurs; très souvent il est indispensable de connaître les éléments du texte, tels que nous les ont transmis les exemplaires originaux ou les copies les plus dignes de confiance. La reproduction de tels manuscrits s'impose comme une nécessité absolue, quand c'est sur eux que repose le texte des chefs-d'œuvre littéraires de l'antiquité & du moyen âge, quand ils sont le fondement de nos connaissances sur la géographie ancienne d'un pays ou sur l'histoire d'une période reculée, quand la lecture en est difficile & que l'interprétation des abréviations est douteuse, quand ils offrent des particularités qui ne se prêtent pas à une reproduction typographique, & surtout quand la conservation n'en est pas parfaitement assurée pour un long avenir, ou bien que le hasard les a portés loin des lieux où les savants ont le plus d'intérêt à les consulter.

« Si parfaite que soit une édition, elle ne dispense jamais de recourir au texte original pour éclaircir des points douteux & résoudre des

questions dont les premiers éditeurs ne s'étaient pas préoccupés & n'avaient pas à se préoccuper. C'est ainsi que les manuscrits des classiques grecs & latins, sur lesquels ont pâli les grands philologues du dernier siècle, sont encore aujourd'hui journellement consultés. On a besoin de vérifier si la lecture d'un mot est bien certaine, si une abréviation a été comprise & exactement interprétée, si une nouvelle hypothèse ne peut pas être justifiée par les traces d'une ancienne correction. Une reproduction typographique, si rigoureuse qu'on la suppose, eût-elle été exécutée à l'aide de types spéciaux, ne préviendra jamais tous les scrupules d'un lecteur méticuleux.

« . . . . Le genre de reproduction (lithographique) n'est pas à l'abri des défiances de la critique. Il donne en effet ce qu'a vu ou cru voir le dessinateur. Il en est tout autrement des reproductions héliographiques, sur lesquelles on peut raisonner comme sur les originaux, si les épreuves sont venues avec netteté & si elles n'ont pas subi de retouches. On comprend donc le succès réservé aux éditions héliographiques, phototypiques, ou autotypiques. Il n'y a guère plus d'une vingtaine d'années que l'usage s'en est, sinon introduit, du moins répandu, & déjà la liste de celles qui ont vu le jour serait fort longue à dresser. »

Suit, dans l'introduction que nous citons, une longue série d'éditions de ce genre publiées en France, en Allemagne, en Angleterre, en Belgique, en Danemark, en Espagne, en Italie, en Suède & en Russie. Bibles précieuses, livres liturgiques, fac-similés des manuscrits originaux des anciennes langues, choix de documents géographiques, paléographie générale, paléographie tironienne, miniatures, archéologie, &c., toutes les branches de l'art & de la science historique y sont représentées.

Entre toutes les sciences, la diplomatique a reproduit un nombre considérable de pièces de chancellerie. Signalons, en Allemagne, le grand ouvrage intitulé : *Kaiserurkunden in Abbildungen*. Ce recueil comprendra trois cents pièces, depuis le règne de Pépin jusqu'à celui de Maximilien. Les sept premières livraisons, parues de 1880 à 1884, se composent de cent quatre-vingt-sept planches de très grand format avec un texte explicatif. Enfin l'Angleterre, à elle seule, possède en



différents recueils plus de vingt volumes in-folio contenant les fac-similés, « en éditions autotypiques de presque toutes les chartes originales de la période anglo-saxonne & d'un choix considérable de documents d'une époque postérieure. » (Introd. à l'Album paléog., p. 4.)

Ces indications suffisent pour édifier le lecteur sur le nombre, la variété & l'importance des éditions héliographiques ou phototypiques, & sur l'avenir qui leur est réservé.

## II

### L'USAGE DES FAC-SIMILÉS DANS L'ARCHÉOLOGIE MUSICALE DEPUIS LE XVII<sup>e</sup> SIÈCLE JUSQU'À NOS JOURS.

Dans quelle mesure les études musicales se sont-elles associées au mouvement archéologique qui a entraîné les autres sciences à reproduire leurs monuments originaux ? c'est ce que nous devons rechercher maintenant.

Dès que l'attention des savants se fut portée sur les anciennes notations, ils s'efforcèrent aussitôt de les reproduire. Il est clair en effet qu'on ne pouvait parler au public de ces signes étranges sans les lui mettre sous les yeux.

On peut distinguer deux périodes dans ces efforts dirigés vers la reproduction des manuscrits neumatiques.

Dans la première de ces périodes, qui s'étend du commencement du xvii<sup>e</sup> siècle au milieu du xix<sup>e</sup>, les spécimens d'écritures musicales sont donnés dans des ouvrages rares, réservés aux érudits ; ils sont en outre très courts, peu fidèles, & ne peuvent en rien servir pour des recherches approfondies : la curiosité plutôt que l'étude est le mobile de ces reproductions. Il y eut bien çà & là, dès cette époque, quelques essais d'explication des signes neumatiques, mais aucun n'aboutit à une solution précise. Du reste, les questions musicales, qui

passionnent aujourd'hui tant d'artistes & d'amateurs, étaient à peine soulevées, & les érudits ne soupçonnaient pas alors le parti que plus tard on devait tirer des neumes pour la restauration archéologique des mélodies grégoriennes. Gerbert lui-même négligea trop souvent, dans ses *Scriptores*, de superposer les neumes aux exemples de chant tirés du répertoire liturgique & insérés dans le texte des auteurs. « Ces signes sont inconnus, » disait-il, & il omettait de les figurer (1).

Michel Prætorius (1614) paraît être le premier, parmi les écrivains modernes, qui ait parlé de ces notations & qui en ait donné des exemples d'après un missel manuscrit de la bibliothèque de Wolfenbüttel (2).

Les savantes notes de dom Hugues Ménard au *Liber Sacramentorum*, qu'il publia en 1641, contiennent une hymne de la Passion notée *cum antiquis cantus notulis* (p. 78). Ce spécimen, peu réussi, a été réimprimé avec le travail du même auteur dans les Oeuvres complètes de saint Grégoire éditées par les bénédictins (3), & dans la Patrologie latine de Migne (4).

En 1673, dom Jumilhac insère dans son beau livre, *La science & la pratique du plain-chant*, deux planches de notation neumatique de différentes espèces. La deuxième édition de ce traité (1847) reproduit les mêmes pages & de plus quelques documents empruntés à M. Bottée de Toulmont (5).

On trouve encore des fac-similés d'écriture musicale ancienne dans les ouvrages suivants :

1708 — *De Cantoribus Ecclesiæ Veteris & Novi Testamenti* (Helmstadt), p. 43, 44. Cette dissertation est de Jean André Jussow.

(1) GERBERT, *Scriptores ecclesiastici de musica* (3 vol. in-4, typis San-Blasianis, 1784); t. I, p. 104 : « Notas musicas textui superpositas, utpote nunc incognitas, haud adponendas duximus. » — *Ibid.*, p. 130 : « Notulas veteres musicas textui impositas omittimus. » Cf. aussi p. 135, 150, &c.

(2) Plusieurs des faits que nous allons citer ont déjà été mentionnés par les auteurs suivants : FÉTIS, *Histoire générale de la musique* (Paris, 1874), t. I, p. 191 ; — le même, dans la *Revue de la musique religieuse* de DANJOU, 1845, p. 266-269 ; — Th. NISARD, *Revue archéologique*, 1849, p. 706 ; — Jules TARDIF, dans la *Bibliothèque de l'École des chartes*, t. IV, 3<sup>e</sup> série, p. 264, 265 ; &c., &c.

(3) *Sancti Gregorii Papæ Opera omnia* (Paris, 1705), t. III, col. 334, 335.

(4) MIGNE, *Patrologie latine*, t. 78, col. 326.

(5) *La science & la pratique du plain-chant*, par dom JUMILHAC ; 2<sup>e</sup> édit., scrupuleusement réimprimée d'après l'édition originale par MM. Th. Nisard & Alexandre le Clercq ; Paris, 1847 ; p. 98.

- 1723-1729 — NICOLAS STAPHORST, *Hamburgische Kirchen Geschichte* (Hambourg), t. III, p. 337 & seq.
- 1745-1747 — JEAN LUDOLF WALTHER, *Lexicon diplomaticon* (Gœttingue, in-fol.), 2<sup>e</sup> partie, pl. 6.
- 1757 — MARTINI, *Storia della Musica* (Bologne), t. I, p. 184.  
» — *Nouveau traité de diplomatique des BÉNÉDICTINS*, t. III, pl. 56, p. 387.
- 1770 — *Missa Gothica seu Mozarabica... ad usum percelebris Mozarabum Sacelli Toleti...* (Angelopoli), in-fol.
- 1774 — GERBERT, *De Cantu & Musica* (typis San-Blasianis), 2 vol. in-4.
- 1775 — *Breviarium Gothicum... ad usum Sacelli Mozarabum* (Matriiti), in-fol.
- 1776 — HAWKINS, *A general History of the science and practice of Music*; nouvelle édition, Londres, 1853, 3 vol.; t. III, p. 43-53.
- 1784 — GERBERT, *Scriptores ecclesiastici*, passim.
- 1801 — FORKEL, *Allgemeine Geschichte der Musik* (Leipzig, 2 vol. in-4<sup>o</sup>), t. II, p. 348, pl. 1-5.
- 1807 — VILLOTEAU, *Recherches sur l'analogie de la musique* (Paris, Imprimerie impériale, 2 vol. in-8), t. II, 2<sup>e</sup> tableau.

Ce fut à l'occasion du retour de la France à la liturgie romaine, que l'étude & la reproduction des notations neumatiques sortirent enfin de l'enfance, pour entrer dans une voie qui devait conduire à des découvertes importantes. En même temps que l'Église de France se remettait en possession des textes liturgiques, elle sentait le besoin de reconstituer les mélodies que l'antiquité avait unies à ces formules vénérables. Tâche difficile à remplir, alors que la phrase musicale, les théories d'exécution & l'intelligence même des signes de la notation étaient oubliées depuis longtemps. Il devenait nécessaire, pour faire revivre les traditions perdues, d'aborder résolument & le déchiffrement des manuscrits neumatiques, & l'interprétation des musicologues du moyen âge.

Une élite de savants s'attacha avec ardeur à ces travaux. Les *Scriptores* de Gerbert, qui jusque-là n'avaient pas été appréciés à leur juste valeur & étaient demeurés presque inaperçus, devinrent le manuel classique des musiciens médiévistes. Ils ne s'en contentèrent pas. Bientôt, pour répondre à leurs désirs & à leurs réclamations, M. de Coussemaker compléta ce précieux recueil & y ajouta quatre volumes contenant

de nombreux traités sur l'art musical du moyen âge, avant lui restés inédits.

Sur ce terrain de l'enseignement théorique, l'archéologie musicale n'a rien à envier aux autres sciences : elle possède, dans les collections de Gerbert & de Coussemaker, un ensemble de documents didactiques dont une interprétation saine & solide, basée sur l'étude des manuscrits de chant & exempte de tout esprit de parti, assurerait à jamais la restauration de la musique, tant ecclésiastique que profane, en usage dans les siècles passés.

Quant aux textes musicaux, les archéologues n'eurent garde de les oublier ; ils reconnurent promptement, dans les vieux graduels & antiphonaires, l'instrument le plus puissant de la restauration qu'ils projetaient, &, après les avoir étudiés, ils en publièrent des descriptions, des catalogues & des fac-similés.

Les questions de chant, débattues d'abord entre érudits en présence d'un public restreint, attirèrent peu à peu l'attention d'un plus grand nombre d'ecclésiastiques & de maîtres de chapelle intéressés à recueillir les conclusions des archéologues, en vue de l'exécution pratique du chant sacré. Plus s'étendait le mouvement des églises de France vers la liturgie romaine, plus aussi se propageaient les études musicales. Le désir de connaître, de voir les manuscrits, de vérifier les assertions des musicistes, de pénétrer les secrets de la notation antique, s'affirmait de plus en plus en France & en Allemagne. Aussi, dès 1840, la reproduction des monuments neumatiques, commencée dans les siècles précédents, entra-t-elle dans une période nouvelle de développement. Toutefois ce progrès ne fut pas assez décisif pour déterminer, comme dans les autres sciences, la création d'un grand recueil documentaire.

Voici les caractères qui distinguent cette phase de la précédente.

On remarque dans les fac-similés un perfectionnement réel des procédés lithographiques, &, par suite, une conformité plus exacte, quoique imparfaite encore, des figures avec les types manuscrits.

Le nombre des spécimens devient de plus en plus considérable à mesure qu'on se rapproche de notre temps. Empruntés à des livres rares & spéciaux, ils se répandent dans les revues musicales, archéologiques, historiques, & jusque dans les plus humbles méthodes de chant grégorien.

On s'aperçoit aussi que l'intention de ces publications diverses est plus scientifique qu'au xvii<sup>e</sup> & au xviii<sup>e</sup> siècle. Les archéologues veulent initier les amateurs aux travaux qu'ils ont entrepris sur les antiques notations neumatiques, but qu'il leur était impossible d'atteindre sans une reproduction figurée. Et cependant ils ne réussissent pas entièrement, parce que les planches qu'ils donnent sont peu étendues : sauf deux ou trois exceptions, on en reste aux fac-similés fragmentaires de quelques lignes ou de quelques pages au plus, trop réduits pour servir de base à des études sérieuses.

Il devenait nécessaire de dépasser ces limites. Dès 1848, M. Théodore Nisard disait : « Les archéologues musiciens ont enfin compris qu'il faut, pour l'étude des anciennes notations, des recueils semblables à ceux qui ont été publiés sur les monuments littéraires de la vieille Égypte par Champollion, Thomas Young, Lepsius, Prisse d'Avennes & le Musée britannique (1). »

En 1847, M. Danjou avait déjà formé le projet de publier l'antiphonaire bilingue de Montpellier, qu'il venait de découvrir ; il ne put réaliser son dessein. Plus heureux, le P. Lambillotte fit copier le beau manuscrit n<sup>o</sup> 359 de la bibliothèque de Saint-Gall, & donna une reproduction lithographique d'environ cent trente pages de ce document. Deux éditions successives donnèrent raison à la hardiesse du savant jésuite, & démontrèrent que les amateurs de musique religieuse attachaient un grand prix à posséder, sous ses formes originales, le chant traditionnel de l'Église. Toute une littérature musicale se forma autour de cet « Antiphonaire de saint Grégoire » ; &, si les érudits en appréciaient diversement la notation & la valeur, il ne saurait être contesté que ce monument fut très utile pour la restauration de la version authentique des graduels, des alléluias & des traits du répertoire grégorien. Encore aujourd'hui nous pouvons ajouter que les neumes de ce manuscrit sont loin d'avoir livré tous les secrets qu'ils contiennent, spécialement au point de vue du rythme des mélodies.

Après un pareil succès, on pouvait espérer que là ne s'arrêteraient

(1) *Études sur les anciennes notations musicales de l'Europe*, par Th. Nisard, dans la *Revue archéologique*, 1849, p. 709.

pas les tentatives de ce genre ; mais personne ne suivit franchement le P. Lambillotte dans la voie qu'il avait ouverte, & aujourd'hui, quarante ans après la publication intégrale de ce monument, on en est encore aux fac-similés fragmentaires.

Pourtant, nous ne pourrions sans injustice oublier les reproductions neumatiques dirigées par deux zélés & intelligents admirateurs des mélodies liturgiques. Nous voulons parler de MM. Raillard & Hermesdorff. Tous deux avaient compris que la solution des questions relatives à la phrase musicale & à son rythme se trouvait dans les manuscrits, & que rien ne serait définitif si l'on ne parvenait à faire pénétrer chez les artistes & les amateurs la connaissance de la notation neumatique. Ils travaillèrent en conséquence. M. Hermesdorff, dans la *Cæcilia* de Trèves & dans le *Gregorius Blatt*, reproduisit, par un procédé malheureusement trop imparfait, un grand nombre de pièces musicales empruntées aux bibliothèques de Trèves, Mayence, Munich, &c. Dans ses études & ses comparaisons analytiques sur chacun de ces fragments, l'éminent musiciste traçait à ses successeurs la direction à donner à leurs recherches. Il est regrettable que les siennes n'aient pas été plus étendues. C'est ainsi que la pénurie de matériaux & d'éléments de travail neutralise les dispositions les plus heureuses ; les plus louables efforts s'épuisent sur des sujets trop restreints & ne produisent pas, en fin de compte, les résultats qu'on était en droit d'en attendre.

De son côté, M. l'abbé Raillard fut un de ceux qui contribuèrent le plus en France à attirer l'attention sur les manuscrits. Les tableaux qu'il a joints à son *Explication des neumes* sont une application pratique du principe de comparaison. Malheureusement l'interprétation rythmique qu'il a voulu appliquer aux notes du plain-chant ne peut s'accorder avec les faits que nous aurons à constater.

Les *Mélodies grégoriennes* (1) sont venues à leur tour donner la genèse & expliquer la nature des neumes, mais sans système personnel, par le simple exposé des faits, c'est-à-dire par l'exposé des phases successives de l'écriture neumatique, en rapport avec les formes diverses de

(1) Dom J. POTHIER, *Les Mélodies grégoriennes d'après la tradition* ; Tournay, Desclée, 1880.

l'écriture en général. Depuis l'apparition de cet ouvrage, l'étude des neumes quitta les régions purement spéculatives pour entrer définitivement dans l'enseignement pratique des plus humbles méthodes. Il est impossible aujourd'hui d'expliquer les premiers principes de l'exécution grégorienne sans donner aux élèves quelques notions sur l'origine, la nature & la valeur des neumes. De là les fac-similés que l'on trouve dans la plupart des traités de chant publiés depuis dix ans. Si ces reproductions ne fournissent pas aux érudits des matériaux pour leurs recherches, elles ont du moins l'avantage de pénétrer partout, d'accoutumer le public aux habitudes graphiques de nos pères, de lui en apprendre l'utilité pratique, & enfin de le préparer à une initiation plus complète & plus intime des antiques notations.

Nous donnerons ici la liste de quelques ouvrages où l'on peut étudier les fac-similés publiés depuis le milieu du siècle, dans ce que nous avons appelé la seconde période de l'étude des neumes. Nous n'avons nullement la prétention d'être complet : la liste serait interminable ; mais nous aurons ainsi l'occasion de rappeler bien des noms auxquels l'art grégorien est grandement redevable.

- 1829 — PERTZ, *Monumenta Germaniæ historica* ; Hannoveriæ ; *Scriptorum* t. II, p. 201.
- 1834 — KIESEWETTER, *Geschichte der europäischenabendländischen Musik* ; Leipzig, Breitkopf & Härtel, in-4 ; 1<sup>re</sup> édit., 1834 ; 2<sup>e</sup> édit., 1846.
- 1840 — KIESEWETTER, *Guido von Arezzo ; sein Leben und Wirken* ; Leipzig, Breitkopf & Härtel ; cf. p. 22.
- 1841 — DE COUSSEMAKER, *Mémoire sur Hucbald & sur ses traités de musique*, suivi de recherches sur la notation, &c. ; Paris, Techener, in-4 ; 21 planches.
- 1843 — DE COUSSEMAKER, *Notices sur les collections musicales de la bibliothèque de Cambrai* ; Paris, Techener, in-8 ; un fac-similé.
- 1847 — *Revue de musique religieuse*, de DANJOU ; numéro de mars : fac-similé de l'antienne *Venite populi*, d'un manuscrit du XII<sup>e</sup> siècle ; n<sup>o</sup> d'août : tableau des signes de la notation neumatique ; n<sup>o</sup> de décembre : fac-similé de l'intrôit *Puer natus est*, en notation bilingue du manuscrit de Montpellier.
- » — DOM JUMILHAC, *Science & pratique du plain-chant*, 2<sup>e</sup> édition par MM. Nisard & le Clercq ( déjà signalé ci-dessus, p. 8 ).
- » — *Nouvelle prose sur le dernier jour de l'an*, tirée d'un manuscrit de Montpellier ; 4 pages in-fol. de fac-similés. ( Extrait du n<sup>o</sup> 15 des *Publications de la Société archéologique de Montpellier*, 1847. )

- 1849 — Félix CLÉMENT, *Chants de la sainte Chapelle* ; Paris, Didron ; reproduction de deux proses du XIII<sup>e</sup> siècle.
- » — *Catalogue général des manuscrits des bibliothèques publiques des départements* ; Paris, Imprimerie nationale ; fac-similé neumatique de 2 pages.
- Citons ici, comme se rapportant à la première partie du siècle, la collection suivante, dont les fragments ont paru à des époques différentes :
- Comte de BASTARD, *Peintures & ornements des manuscrits, pour servir à l'histoire des arts du dessin depuis le IV<sup>e</sup> siècle de l'ère chrétienne jusqu'à la fin du XVI<sup>e</sup>*.
- 1851 — *Archives des missions scientifiques*, t. II, p. 112 : musique d'une ode d'Horace, 2 planches publiées par M. Nisard d'après le manuscrit 425 de la faculté de médecine de Montpellier.
- » — *Copie de l'antiphonaire de Montpellier n<sup>o</sup> 159 à notation bilingue*.
- Cette copie de M. Nisard a été déposée à la Bibliothèque nationale sous le n<sup>o</sup> 8881 du fonds latin. Quoique ce travail ne soit pas une reproduction à nombreux exemplaires, nous devons le signaler comme une œuvre très remarquable ayant pour but la diffusion des manuscrits.
- » — P. L. LAMBILLOTTE, *Antiphonaire de saint Grégoire*, fac-similé du manuscrit de Saint-Gall n<sup>o</sup> 359 ; Paris, V<sup>re</sup> Poussielgue-Rusand ; 131 pages in-4 de lithographie.
- 1852 — DE COUSSEMAKER, *Histoire de l'harmonie au moyen âge* ; Paris, Didron ; 38 pages in-4 de fac-similés d'écriture neumatique ou guidonienne, de différentes espèces & de différentes époques.
- » — L'abbé CLOËT, *De la restauration du chant liturgique* ; Plancy (Pas-de-Calais), Société de Saint-Victor, in-8. Ce livre contient un des premiers essais de catalogue des manuscrits neumatiques.
- 1853 — Jules TARDIF, *Essai sur les neumes*, dans la *Bibliothèque de l'École des chartes*, t. IV, 3<sup>e</sup> série, p. 269-279.
- 1854 — *Ludus Danielis*, d'après un manuscrit de Beauvais trouvé à Padoue par M. Danjou ; 32 pages in-8, dans la *Revue de la musique religieuse*, t. IV, p. 65.
- 1855 — P. LAMBILLOTTE, *Esthétique du chant grégorien* ; Paris, Le Clere, in-8 : une planche, p. 176.
- 1856 — *Versiculi de eversione monasterii Sancti Florentii, anno 840-845*, avec notation musicale, dans les *Archives des missions scientifiques*, t. IV. (Copié en Angleterre par dom Pitra en 1849.)
- » — *L'Harmonie au moyen âge*, dans les *Annales archéologiques* de Didron ; Paris ; — tiré à part, 7 pages in-4 avec fac-similés d'ancienne notation.
- » — *Office de Pâques*, publié d'après un manuscrit du XIII<sup>e</sup> siècle de la bibliothèque de Tours, par Victor LUZARCHE ; Tours, J. Bouserez ; 16 pages in-8 de musique.
- » — *Rituale seu Mandatum insignis ecclesie Suessionensis, tempore episcopi Nivelonis exaratum* ; Paris, Didron, in-4 ; 6 planches de musique du XIII<sup>e</sup> siècle.



- 1857 — L'abbé Jules BONHOMME, *Principes d'une véritable restauration du chant grégorien*; Paris, Lecoffre, in-8. L'alléluia *Pascha nostrum* est reproduit d'après huit manuscrits de différentes époques. — Cf. aussi p. 82, 91.
- » — *Instructions sur la musique*, par M. BOTTÉE DE TOULMONT, 4 planches, dans les *Instructions du comité historique des arts & monuments* (1837-1849); Paris, Imprimerie impériale, 1857; p. 230.
- » — *Mémoire sur les chants liturgiques restaurés* par le P. LAMBILLOTTE & publiés par le P. DUFOUR; Paris, Le Clere; cf. p. 41-48, passim.
- 1858 — P. Anselm SCHUBIGER, *Die Sängerschule S. Gallens*; Ensiedeln; 8 planches in-4.
- » — *Chants liturgiques d'Adam de la Bassée*, publiés par M. l'abbé D. CARNEL (Gand).
- » — L'abbé RAILLARD, *Emploi des quarts de ton dans le chant de l'Église*, publié dans la *Revue archéologique*, p. 487.
- 1859 — P. DUFOUR, *Lettres à M. l'abbé Petit sur l'emploi & l'existence des notes brèves dans le chant grégorien*; Paris, Le Clere, in-8.
- 1862 — Adrien DE LA FAGE, *Essais de diptérographie musicale, ou notices, descriptions, analyses, extraits & reproductions de manuscrits relatifs à la pratique, à la théorie & à l'histoire de la musique*; Paris, Bonaventure & Ducessois, in-8.
- Le texte seul de cet ouvrage a paru; mais la collection d'exemples, qui devait se composer de 200 planches de musique, n'est pas perdue pour l'art musical. Ce qu'on a pu rassembler des matériaux préparés a été soigneusement recueilli, & fait partie d'une série de documents précieux que A. de la Fage a légués à la Bibliothèque nationale.
- 1867 — *Antiphonaire de Saint-Gall*, n° 359, publié pour la première fois par le P. Lambillotte en 1852; 2<sup>me</sup> édition, Bruxelles.
- » — *Tonale* de Reginon de Prüm, mis au jour en entier & en fac-similés par M. DE COUSSEMAKER, dans le 2<sup>me</sup> volume de ses *Scriptores*; 36 pages in-4 de reproductions.
- » — *Tonale* de Bernon, publié par M. l'abbé CHASTAIN, dans son *Essai sur la tradition du chant ecclésiastique*; Toulouse, Ratier.
- » — *El Arte en Espana* (Revue de Madrid), t. VI, p. 105 : fac-similé de notation mozarabe.
- 1874 — FÉTIS, *Histoire générale de la musique*; Paris, Didot, 5 vol. in-8; t. IV, nombreuses planches de neumes.
- 1877 — *Revue de l'art chrétien*; n°s d'avril, juin, juillet, septembre : fac-similé du missel de Saint-Vougay, & du manuscrit n° 83 de la bibliothèque d'Angers. (Article de dom J. Pothier.)
- 1878 — Hugo RIEMANN, *Studien zur Geschichte der Notenschrift*, mit zwölf lithographirten Tafeln; Leipzig, Breitkopf & Härtel, in-8.
- 1879 — Raymund SCHLECHT, *Geschichte der Kirchenmusik*; Regensburg; cf. p. 222 & suiv.

- 1880-1882 — AMBROS, *Geschichte der Musik*; 2<sup>e</sup> éd., Leipzig, 4 vol. in-8; cf. t. II, p. 73.
- 1880 — P. FIDEL FITA y D. AURELIANO FERNANDEZ-GUERRA, *Recuerdos de un viaje a Santiago de Galicia*; Madrid, in-4; cf. p. 116.
- 1881 — DON JESUS MUNOZ Y RIVERO, *Paleografía Visigoda*; Madrid.
- 1882 — E. DAVID & M. LUSSY, *Histoire de la notation musicale*; Paris, Imprimerie nationale, in-fol.; planches assez nombreuses de neumes.
- 1882 — M. FALCHI, *Studi su Guido monaco*; Firenze, in-8; deux planches de notation neumatique.
- 1883 — THÉRY, *Étude sur le chant grégorien*; Bruges, Desclée (1).
- 1884 — PAUL SCHMETZ, *Dom Potbier's Liber Gradualis, seine historische und praktische Bedeutung*, mit 7 facsimiles einer vor dem Jahre 1379 geschriebenen Pergamenthandschrift; Mainz, Franz Kirchheim.
- » — HANS MULLER, *Huebalds echte und unechte Schriften über Musik*, mit drei Tafeln; Leipzig, Teubner, in-4.
- » — *Hermann Contracti Musica*; edidit W. BRAMBACH; Leipzig, Teubner, in-4.
- » — *Chorgesänge zum Preis der H. Elisabeth aus mittelalterlichen Antiphonarien* mit Bearbeitungen der alten Tonsätze durch Müller, Odenwald und Tomadini, herausgegeben von Ernest Ranke. Zweite Abtheilung mit Beiträgen von Prof. Commer; Leipzig, Breitkopf & Härtel, in-8.
- 1885 — FÉLIX CLÉMENT, *Histoire de la musique depuis les temps anciens jusqu'à nos jours*; Paris, Hachette, in-8; fac-similé, p. 265.
- » — *Pontifical d'Amiens*, publié d'après un manuscrit original du XI<sup>e</sup> siècle par Victor de BEAUVILLÉ & Hector JOSSE, de la Société des antiquaires de Picardie; Amiens, T. Jeunet, in-4; 2 planches de neumes.
- 1886 — LÉON GAUTIER, *Histoire de la poésie liturgique au moyen âge; les tropes*; Paris, Victor Palmé & Alphonse Picard, in-8; spécimens de diverses écritures neumatiques.
- » — HANS MULLER, *Eine Abhandlung über Mensuralmusik in der Karlsruber Handschrift St. Peter pergamen*. 29 a., mit einer Tafel; Leipzig, Teubner.
- » — *Bulletin de la Société archéologique & scientifique du Vendômois*, t. 25, p. 119: extrait de l'office de saint Eutrope (ms. 262 de la bibl. de Vendôme).
- 1887 — *Critical and bibliographical notes on early Spanish Music*, by Juan F. RIANO, member of the royal Academies of history and of fine arts of Madrid; London, Bernard Quaritch, in-8.

Ce livre précieux contient un grand nombre de fac-similés empruntés à des pièces musicales liturgiques du x<sup>e</sup> au xvi<sup>e</sup> siècle, reproduites des manuscrits conservés dans les bibliothèques d'Espagne.

(1) Ouvrage qui témoigne des bonnes intentions de l'auteur, & du pieux emploi de ses loisirs de magistrat; mais, il faut bien le dire, ouvrage indigeste, où des notions plus ou moins justes, des mélodies plus ou moins curieuses sont entassées sans profit nouveau pour la science.

1887 — Rev. T. HELMORE, *Plain-Song* ; London, Novello, Ewer and Co., in-8.

» — *Monographie des manuscrits de chant de l'abbaye de Cadouin*, par Eug. CHAMINADE, curé de Sainte-Croix de Montferand, membre de la Société historique & archéologique du Périgord ; Tournay, Desclée, in-8.

Signalons enfin, comme renfermant plusieurs fac-similés de notation ancienne, l'importante revue allemande : *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, herausgegeben von Friedrich Chrysander, Philipp Spitta und Guido Adler ; Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Nous avons tenu à donner un aperçu général des tentatives qui ont préparé la nôtre. Mais, pour une étude solide & complète des notations musicales, que sont ces fragments donnés à titre de spécimens & de fac-similés ? Qu'est-ce même que le manuscrit de Saint-Gall publié par le P. Lambillotte, le seul qui ait été mis intégralement dans le domaine commun, surtout si on compare ces lambeaux aux publications monumentales dont sont actuellement dotées toutes les autres branches de la science & de l'art ?

La numismatique a ses recueils de médailles ; l'épigraphie grecque, latine, étrusque, &c., a rassemblé ses innombrables inscriptions dans de volumineux ouvrages ; la paléographie nous offre en fac-similés des milliers de chartes ; sans sortir de son cabinet de travail, l'érudit peut étudier les collections diplomatiques de France, d'Angleterre, d'Allemagne ; l'artiste peut parcourir les catacombes, considérer leurs peintures, lire les *graffiti* qui couvrent leurs murailles ; l'antiquaire peut suivre pas à pas, pour ainsi dire, dans toutes les parties du monde, les fouilles des archéologues à la recherche des antiques civilisations. La photographie a rendu tout cela possible. Seule, l'archéologie musicale reste un domaine fermé ; les richesses inappréciables de nos manuscrits de musique liturgique demeurent enfouies dans les bibliothèques, où quelques rares privilégiés peuvent les étudier à loisir.

Comment expliquer que la nécessité de livrer aux musiciens des sources si précieuses pour l'histoire de l'art & pour la restauration des mélodies n'ait encore déterminé personne à entreprendre pour les textes musicaux ce que les Gerbert & les de Coussemaker ont fait pour les traités didactiques, c'est-à-dire à publier enfin ces textes eux-mêmes, sans lesquels les documents théoriques ne sont pas susceptibles d'une interprétation vraiment scientifique ?

Il ne s'agit nullement d'une question tout extérieure de rivalité entre des sciences diverses ; peu importe, également, le nombre plus ou moins grand de fragments neumatiques publiés jusqu'à ce jour : ce qui nous manque, ce sont des monuments complets ; & cette lacune met en cause nos études mêmes. Les notations originales sont nos véritables sources, nos moyens d'étude & d'action ; nous les recherchons non pour nous procurer la satisfaction stérile d'en faire une vaste collection, mais pour fournir aux musicistes le moyen le plus propre à remplir le programme qui leur est imposé par la situation actuelle de la science musicale.

### III

LES TRAITÉS DE MUSIQUE ET LES MANUSCRITS NOTÉS ;

LEUR IMPORTANCE RESPECTIVE

AU POINT DE VUE DE LA RESTAURATION ARCHÉOLOGIQUE DU CHANT.

Les sources de l'archéologie musicale sont de trois sortes :

- 1° Les textes musicaux ou manuscrits avec notation musicale ;
- 2° Les traités du moyen âge ;
- 3° Les ouvrages des Pères, des liturgistes, des grammairiens latins ; les chroniques des églises & des monastères, &c.

Quelle est de ces trois sources la plus propre à favoriser la restitution & l'interprétation du texte traditionnel des chants de l'Église ?

Il faut d'abord écarter, comme la moins utile, la troisième catégorie de monuments. Les mille traits qu'on peut recueillir dans les chroniques, dans les œuvres des Pères & des liturgistes sur l'office divin, sur la psalmodie & sur l'histoire des pièces de chant, sont, à la vérité, fort précieux, mais ils ne peuvent servir qu'indirectement à la restauration de la musique sacrée. Il en est de même des grammairiens : ils ne sont appelés à témoigner dans cette cause qu'en vertu de l'alliance

étroite qui existe entre le texte & la mélodie. Tout cet ensemble de documents doit donc être considéré comme renfermant des indications indirectes & des éléments auxiliaires.

Les traités du moyen âge ont une plus grande importance.

Lorsque, en notre siècle, les travaux sur le chant grégorien reprirent une nouvelle activité, la collection de Gerbert était publiée déjà depuis longtemps. Les archéologues, espérant y trouver des lumières sur les théories grégoriennes, s'adonnèrent à l'étude des traités qui la composent. Ils s'adressaient à bon droit aux Aurélien, aux Hucbald, aux Gui d'Arezzo, & à tant d'autres qui sont pour nous, disons-le bien haut, la voix de la tradition. Toutefois, lorsqu'il s'agit de l'autorité de ces maîtres, de la valeur de leurs écrits, de l'usage qu'on en peut faire pour la restitution des mélodies liturgiques, il faut bien s'entendre, & nous avons ici à faire une remarque importante.

Le témoignage de ces écrivains a par lui-même une valeur intrinsèque qu'il ne peut venir à la pensée de personne de contester. Cependant, tout bien examiné, s'il ne faut pas diminuer leur témoignage, il ne faut pas non plus l'exagérer. On s'imagine trop facilement de nos jours qu'il suffit de lire les traités du moyen âge pour y trouver les théories grégoriennes exposées avec la clarté & la précision didactiques qui sont de rigueur dans l'enseignement moderne. La vérité est que les règles pratiques dont nous sommes aujourd'hui si avides tiennent une très petite place dans la collection de Gerbert & de Coussemaker, & que ces règles se trouvent comme enveloppées au milieu de principes étrangers dont il faut savoir les dégager.

On ne doit pas oublier, en effet, la direction imprimée aux études musicales pendant le moyen âge. Pour les théoriciens d'alors la musique était plus une science qu'un art : elle était regardée comme une des branches des mathématiques, & faisait partie du quadrivium, qui comprenait, comme on sait, l'arithmétique, la musique, la géométrie & l'astronomie. Les doctrines musicales, empruntées aux Grecs & aux Romains, consistaient en considérations spéculatives sur les rapports des sons avec les nombres, & même sur les harmonies produites par le mouvement des astres ; le praticien le plus habile, s'il n'était pas initié à cette science transcendante, n'était pas digne du nom de musi-

cien (1). La force de leur éducation entraîne donc nos premiers théoriciens à reproduire tout au long dans leurs traités les idées de leurs maîtres, Aristoxène, Boèce, Martianus Capella, &c., & à remplir les parchemins de dissertations, d'amplifications sur le monocorde, sur les tropes grecs, les tétracordes, les genres diatonique, chromatique, enharmonique, toutes choses qui n'ont guère pour nous qu'un intérêt historique & ne peuvent servir qu'indirectement à la restauration des mélodies de l'Église.

Il est d'ailleurs constant que, au ix<sup>e</sup> & au x<sup>e</sup> siècle, c'est-à-dire au moment où paraissent les moines théoriciens, l'exposition méthodique des principes de l'art grégorien présentait de grandes difficultés, par le fait de la coexistence de deux éléments bien distincts : d'une part, la musique liturgique, qui, déjà vieille de plusieurs siècles, ne se rattache à l'époque classique que par les caractères généraux de sa tonalité, & qui, possédant une forme à elle spéciale, se maintient par tradition, sans avoir encore de théorie écrite : d'autre part, la science musicale gréco-romaine, qui, remontant à une antiquité reculée, a survécu à la ruine de l'art païen, &, du moins à l'état de théorie, subsiste toujours vivante, toujours enseignée dans les écoles.

Pour les premiers écrivains il y avait dans cette situation un écueil inévitable : ils couraient le risque de ne pas distinguer assez nettement les deux formes musicales, ou plutôt les deux théories, & d'appliquer à la forme ecclésiastique le système tonal, modal & rythmique de l'art gréco-romain.

Ils échappèrent en partie à ce danger ; mais, pour le détourner entièrement & formuler le système grégorien dans son indépendance & dans son intégrité, il eût fallu innover & tenter une sorte de révolution : qui pouvait y songer en ces temps où l'on vivait surtout de tradition ? Nos musicistes appartiennent à une époque où la culture des sciences, comme la grammaire, la physique, l'astronomie, ne consiste

(1) Un texte entre mille :

Musicorum & cantorum magna est distantia,  
Isti dicunt, illi sciunt quæ componit musica :  
Nam qui facit, quod non sapit, diffinitur bestia.

(*Musicae regulæ Guidonis* ; cf. GERBERT, *Scriptores*, t. II, p. 25.)

guère qu'à copier servilement les anciens ; & l'on sait tout ce que dut souffrir Gui d'Arezzo pour s'être aventuré dans des perfectionnements cependant si légitimes, si utiles & nullement révolutionnaires.

Cette direction des études musicales vers les considérations mathématiques explique la rareté des enseignements pratiques que nous cherchons avec tant de curiosité chez les auteurs du moyen âge. Quand ils donnent quelques avis dans ce sens, c'est comme par hasard & en passant ; on ne saisit jamais chez eux la pensée de vouloir formuler un corps de doctrine arrêté sur la musique liturgique, surtout s'il s'agit de rythme. Leur enseignement ne se précise que peu à peu, lorsque l'on commence à sentir le besoin de conserver la tradition en péril. C'est alors que les musiciens quittent la spéculation pour s'occuper davantage des règles pratiques. Ils se mettent enfin à étudier & à analyser les mélodies elles-mêmes, ce qui est à coup sûr le procédé le plus prompt, le plus infaillible, pour en connaître toute la construction. C'est ainsi qu'ils fixent peu à peu les lois qui règlent la tonalité, la modalité, le rythme, en même temps qu'ils s'efforcent de remédier aux lacunes de la notation purement neumatique.

Ne l'oublions pas : tout ce qui, dans les traités d'Aurélien, d'Hucbald, du Pseudo-Hucbald, de Gui, &c., peut nous servir à restaurer la mélodie liturgique, provient des observations qu'ils ont faites sur les cantilènes grégoriennes toutes les fois que ces auteurs ont su s'affranchir des entraves de la science gréco-latine. Il est aisé de suivre dans ces ouvrages la formation d'un système modal & rythmique qui, dans ses grandes lignes, répond enfin à la constitution des chants grégoriens & à leur exécution traditionnelle.

Mais voilà qu'une préoccupation nouvelle allait arrêter des recherches si heureusement commencées, troubler les idées des théoriciens, & rendre plus difficile encore pour nous l'intelligence de leurs écrits.

Au moment même où la science musicale liturgique commence à secouer le joug des Boèce, des Capella, l'art mensuraliste & polyphonique sort du domaine simplement pratique & populaire, & veut avoir sa place dans les écoles de chant. A partir du x<sup>e</sup> siècle, les didacticiens se détournent peu à peu de l'étude des cantilènes ecclésiastiques, & captivés par l'attrait de la nouveauté, ils s'emploient presque

uniquement aux combinaisons rythmiques & harmoniques du déchant & du contrepoint. Désormais il y eut deux musiques, la musique plane ou non mesurée (*immensurabilis*), & la musique mesurée (*mensurabilis*), appelée aussi un peu plus tard musique figurée, & par conséquent deux théories.

Dans l'étude des anciens traités, il est donc nécessaire, pour arriver à une appréciation exacte de l'art sacré, de distinguer trois sources différentes : les doctrines gréco-romaines, les préceptes grégoriens & les règles des mensuralistes. Cette triplicité de principes n'est pas toujours, il faut bien l'avouer, facile à démêler, parce que les écrivains eux-mêmes mélangent trop souvent les éléments qui caractérisent chacune de ces périodes cependant si distinctes dans l'histoire de la musique. Malheureusement, de ces trois théories, la moins développée est celle du chant liturgique ; pour en dégager les principes & reconstruire le système grégorien tel qu'il était autrefois, il faut une critique prudente &, de plus, libre de toute idée préconçue.

Aux obscurités intrinsèques que présentent les écrits musicaux du moyen âge, il faut, en effet, ajouter les obstacles qui viennent de nos habitudes & de nos préjugés modernes. Comment pourrions-nous comprendre & apprécier les anciens, si nous ne consentons pas à nous placer à leur point de vue ? De combien d'erreurs les préoccupations & l'esprit de système n'ont-ils pas été la source ? Quand on lit les anciens, il faudrait toujours se reporter au temps où ils ont vécu, & se souvenir que la tradition facilitait la lecture des manuscrits neumatiques ou guidoniens, que tous alors étaient rompus à la pratique quotidienne de la psalmodie & du chant, familiarisés avec le génie rythmique & modal des mélodies grégoriennes. Les enseignements donnés par les auteurs supposent toujours chez leurs lecteurs des habitudes liturgiques que nous avons perdues, un ensemble de notions musicales différentes de celles que nous a données notre éducation moderne. Pour aborder leurs écrits & les comprendre, il est nécessaire, par conséquent, de faire le sacrifice de nos idées sur la nature du rythme & sur la mesure, qui seraient une erreur & un anachronisme, si l'on voulait les transporter dans le chant grégorien. Malheureusement, l'on n'y a pas assez pris garde depuis le commencement de ce



siècle. Trop souvent les systèmes rythmiques ont été construits à priori, malgré la prétention de leurs auteurs à les justifier par des arguments empruntés aux vieux traités de la collection Gerbertine.

Aussi, qu'est-il arrivé? Les mêmes textes ont été allégués si souvent & dans des sens tellement contradictoires, que le public, égaré, ne sachant plus à qui entendre, ne croit plus personne. Pour lui toutes ces citations sont usées, vieilles, tombées en défaveur. Ce discrédit de la science, peut-on sans injustice en rendre responsable la science elle-même? Nous ne le croyons pas; mais il faut rendre aux textes des anciens auteurs la valeur probante qu'ils ont en réalité, en les débarassant des nuages amassés autour d'eux comme à plaisir par des interprétations précipitées, en les replaçant dans leur vrai jour, dans leur cadre historique, dans le milieu auquel ils appartiennent, & surtout en s'aidant pour leur explication de l'ensemble des renseignements fournis par la notation des manuscrits.

C'est par l'application de ces principes que les *Méodies grégoriennes* ont pu jeter quelque lumière sur des questions si longuement & toujours si vainement débattues, & sur des textes tant de fois allégués sans résultat. Jamais cependant l'auteur ne serait arrivé à débrouiller ce chaos, s'il ne s'était servi en même temps des monuments qui nous ont transmis les chants eux-mêmes en notes musicales traditionnelles.

Ces monuments ont, sur les traités de musique, l'avantage inappréciable pour l'archéologue d'être la matière première de ses recherches. En eux-mêmes ils renferment tout ce que nous voulons savoir sur la version, sur la modalité, sur le rythme & la notation des mélodies ecclésiastiques. Ils ne sont pas l'exposé des principes du chant, mais ils en contiennent substantiellement & la théorie & la pratique; ils ne sont pas les anciens maîtres dont nous voudrions entendre les enseignements, mais ils sont la traduction par l'écriture de ce que ces maîtres enseignaient & exécutaient, & partant, pour qui sait lire & comprendre cette écriture, l'expression la plus parfaite des cantilènes liturgiques. C'est là ce qui fait leur importance, & les place bien au-dessus des auteurs.

Et de fait, si, par des travaux déjà publiés, dont il n'y a plus qu'à faciliter à tous l'imitation & le contrôle, nous possédons aujourd'hui la phrase restaurée du chant sacré; si les archéologues ont su expliquer l'origine de la notation neumatique & découvrir, dans les traits dont elle se compose, les combinaisons variées des accents en usage dans le discours; si la valeur des notes, si le rythme & la structure de la mélodie nous sont connus, n'est-ce pas aux manuscrits, aux études assidues dont ils ont été l'objet, que nous sommes redevables de ces résultats? Et si de nouvelles lumières doivent éclairer d'un jour plus décisif l'origine, l'histoire, la nature de nos chants, nous le devons encore aux investigations plus profondes, plus étendues, faites sur les textes musicaux tirés des archives & mis à la disposition d'un plus grand nombre de travailleurs.

En présence d'un texte plus ou moins obscur, plus ou moins isolé, que l'auteur n'a pas cru devoir expliquer à ses contemporains, mais qui pour nous aurait besoin d'être formulé en termes plus clairs, moins techniques, ou interprété par d'autres textes, la fantaisie ou l'idée préconçue peut facilement se donner carrière, mais il est moins aisé d'abuser, & d'abuser impunément des données fournies par les neumes. Leur témoignage, en effet, n'est pas isolé, mais multiple & varié; il ne se borne pas à une époque, il est de tous les temps; & lorsque dix, vingt manuscrits de tout pays, de toute époque, chacun à sa manière, chacun dans son langage graphique, proclament les mêmes faits musicaux, il est impossible de ne pas admettre les conclusions qui s'en dégagent d'elles-mêmes & qui permettent de déterminer les éléments essentiels de la phrase grégorienne & de son rythme, en dehors de tout esprit de système.

Il y a cinquante ans, les neumes étaient pour tout le monde un grimoire indéchiffrable. On travailla longtemps à en retrouver la signification oubliée avant d'arriver à un résultat positif. Plusieurs systèmes d'interprétation mis en avant, peut-être trop hâtivement, furent reconnus inexacts & en contradiction avec les documents eux-mêmes & avec l'histoire. Mais comme « tout système scientifique, quelque insuffisant qu'il devienne par la suite, est néanmoins un progrès (1), » &

(1) MAX MULLER, *La science du langage*.

contient toujours quelques parcelles de vérité, la lumière s'est faite enfin. Aujourd'hui, de l'aveu de tous les connaisseurs, on est arrivé à lire ces neumes, objet d'une recherche si anxieuse, à en pénétrer le système graphique, & à les traduire avec sûreté à l'aide de trois familles de documents qui se confirment & se complètent l'une l'autre : nous voulons dire, les manuscrits à points superposés, les manuscrits alphabétiques, & les manuscrits guidoniens sur lignes. Bien plus, une étude très attentive & minutieuse de ces neumes nous fera découvrir, pour nous guider dans la pratique même du chant, les nuances d'exécution les plus délicates.

Pourquoi ne dirions-nous pas notre pensée tout entière ? Il n'est pas impossible, croyons-nous, à notre époque de surpasser les écrivains du moyen âge dans l'exposition théorique & scientifique du chant grégorien, & de donner, avec plus de sûreté qu'eux-mêmes, les règles qui ont présidé autrefois à la formation de la phrase mélodique comme à son exécution. Que l'on veuille bien y réfléchir & ne pas trop s'en étonner.

Ceux qui vivent aux époques où les arts naissent & se développent ont sans doute, au point de vue pratique, un avantage considérable sur leurs descendants, mais ceux-ci, en revanche, ont une connaissance théorique plus complète & plus nette que leurs devanciers : ils sont peut-être moins à même de sentir les beautés des anciens chefs-d'œuvre, mais ils pénètrent & analysent les procédés des maîtres, sinon avec autant d'intelligence, au moins avec plus de perspicacité.

Ces observations s'appliquent entièrement à la musique liturgique. C'est par l'étude de plus en plus indépendante, de plus en plus approfondie des pièces grégoriennes, nous l'avons vu, que les musicistes du moyen âge sont arrivés progressivement à la formation d'une théorie de la musique ecclésiastique. Quel progrès ne remarque-t-on pas d'Alcuin à Gui d'Arezzo, par exemple ! Or, ce que faisaient nos pères au ix<sup>e</sup>, au x<sup>e</sup>, au xi<sup>e</sup> siècle, nous pouvons le faire au xix<sup>e</sup> : les matériaux sur lesquels ils travaillaient à découvrir les systèmes musicaux & à en formuler les lois sont dans nos bibliothèques. A l'aide d'une critique sévère, examinons les faits tels que les manuscrits nous les donnent ; étudions-les en dehors de tout parti pris, nous gardant de vouloir les

adapter à une théorie toute faite, soit grecque, soit latine, soit moderne : ainsi nous reprendrons, avec espoir de le conduire à des résultats meilleurs encore que par le passé, le mouvement commencé dans les siècles grégoriens & continué jusqu'à nos jours au milieu de phases si diverses.

Pour justifier ce qui peut ici paraître trop hardi, voyons ce qui se passe de nos jours dans toutes les sciences, & spécialement dans une science voisine de la nôtre, dans la linguistique. Les savants n'ont-ils pas analysé, avec plus de profondeur & de justesse que les grammairiens & les rhéteurs grecs ou latins, les lois de grammaire, de syntaxe, d'étymologie, de phonétique, qui réglaient, il y a dix-huit & vingt siècles, la pratique des langues grecque & latine? Et ne peut-on pas d'ailleurs appliquer à la mélopée liturgique ce qu'un linguiste distingué disait naguère au sujet de la littérature : « Il y a de la hardiesse, sans doute, à mieux juger du grec & du latin que Denys & que Cicéron; mais il n'y en a pas autant qu'on pourrait le croire au premier abord. Il arrive tous les jours que ceux qui possèdent le plus parfaitement un certain art, qui en ont le sentiment le plus vif & le plus juste, exposent les procédés de cet art d'une manière moins satisfaisante que ceux qui cherchent à s'en rendre maîtres par l'étude : ceux-là en jugent par le tact, c'est-à-dire d'une manière sûre quant à la pratique, confuse quant à la théorie; ceux-ci en jugent par l'entendement, qui peut être insuffisant dans la pratique, mais qui est excellent dans la théorie. Nous ne prenons guère la peine d'approfondir les choses dont nous sommes assez pénétrés pour ne pas nous méprendre à leur égard; mais nous étudions à fond les choses que nous ne pouvons saisir que par l'étude. Voilà mon excuse, si j'ose soutenir que les anciens n'ont pas toujours assez approfondi les lois secrètes d'un art qu'ils appliquaient en maîtres (1). »

(1) WEIL, *De l'ordre des mots dans la langue ancienne* (Paris, Vieweg, 1879), p. 3.

## IV

ÉTAT ACTUEL DES ESPRITS EN FACE DES QUESTIONS RELATIVES  
A LA MUSIQUE GRÉGORIENNE.

Les textes musicaux forment la base la plus solide de nos études ; ajoutons qu'une connaissance plus approfondie de ces mêmes documents remédierait aux divisions sans cesse renaissantes entre les archéologues qui s'appliquent au chant sacré.

Le problème de la restitution des mélodies grégoriennes peut se ramener à deux questions :

Retrouver la version primitive authentique des cantilènes ;

Retrouver la valeur pratique des notes, c'est-à-dire le rythme & la méthode traditionnels d'exécution du chant.

Sur le premier point les archéologues sont d'accord : l'uniformité des manuscrits est un fait scientifique désormais incontestable, que nient aujourd'hui ceux-là seuls qui n'ont pas suivi les travaux, ou qui ont quelque intérêt à supposer cette question toujours ouverte.

Sur le deuxième point, il en va tout autrement. Il y a quelques années, régnaient dans le monde musical la division & la confusion la plus complète au sujet de l'exécution pratique du chant : diverses méthodes se partageaient l'enseignement, mais aucune d'elles n'avait eu assez de vigueur pour conquérir l'assentiment général & s'imposer à tous par la force de la vérité. L'apparition des *Mélodies grégoriennes* (1) améliora sensiblement cette déplorable situation. La grande majorité de ceux qui se préoccupent de la science musicale & de la beauté des chants liturgiques, en France, en Belgique, en Allemagne, en Angle-

(1) *Les Mélodies grégoriennes d'après la tradition*, par le R. P. dom J. POTHIER ; Tournay, Desclée, Lefèvre & C<sup>e</sup>, in-8, 1880. — Une édition populaire parut en 1881 ; puis une traduction allemande sous le titre : *Der gregorianische Choral... von Dom J. Pothier*, übersetzt von P. Ambrosius Kienle, aus der Beuroner Congregation ; Tournay, 1881, in-8.

terre, en Italie, reconnu dans ce livre un enseignement puisé aux sources de l'antiquité, conforme à la tradition, & le plus propre à assurer une exécution facile des chants sacrés, quelle que fût du reste l'édition choisie. Chaque jour s'augmenta le nombre des adhérents aux théories traditionnelles, &, dans beaucoup d'églises, ces lois d'exécution mises en pratique ont produit les effets les plus heureux (1).

Cependant, malgré ces progrès dans la voie de l'entente, tous les esprits ne sont pas encore réunis dans une même unité de vue & de pensée. Les luttes retentissantes engagées dès les premiers essais de restauration, les influences des divers systèmes ont laissé, dans l'opinion publique, des traces qui ne s'effaceront qu'avec le temps. L'indifférence & l'inertie, la défiance ou le doute à l'endroit du chant grégorien, se partagent encore un bon nombre d'esprits. En face des résultats déjà obtenus, des neumes déchiffrés, du rythme retrouvé, on rencontre des sceptiques pour qui les neumes sont des signes illisibles, la restauration, un mythe : aucun des systèmes mis en avant n'a été prouvé d'une manière certaine, & on les enveloppe tous dans le même dédain.

Outre l'influence malheureuse exercée sur l'opinion publique par les jugements contradictoires des musicistes modernes, une autre cause a contribué, croyons-nous, à entretenir la défiance & la division : c'est la manière, très utile d'une part, mais d'autre part insuffisante, dont les travaux sur la musique sacrée ont été proposés au public. Ainsi, pour ce qui concerne la version authentique & originale des mélodies grégoriennes, elle n'a jamais été jusqu'ici offerte aux musiciens que dans des livres pratiques. On est jaloux aujourd'hui d'avoir sous les yeux les reproductions, fac-similés, notes, variantes, qui soutiennent le texte rétabli par l'auteur & permettent de contrôler ses assertions. Une édition privée de ce secours peut avoir en soi la plus grande valeur, mais elle suppose une adhésion de foi & de confiance à laquelle

(1) Pour être juste, il faut ajouter que, depuis dix ans, la diffusion de ces principes fut favorisée par toute une germination, autour des *Mélodies grégoriennes*, de nombreuses méthodes & brochures qui, pénétrant partout, vulgarisèrent les théories traditionnelles. M. l'abbé Touzery, vicaire général de Rodez, dans son excellente *Étude pratique & théorique du plain-chant* (Paris, 1888), a pu dire : « Grâce au lumineux exposé de dom Pothier, tous les partis sont d'accord aujourd'hui pour reconnaître les vrais principes d'exécution du chant grégorien. »

le public est d'autant moins disposé, qu'on s'est plus souvent égaré à la suite d'hommes savants, remplis de loyauté, mais insuffisamment renseignés.

A notre époque, érudits & amateurs, dans toutes les sciences, ne se contentent plus des conclusions : ils veulent connaître la méthode qui y conduit, les sources & les documents originaux d'où découlent & la thèse & les conclusions. Est-il étonnant que, pour le chant, ils veuillent se rendre compte des procédés employés pour le déchiffrement des notations neumatiques, qu'ils désirent refaire par eux-mêmes les études comparatives sur les manuscrits, retrouver l'exécution traditionnelle dans les neumes : en un mot, qu'ils tiennent à exercer leur critique sur l'ensemble des travaux entrepris pour arriver à la restitution archéologique de nos antiques mélodies ? Ces esprits exacts & studieux gardent leurs idées tant qu'on ne leur a pas procuré des moyens de contrôle. Pour eux, la question de la restauration grégorienne reste flottante ; les résultats acquis, les faits les plus incontestables sont mis en suspicion, tenus presque comme non venus, &, grâce à leur influence quelquefois considérable, la science musicale reste frappée d'impuissance, car ils croient & disent bien haut qu'il est impossible d'arriver à des conclusions sérieuses, définitives & fortement établies.

Pour vaincre ces défiances, il faut en venir à une exposition claire, détaillée, des principes sur lesquels repose la science de la musique liturgique & des conclusions acquises aujourd'hui. Puis, après avoir confirmé ce qui a été fait déjà, il sera nécessaire de développer les règles d'exécution, d'analyser avec exactitude la structure de la phrase grégorienne, d'en rechercher l'origine & la formation, & de montrer, par des témoignages irrécusables, la mélodie traditionnelle se perpétuant de siècle en siècle à travers « les modifications d'une écriture dont les formes se développent graduellement & comme spontanément sans cesser d'être toujours substantiellement les mêmes (1). » C'est là, nous semble-t-il, la tâche qui nous incombe tout d'abord. Et parce que la

(1) D. J. POTHIER, *Quelques mots sur la notation du chant grégorien*, dans la *Revue de l'art chrétien*, 2<sup>e</sup> série, tome VII.

science des cantilènes liturgiques ne saurait être complète si, à l'étude des mélodies romaines, le musicien n'ajoutait celle des chants ambrosien, mozarabe, gallican, il deviendra indispensable de déterminer également la source commune, la filiation, les affinités mutuelles & les différences de ces formes multiples de la psalmodie dans l'Église.

Révéler au public dans son intégrité, sous toutes ses formes, à toutes les époques, le répertoire des chants liturgiques, tel sera donc le but spécial de nos éditions. Nous sommes convaincus, en effet, que c'est le moyen le plus sûr & le plus loyal pour faire cesser les hésitations, les préventions & le scepticisme.

Chacun, en pleine connaissance de cause, manuscrits en mains, pourra vérifier les procédés & les assertions des érudits modernes. Ceux qui mettaient en doute ou niaient la possibilité de déchiffrer les notations purement neumatiques, seront mis à même, par la méthode comparative, & à l'aide des documents guidoniens ou alphabétiques de nos recueils, de traduire les mélodies anciennes & de restituer, de concert avec les archéologues, la version originale, phrase à phrase, neume à neume, note à note.

Dans ce travail de collation, ils rencontreront des variantes qui pourront les étonner tout d'abord ; mais un peu plus d'expérience des neumes & de leurs variétés, & une critique plus approfondie des textes musicaux leur démontreront que souvent ces variantes ne sont que des signes différents exprimant une même chose, & que là où se trouvent des leçons vraiment dissemblables, il est facile d'en indiquer les causes, d'en découvrir les lois. Ces variantes de détail proviennent, en effet, d'habitudes particulières à certains peuples, de coutumes propres à quelques églises & à des ordres religieux ; quelquefois encore elles sont le résultat de la fantaisie des copistes & des théories systématiques des maîtres de chant.

Ces divergences se présentent si régulièrement dans certains manuscrits, qu'elles suffisent souvent pour nous indiquer la provenance de ces documents. En tout cas, elles ne dépassent, ni en importance, ni en nombre, les leçons diverses qu'on rencontre dans les exemplaires manuscrits d'un même auteur, & la plupart du temps elles proviennent des mêmes causes.



A ceux qui nient la possibilité de retrouver les règles traditionnelles d'exécution, nous montrerons ces règles gravées pour ainsi dire dans les mélodies elles-mêmes, dans la structure de la phrase grégorienne, dans les groupes de notes, dans les traits ou signes supplémentaires que certaines familles de manuscrits nous ont conservés avec soin.

Toute méthode d'exécution doit pouvoir subir cette épreuve de confrontation avec les manuscrits, seul moyen efficace & décisif de distinguer, dans les différents systèmes proposés jusqu'ici, ce qu'il y a de trop personnel & d'inexact, pour ne laisser subsister que la part de vérité & de tradition qu'ils contiennent.

Sans doute, ce travail de confrontation, de contrôle, exige quelques soins & quelques précautions. Les études placées en tête de chaque monument aideront le lecteur en lui fournissant les notions préliminaires indispensables, en le prémunissant contre les écueils de la route.

Nous ne prétendons pas toutefois arriver à contenter tous les esprits & à les satisfaire sur tous les points de détail. Cela n'est ni possible, ni nécessaire. Ne voyons-nous pas, dans le domaine de l'art moderne, les musiciens discuter entre eux sur l'interprétation de certains ornements mélodiques, sur le rythme, l'expression, les nuances, le mouvement qu'il convient de donner à certains morceaux? Est-ce un motif pour nier l'art moderne, & un obstacle qui l'empêche de produire & de faire entendre les plus belles compositions?

Il pourra se faire également dans le chant grégorien que, sur des points secondaires, se présente comme possible une double manière d'interpréter tel ou tel passage, ou même telle ou telle pièce; les principes d'exécution n'en resteront pas moins certains, dans ce qu'ils ont d'essentiel, & n'en feront pas moins goûter & apprécier les pieuses cantilènes de nos pères. D'ailleurs, les arts qui réclament l'intervention spéciale d'un exécutant, comme l'art oratoire & la musique, laissent forcément une certaine liberté d'interprétation, qui favorise l'expression artistique & le jeu des facultés personnelles. Pourquoi nous étonner de rencontrer cette liberté dans des mélodies dont le rythme est ce qu'il y a de plus libre en fait de rythme, c'est-à-dire le nombre oratoire?

## V

## LA PHILOGIE MUSICALE.

Il y a déjà près d'un siècle, une pensée féconde étendait & renouvelait le champ de la science grammaticale. Au lieu de considérer comme auparavant chaque idiome en particulier, les érudits en rapprochèrent plusieurs « pour observer leur marche à travers le temps, pour saisir leur affinité ou leur dissemblance originelle, pour marquer tantôt le point où ils se séparent d'un tronc commun, tantôt celui où ils se réunissent & se confondent (1), » en sorte que, aujourd'hui, l'étude exacte & complète d'un idiome donné ne peut se borner à sa grammaire, mais doit embrasser une triple connaissance, à laquelle on arrive par une triple comparaison : comparaison avec la *langue mère* que cet idiome continue, afin d'en connaître les origines & les liens de filiation ; comparaison avec les dialectes & avec les *langues sœurs*, afin de reconnaître les degrés de consanguinité qui les unissent & les différences qui les spécifient ; comparaison enfin avec les *langues filles* jusqu'aux générations les plus proches de nous.

Si effrayant que puisse paraître un travail où doit entrer un nombre si considérable d'idiomes, il a été cependant entrepris, & il est poursuivi par les linguistes avec une ardeur, une sagacité, une méthode qui devront nous servir de modèle. Ces érudits ne s'en sont pas tenus aux grandes lignes : ils ont voulu pénétrer dans les détails les plus intimes des évolutions successives des langues. Pour triompher plus sûrement des difficultés, leur science s'est scindée en diverses branches, la grammaire, la lexicographie, la phonétique, l'étymologie, &c., dont chacune exerce la pénétration de plusieurs spécialistes. Aussi voyons-nous, pour les langues indo-européennes par exemple, la grammaire & tou-

(1) E. EGGER, *Notions élémentaires de grammaire comparée* ; Paris, Durand & Pedone-Lauriel, 1875 ; 7<sup>e</sup> éd., p. x.

tes ses subdivisions, les mots, leurs formes, leurs sens, les cas, les temps & jusqu'aux lettres elles-mêmes avoir aujourd'hui l'histoire de leurs transformations, comme les révolutions des empires ont la leur.

Sans doute, de tels résultats n'ont été obtenus qu'après de longues hésitations, des essais d'abord infructueux, & même des erreurs qu'il a fallu corriger; il n'en est pas moins vrai que la science de la linguistique, sans avoir dit son dernier mot, est parvenue déjà à nous tracer, non plus un croquis isolé de telle ou telle langue, mais un magnifique tableau d'ensemble où sont déroulées à nos yeux les évolutions des principaux idiomes, dialectes, patois, parlés en Asie & en Europe depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours.

Pourquoi les musicistes n'essaieraient-ils pas à leur tour de créer, qu'on nous permette ce mot, une philologie musicale, par l'application de la méthode historique & comparative aux diverses formes du langage musical? De là, sans aucun doute, jailliroient sur l'origine & la nature des idiomes de la musique des lumières inattendues.

La similitude est frappante. Dans le chant, chaque nouveau dialecte se produit, se développe, est engendré & engendre à son tour, comme un idiome parlé, & cela sous l'influence de causes souvent analogues à celles qui produisent & transforment les langues. D'où il suit que la triple comparaison en usage dans la linguistique peut être employée avec avantage dans les études musicales. Dans les deux sciences, l'objet des recherches est le même : identique aussi doit être la méthode d'investigation.

Relativement au chant de l'Église, qui doit spécialement faire la matière de nos travaux, il y aurait d'abord à constater les liens qui le rattachent au passé musical hébreu & gréco-romain; — puis à examiner & comparer les diverses branches (langues ou dialectes) de l'art musical liturgique; — enfin à suivre, dans le cours des siècles, toutes les transformations qui se sont opérées dans cet art jusqu'à nos jours. Tel serait aujourd'hui, dans toute son étendue, le cadre qu'embrasseraient des études sérieuses sur l'histoire du langage chanté.

Le second point doit seul nous occuper ici; & voici les lignes principales des recherches que nous avons à faire.

Au iv<sup>e</sup> siècle & dans les suivants, la langue musicale liturgique s'est

scindée presque parallèlement en quatre dialectes. Nous trouvons en Italie le chant *ambrosien* & le *grégorien*, en Gaule le *gallican*, & en Espagne le chant dit *mozarabe*.

Nous constatons bien l'existence de ces quatre dialectes, mais que sait-on de leur origine, de leurs affinités, de leurs dissemblances? Quels sont les caractères spécifiques qui les distinguent? La forme ambrosienne est-elle la plus ancienne & a-t-elle donné le jour aux formes grégorienne, gallicane, mozarabe? ou bien ces quatre idiomes musicaux ne seraient-ils pas plutôt des subdivisions d'une même langue liturgique chantée à l'origine par le peuple chrétien, mais qui, dans sa diffusion à travers le monde latin, aurait subi des modifications analogues à celles qui ont produit, par transformation du latin, les langues romanes?

Déjà, malgré l'insuffisance des documents dont peut jouir le public, & que les amateurs ont dû jusqu'ici chercher sous la poussière des bibliothèques, des études de philologie musicale, restreintes, il est vrai, mais précieuses, ont vu le jour. Les travaux de M. Nisard (1), de M. Stéphen Morelot (2), de dom Ambroise Kienle (3), sur le chant ambrosien, de M. Riaño (4) sur la notation & le chant mozarabes, sont d'un heureux présage. Nous nous permettrons également de renvoyer nos lecteurs au chapitre xv des *Mémoires grégoriennes*, intitulé : *Les Récitatifs liturgiques*, pour montrer à quels résultats surprenants peut conduire une analyse intrinsèque des formes du chant sacré.

Quand nous aurons pu mettre sous les yeux de tous les documents mêmes qui ont servi aux conclusions déjà acquises, on comprendra mieux encore la fécondité de telles recherches. Nous voulons dès maintenant en donner un aperçu, en disant brièvement les caractères communs aux quatre formes du chant liturgique, & en esquissant une rapide comparaison entre la psalmodie ambrosienne & la psalmodie grégorienne.

(1) Cf. *Dictionnaire de plain-chant*, par d'ORTIGUE (1854), au mot *Ambrosien*; — *Archives des missions scientifiques*, t. II, p. 98 & 109; — *Études sur la restauration du chant grégorien*, p. 14, 15.

(2) Cf. *Revue Danjou*, t. IV; M. St. Morelot y réfute victorieusement des opinions étranges de Th. Nisard sur la tonalité ambrosienne.

(3) Cf. *Studien und Mittheilungen aus dem Benedictiner- und dem Cistercienser-Orden*, 1884. — Cf. aussi les différentes histoires de la musique.

(4) *Critical and bibliographical notes on early Spanish music*, préface.

Les analogies qui existent entre les évolutions de la parole & celles de la musique nous ont amenés à appeler *dialectes* les différentes variétés de mélodies en usage dans l'office divin; ce sont des *dialectes* plutôt que des *idiomes* ou des *langues*, parce que les ressemblances en sont trop profondes & les formes musicales trop peu diversifiées, pour constituer autant de langues vraiment distinctes, jouissant chacune d'une vie propre & indépendante. Le grégorien, l'ambrosien, le mozarabe & le peu qui nous reste du gallican paraissent en effet avoir une source commune & dériver d'une même langue musicale : le chant de l'Église latine à son berceau. C'est du moins l'opinion que nous nous sommes formée par l'examen des manuscrits appartenant aux bibliothèques de nos monastères & de ceux que nous avons pu consulter ailleurs (1).

En ce qui concerne les affinités, nous pouvons dire que la tonalité & le rythme sont les mêmes dans les quatre variétés de chant. Les formes mélodiques présentent le même caractère général. On y remarque :

- a) la psalmodie simple avec son antienne presque syllabique;
- b) l'antienne plus chargée de notes, toujours accompagnée d'une psalmodie;
- c) enfin des compositions plus musicales & plus développées correspondant aux graduels, alléluias, offertoires, du chant grégorien.

De plus, on retrouve dans ces divers dialectes musicaux certains types mélodiques ou *airs* toujours parfaitement reconnaissables, malgré les différences qui tiennent au style & au génie propre à chacun d'eux. Entre l'ambrosien & le grégorien surtout, ces emprunts mutuels, ou ces héritages possédés en commun, sont fréquents. Mais là même où les relations sont moins évidentes, toujours il y a, sinon identité de formules, du moins similitude des formes tonales & rythmiques. Quant aux modes proprement dits, tels que l'école les a expliqués & classi-

(1) Nous possédons en manuscrits, tant à Solesmes qu'à Marseille (abbaye de Sainte-Madeleine), la série à peu près complète des chants de la messe ambrosienne & de l'office du même rite. Les manuscrits de l'abbaye de Silos sont moins complets en ce qui touche le rite mozarabe, mais très précieux cependant. Ce qui subsiste de chant gallican est mêlé au grégorien dans les parchemins & dans les copies que nous en avons recueillies.

fiés, le nombre en est au fond toujours le même, bien que les caractères spécifiques de chacun d'eux ne soient pas toujours aussi nettement accusés. La loi de l'unité, qui oblige un morceau de se tenir dans les limites & les circuits d'un mode déterminé, était trop large à l'origine, & ne s'est imposée avec la rigueur classique que dans le cours des siècles.

Il est curieux de constater que la notation est également là même. C'est, pour tous ces chants, l'écriture neumatique avec les spécialités graphiques de chaque nation.

La notation du graduel grégorien n° 339 de Saint-Gall, dont nous commençons la publication, est probablement la plus ancienne, & appartient au système neumatique des *accents combinés*. Dans l'étude que nous ferons de ce monument, nous aurons l'occasion d'en expliquer l'origine, la nature & la valeur, ainsi que les moyens de traduction.

L'identité de la notation grégorienne ou neumatique & de la notation ambrosienne n'a été contestée par personne. Nos lecteurs ont un spécimen de cette dernière dans la planche I. Les neumes fixés sur des lignes sont faciles à lire (1); ils ont les caractères distinctifs de la notation à *points liés*.

Quant à l'écriture musicale mozarabe, une controverse s'est élevée en Espagne sur la nature même des signes qui la composent. Cette notation est-elle neumatique? est-elle alphabétique? tel est l'objet de la discussion.

Écoutons M. Riaño : « Il y a plus de vingt ans, dit-il, don Manuel de Goicoechea, bibliothécaire de l'Académie royale d'histoire de Madrid, m'informait qu'il avait découvert un rapport intime entre les signes de la musique mozarabe ou wisigothique & certains caractères de lettres cursives employées quelquefois pour la signature des documents des x<sup>e</sup>, xi<sup>e</sup>, & xii<sup>e</sup> siècles. Plus tard, en 1867, don José Foradada publia sur ce sujet un article avec fac-similé dans *El Arte en Espana*, t. VI, p. 105.

(1) Le manuscrit auquel nous avons emprunté ces deux pages appartient à M. Rosenthal, antiquaire à Munich, qui a très gracieusement mis à notre disposition ce précieux monument du chant milanais. Nous nous faisons ici un devoir de le remercier de sa complaisance à notre égard. — Ce livre liturgique, décrit par M. W. H. James Weale dans son Catalogue de l'exposition musicale de Londres (1885), avait été déjà en 1884 l'objet de savants articles de dom Ambroise Kienle parus dans les *Studien und Mittheilungen*.

Mais ces deux auteurs avaient simplement traité la question au point de vue paléographique. Personne, à ma connaissance, n'a continué depuis ces investigations.

« Un minutieux examen des signatures mentionnées par M. Goicoechea, & la comparaison des lettres cursives avec les neumes wisigothiques de différents manuscrits amènent indubitablement à la conclusion suivante : la notation musicale des Wisigoths se compose :

- a) de lettres appartenant à cet alphabet spécial ;
- b) d'accents, de points & autres signes purement musicaux ;
- c) de combinaisons de ces signes avec ces lettres....

« La forme des notations wisigothiques est si curieuse, qu'au premier abord elles ne ressemblent pas du tout à des lettres. La seule manière de se convaincre que ce sont des lettres, est de les comparer avec les signatures des documents contemporains. Cette comparaison établit clairement le rapport & la similitude qui existent entre un grand nombre de ces signes neumatiques & les lettres employées dans les signatures. » (*Crit. and bibl. notes.*)

Don Muñoz y Rivero, dans sa *Paleografía Visigoda* (Madrid, 1881), & don Riaño reproduisent l'alphabet de cette écriture chiffrée avec les neumes correspondants en regard ; nous le donnons ici avec quelques signatures où l'on fait usage de ces chiffres. (Voir au verso.)

D'après ces deux auteurs, ces caractères seraient originairement un alphabet. Ils croient qu'on les aurait adoptés postérieurement comme notes musicales. Il s'ensuivrait alors que deux alphabets très différents auraient été employés en Espagne dans les pièces liturgico-musicales, l'un, ordinaire & en usage dans tous les pays latins pour le texte sacré ; l'autre, étrange de forme & usité uniquement au delà des Pyrénées pour la notation.

Ce fait nous paraît d'autant plus anormal que, dans tous les monuments de notation vraiment alphabétique, comme le célèbre manuscrit bilingue de Montpellier par exemple, le même alphabet sert pour le texte & pour la musique ; & sur cette unité de caractères graphiques repose précisément la facilité de lecture de ces manuscrits.

ALPHABET WISIGOTHIQUE CHIFFRÉ

u.....	a		gundisalbus notuit
b.....	b		adaulfus presuiter
c.....	c		notuit
d.....	d		dominigus prs notuit [presbyter]
e.....	e		pelagio notuit
f.....	f		esnodavit [notuit]
g.....	g		petrus prs scripsit [presbyter]
h.....	h		didacus notuit
ij.....	ij		agila dcns exaravit [diaconus]
k.....	k		ioannes titulauit
l.....	l		o
m.....	m		singifred <sup>s</sup> [singifredus]
n.....	n		p
o.....	o		q
p.....	p		r
q.....	q		s
r.....	r		t
s.....	s		uv..... y
t.....	t		x..... z
uv.....	uv		
x.....	x		



Pelagus  
(Évêque de Léon, A. D. 1081)



Mais, au lieu de considérer les signes de notation mozarabe comme empruntés à un alphabet primitif, n'est-il pas plus simple d'y voir de véritables neumes qui, par une idée originale, mais qui s'explique ici, servirent de chiffres pour la signature de quelques documents pendant deux ou trois siècles? On chercha parmi les neumes les signes dont les formes pouvaient rappeler plus ou moins les lettres ordinaires, & on convint que tel neume signifierait un *a*, tel autre un *i*, & ainsi de suite pour tout l'alphabet.

Les observations suivantes nous montrent en effet que ce ne sont pas les lettres de l'alphabet qui sont devenues des neumes, mais, au contraire, les neumes qui, dans un cas particulier où l'on pouvait se permettre cette fantaisie, sont devenus des lettres.

Les neumes mozarabes ont, il est vrai, une forme particulière, mais ils ne sont pas assez altérés par les habitudes calligraphiques propres aux Wisigoths pour que le musiciste versé dans la lecture des neumes occidentaux ne reconnaisse, du premier coup d'œil & sans hésitation possible, tous les éléments constitutifs de la notation à accents combinés. Presque tous les neumes, comme le *podatus*, la *clivis*, le *torculus*, le *porrectus*, le *scandicus*, le *climacus*, le *quilisma*, &c., conservent trait pour trait leur physionomie primitive (1). Dire que l'écriture musicale mozarabe est alphabétique, c'est s'obliger logiquement à conclure que toutes les notations neumatiques de l'Europe le sont également.

Il suffit du reste de rapprocher la notation mozarabe de la notation neumatique ordinaire, celle de Saint-Gall par exemple, pour reconnaître aussitôt sous leurs physionomies locales les mêmes traits d'origine. Choisissons comme terme de comparaison une antienne qui est, comme texte & comme mélodie, commune aux liturgies grégorienne & mozarabe, l'antienne *Sitientes*. Dans le rite romain, elle se trouve sous forme d'introït au samedi avant le dimanche de la Passion. Voir dans le manuscrit 339 de Saint-Gall à la page 57. Dans l'office mozarabe, on la chantait, d'après le *Liber Ordinum*(2) de Silos dont nous publions

(1) La préface du manuscrit 339 donnera l'intelligence de tous ces termes.

(2) Ce manuscrit a été écrit l'an 1090 de l'ère de César, c'est-à-dire en l'an 1052 de l'ère chrétienne, ainsi que nous l'apprend une note rédigée par le scribe lui-même à la page 331-332.

un fac-similé (pl. II), pendant l'administration du baptême. En passant dans cette liturgie, les signes neumatiques ont pris la forme wisigothique.

Nous mettons en regard les deux notations, afin qu'il soit facile au lecteur de constater la ressemblance presque parfaite de tous les signes (1).

Ms. St-Gall 339	
Traduction du ms. St-Gall	
Ms. de Silos	
Traduction du ms. de Silos	
Si-ti-entes ve-ni-te ad a-quas, di-cit Domi-nus : & qui non	
Ms. St-Gall	
Traduction	
Ms. de Silos	
Traduction	
ha-be-tis pre-ti-um, ve-ni-te, & bi-bi-te cum læ-ti-ti-a.	

Pour la lecture & la transcription sur lignes, la notation mozarabe offre les mêmes difficultés que toutes les notations neumatiques : elle ne peut se traduire sûrement qu'avec le secours de manuscrits soit gudiens, soit alphabétiques, soit à points superposés. Mais le système qui des signes mozarabes fait de simples lettres rend absolument impossible toute traduction même à l'aide des monuments postérieurs. En voici la raison.

Les formules neumatiques, comme le *podatus* √, la *clivis* ∟, le *scandicus* !, le *climacus* /., &c., sont des signes *composés* : chacun de ces

(1) Les caractères neumatiques que nous avons employés dans le tableau ci-dessus pour figurer la notation mozarabe ne reproduisent qu'approximativement les signes du manuscrit. Il sera facile au lecteur, en se reportant à la planche II, de constater que ces deux formes de notation dérivent du même type & ne sont distinguées que par des différences accidentelles.

signes correspond à deux ou trois notes. Ainsi, le *podatus*, formé de deux traits, signifie deux notes; le *scandicus*, avec sa *virga* & ses deux *points*, représente trois notes. Or, si l'on admet la signification alphabétique attribuée à ces mêmes neumes par M. Riaño, le neume *composé* devient un signe *simple*; le *podatus* √ représente une seule lettre, *l*; le *scandicus* ./, l'*i*. Comment une traduction des mélodies mozarabes serait-elle possible, puisque des groupes de deux, trois ou même quatre notes n'expriment plus qu'une seule lettre, par conséquent une seule note, sans qu'on sache au surplus quelle peut bien être cette note?

Il reste donc établi que les caractères employés dans certaines signatures wisigothiques au x<sup>e</sup> & au xi<sup>e</sup> siècle ne sont pas des lettres, mais de vrais neumes qui, par convention pure, reçurent accidentellement une signification alphabétique. L'unité de notation dans les quatre dialectes liturgiques est donc un fait incontestable.

Mais continuons nos essais d'études comparatives, & voyons maintenant les caractères qui distinguent, par exemple, la psalmodie ambrosienne & la psalmodie grégorienne, déjà mises en regard l'une de l'autre au chapitre xvi des *Mélodies grégoriennes*.

Du premier coup d'œil on aperçoit entre elles des différences très nettes qui prouvent évidemment que ces deux formes du chant liturgique n'appartiennent pas à la même phase, & qu'un développement s'est accompli pendant les deux siècles qui les séparent.

Dans la psalmodie ambrosienne les formes sont plus simples, plus naïves, nous dirions plus spontanées & plus archaïques; elles sont moins précises, & même parfois laissées absolument, au point de vue modal, dans le vague. Les psaumes commencent directement sur la dominante ou corde récitative, sans intonation spéciale; la médiane n'existe pas ou du moins ne consiste que dans une pause, sans variation ou flexion aucune de la voix : celle-ci se maintient sur la même note, & ne quitte le *recto tono* qu'à l'occasion de la formule finale du verset. La dominante elle-même n'a pas acquis dans chaque mode la place fixe que nous lui voyons dans la forme grégorienne, & le même mode peut employer plusieurs dominantes. C'est la facture & l'allure de l'antienne qui en déterminent le choix. Il y a dans cette variété la source des plus ravissants effets mélodiques, & on sent que la liberté

& l'aisance de la parole ont encore conservé leur prédominance. Les terminaisons des versets sont très simples : beaucoup se bornent à fléchir d'une seconde ou d'une tierce au-dessous de la corde récitative la dernière syllabe du texte. Les mélodies des antiennes sont très souvent syllabiques & se meuvent dans l'espace d'une quarte ou même d'une simple tierce. Ce sont des phrases brèves, des exclamations, signes certains d'une antiquité reculée; elles sont d'une allure facile & douce, & leur brièveté comme également le champ restreint où elles se meuvent ne permettent pas de les attribuer à un mode déterminé. De là les différentes dominantes pour des antiennes qui ont la même finale, mais dont la marche mélodique réclame une autre psalmodie.

Toutes ces formes simples & flottantes nous font assister à une période primitive de l'art, dans laquelle s'est maintenu le récitatif ambrosien (1). Ce n'est pas certes que le goût & l'oreille ne fussent déjà développés à l'époque de saint Ambroise; car, sous ce rapport, l'enfance de l'art n'a pas existé pour le chant liturgique : celui-ci atteint sa perfection de bonne heure, & même dès l'origine, grâce à l'époque classique où il reçut le jour. Il est le fruit d'un art civilisé, n'ayant de l'enfance que la simplicité naïve & cette innocence qui précède la loi, qui ignore les barrières du convenu, & n'éprouve pas encore les besoins de variété que l'art arrivé à la pleine conscience de lui-même cherche à satisfaire.

La psalmodie de l'Église romaine paraît avoir eu tout d'abord les caractères que nous avons constatés dans le chant milanais; un bon nombre d'antiennes, surtout du psautier, les conservent encore aujourd'hui, & sont modelées sur cette forme archaïque du chant liturgique. Mais, à la différence de l'ambrosien, le chant romain ne resta pas dans la première phase de son existence. On sent en effet, en l'étudiant, qu'une main habile & ferme a classé, précisé & développé des formes autrefois plus indécises. Le besoin d'unité, de théorie & de synthèse qui s'impose aux arts comme aux langues après leur période de formation, se manifesta dans la revision de saint Grégoire. La

(1) Dans le cours des âges la liturgie milanaise fit des emprunts nombreux aux usages de Rome; nous ne parlons ici que de ce qui est purement chant ambrosien & non grégorien.

langue musicale se montre plus arrêtée, nous dirions volontiers plus littéraire. Dans la psalmodie, les dessins mélodiques se développent; l'intonation & la médiane polycordes apparaissent; les cadences ont des contours plus recherchés; un système modal s'affirme de plus en plus; les dominantes se fixent; la marche de la phrase & le rythme ont une allure plus ferme, quoique cependant, sous ces derniers rapports, les empreintes de la période précédente se remarquent encore dans de nombreuses pièces.

Toutes ces transformations marquent un progrès vers une forme plus achevée, plus artistique & partant plus parfaite : c'est la psalmodie grégorienne.

L'alliance si habilement ménagée entre le texte & la musique, où, tout en réservant les droits de l'un & de l'autre, paroles & mélodies concourent harmonieusement à produire le chant le plus suave & le plus religieux qui se puisse imaginer; le délicat agencement des antiennes & des versets, dans l'ambrosien & le grégorien, où la transition est préparée avec un soin jaloux de façon à éviter la moindre secousse qui pourrait blesser l'oreille : tout cet art si habilement ordonné, mais toujours si naturel, ne s'explique que comme ayant appartenu à une société littéraire, cultivée, habituée aux plus fines nuances du langage & de la musique. Rien de plus faux, rien de plus opposé à toutes les données historiques, & surtout aux monuments, qu'un saint Grégoire le Grand se faisant musicien barbare pour plaire aux barbares. D'ailleurs, le chant grégorien ne date pas de saint Grégoire, pas plus que le sacramentaire qui porte son nom : l'un & l'autre plongent leurs racines dans un passé où florissaient encore les traditions anciennes de la littérature romaine. Les mélodies comme les paroles rappellent un monde tout imprégné des souvenirs & des modèles de l'antiquité classique : elles ont une sève littéraire, une forme douce & noble, fruits d'une civilisation qui, héritière à la fois des heureuses inventions du génie humain & du bienfait des vérités divines, sait admirablement se servir des premières pour orner & parer les secondes. Ne nous étonnons pas de trouver dans le sacramentaire un latin digne des plus beaux siècles, & dans l'antiphonaire, un chant capable de délecter les oreilles les plus délicates.

Ce ne sont là que des aperçus, & encore n'avons-nous rien dit des psalmodies mozarabe & gallicane; mais déjà on peut entrevoir toute la richesse de la mine que la science doit exploiter, & toute l'utilité d'un recueil comme celui que nous commençons. Munis des textes, les érudits pourront analyser à loisir chaque pièce musicale, chaque phrase, chaque neume, & en faire l'histoire; ils pourront classer dans chaque dialecte les diverses intonations & les successions d'intervalles qui constituent les modes, étudier les combinaisons que peut revêtir le rythme, les cadences qui sont comme les déclinaisons & les flexions de la langue musicale. Les préjugés contre nos chants liturgiques, les confusions, les incertitudes qui règnent encore tomberont peu à peu à la lumière des faits & de l'histoire mieux connus & mieux appréciés.

## VI

### LA PALÉOGRAPHIE MUSICALE

La paléographie, bien qu'elle soit depuis longtemps une science constituée & qu'elle ait agrandi le champ de ses études, n'a pas encore sérieusement abordé la séméiographie de l'ancienne musique chrétienne.

Déjà des observations curieuses & des faits nombreux ont été recueillis sur l'origine & la transformation des neumes. Les éléments fondamentaux d'une paléographie musicale sont contenus, à ce qu'il nous semble, dans les chapitres IV, V, & VII des *Mémoires grégoriennes*. Il n'existe cependant sur cette matière aucun traité complet & détaillé. Les paléographes, dont les études s'étendent à tout le moyen âge, ne paraissent pas s'en préoccuper, sauf quelques rares exceptions. Les notations neumatiques ne font l'objet d'aucun enseignement spécial ni en France, ni en Angleterre, ni en Allemagne (1).

(1) Il est juste de mentionner que le programme d'enseignement de la paléographie latine exposé par M. César Paoli comprend la notation musicale. Cf. *Programma scolastico di paleografia latina e di diplomatica*, esposto da Cesare PAOLI; Florence, 1888.

Cette lacune se fait apercevoir trop souvent, par exemple, dans la rédaction des catalogues de manuscrits. Depuis plusieurs années on a pris dans divers pays l'excellente habitude d'y signaler les documents qui renferment des neumes; mais les indications données demeurent très insuffisantes. On ne nous dit pas de quelle espèce sont ces neumes, parce qu'on ignore aussi bien la nature que les noms de ces signes graphiques. Si au lieu d'une mention vague comme celle-ci : *notation neumatique curieuse*, on nous avait spécifié que les neumes sont à *accents combinés* ou à *points superposés* ou encore des neumes *romaniens* ou *guidoniens* sur une ou plusieurs lignes, nous nous trouverions bien autrement renseignés pour apprécier l'importance du manuscrit.

D'où vient l'abandon dans lequel les paléographes de profession laissent les manuscrits de musique ancienne? La cause principale en est moins, croyons-nous, la grandeur & la difficulté du travail d'interprétation des documents, que le manque de ressources pour se procurer des copies fidèles. La bonne volonté n'eût pas fait défaut aux patients lecteurs des vieux parchemins, ni l'habitude des investigations de ce genre, s'ils avaient eu à leur disposition un recueil complet de séméiographie neumatique.

Ils trouveront d'ailleurs à cette étude plus d'un profit. En apportant leur précieux concours à la paléographie musicale, ils éclaireront d'un jour nouveau les autres branches de la science paléographique. Rien n'est de trop quand il s'agit, par exemple, de fixer l'âge & la provenance d'un manuscrit. Or des notions exactes sur les écritures neumatiques seront très utiles dans un grand nombre de cas. Quelques lignes de neumes intercalées dans un codex suffiront souvent au connaisseur pour amener la solution désirée.

Nous n'aurons donc garde d'oublier, dans le plan & dans l'exécution de notre œuvre, que, s'il est nécessaire de publier plusieurs manuscrits dans leur entier, il importe aussi de mettre par fragments à la disposition des paléographes des spécimens nombreux de toutes les écritures neumatiques.

## VII

## PLAN ET EXÉCUTION.

Plusieurs modes de publication s'offraient à nous. Après de mûres réflexions, & sur l'avis des hommes les plus compétents, nous avons pensé mieux répondre aux intérêts de la science & aux nécessités du temps, en reproduisant un assez grand nombre de monuments entiers, pour pouvoir restituer dans son intégrité le répertoire grégorien, & autant que possible aussi les chants ambrosien, mozarabe, &c. ; puis, par simples fragments, un certain nombre d'autres manuscrits, nécessaires à connaître pour l'histoire complète de la notation musicale ancienne.

L'ensemble de notre collection, telle que nous avons le dessein de la mettre au jour, se composera des principaux représentants des familles de manuscrits neumatiques : neumes à accents combinés, latins, gothiques, italiens ; neumes avec signes romaniens ; neumes à points superposés, à points liés ; notation bilingue, c'est-à-dire neumatique & alphabétique en même temps ; notation guidonienne ou neumes sur lignes.

Notre choix portera avant tout sur les responsoriaux, graduels & antiphonaires grégoriens, les plus anciens & les plus purs, &, parmi eux, sur les monuments romaniens de l'école de Saint-Gall, & sur tous ceux qui renferment des particularités de notation propres à nous renseigner sur le rythme, ce point capital de la restauration archéologique.

Parmi les pièces contenues dans ces monuments anciens, plusieurs ont cessé d'être en usage dans la liturgie romaine. C'est ainsi, par exemple, que les offertoires, sauf à la messe des morts, ont perdu leurs versets. Ces parties disparues n'en sont ni moins grégoriennes, ni moins belles de style, ni moins intéressantes pour le musicien & l'archéologue. Nous n'aurons garde de les omettre.



Certaines compositions, comme les hymnes, les proses, les tropes, les séquences & autres pièces, sont postérieures à l'époque grégorienne; sans être toujours d'une inspiration aussi délicate & aussi parfaite que le grégorien pur, elles demandent néanmoins à être connues & étudiées : nous aurons soin de les recueillir.

Outre les offices appartenant à la liturgie romaine, il en existe qui sont propres à des églises particulières ou à des ordres religieux. Ces églises & ces ordres seront heureux de rentrer en possession de précieux biens de famille, & de pouvoir étudier des traditions qui, si elles n'ont pas toutes résisté au temps & aux révolutions, sont cependant dignes d'intérêt. C'est pourquoi les manuscrits bénédictins, chartreux, cisterciens, &c., ont leur place marquée d'avance dans notre collection.

Une étude placée en tête de chaque monument en indiquera brièvement les particularités remarquables aux points de vue paléographique, musical & liturgique, & donnera les notions les plus élémentaires pour initier tous les lecteurs au déchiffrement des neumes.

Pour compléter notre œuvre, nous dresserons à la fin un catalogue, aussi riche que possible, des manuscrits de chant conservés dans les bibliothèques publiques ou même privées. Nous accueillerons avec reconnaissance tous les renseignements que l'on voudra bien nous fournir.

Telle est l'économie générale de notre « Paléographie musicale ».

En regard des textes originaux que nous donnerons tels qu'ils sont dans les documents eux-mêmes, nous aurions pu placer, & l'on ne manquera pas de dire que nous l'aurions dû, une traduction en notes modernes, traduction sans laquelle les anciens neumes surtout resteraient lettres closes, même pour la plupart des archéologues. Cette traduction sera donnée, mais elle ne viendra pas de nous : elle sera fournie par les documents eux-mêmes que nous publierons dans la suite. Les manuscrits guidoniens en particulier, qui font leur apparition dans l'histoire dès le XI<sup>e</sup> siècle, sont une traduction déjà suffisamment claire des anciens neumes. Ceux-ci, très opportunément placés sur les lignes de la portée, n'ont pas pour cela subi d'altération substan-

tielle. En attendant que notre recueil en soit arrivé aux neumes guillemets, nous renverrons le lecteur, pour ce qui regarde les parties encore en usage dans la liturgie romaine, au *Liber gradualis* des bénédictins, au Graduel de la commission rémo-cambrésienne publié chez MM. Lecoffre à Paris, aux travaux de MM. Raillard, Hermesdorff, &c. Des tables spéciales rendront facile la comparaison entre les livres imprimés & les manuscrits.

Notre publication est destinée à tous les amateurs de chant liturgique, en dehors de toute préoccupation de parti. Loin de vouloir fournir de nouveaux éléments à la polémique, nous apportons pacifiquement à tous des éléments pour travailler, des moyens pour étudier les questions avec pièces en main, pour comparer documents à documents, & tirer de ces rapprochements la lumière & la certitude que chacun d'eux pris isolément ne suffit pas à donner. Afin de conserver à notre œuvre ce caractère, nous voulons être aussi sobres que possible de réflexions personnelles, laissant les monuments eux-mêmes se servir mutuellement de traduction & de commentaire.

Pour être sûre, la critique des documents neumatiques doit être prudente; elle doit s'appuyer sur les faits, lesquels sont nombreux & délicats. Il est nécessaire avant tout de les recueillir. Chacun des documents que nous publierons en apportera son contingent; souvent même, à propos de tel ou tel manuscrit, surgiront des questions spéciales, des problèmes graphiques ou autres qu'il faudra résoudre; & c'est lorsqu'on pourra parcourir tout un ensemble de faits bien analysés & bien constatés, que les études deviendront faciles & seront vraiment fructueuses.

Ce n'est pas, du reste, dans une publication intermittente & forcément limitée, que ces études peuvent se faire d'une façon complète. Nous essaierons, en temps opportun, mais dans des travaux à part, qui seront comme le corollaire & le complément de notre « Paléographie musicale », de traiter en détail certains points plus importants qui n'auront pu qu'être effleurés dans les explications dont nous accompagnerons chacun de nos manuscrits.

Il n'en est pas des chants sacrés, objet de cette publication, comme de la musique de l'antiquité classique. Celle-ci ne nous est connue que

par les auteurs, comme Aristoxène, Alypius, &c., auteurs que la science cherche à traduire & à interpréter, sans arriver toujours à les comprendre, & cela surtout faute d'exemples : car ce ne sont pas les deux ou trois phrases de chant échappées au naufrage qui peuvent apporter une lumière suffisante. Pour la musique chrétienne, au contraire, nous avons à offrir aux savants une magnifique collection de mélodies : les unes, d'une simplicité qui nous reporte à l'origine même du chant, à l'époque où, selon saint Isidore & saint Augustin, les inflexions de voix dans le chant différaient à peine de celles du langage ; les autres, plus variées & plus développées, s'épanouissent parfois en longues vocalises d'une merveilleuse richesse de mélodie : toutes se montrant, quand on veut les étudier, comme le fruit d'un art différent du nôtre en plusieurs de ses formes, mais d'un art arrivé dans son genre à la perfection.

Ces trésors mélodiques nous ont été conservés dans de nombreux monuments, où la variété des écritures reflète les habitudes & les goûts de chaque pays & de chaque époque, sans nuire en rien à la tradition, qui partout est conservée avec la fidélité la plus constante & la plus scrupuleuse. Il y aura là pour les artistes & les érudits de tout ordre une ample moisson à recueillir, des richesses dont chacun dans sa sphère fera son profit.

C'est à l'Église catholique, & plus spécialement aux Pontifes romains, personne ne doit l'oublier, que la science & l'art sont redevables de cette langue musicale liturgique. Inspiratrice & gardienne fidèle du beau, comme elle l'est du vrai & du bien, la sainte Église a créé cette langue harmonieuse dont les accents comme spontanés & le rythme souple & naturel aident & obéissent à la fois si merveilleusement aux sentiments de l'âme qui prie en chantant, & chante en priant.

Faire connaître & goûter le chant de l'Église, c'est donc travailler à la gloire de l'Église elle-même. C'est pourquoi, tournant nos regards vers son Chef bien-aimé, nous l'avons prié de bénir notre œuvre & d'en accepter l'hommage. Nos humbles désirs & les témoignages de notre filiale vénération, présentés à Sa Sainteté par l'Éminentissime Bibliothécaire de la sainte Église romaine, ont été paternellement

agréés. Sous de tels auspices nous avancerons avec confiance, soutenus aussi par les encouragements que nous avons reçus des personnages les plus éminents en dignité & en savoir, comme par les adhésions & les conseils qui nous sont venus de tous côtés; appuyés d'autre part sur un concours dont la liste de nos premiers souscripteurs rend témoignage, & sur une bienveillance pour laquelle nous voudrions pouvoir exprimer personnellement à tous & à chacun notre vive reconnaissance.

Solesmes, en la fête de Sainte-Cécile,

22 novembre 1888.

## QUELQUES MOTS

### SUR LE MANUSCRIT 339 DE SAINT-GALL

#### ET SUR SA NOTATION

Notre « Paléographie musicale » sera inaugurée par la reproduction en grandeur d'exécution d'un graduel grégorien complet, appartenant à la célèbre école de Saint-Gall, & faisant partie d'un manuscrit conservé sous le n° 339 à la bibliothèque de l'ancienne abbaye. Ce précieux document mérite une description : nous devons de plus en expliquer la notation, ce qui exigera une étude des neumes en général & des neumes de Saint-Gall en particulier. Faute de place, nous devons nous contenter aujourd'hui, comme préliminaire aux dissertations plus étendues qui feront l'objet des travaux à venir, de donner un simple aperçu sur le manuscrit que nous reproduisons & sur la notation neumatique. Ce sommaire sera suffisant pour permettre à nos lecteurs de déchiffrer les pages que nous leur mettons sous les yeux, & de s'initier à la connaissance des mélodies traditionnelles & à la manière dont celles-ci étaient notées à la belle époque des neumes.

Le codex 339 de la bibliothèque de Saint-Gall se compose de quatre parties bien distinctes : un calendrier (xi<sup>e</sup> siècle) ; — un graduel (x<sup>e</sup> siècle) ; — un *Breviarium*, (xi<sup>e</sup> siècle), c'est-à-dire une sorte de table ou supplément au graduel ; — & enfin un sacramentaire (x<sup>e</sup> siècle).

Pour que les lecteurs puissent se former une idée générale de ce beau monument, nous donnerons dans les livraisons suivantes, outre les premières pages du graduel :

- un fac-similé du calendrier, planche III ;
- — du *Breviarium*, planche IV ;
- — du *Pater* & du *Libera nos*, planche V ;
- — de messes votives appartenant au sacramentaire, planche VI ;
- — de la préface, planches VII & VIII ;
- — du *Te igitur* avec l'image du crucifix, planche IX.

Le graduel (x<sup>e</sup> siècle) contient tous les chants de la messe ; il commence avec le premier dimanche de l'Avent & se poursuit selon l'ordre du temps jusqu'à la fin du cycle liturgique, en y mêlant les fêtes des saints. Chaque office offre la disposition du missel romain. Les pièces sont indiquées par les abréviations suivantes : A. Antiphona ad introitum ; — R. G. répons-graduel ; — V. versets

du graduel ou de l'offertoire ; — OF. offertoire ; — CO. communion ; — TR. trait.

Ces indications sont en rouge dans l'original.

Les notes musicales appartiennent à ce système d'écriture qui consiste à représenter les diverses inflexions de la voix dans le chant par des accents. Ce système est connu, & le livre des *Mélodies grégoriennes* en particulier en a analysé tous les éléments, dont il faut cependant ici rendre compte de nouveau. Ce que nous ferons d'abord par un simple tableau suivi d'une courte explication, qui pour le moment suffira, & sera plus utile ainsi au début que de longues dissertations où le lecteur non encore initié à l'étude des neumes pourrait s'égarer.

Dans le genre de notation dont nous parlons, les sons se trouvent donc représentés par les accents : un son relativement aigu par un accent aigu, un son relativement grave par un accent grave.

Toutefois, remarquons-le avant d'aller plus loin, c'est l'acuité seule ou la gravité relative du son qui est indiquée par la diversité des accents, nullement le degré de cette acuité ou de cette gravité, qui peut être d'une seconde, d'une tierce, d'une quarte, &c., car le signe est le même quel que soit l'intervalle. L'usage traditionnel apprenait seul à l'origine cet intervalle & déterminait la place de chaque note sur l'échelle.

Ce n'est qu'au xi<sup>e</sup> siècle que, grâce aux clefs & aux lignes de la portée guidonienne, sur laquelle se trouvent transportés les signes ou accents primitifs, ceux-ci ont leur valeur tonale désormais précisée aux yeux du chanteur.

L'accent aigu & l'accent grave suffisent pour le chant syllabique, c'est-à-dire pour le cas où chaque syllabe du texte n'a qu'un seul son & ne porte qu'une seule note. Mais si, au contraire, sur une même syllabe doivent se proférer successivement plusieurs sons, cette suite de sons est naturellement représentée par une suite de notes, c'est-à-dire par une combinaison d'accents aigus & d'accents graves. La combinaison la plus simple est celle qui comprend deux sons seulement : un son aigu & un son grave : c'est l'accent circonflexe ; ou bien un son grave & un son aigu : c'est l'anticirconflexe. Mais les accents peuvent se

# TABLEAU DES PRINCIPAUX NEUMES

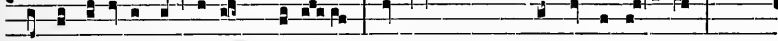
Noms	Formes	Éléments	Transcription	Noms	Formes	Éléments	Transcription
1 Punctum	· ·	Accent grave (g.)		16 Porrectus prætrispunctis	<i>N</i>	<i>g. g. g. a. g. a.</i>	
2 Virga	/	Accent aigu (a.)		17 Pes subtrispunctis resupinus	<i>J. /</i>	<i>g. a. g. g. g. a.</i>	
3 Pes ou Podatus	<i>J</i>	<i>g. a.</i>		18 Apostropha	'		
4 Clivis	<i>^</i>	<i>a. g.</i>		19 Distropha	"		
5 Scandicus	<i>^</i>	<i>g. g. a.</i>		20 Tristropha	'''		
6 Climacus	<i>/.</i>	<i>a. g. g.</i>		21 Oriscus	<i>γ</i>		
7 Torculus	<i>^</i>	<i>g. a. g.</i>		22 Epiphonus	<i>∩</i>	<i>g. a.</i>	
8 Porrectus	<i>N</i>	<i>a. g. a.</i>		23 Cephalicus	<i>ρ</i>	<i>a. g.</i>	
9 Porrectus flexus	<i>M</i>	<i>a. g. a. g.</i>		24 Torculus semivocalis	<i>ρ</i>	<i>g. a. g.</i>	
10 Scandicus flexus	<i>^</i>	<i>g. g. a. g.</i>		25 Ancus	<i>ρ</i>	<i>a. g. g.</i>	
11 Torculus resupinus	<i>N</i>	<i>g. a. g. a.</i>		26 Trigon	<i>∴</i>		
12 Climacus resupinus	<i>/.</i>	<i>a. g. g. a.</i>		27 Quilisma	<i>ω</i>		
13 Pes subbipunctis	<i>J.</i>	<i>g. a. g. g.</i>		28 Quilisma & clivis	<i>ω</i>		
14 Porrectus subbipunctis	<i>N.</i>	<i>a. g. a. g. g.</i>		29 Pressus minor	<i>~</i>		
15 Climacus subbipunctis	<i>/.</i>	<i>g. g. a. g. g.</i>		30 Pressus major	<i>f</i>		

# EXEMPLES DE NOTATION NEUMATIQUE AVEC TRADUCTION

## INTROIT DU PREMIER DIMANCHE DE L'AVENT

23 3 3 2 1 3 2 1 24 3 7 4 2 2 2 19 4 3 22 2 1 10 4 20

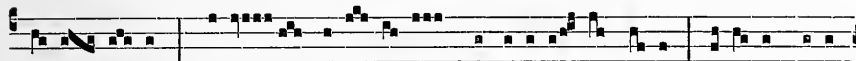
*p p p / - p / - p p p / / / " p p p / - : p p "*

**A** 

D te leva-vi a-nimam me-am : De-us me-us in te confi-do, non

4 11 7 1 2 2 20 7 1 7 4 20 1 1 1 27 4 4 1 3 4 1 1 1

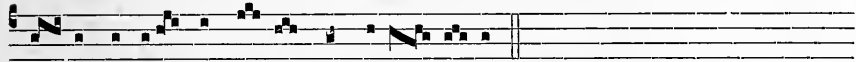
*p p p - / / " p - p p " - - - *acc* p p - p p - - -*



e-ru-be-scam : neque ir-ri-de-ant me in-imi-ci me-i : et-e-nim uni-

11 1 1 1 7 1 7 7 22 2 9 7 1

*p - - - p - p p p / p p p -*



ver-si qui te exspe-ctant non confun-den-tur.

## COMMUNION DU DEUXIÈME DIMANCHE DE L'AVENT

7 3 4 2 7 24 2 30 3 3 2 24 4 23 2 11 2 1 1 4 21 2 2 8 4

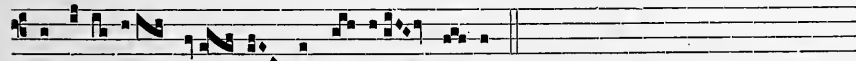
*p p p / p p / p p p / p p p / p p / - - p p / / p p*

**H** 

ie-ru-sa-lem surge, & sta in excel-so, & vi-de iocun-di-ta-tem

1 3 4 1 8 2 11 13 1 7 1 17 7 1

*- p p - p p / p p p - p - p p p -*



quæ ve-ni-et ti-bi a De-o tu-o.

combiner par trois, par quatre, &c., ce qui donne des figures diverses dont la plupart sont contenues dans le tableau qui précède Il arrive souvent dans ces combinaisons que plusieurs accents graves se suivent, soit en montant, soit en descendant; c'est alors qu'ils se transforment en simples points, comme aussi dans le cas où l'accent grave est seul sur une syllabe.

Voici la liste des neumes principaux, depuis le plus simple jusqu'au plus composé, avec leurs noms, leurs formes, leurs éléments constitutifs, & la manière dont nous les trouvons traduits sur les lignes de la portée, avant que la notation moderne les ait entièrement définis. (Voir le tableau ci-contre.)

1. Dans le chant l'accent grave devient le *punctum* - ; il signifie une note relativement basse.
2. L'accent aigu est appelé *virga* /, & est le signe d'une note plus élevée.
3. Le *podatus* ou *pes* J (accent anticirconflexe du discours) figure deux notes dont la deuxième est plus élevée que la première. Il se compose d'un accent grave & d'un accent aigu.
4. La *clivis* A (accent circonflexe), inverse du *podatus*, désigne deux notes dont la deuxième est inférieure à la première.
5. Le *scandicus* / trois notes en montant.
6. Le *climacus* / est l'inverse du précédent.
7. Le *torculus* A commence comme le *podatus* & redescend en forme de *clivis*.
8. Le *porrectus* N est l'inverse du *torculus*.
- 9-10. On donne le qualificatif de *flexus* au neume qui, après avoir monté, fléchit en forme de *clivis*, exemple :  
9 — M *porrectus flexus*.  
10 — A *scandicus flexus*.
- 11-12. L'adjectif *resupinus* ajouté au nom d'un neume a la signification inverse du *flexus*; voir les nos 11 & 12 du tableau.
- 13-14-15-16-17. Les séries ascendantes ou descendantes de points se rattachent toujours à une note (*virga*) ou à une formule plus élevée avec laquelle elles constituent un groupe unique.
- 18-19-20. L'*apostropha* ' est encore un signe & un nom empruntés à la grammaire; *distropha* "; *tristropha* ". Ce signe est joint le plus souvent à une autre formule; exemple : A, A
21. L'*oriscus* 7 est une sorte d'*apostropha*; il est joint immédiatement à la note précédente.
- 22-23-24-25. *Notes liquescentes*. Dans le passage d'une syllabe à une autre, la rencontre de deux voyelles réunies en forme de diphtongue, par exemple *autem*, *eius*, ou de plusieurs consonnes, comme dans *omnis*, *sanctus*, oblige les organes de l'articulation à se mouvoir au milieu même de l'émission de la syllabe & à changer de posi-

tion en changeant de voyelle ou de consonne. Cette particularité de prononciation est représentée dans la notation par la modification de la partie finale des neumes. Le *podatus* J est écourté & devient l'*épiphonus* 7; la *clivis* A est bouclée & devient le *cephalicus* P; le *torculus* A également bouclé devient le *torculus semioccalis* P; le *climacus* / prend la forme d'une *clivis* dont le trait final exprime deux sons liquescents, & se recourbe, en forme de panse ou de volute P.

26. Le *trigon* ∴ est une variété du *torculus*: il est employé lorsque le groupe commence par un intervalle de demi-ton pouvant se réduire à l'unisson.

27. Le *quilisma* ω est un signe d'ornement placé entre deux notes ordinairement distantes d'une tierce mineure.

Dans le tableau ci-joint nous avons donné à chacun des signes énumérés la forme simple & normale qui lui appartient en dehors de certaines modifications spéciales à l'école de Saint-Gall & attribuées au premier maître de cette école, le chantre Romanus. Celui-ci, pour marquer certaines particularités d'exécution que nous expliquerons plus tard, écrit le même neume de diverses façons en allongeant par exemple le *punctum* -, en marquant d'un petit trait le sommet de la *virga* / ou de la *clivis* A, en renforçant le premier trait du *podatus* J. Nous ne voulons pas décrire, pour le moment, ces éléments neumatiques accidentels, & nous nous en tiendrons à ce qui constitue chaque neume, jusqu'à ce que nous puissions étudier, sans crainte de confusion, les signes *romaniens*.

Pour apprendre à mieux reconnaître dans nos fac-similés chacun des neumes du tableau, nous donnons en exemple (voir au recto) deux des pièces contenues dans ce premier fascicule traduites en notes guidoniennes, en plaçant au-dessus de la portée, vis-à-vis de chaque note ou groupe de notes, le neume correspondant dans sa forme simple, qui est celle de la plupart des monuments. Les adjonctions *romaniennes*, dont nous dégageons provisoirement les neumes, sont sans doute très précieuses, mais l'étude ici en serait prématurée: elle viendra en son temps avec plus de clarté & de profit.

Il arrive souvent dans les manuscrits que, par économie de temps & de place, certains traits mélodiques, plus familiers au chantre parce qu'ils reviennent plus fréquemment & d'une manière régulière à certains endroits, ne sont pas écrits tout entiers: le copiste n'en a tracé que le début, laissant le reste à la mémoire. C'est ainsi que, dans presque tous les manuscrits, les finales soit du graduel soit de l'alléluia sont omises en tout ou en partie. Dans le manuscrit que nous publions, ces omissions se rencontrent quelquefois au milieu d'un morceau. Il nous sera facile de combler ces lacunes soit par les autres documents plus complets, soit par les passages semblables qu'ailleurs notre manuscrit lui-même donne en entier.



# PALÉOGRAPHIE MUSICALE

---

I

## Codex 339

de la Bibliothèque de Saint-Gall

(X<sup>e</sup> SIÈCLE)

ANTIPHONALE MISSARUM

SANCTI GREGORII



ORIGINE ET DÉVELOPPEMENT

DE LA

NOTATION NEUMATIQUE



SOLESMES

IMPRIMERIE SAINT-PIERRE

par Sablé (Sarthe)

1890



## AVERTISSEMENT

Les pages suivantes, texte & planches, sont extraites de la *Paléographie Musicale*. Voici quelles circonstances nous ont amenés à en faire un tirage à part.

Le nombre des souscripteurs ayant dépassé les prévisions des éditeurs, les fac-similés de l'*Antiphonale Missarum* 339 de Saint-Gall, premier volume de la *Paléographie*, ont été promptement épuisés. Dans l'impossibilité de se procurer l'ouvrage entier, plusieurs personnes ont manifesté le désir de posséder au moins la partie du texte relative aux études musicales & neumatiques, base de toute la suite de ce recueil. Pour satisfaire ce désir, nous avons imprimé séparément le chapitre sur *l'origine & le développement des neumes*, en y joignant, pour l'intelligence du texte, seize planches (XVI à XXI de la *Paléographie*), qui avaient été tirées à un plus grand nombre.

---

# ORIGINE ET CLASSEMENT

## DES DIFFÉRENTES ÉCRITURES NEUMATIQUES

---

### § I. NOTATION ORATOIRE OU CHIRONOMIQUE.

La mélodie dans son état primitif se trouve tout d'abord dans le langage ; il n'est pas étonnant dès lors que nous soyons amenés à reconnaître dans la notation de ce langage, c'est-à-dire dans les accents, les signes primitifs & naturels d'une notation mélodique.

Il est inutile de prouver ici que le langage renferme une véritable mélodie (1). Il suffit de rappeler la principale différence qui existe entre le chant produit par la voix de l'homme qui parle & le chant musical. Dans le premier, la voix parcourt des intervalles les uns extrê-

(1) ARISTOX., *Harm. Elem.* lib. I, p. 8, 11, 18 (apud ΜΕΙΒΟΜ.) : « His jam ita determinatis ac divisis, de cantu conandum nobis fuerit brevem designationem subjicere, quænam ejus sit natura. Vocis itaque motum in illo esse oportere intervallis distinctum, jam supra diximus. Ut hoc ipso cantus musicus separatus sit ab illo, qui fit in sermone. Dicitur enim & sermone aliquis fieri cantus, qui ex accentibus, quos in vocabulis habemus, componitur. Quippe naturale est, intendere ac remittere in sermocinando... Et certe utcumque patet, musicum cantum ab illo, qui naturali aptitudine exercetur, distinctum esse eo quod intervallo utatur, & alio vocis motu : a non modulato vero & rudiori, incompositorum intervallorum compositionis differentia, de qua in sequentibus monstrabitur, quis sit ipsius modus. » (ΜΕΙΒΟΜΙΟΥ, *Antiquæ musicæ auctores septem.*)

*Manuel de l'art musical par un (second) anonyme, traduit du grec par M. Vincent.* Notices & extraits des manuscrits, t. XVI, 1<sup>re</sup> partie, p. 22 : « La mélodie peut être prosaïque ou musicale. La mélodie prosaïque est celle qui résulte de l'accentuation propre des mots ; car il est naturel d'élever & d'abaisser la voix dans le discours. La mélodie musicale est celle qui donne lieu à la science harmonique, dont l'objet est, en quelque sorte, la discontinuité considérée dans les sons & dans les intervalles. »

MART. CAPELLA, *de Nuptiis Philolog.* lib. IX, de voce. (ΜΕΙΒΟΜ.)

EUCLID., *Introd. harmoniæ* : « In certa quadam voce duo sunt motus. Unus continuus vocatur, quo sermocinantes utimur : alter intervallis discretus, quem in modulationibus adhibemus. » (ΜΕΙΒΟΜ.)

DIONYS. HALIC., *De compositione verborum*, cap. XI : « In communi sermone vocis modulatio uno ut plurimum mensuratur intervallo dicto diapente. »

BOËTIUS, *Musica*, lib. I. cap. 12.

Les musiciens répètent la même doctrine pendant tout le moyen âge.

Les grammairiens & les rhéteurs grecs & latins ne sont pas moins explicites. Les textes classiques abondent : « Est autem in dicendo etiam quidam cantus obscurior. » (Cic. *Orat.* 18. &c., &c.)

mement rapprochés, les autres assez éloignés, tous indéterminés, ne pouvant être ramenés à aucune gamme, & par cela même inappréciables ; tandis que, dans le second, la voix observe des intervalles déterminés, appréciables, perceptibles, qui appartiennent à une gamme connue, & dont l'oreille peut assigner la place dans l'échelle des sons (1).

Rien aussi n'est plus certain que le sens exclusivement mélodique attaché, dès l'origine, aux accents aigu /, grave \, & circonflexe ^ . Les noms de ces signes ne sont-ils pas des termes musicaux : *πρωτοδια*, *accentus* (ad, cantus), *soni*, *toni*, *tonores*, *voices*, *voculationes*, quoiqu'il s'agisse encore de grammaire (2) ? Au reste, les auteurs anciens & modernes sont unanimes sur ces deux points, & nous ne nous exposerons pas, comme dit Quintilien, à rendre ces vérités douteuses par trop de sollicitude à les défendre ; « non est committendum, ut illa dubia faciam, defensionis sollicitudine. »

Mais ce qui appartient à notre thèse, c'est de démontrer que ces accents grammaticaux, dont toutes les notations neumatiques & modernes vont dériver, ne sont pas des signes adaptés par convention à la musique du langage, mais des figures issues comme naturellement de la mélodie oratoire, tracées à son image (du moins en ce qui concerne la mélodie des mots considérés en eux-mêmes), & par suite, admirablement appropriées à leur rôle & à leur signification (3).

(1) D'ORTIGUE, *Dictionnaire de plain-chant*, au mot *Philosophie de la musique*.

(2) La quantité des syllabes répond aux mesures, les accents répondent aux sons de la musique, disait Aristophane de Byzance : « Καὶ τοὺς μὲν γρόνους τοῖς ῥυθμοῖς εἴκατε (ὁ Ἀριστοφάνης), τοὺς δὲ τόνους τοῖς τόνους τῆς μουσικῆς. » (ARCADIVS, p. 187, éd. Barker.)

Diomède & plusieurs grammairiens donnent de l'accent cette définition : « *Accentus dictus ab accinendo, quod sit quasi quidam cuiusque syllabæ cantus.* »

Voir sur la valeur musicale de l'accent tonique chez les Grecs & les Latins : HENRI WEIL & LOUIS BENLOEW, *Théorie générale de l'accentuation latine*, p. 4 & ss. Les travaux plus récents en France & en Allemagne ont confirmé la théorie de ces deux auteurs.

Saint Isidore représente la doctrine du moyen âge : « *Accentus autem dictus quod juxta cantum sit, sicut adverbium quod juxta verbum est. Acutus accentus dicitur quod acuat & erigat syllabam ; gravis, quod deprimat & deponat.* » (Etym. 1, 17.)

Dans la suite des temps, l'accent tonique ou aigu changea de caractère ; il devint fort & long ; mais on n'a pas à s'occuper ici de ces variations, puisqu'on considère ce signe dans sa signification essentielle & primordiale.

(3) Il n'est peut-être pas inutile de rappeler ici que la mélodie du discours se compose de trois éléments bien distincts : 1<sup>o</sup> l'*accent grammatical* (aigu, grave, circonflexe), qui établit une différence d'intonation dans la prononciation des syllabes ou des mots considérés en eux-mêmes ; 2<sup>o</sup> l'*accent logique*, qui module la phrase d'après les pensées : ainsi la phrase peut être affirmative, négative, dubitative, interrogative, & ces diverses circonstances appartenant à l'ordre logique amènent des inflexions de voix différentes les unes des autres ; 3<sup>o</sup> l'*accent pathétique*, qui concerne les sentiments : la phrase exprime la joie ou la tristesse, la crainte ou l'espérance, le désir ou la répulsion, l'amour ou la haine ; & ces impressions diverses, venant agiter diversement le cœur de l'homme, communiquent à sa voix un accent qui varie avec la nature du sentiment. (Cf. *Mélog. grég.*, p. 33.) Dans la marche & l'élan du discours, ces trois accents se mêlent, se confondent, se substituent l'un à l'autre, & c'est de leur harmonieux agencement que découlent toutes les variétés mélodiques qui sont non seulement un ornement mais un élément constitutif de la parole. De ces trois accents un seul, l'accent grammatical, a reçu un signe spécial pour chacune de ses formes : accent aigu /, accent grave \, accent circonflexe ^ .

Il est de toute évidence que les sons ne peuvent, par eux-mêmes, être l'objet d'une représentation directe & immédiate (1) : par leur nature presque immatérielle, ils échappent à la vue, au toucher. La faculté de les percevoir & de les apprécier est réservée à l'oreille seule.

Lorsqu'une chose n'est pas susceptible d'une reproduction directe, on lui cherche un symbole parmi les objets qui ont avec elle une intime relation. Le symbole choisi est d'autant plus parfait qu'il éveille plus vivement l'idée de la chose signifiée ; quelquefois même l'alliance est si étroite entre le signe & l'objet, que le signe se présente de lui-même & traduit comme naturellement ce qui semblait d'abord intraduisible.

C'est ce qui arrive précisément dans la notation oratoire.

On le sait, rien n'est plus étroitement lié aux mouvements de la voix que le *geste oratoire* (2). Le geste est la représentation plastique, le symbole vivant & spontané des passions de l'orateur, l'image des ondulations rythmiques & mélodiques de la voix. Dans l'action du discours, la main & la voix obéissent simultanément aux mêmes mouvements de l'âme : de là leur étroite connexion (3).

Les accents, signes de la notation oratoire, ne sont pas des symboles moins réels & moins vivants de la mélodie oratoire que les gestes ; disons-le tout de suite, ils sont eux-mêmes des gestes : ils en ont la forme, les caractères, la signification ; ils ont avec la voix les mêmes rapports intimes ; comme eux ils jaillissent spontanément des profondeurs de la nature. Quintilien a fait, des gestes les plus naturels & les plus ordinaires de l'orateur, une description qui s'applique exactement aux accents. *Optime autem manus*, dit-il, *a sinistra parte incipit, in dextra deponitur* (4). On ne saurait décrire avec plus de justesse l'accent aigu /, tracé de bas en haut & penché vers la droite, *a sinistra parte incipit* ; puis l'accent grave \, tracé de haut en bas avec une direction oblique vers la droite, *in dextra parte deponitur*. Gestes & accents ont la même forme ; la seule différence, c'est que ceux-ci sont réduits dans la notation oratoire aux proportions qu'exige l'écriture (5).

(1) « Nisi enim ab homine memoria teneantur soni, pereunt, quia scribi non possunt. » (S. ISID., *Etym.* III, 15.)

(2) Après avoir dépeint les différents accents de la voix, Cicéron ajoute aussitôt : « Omnes autem hos motus subsequi debet gestus. » (*Orat.* lib. III, 59.)

(3) QUINT., *Inst. orat.* XI, 3 : « Gestus & ipse voci consentit, & animo cum ea simul parat. »

(4) QUINT., *Inst. orat.* XI, 3.

(5) Ce n'est pas seulement dans la chaleur de l'action oratoire que la main remplit ce rôle d'image visible des mouvements de l'âme & de la voix : elle le remplit aussi dans la musique. Le rythme de la mélodie grecque était dessiné par l'élevation, *arsis*, & l'abaissement, *thesis*, de la main. On se servait aussi du pied. Cf. WESTPHAL, *Rhythmik und Harmonik...*, Leipzig, Teubner, 1867, in-8, *Theorie der Takte*, p. 534 ; GEWAERT, *Hist. & théorie de la musique de l'antiquité*, t. II, p. 18 ; & tous les auteurs qui ont traité de la rythmique chez les anciens.

Au moyen âge, dans les chants liturgiques grecs & latins, par ses ondulations gracieuses, calquées sur l'allure facile & libre des cantilènes sacrées, la main retraçait aussi le rythme & assurait la direction du chœur. Pour les chants grecs, voir W. CHRIST & M. PARANIKAS, *Anthologia Græca carminum christianorum*, Leipzig, Teubner, 1871,



Ils ont aussi la même signification : le *geste aigu* (qu'on nous permette cette appellation) & l'*accent aigu* sont l'un & l'autre l'image de l'élévation de la voix, comme le *geste grave* & l'*accent grave* sont, de leur côté, la figure de l'abaissement de la voix.

Enfin, la part qui revient à la spontanéité & à la nature dans l'usage des accents est la même que dans celui des gestes. Les accents en effet n'ont pu naître que de deux façons : ou bien le grammairien, lorsqu'il a voulu noter les intonations des syllabes, a pris comme type les gestes (toniques) de l'orateur : d'après cela, les accents ne seraient qu'une sorte de pictographie (1), analogue à celle qui a servi à l'origine de l'écriture ; ou bien encore, & cette explication est préférable, le grammairien, en traçant ces deux signes / \, a obéi instinctivement à cette même force intérieure qui dirige la main de l'orateur. Et de fait, se peut-il rien de plus naturel, de plus primitif, rien de moins inventé, de moins conventionnel que l'emploi de ces deux traits dirigés de bas en haut /, & de haut en bas \, pour signifier l'ascension & la chute de la voix ? surtout si l'on considère que, dans l'un & l'autre cas, il ne s'agissait pas d'indiquer des intervalles fixes, mais des ondulations vocales indéterminées, comme celles de la parole. Donc, avec le même naturel que l'orateur abaisse & élève la main, le grammairien a représenté l'intonation des syllabes au moyen des accents ; mieux encore, c'est la main de l'orateur lui-même laissant sur le parchemin ou les tablettes de cire la trace de ses mouvements ascendants & descendants.

Il importe maintenant de décrire exactement les caractères distinctifs de cette notation oratoire ou *chironomique* (ἡσφ, main ; νόμος, règle) ; car nous retrouvons ces mêmes caractères dans les accents neumatiques.

1° La notation par accents ne connaît rien encore du principe fécond de la *superposition des notes*. La hauteur des sons n'est pas exprimée par la position respective des signes ; c'est la forme intrinsèque de chaque signe & la direction imprimée au tracé qui, donnant la valeur mélodique, indiquent l'élévation ou l'abaissement. L'accent aigu, par exemple, figure toujours une élévation de la voix, non parce qu'il est écrit plus haut que l'accent grave, mais parce que le trait montant de gauche à droite est le symbole naturel de cette élévation. Il peut arriver très bien, & cela se rencontre fréquemment dans les accents neumatiques, que l'accent grave soit superposé à l'accent aigu, sans que pour cela il y ait matière à hésitation sur la valeur mélodique de ces signes.

p. cxiv ; & BOURGAULT-DUCOUDRAY, *Études sur la musique ecclésiastique grecque*, Paris, Hachette, 1877, p. 104. Pour les chants latins, cf. GERBERT, *De cantu & musica sacra*, t. I, p. 320 ; & P. AMBROSIUS KIENLE, *Notizen über das Dirigiren mittelalterlicher Gesangschoere*, dans *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1885, p. 158. Une traduction française de cet article a paru dans la *Musica sacra* de Gand, octobre 1885.

Aujourd'hui encore dans notre musique moderne tous les yeux des exécutants sont fixés sur le bâton du chef d'orchestre qui est chargé de marquer non plus le *rythme*, mais seulement la *mesure*. Cf. DELVEZ, *L'art du chef d'orchestre*, Paris, Firmin-Didot, 1878.

(1) La pictographie est la représentation directe des objets que l'on voulait désigner. C'est la première méthode employée par l'homme pour écrire ses pensées.

2° Il suit de là que le signe tout entier constitue la note & que sa force significative réside dans sa totalité, sans être attachée au point de départ ou d'arrivée de chaque trait.

3° Les accents indiquent une élévation ou un abaissement indéterminés, ce qui est conforme aux intervalles indécis de la mélodie oratoire.

4° Les accents ont une signification purement mélodique & n'indiquent pas par eux-mêmes une valeur de force ou de temps. Les anciens avaient des signes particuliers pour figurer la longueur & la brièveté des syllabes.

Ces quatre caractères réunis constituent la notation oratoire ou *chironomique*.

Le mot *chironomie* a été, il est vrai, réservé jusqu'ici, dans la rhétorique & la musique, à exprimer les mouvements rythmiques de la main ; mais comme celle-ci reproduit fidèlement, à sa manière, les évolutions rythmiques, métriques & toniques de la voix, *omnes hos motus (vocis) subsequi debet gestus*, on peut donc prendre ce mot dans le sens large que semble adopter Quintilien lorsqu'il dit sans distinction : *Chironomia, quæ est lex gestus* (*Inst. orat.* 1, 11), & comprendre sous ce terme les mouvements manuels qui correspondent aux intonations variées de l'orateur & du musicien. On distinguera alors la *chironomie rythmique* & la *chironomie tonique*. Les signes d'accentuation ne sont pas autre chose que cette dernière, dessinée & reproduite graphiquement par les grammairiens.

Si étrange que puisse paraître l'application d'une notation aussi primitive à des mélodies diatoniques, ce fait ne peut être nié. La forme & la signification des neumes, les noms qu'ils portent, le témoignage des anciens auteurs (1), rappellent l'origine grammaticale de ces signes.

L'*accent aigu*, par exemple, la *virga* des neumes, n'a pas changé de figure dans les six groupes ordinaires qui sont la base de tous les autres. On le reconnaît facilement

dans le second trait du <i>podatus</i> . . . . .	J	
dans la première branche de la <i>clivis</i> . . . . .	^	
dans la ligne médiane du <i>torculus</i> . . . . .	∩	
dans le premier & troisième trait du <i>porreetus</i>	N	
& enfin dans la virga supérieure du <i>scandicus</i>	!	
& du <i>climacus</i> . /.	/.	

(1) La pensée des anciens à ce sujet se fait jour en maints endroits de leurs écrits : nous aurons l'occasion d'en citer plusieurs. Nous nous contenterons ici d'un texte déjà signalé par dom Amelli, autrefois bibliothécaire de l'Ambrosienne à Milan, aujourd'hui moine bénédictin au Mont-Cassin. Le passage est emprunté à l'ouvrage intitulé : *De promissionibus & prædictionibus Dei*, pars V (Migne, *Patr. lat.* t. 51, col. 856). L'auteur contemporain de saint Prosper d'Aquitaine (v<sup>e</sup> siècle), auquel l'ouvrage a été longtemps attribué, ayant à définir la musique, donne à celle-ci pour éléments constitutifs les accents, grave, aigu & circonflexe : « Neque flores sancti desunt

Quant à sa signification, la *virga*, seule ou en composition dans les groupes, est *toujours*, dans les manuscrits régulièrement écrits, la marque d'une élévation de la voix, comme l'accent aigu lui-même.

L'*accent grave*, de son côté, a conservé sa forme normale dans le deuxième trait de la *clivis*  $\Lambda$ , & dans la ligne médiane du *porrectus*  $\mathcal{N}$ . Le *podatus*  $J$  (premier trait) & le *torculus*  $\Lambda$  (premier & deuxième trait) présentent ce même accent un peu raccourci ; la rapidité d'une écriture cursive amenait à cette légère modification. La forme traditionnelle du *scandicus*  $\cdot!$  & du *climacus*  $\cdot$  offre deux faits nouveaux : la disjonction matérielle des éléments d'un même groupe, & la transformation des accents graves en autant de *punctum*. Ces deux faits s'expliquent par la nécessité de disposer dans une même direction une succession d'accents qui se suivent en montant ou en descendant. La disjonction était nécessaire, parce qu'une ligature entre chaque accent aurait pu être prise pour une note ; tout trait, dans la notation oratoire, représentant un son. On comprend ensuite facilement comment, par un mouvement naturel du calligraphe, les accents graves se sont changés en autant de *punctum* dans ces deux formules neumatiques (1). Au reste, le *punctum* est si bien un dérivé de l'accent grave, que *partout* & *toujours*, seul ou en composition, il représente, dans la notation traditionnelle, un abaissement de la voix.

L'*accent circonflexe*, la *flexa* des grammairiens, est devenu la *virga flexa* ou *clivis* des musiciens  $\Lambda$  : il a changé de nom tout en conservant sa figure & sa signification originelles.

Enfin l'*anticirconflexe* se trouve trait pour trait dans le *pes* ou *podatus*  $J \cdot$ . Ce nom lui vient sans doute de sa forme qui ressemble à un pied.

Les légères modifications qu'on a pu remarquer dans la représentation des accents devenus notes de musique n'ont donc rien enlevé à la nature oratoire ou chironomique de ce système, & les quatre caractères que nous avons signalés dans l'accentuation grammaticale se maintiennent avec la même netteté dans les neumes. Ainsi, dans les neumes comme dans les accents,

1° On remarque deux signes élémentaires qui, par la seule différence de leurs formes, ont pour but exclusif d'indiquer, l'un les sons élevés, l'autre les sons graves de la mélodie liturgique ;

huic convivio (caelesti), lilia virginum, continentium violæ, & roseæ coronæ martyrum. Restat, ut arbitror, musicorum voluptas ; habes organum ex diversis fistulis sanctorum apostolorum, doctorumque omnium Ecclesiarum, aptatum quibusdam accentibus, gravi, acuto & circumflexo, quod musicus ille Dei Spiritus per Verbum tangit, implet & resonat. » Ne dirait-on pas que cet auteur du v<sup>e</sup> siècle avait sous les yeux la notation musicale par accents neumatiques & que, pour lui, la musique consistait dans une succession mélodieuse d'accents graves, aigus & circonflexes ?

(1) Un changement analogue s'est produit récemment dans l'écriture. Vers le xi<sup>e</sup> siècle l'usage s'accrédita progressivement de placer des accents sur les  $\acute{a}$ , surtout sur les  $\acute{í}$  plusieurs fois répétés, afin de les distinguer des deux jambages de l' $\acute{u}$ . Vers la fin du xiv<sup>e</sup> siècle les accents commencèrent à céder la place aux points, qui enfin, dans le xvi<sup>e</sup> siècle, furent seuls employés sur cette lettre. Cf. DOM DE VAINES, *Dictionnaire raisonné de diplomatique*, t. 1, p. 41.

- 2° La force significative réside non dans telle ou telle partie, mais dans la totalité du signe ;
- 3° L'élévation & l'abaissement du son se trouvent exprimés d'une manière indéterminée ;
- 4° Les accents neumatiques, pris en eux-mêmes, n'ont aucune valeur au point de vue de la force & du temps.

Ces principes posés, nous ne nous arrêtons pas pour le moment à établir plus longuement la filiation qui existe entre les accents & les neumes : car ce fait est admis avec raison par presque tous les musicistes modernes (1) ; nous chercherons plutôt à expliquer comment une écriture si primitive, sans valeur d'intonation déterminée, est devenue, en s'appliquant à des mélodies basées sur une gamme diatonique, une notation vraiment *musicale*. Cette explication, venant s'ajouter aux preuves que l'histoire & les monuments ont déjà fournies, sera la confirmation la plus solide de notre thèse sur l'origine des neumes : *de accentibus toni oritur nota (figura) quæ dicitur neuma*.

Les historiens de la musique ont écrit pages sur pages, inventé systèmes sur systèmes pour éclaircir le problème. Les uns ont supposé à ces hiéroglyphes une origine orientale & égyptienne ; d'autres les ont attribués aux Barbares, qui aux Goths, qui aux Wisigoths, qui aux Lombards & aux Saxons ; on les a fait descendre des notes tironiennes ; les auteurs mieux inspirés qui, sollicités par la ressemblance très évidente des accents & des neumes,

(1) E. de COUSSEMAKER, *Hist. de l'harmonie au moyen âge*, 1852, in-4, p. 158 & ss.

SCHUBIGER, *Die Saengerschule St. Gallens*, 1858, ch. II, p. 6 ; traduit en français par Briffod & annoté par Th. Nisard, sous le titre : *Histoire de l'école de chant de Saint-Gall du huitième au douzième siècle*, par le P. SCHUBIGER ; Paris, Repos. Dans cette traduction, la phrase où dom Schubiger fait dériver les neumes des accents est suivie de cette note de M. Nisard (p. 7) : « Cette origine de la notation est évidente ; c'est elle que, le premier en Europe & dans les temps modernes, j'ai révélée à la science, en 1849. Par une heureuse coïncidence, M. de Coussemaker la confirmait dans son *Histoire de l'harmonie au moyen âge*. » Et plus loin, même page : « C'est ce que l'on trouve enseigné pour la première fois dans mes *Études sur les anciennes notations musicales de l'Europe* (Paris, *Revue archéologique*, années 1848 & 1849). » Nous avons lu & relu les remarquables articles de M. Nisard & particulièrement le paragraphe v intitulé : *Quelle est l'origine des neumes ?* nous n'y avons rien trouvé qui pût faire soupçonner que l'auteur ait pensé aux accents ; ce mot n'y est même pas. *Cuique suum*.

D. J. POTHIER, *Les Mélodies grégoriennes*, ch. IV.

ERNEST DAVID ET MATHIS LUSSY, *Hist. de la notation musicale*, p. 44.

RIEMANN, *Studien zur Geschichte der Notenschrift*, p. 112.

FALCHI, *Studi su Guido Monaco*, p. 74.

AMBROS, *Gesch. der Musik*, t. II, p. 72 ; &c., &c.

Aux textes apportés par les auteurs précédents en faveur de cette thèse, nous ajouterons le suivant ; à notre connaissance il n'a jamais été cité, & il est peut-être de tous le plus explicite : « Quid est cantus ? Peritia musicæ artis, inflexio vocis & modulatio. Quid dicitur cantus ? A canendo, id est, a peritia musicæ artis vel vocis modulatione. Ortus quoque suus atque compositio ex accentibus toni vel ex pedibus syllabarum ostenditur. Ex accentibus vero toni demonstrantur, in acuto / & gravi \ & circumflexo / . Ex pedibus denique syllabarum ostenditur in brevi & longa. *De accentibus toni oritur nota (figura) quæ dicitur neuma*. » (*Bibl. Vatic. Cod. Pal. lat. n° 235, f° 38 v°, De arte musica [x<sup>e</sup> ou xi<sup>e</sup> siècle]*.)

par le témoignage des auteurs & des monuments, ont reconnu un rapport direct de filiation entre ces signes, n'ont toutefois embrassé cette opinion qu'avec une certaine réserve, ne pouvant assez bien s'expliquer comment des signes vagues ont pu s'adapter à une mélodie diatonique.

Il y a là en effet un problème, mais un problème dont il est possible & même facile de trouver la solution.

Que se cache-t-il donc derrière cette évolution de la notation oratoire ? Rien autre chose que l'emploi si fréquent de ce procédé de l'esprit qui consiste à élargir la compréhension d'un signe, mot, lettre, chiffre, figure quelconque, & à lui faire exprimer plusieurs objets ayant entre eux quelque analogie. Ce procédé, qui dans le langage donne naissance à la métaphore, avait ici sa raison d'être.

Le caractère commun qui permet aux accents de se transporter du domaine oratoire dans le domaine musical, c'est *la mélodie* ; & à tout prendre, la métaphore n'est pas trop hardie.

Pour bien comprendre la facilité de cette transition, il est nécessaire de la saisir au moment même où elle se produit, & non pas dans une période postérieure où les conditions normales & premières des deux termes, accents & mélodie, ont été changées. Aussi ne faut-il pas, comme on le fait trop souvent, considérer les accents grammaticaux dans leur rapport avec la musique liturgique arrivée à son plein développement, c'est-à-dire les répons-graduels, alléluias, offertoires : il est trop évident que la notation chironomique ne répond pas aux exigences de telles cantilènes. Son adaptation à ce genre de mélismes ne peut se concevoir que par l'existence antérieure d'un état mélodique très simple, intermédiaire entre la parole & la musique, susceptible de s'accommoder de la simplicité de l'accentuation oratoire comme instrument de la transmission des sons.

Cet état mélodique, nous le trouvons dans la psalmodie liturgique à son origine. Que l'on veuille se rappeler ce que nous avons dit sur ce sujet dans l'Introduction générale à la *Paléographie musicale* (p. 41 & 42), & l'on verra qu'il n'y a pas loin du débit oratoire au récitatif des psaumes & des autres lectures de l'Église. Ici comme là, la prose pour texte ; ici comme là, le rythme libre du discours ; ici comme là, trois parties distinctes qui, dans la phrase mélodique, sont appelées intonation, récitation, cadence. Dans le langage, il est vrai, ces divisions sont voilées par les inflexions flottantes & indécisées de la voix, mais l'oreille délicate sait néanmoins les apprécier. Dans la psalmodie, au contraire, elles se produisent avec des lignes très arrêtées ; & en outre chaque division est réduite à la plus extrême simplicité : la récitation se développe sur une seule corde ; l'intonation & la cadence, qui constituent la partie vraiment mélodique, se contentent de deux, trois ou quatre notes au plus. Il semble que, sur tous ces points, le récitatif liturgique, dans cet état primitif, soit une réglementation musicale des évolutions indécisées de la voix parlante, un assujettissement des libres allures de la parole aux principes plus déterminés de la musique.

Mais que dire de la mélodie elle-même, des intervalles ?

On croit généralement, & l'on affirme sans hésitation que la psalmodie chrétienne, dès son berceau, était appuyée sur une musique *purement diatonique*, & soumise à la loi absolue des modes telle que les théoriciens anciens & modernes l'ont formulée. Il y a pourtant quelques raisons fort sérieuses de douter de l'exactitude de cette assertion. On peut bien plutôt se demander si, dès le commencement, entre le chant de la parole, composé d'intervalles indéterminés, & les cantilènes nettement diatoniques, il n'y a pas eu place, pendant quelque temps, pour une psalmodie mi-oratoire, mi-diatonique, qui, se détachant peu à peu des inflexions vocales du discours, tendait de plus en plus à la rigueur & à la fixité des tons & des modes.

C'est une question qu'il serait imprudent de résoudre en l'état présent de nos connaissances. Toutefois il y a des indices qui rendent très vraisemblable cette dernière opinion & permettent de croire que la psalmodie primitive appartenait pratiquement à l'art-oratoire non seulement par son rythme, mais encore, dans une certaine mesure, par la nature incisée de ses intervalles (1).

Quoi qu'il en soit, il n'est pas contestable que les points de contact étaient fort étroits entre le langage & la psalmodie antique; celle-ci empruntait au premier sa prose, son rythme, la forme récitative de ses phrases, peut-être même quelque chose de son incision mélodique : comment ne lui aurait-elle pas pris aussi sa notation ? La notation alphabétique gréco-romaine, si compliquée, n'était pas nécessaire pour noter les trois ou quatre notes d'intonation ou de cadence qui à elles seules constituaient la cantilène psalmodique ? De

(1) On n'entend parler ici ni du genre chromatique ni du genre enharmonique, dont les intervalles sont très précis, mais plutôt de cette lecture chantée qu'Aristide Quintilien désignait du nom de μέση φωνή, voix moyenne, & qui tenait le milieu entre la voix parlante ou continue, *συνεχής*, & la voix chantante ou musicale, *διαστηματική*. Cf. ARIST. QUINT. *De Musica*, I, p. 7, apud ΜΕΙΒΟΜ. :

« Χρόνος γάρ ἐστι μέτρον κινήσεως καὶ στάσεως. Τῆς δὲ κινήσεως ἡ μὲν ἀπλῆ πέφυκεν· ἡ δὲ, οὐ γὰρ ἀπλῆ. Καὶ ταύτης, ἡ μὲν συνεχῆς· ἡ δὲ, διαστηματικὴ· ἡ δὲ, μέση. Συνεχῆς μὲν οὖν ἐστι φωνή, ἡ τὰς τε ἀνέσεις καὶ τὰς ἐπιτάσεις λεληθόσας, διὰ τι τάχος ποιουμένη. Διαστηματικὴ δὲ, ἡ τὰς μὲν τάσεις φανερὰς ἐγγρούσα· τὰ δὲ τούτων μέτρα λεληθόσα. Μέση δὲ, ἡ ἐξ ἀμοιβῶν συγκειμένη. Ἡ μὲν οὖν συνεχῆς ἐστίν, ἢ διαλεγόμεθα. Μέση δὲ, ἢ τὰς τῶν ποιημάτων ἀναρνώσεις ποιοῦμεθα. Διαστηματικὴ δὲ, ἡ καὶ τὰ μέσον τῶν ἀπλῶν φωνῶν ποσὰ ποιουμένη διαστήματα. Καὶ μόνος ἦτις καὶ μελωδικῆ καλεῖται. »

C'est à dire : « Le temps est la mesure du mouvement & du repos. Quant au mouvement, il est simple ou composé. Ce dernier à son tour est ou continu, ou interrompu, ou moyen. Si nous parlons avec assez de rapidité pour que l'élévation ou l'abaissement de la voix échappent à toute appréciation, nous disons que la voix est *continue*. Si nous laissons au contraire entendre des intonations sensibles,... nous disons qu'elle est *diastématique*. Nous l'appelons *moyenne* au contraire quand elle tient de l'une & de l'autre. Ainsi nous employons la première quand nous discutons sur un sujet, la troisième quand nous lisons des vers. Enfin comme dans la seconde nous laissons un certain intervalle entre chaque son de voix, cette unité fait qu'elle prend aussi le nom de *mélodique*. »

Voir aussi VINCENT, *Notices & extraits des manuscrits*, t. XVI, p. 18.

même aussi pour les antiennes, qui, très brèves & presque syllabiques, se répétaient souvent dans le courant du psaume : quelques accents ne suffisaient-ils pas pour indiquer *l'air connu* & chanté déjà tant de fois ?

A ce point de vue, qui, croyons-nous, est le vrai, il est facile de comprendre comment les accents grammaticaux ont glissé, par une pente douce & insensible, de la parole à la musique liturgique. Dès lors, bien loin de trouver un désaccord entre les accents neumatiques & la psalmodie, on verra dans leur usage, du moins à l'origine, une convenance harmonieuse. Rien ne manque plus à la psalmodie pour en faire une image frappante de la récitation, & la notation oratoire est le dernier trait qui parfait & achève la ressemblance. Il y a dans cette transition une saveur d'archaïsme, une marque d'authenticité que reconnaîtront aisément ceux qui ont pénétré l'antiquité & étudié l'histoire des transformations successives des langues & des écritures.

Si néanmoins on venait à prouver que la psalmodie a été de tout temps nettement diatonique, cela n'entamerait en rien notre thèse. Il est dans la nature même du signe de représenter ce qu'on veut lui faire représenter. Le signe n'a pas pour fonction de nous montrer la chose, mais seulement de la rappeler au souvenir ; & pour cet effet, le moindre signe, le plus imparfait, le plus incomplet suffit, du moment qu'il est établi, entre gens parlant une même langue ou se servant d'un même signe, qu'un rapport existe entre le signe & la chose signifiée. On ne peut nier que la figure des accents n'éveille comme naturellement en nous l'image d'élévation & de chute de la voix ; en passant dans la psalmodie, ces accents furent par convention appliqués à des degrés fixes de hauteur & d'abaissement, tout en demeurant eux-mêmes indéterminés (1).

Tant que la forme des chants liturgiques demeura ce qu'elle était à l'origine, l'emploi des accents neumatiques suffit pour dessiner les mouvements de la mélodie ; la mémoire suppléait aisément au manque de précision des signes. Mais lorsque les cantilènes s'accroissent en nombre, lorsque l'élément musical, pénétrant de plus en plus les paroles, décora les syllabes de groupes de notes, de longs jubilus, de gracieux mélismes, lorsque les chœurs admirent dans l'exécution certains rythmes, certains artifices de voix empruntés plus directement à la musique qu'au langage, la notation dut suivre ce mouvement & se développer parallèlement à la mélodie. Les groupes de deux & trois accents ne suffisaient plus : on combina ceux-ci par quatre, par cinq, &c. ; les notateurs ajoutèrent aussi quelques signes

(1) L'histoire de l'écriture présente les mêmes phénomènes : on peut voir, dans les ouvrages indiqués ci-dessous, comment les signes graphiques furent soumis dans le cours des âges aux mêmes tropes, aux mêmes figures de pensée dont nous nous servons dans le langage, la synecdoque, la métonymie, la métaphore :

A. MAURY, *Les origines de l'écriture*, dans la *Revue des deux mondes*, septembre 1875, p. 121 ; F. LENORMANT, *Hist. ancienne de l'Orient*, 9<sup>e</sup> éd., Paris, Lévy, 1881, t. I, p. 397. Voir aussi, du même auteur, l'article *Alphabetum* dans le *Dictionnaire des antiquités grecques & romaines* de CH. DAREMBERG & EDM. SAGLIO.

spéciaux, pressus  $\overset{\frown}{f}$ , quilisma  $\omega$ , notes liquescentes, &c. (1), indispensables pour représenter des effets de voix particuliers ; enfin on fit si bien, que bientôt ces petits *apices*, employés par les premiers psalmistes comme moyens mnémotechniques & sans idée préconçue d'en faire une notation, se trouvèrent peu à peu constituer un système complet de séméiographie musicale. Probablement déjà du temps de saint Ambroise, mais certainement sous saint Grégoire (590-604), le développement parallèle de la mélodie & de la notation se trouvait assez avancé pour que ce grand pape pût neumer son antiphonaire. Au VIII<sup>e</sup> & au IX<sup>e</sup> siècle, les monuments de chant liturgique, ceux de Saint-Gall en particulier avec leurs lettres & leurs signes romaniens, nous montrent la notation *traditionnelle* des accents neumatiques arrivée à un état de développement qui suppose un travail séculaire.

Toutefois, quel que fût son degré de perfection, cette notation traditionnelle manquait d'un élément essentiel : elle restait *oratoire*, c'est-à-dire indécise dans l'indication des intervalles. Si elle avait pu suffire au chant du discours, & même suffire aux cantilènes proprement dites tant que celles-ci demeurèrent simples ou peu nombreuses, elle était devenue impuissante à exprimer les mélodies plus riches & plus variées du nouveau répertoire grégorien. Chaque pièce musicale, chaque mélisme récemment ajouté, en chargeant de plus en plus la mémoire des chantres, accusait plus vivement la faiblesse de ces accents égarés dans le domaine musical. La pratique devenait de plus en plus difficile ; elle ne restait pas cependant au-dessus des forces de la mémoire humaine : il fallait des années pour former un chantre possédant son antiphonaire ; à force de travail & de persévérance on surmontait les obstacles : & l'accentuation neumatique, si imparfaite, si vague qu'elle fût, aidait puissamment aux études & à l'exécution des chants liturgiques.

Il est facile encore aujourd'hui de s'expliquer la méthode au moyen de laquelle on arrivait au déchiffrement de cette notation. Prenons un exemple & exposons sans subterfuge les difficultés & les procédés de cette lecture.

Un signe de deux notes, soit le *podatus*  $J$ , pouvait être traduit par l'un quelconque des trente-cinq intervalles qui existent dans l'octave de *ut* à *ut* par exemple ; qui pouvait enseigner au chantre l'acception spéciale voulue par l'auteur de la mélodie ?

La réponse est facile.

Notre solmisation moderne énumère en effet trente-cinq *dénominations* d'intervalles dans l'espace indiqué (voir le tableau ci-dessous, colonne B) ; mais en réalité, sous ces dénominations nombreuses, on compte seulement les treize intervalles qui, dans la gamme naturelle d'*ut*, s'étendent de la seconde mineure à l'octave (col. A). Les psalmistes anciens ignoraient la solmisation ; pour eux elle eût été un embarras & une complication. En pratique ils connaissaient le *semitonium*, le *tonus*, le *semiditonus*, le *diapente*, &c., mais sans distin-

(1) Voir à l'appendice le tableau des principaux neumes.



guer si ce *diapente* ou quinte était *ut-sol, ré-la, mi-si*. Si l'on ajoute en outre que le chant liturgique dépassait rarement la quinte; il en résulte qu'un groupe de deux notes, clivis *Λ*, ou podatus *J*, ne pouvait guère signifier que l'un des *sept ou huit intervalles* compris entre la seconde mineure & la quinte. Nous sommes loin des trente-cinq manières de traduire une formule de deux notes.

Le tableau suivant facilitera l'intelligence de ce qui précède. Le *si bémol* est compté puisqu'il est en usage dans le chant sacré.

A. LES 13 INTERVALLES COMPRIS DANS L'OCTAVE DE <i>ut</i> A <i>ut</i> .	B. LES 35 DÉNOMINATIONS DE CES INTERVALLES D'APRÈS LA SOLMISATION.
1) Seconde mineure . . . . .	mi fa — si ut — la si b . . . . . 3
2) Seconde majeure . . . . .	ut ré — ré mi — fa sol — sol la — la si — si b ut . . . 6
3) Tierce mineure. . . . .	ré fa — mi sol — sol si b — la ut . . . . . 4
4) » majeure . . . . .	ut mi — fa la — sol si . . . . . 3
5) Quarte juste. . . . .	ut fa — ré sol — mi la — fa si b — sol ut . . . . . 5
6) » augmentée. . . . .	fa si . . . . . 1
7) Quinte diminuée . . . . .	mi si b . . . . . 1
8) » juste. . . . .	ut sol — ré la — mi si — fa ut. . . . . 4
9) Sixte mineure . . . . .	mi ut — ré si b . . . . . 2
10) » majeure . . . . .	ut la — ré si. . . . . 2
11) Septième mineure. . . . .	ut si b — ré ut . . . . . 2
12) » majeure . . . . .	ut si. . . . . 1
13) Octave . . . . .	ut ut. . . . . 1

Il fallait bien encore encadrer cet intervalle une fois connu dans la partie de l'échelle qui lui convenait; mais pour les neumistes, reconnaître, sous la figure du podatus *J*, son intervalle précis & sa place dans l'échelle, c'était le résultat d'une seule opération intellectuelle plus rapide que l'éclair.

Comment se faisait cette opération ?

De la même manière, toute proportion gardée, que dans une lecture, le mot *timbre*, par exemple, qui en français a treize significations différentes, est interprété vivement, clairement par le lecteur dans l'acception spéciale que l'auteur a voulu lui donner. Pourquoi ce sens s'est-il dégagé, celui-là seul & non un autre ? Parce que le lecteur a eu un maître qui lui a appris sa langue, parce que l'*usus*, l'habitude des mots, la mémoire & le contexte de la phrase lui ont enseigné que, dans telles circonstances données, le mot *timbre* ne peut accepter que telle interprétation.

C'est ainsi que, dans la lecture des neumes, le podatus  $\mathcal{J}$ , ou toute autre formule, malgré ses sept significations diverses & les différentes places qu'il peut occuper sur l'échelle, est traduit par un intervalle précis, & posé à son rang de hauteur avec une rapidité qui est le propre des opérations intellectuelles. Le chanteur sait sa langue neumatique; il l'a apprise de son maître, il sait sa mélodie; *l'usus*, le contexte de la phrase musicale, le texte liturgique, le dessin graphique des neumes, figure du dessin mélodique, rafraîchissent & guident sa mémoire, &, à mesure qu'il lit, chaque groupe, chaque note trouve sa traduction vivante & fidèle (1).

Notre attitude en face des neumes diffère profondément de celle des premiers chantres chrétiens, & cette différence explique nos difficultés, nos impossibilités, en même temps que leurs facilités. Nous partons, nous, des neumes pour retrouver le chant, & en cela nous procédons comme ceux qui, dans l'étude d'une langue, partent du mot pour arriver à l'idée.

(1) Voici quelques textes qui montrent le rôle de la mémoire & de l'habitude dans la pratique des neumes *in campo aperto* :

AURÉL. DE RÉOMÉ, *Musica disciplina* (GERB., I, p. 55) : « Porro autem etsi opinio me non fefellit, licet quispiam cantoris censeatur vocabulo, minime tamen perfectus esse poterit, nisi modulationem omnium versuum per omnes tonos, discretionemque tam tonorum, quam versuum antiphonarum seu introituum, necnon responsorium *in theca cordis memoriter insitam habuerit.* »

HUCBALD, *Musica* (GERB., I, p. 117) : « Quod his notis (sc. neumis) quas nunc usus tradidit, quæque pro locorum varietate diversis nihilominus deformantur figuris, quamvis ad aliquid prosint, rememorationis subsidium minime potest contingere : incerto enim semper videntem ducunt vestigio, ... nisi auditu ab alio percipias... »

GUI, *Prolog. rhythmicus Antiphonarum* (GERB., II, p. 30-31) :

Ut proprietates sonorum discernatur clarius,  
Quasdam lineas signamus variis coloribus :  
Ut quo loco quis sit tonus, mox discernat oculus.

At si littera vel color neumis non intererit,  
Tale erit, quasi funem dum non habet puteus :  
Cujus aquæ, quamvis multæ, nil prosunt videntibus.

JEAN COTTON (GERB., II, p. 260) : « Sed si his neumis colores vel notæ non aderunt, tales sunt neumæ, qualis puteus sine fune. »

GUI, *De ignoto cantu* (GERB., II, p. 34) : « Mirabiles autem cantores & cantorum discipuli etiamsi per centum annos quotidie cantent, numquam per se sine magistro unam vel saltem parvulam antiphonam cantabunt, tantum tempus in cantando perdentes, in quanto & divinam & secularem scripturam pòtuisent plene cognoscere. »

JEAN COTTON, *Musica* (GERB., II, p. 257) : « Cum enim in usualibus neumis intervalla discerni non valeant, cantusque, qui per eas dicuntur, stabili memoriæ commendari nequeant, ideoque in cantibus plurimæ falsitates obrepant... (p. 258). Qualiter autem irregulares neumæ potius errorem, quam scientiam generent, in virgulis & in clinibus, atque podatis considerari perfacile est : quoniam quidem & æqualiter omnes disponuntur, & nullus elevationis vel depositionis modus per eas exprimitur... (p. 259). Nam cum in neumis nulla sit certitudo, notæ superscriptæ non minorem prætendunt dubitationem... »

JEAN DE MURIS, *Summa Musicae*, cap. VI (GERB., III, p. 201). Après avoir expliqué la forme des neumes, cet auteur ajoute : « Sed cantus adhuc per hæc signa minus perfecta cognoscitur, nec per se quisquam eum potest ad-discere, sed oportet ut aliunde audiatur & longo usu discatur ; & propter hoc hujus cantus nomen *usus* accepit. »

Par un procédé inverse, ceux qui possèdent une langue partent de l'idée pour arriver au mot. « Chaque idée spéciale évoque le mot dans sa fonction spéciale, & l'esprit ne s'embarasse pas plus des autres significations des termes qu'il emploie, qu'il ne s'embarasse des autres termes de la langue (1). » Ainsi agissaient les neumistes. Ils partaient de la mélodie conservée dans leur mémoire pour interpréter les neumes; chaque intervalle évoquait le signe dans sa fonction spéciale de tierce, de quarte, de quinte, &, dans la lecture des neumes, le chantre habile, maître de son art, ne s'embarassait pas plus des autres significations de la formule qu'il exécutait, que des autres termes ou groupes de la langue musicale (2).

A notre époque nous ne sommes pas destitués de tout moyen pour la lecture des neumes : au x<sup>e</sup> & au xi<sup>e</sup> siècle, les copistes ont traduit en notation ouverte & claire les mélodies qu'ils possédaient de mémoire; nous pouvons donc, en partant des manuscrits alphabétiques ou sur lignes, comme eux partaient de leur mémoire, arriver au déchiffrement des accents neumatiques.

Il faut bien avouer que, dans ces conditions, les difficultés d'exécution étaient réelles

(1) Cf. ARSÈNE DARMESTETER, *La vie des mots*; Paris, Delagrave, 1887; p. 39.

(2) Il n'est donc pas besoin de recourir à des suppositions fantastiques d'origine barbare pour expliquer l'anomalie qui existe entre les accents neumatiques & l'économie diatonique du chant ecclésiastique. Ce serait du reste méconnaître l'histoire du développement de l'écriture en général que de repousser notre explication à cause des inconvénients & des difficultés de lecture attachés à l'usage des neumes. Des antinomies semblables se rencontrent dans les premiers essais d'écriture, où « la complication, le défaut de clarté & la surcharge de la mémoire » dominent partout jusqu'à l'invention des caractères alphabétiques dont nous nous servons aujourd'hui. Le syllabisme, qui précéda l'alphabétisme, est remarquable entre tous les systèmes par sa disconvenance avec les idiomes qu'il devait retracer. Laissons ici la parole à M. F. Lenormant : « Le moindre inconvénient du syllabisme était le nombre de caractères qu'il demandait pour exprimer toutes les combinaisons que la langue admettait par l'union des articulations & des sons vocaux, soit dans les syllabes composées d'une consonne initiale & d'une voyelle, ou d'une diphtongue venant après pour permettre de l'articuler, soit dans celles où la voyelle ou la diphtongue est initiale & la consonne finale. L'esprit & la mémoire de celui qui apprenait à écrire devait donc, là où la peinture des sons s'était arrêtée à l'état du syllabisme, se charger de la connaissance de plusieurs centaines de signes purement phonétiques, représentant chacun une syllabe dans l'usage le plus ordinaire. De là une gêne très grande, un obstacle à la diffusion générale de l'art d'écrire, qui restait forcément un arcane restreint aux mains d'un petit nombre d'initiés, car tant que l'écriture est tellement compliquée qu'elle constitue à elle seule une vaste science, elle ne saurait pénétrer dans la masse & devenir d'un usage vulgaire.

« L'inconvénient de complication, de défaut de clarté, de surcharge trop grande pour la mémoire, était le même, quelle que fût la famille & la nature de la langue à l'expression graphique de laquelle s'appliquait le système du syllabisme. Mais il n'était encore rien à côté des inconvénients nouveaux & tout particuliers auxquels donnait naissance l'application de ce système aux idiomes de certaines familles... Je veux parler des langues sémitiques... Les inscriptions assyriennes nous montrent un idiome sémitique tracé avec une écriture dont tout le phonétisme est syllabique. Quelle bigarrure ! quelle bizarre & perpétuelle contradiction entre le génie de la langue & le génie du système graphique ! Avec cette méthode on ne saurait parvenir à exprimer aucun radical de la langue assyrienne... Jamais système graphique n'a présenté une antinomie plus absolue avec l'essence & le génie de la langue qu'il était appelé à tracer, que le cunéiforme assyrien. Jamais les inconvénients inhérents au syllabisme n'ont été poussés jusqu'à un degré aussi extrême & ne se sont manifestés aux regards d'une manière aussi frappante dans la confusion & la presque inextricable complication à laquelle ils donnaient naissance. » (F. LENORMANT, *Histoire ancienne de l'Orient*, 9<sup>e</sup> éd., tome I, p. 432. & ss.)

& la charge lourde pour les mélodistes. De plus, les cantilènes, ainsi conservées par les seules forces de la tradition & de la mémoire, étaient en grand danger de s'altérer ; il y avait donc urgence à remédier à cette faiblesse de la notation liturgique. L'excès & l'évidence de ces difficultés, en même temps que ce besoin instinctif de perfectionnement qui est au fond de la nature humaine, lancèrent l'écriture musicale dans une voie nouvelle.

Dans l'Église l'amour de la tradition s'allie fort bien avec l'amour du progrès ; l'histoire des neumes en est encore une preuve. A l'époque où nous arrivent les manuscrits de chant, on aperçoit déjà quelques essais d'améliorations. Les accents eux-mêmes servirent d'instruments aux expériences de ces novateurs. A quelle idée obéissaient-ils ? même poursuivaient-ils une idée ? Nous le verrons dans la seconde partie de ce chapitre. Ce qui est certain, c'est que la séméiographie était dès lors entraînée dans une voie de progrès qui devait amener graduellement une révolution véritable & la formation d'un nouveau système clair & définitif de reproduction figurative des sons. Il faut placer les premiers essais de réforme vers le ix<sup>e</sup> siècle, puisque les manuscrits de cette époque nous apportent, en même temps que la méthode traditionnelle, toute une série de formes neumatiques qui déjà s'éloignent peu à peu du principe oratoire & chironomique, pour s'appuyer sur un système tout à fait différent, mais cette fois vraiment musical, qui consiste à représenter les sons au moyen d'une échelle graphique sur laquelle les notes se superposent & s'espacent selon la hauteur respective des intervalles mélodiques. C'est la notation *musicale* ou *diastématique*.

Avant de retracer l'histoire de ce nouveau courant, il faut dire en quelques mots le sort des accents primitifs.

Seule entre toutes les notations du chant liturgique, l'accentuation neumatique est répandue dans l'Occident ; partout on la rencontre : en Italie, en France, en Allemagne, en Angleterre, même en Espagne dans le rite mozarabe ; & cette universalité, qui est son privilège, n'est pas une des moindres preuves de son antiquité & de son importance capitale. Toutefois, dans chacun de ces pays, cette notation reçut des altérations *accidentelles* qui, en modifiant plus ou moins sa physionomie, ne lui enlevèrent cependant aucun de ses traits essentiels. Au reste, toutes les causes qui produisirent des modifications dans les écritures eurent leur influence sur le système des accents musicaux. « Mais, au milieu de ces transformations graduelles & parallèles des neumes & des lettres, les neumes comme les lettres demeurèrent toujours faciles à reconnaître... Chaque groupe demeura ce qu'il était. Ainsi le *podatus* fut toujours un *podatus*, le *torculus* un *torculus*, de même que, dans le texte, la lettre A fut toujours un A, le B un B, malgré les modifications propres à chaque genre d'écriture & à chaque époque. » (*Mémoires grégor.*, p. 52.)

En Allemagne le type primitif se maintient presque sans aucun changement du ix<sup>e</sup> au xi<sup>e</sup> siècle. Vers le xii<sup>e</sup>, les accents deviennent lourds & épais : la notation, comme l'écriture elle-même, tend évidemment aux formes gothiques, qu'elle adopte enfin au xiii<sup>e</sup> & au xiv<sup>e</sup> siècle pour les conserver jusqu'à nos jours. En voici quelques exemples :

Planche XVI. Bibl. de S. Gall, n° 359 (IX<sup>e</sup> siècle).

C'est le fameux *Antiphonaire de saint Grégoire* publié par le P. Lambillotte. Notation oratoire ou chironomique cursive (accents combinés), avec adjonction de lettres & de signes romaniens. Notre fac-similé (1), en grandeur d'exécution, représente la page 41 de ce précieux *cantatorium*. Il contient le répons-graduel *Sederunt principes*, de la fête de Saint-Étienne, avec son verset *Adjuva me Domine*; l'alléluia *Video caelos apertos*, & le répons-graduel *Justus ut palma* jusqu'au verset. Nous donnons la traduction sur lignes de l'alléluia (2).

Les lettres romaniennes employées dans les exemples suivants sont e c τ m.

e se rapporte à l'intonation : cette lettre entre deux notes, ou au-dessus d'une série de notes, signifie qu'elles sont unissonnantes, *aequaliter sonantes*.

c exprime la célérité : *celeriter, citius*.

τ marque la tenue de la voix : *tenerere, trahere*.

m invite à la modération : *mediocriter*.

Le trait au sommet de la clivis *Λ*, & de la virga *∟*, les points plus marqués dans le scandicus *∟*, ou le climacus *∟*, indiquent un ralentissement de la voix.

Dans les transcriptions qui suivent, nous traduisons note par note, groupe par groupe, sans nous occuper pour le moment de la critique du texte musical : avant de juger un texte il faut savoir l'épeler & le lire ; ces transcriptions ont pour but d'apprendre à nos lecteurs à distinguer les groupes neumatiques, qui sont comme les lettres, les syllabes & les mots des phrases mélodiques que nous aurons plus tard à restituer & à expliquer.

L-le-lu-ia, Vi-de-o cae-los a-per-  
 tos & Je-sum stan-tem a dex-tris virtu-  
 tis De-i.

(1) A moins d'avis contraire tous nos fac-similés sont reproduits dans la grandeur d'exécution.

(2) On voudra bien recourir, pour le déchiffrement & la transcription des autres pièces musicales de nos

Nous empruntons l'exemple suivant à la planche XI du premier volume de notre *Paléographie musicale*.

Bibl. de St-Gall, n° 390; X<sup>e</sup> ou XI<sup>e</sup> siècle (986-1011) : Antiphonaire de Hartker.

Ce codex est noté comme l'*Antiphonale missarum* que nous publions, mais il emploie à la fois les lettres & les signes romaniens, tandis que l'autre ne fait usage que des signes.

Voici la transcription sur portées du répons *Hodie nobis de caelo*.

H o-di-e no-bis de cae-lo pax ve-ra de-scen-dit :  
 Ho-di-e per to-tum mun-dum mel-li-flu-i fa-cti sunt cae-  
 li. y. Glo-ri-a in-ex-cel-sis De-o & in-ter-ra pax ho-mi-ni-bus  
 bo-nae vo-lun-ta-tis. Ho-di-e.

Pl. XVII. A. — Bibl. de St-Gall, n° 361; XII<sup>e</sup> siècle.

La première moitié de la page 17 de ce volume est l'objet de cette reproduction. INCIPIT GRADUALIS LIBER. DOMINICA I. IN ADVENTU DOMINI. Suivent l'introit *Ad te levavi* (voyez p. 53, à la suite de notre introduction générale à la *Paléographie musicale*, la traduction de cette pièce d'après le ms. 339), & le graduel *Universi*, dont voici la transcription sur lignes.

Le point au sommet des virga n'a plus la valeur d'un signe romaniens, puisque toutes les virga sont ainsi pointées : c'est le fait d'une habitude du calligraphe. Du reste, au XII<sup>e</sup> siècle, l'usage de ces signes tombait déjà en désuétude à Saint-Gall.

reproductions, au *Liber Gradualis* des bénédictins, ou encore aux livres anciens ou récents des chartreux, des cisterciens, des dominicains, de Reims & Cambrai, de MM. Hermesdorff, Raillard, &c. Toutes ces éditions contiennent, avec une fidélité plus ou moins parfaite, le chant des manuscrits.

R. G. *- / // /: /: N / A J J / A A A A p p p p ^ /.*

**U** - ni ver- si qui te exspe-ctant, non con-fun-den-tur

*- A / // / J: J F J / A J A J / - / A - / J: //: J: - / A*

Do-mi- ne. ŷ. Vi- as tu- as Do-mi- ne

*/ A A J A J: A A - : : - w A " /: A u / J: u - -*

no- tas fac mi- chi : & se- mi- tas

*/ A - / : A - // A N /: - w A*

tu- as e- do- ce me.

Pl. XVII. B. — Bibl. Nationale, fonds latin, n° 12055; Missel de Cologne, 1133.

R. G. *A - - - - A //, A J - - - A J A /, / A N A J*

**J** U- stus ut palma flo- re- bit, sic- ut ce- drus li- ba- ni

*J, w // A // / / A : /, : A /, - J, J A //, A, - / /: / J*

mul- ti- pli- ca- bi- tur in do- mo

*A J A J, - / J / / u /, /, A - // N : /, /, J: / - w /*

Do-mi- ni. ŷ. Ad adnun-ti- andum ma-

*A w, w, - - - u A /, F F // // F - /, /, A - // / / / u*

ne mi- se- ri- cor- di- am tu- am & ve- ri- ta- tem

*/, J, A - /, J: J A //, A, - / /, N A w / J: J*

tu- am per no- ctem.

C'est la reproduction du graduel *Justus ut palma* & de son verset *Ad annuntiandum*, nous en donnons la traduction. Dans cette traduction, comme dans celles qui précèdent & celles qui suivront, nous nous en tenons fidèlement à l'original, sans corriger ni même relever ici les divergences mélodiques ou les fautes de copiste qu'il peut présenter. Nous avons à nous occuper pour le moment, non des variantes de chant, dont nous expliquerons ailleurs la nature & les causes, mais seulement des variétés calligraphiques, des divergences dans la manière d'écrire les neumes selon les lieux & les époques.

Dans la planche actuellement sous nos yeux, la notation, toujours composée d'accents, devient, on le voit, de plus en plus épaisse & tend déjà aux formes gothiques ; les signes romaniens ont disparu. Il importe de remarquer dès à présent que l'accent aigu, ou virga, est tracé non plus de bas en haut / mais de haut en bas √. On verra plus loin les conséquences de ce procédé, qui du reste est antérieur au xii<sup>e</sup> siècle. Toutefois, en pratique & pour l'exécutant rien n'est changé : la forme de la virga n'a subi aucune modification essentielle, elle est toujours le signe d'une note élevée. Quant à l'espèce d'*apostropha* ou de point allongé qui, dans ce manuscrit, termine presque tous les climacus /, /., , c'est encore là une habitude du copiste, dont il n'y a à tenir compte ni dans la traduction, ni dans l'exécution.

M. L. Delisle, dans l'album qui accompagne son *Cabinet des manuscrits*, a donné un fac-similé des neumes de ce codex.

Pl. XVIII. — Bibl. de Saint-Gall, n<sup>o</sup> 353; Graduale, XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècle.

Les pages 26 & 27 de ce *Graduale* reproduites dans ce fac-similé n'appartenaient pas primitivement au même volume, ainsi que l'écriture du texte & la notation le démontrent clairement. Les formes gothiques des accents neumatiques sont ici bien caractérisées, surtout dans la page de gauche. Celle-ci contient le verset *Propter veritatem* du répons-graduel *Diffusa est gratia* ; l'alléluia *Post partum* ; l'offertoire *Offerentur regi* ; la communion *Simile est regnum* ; l'introït du premier dimanche *post Natale Domini*, *Dum médium*, avec le psaume *Dominus regnavit* ; enfin le graduel *Speciosus forma* & le premier mot du verset *Eruñavit*.

Pour aider au déchiffrement des neumes, nous donnons la transcription sur lignes de la communion *Simile est*. Cette page & tout le fragment de graduel auquel elle est empruntée sont une preuve authentique de la décadence de la notation à Saint-Gall au xiii<sup>e</sup> & au xiv<sup>e</sup> siècle. Non seulement l'écriture est grossière, mais le calligraphe a oublié la signification spéciale de la virga & du punctum. La virga est son signe préféré, il l'emploie très souvent sans paraître en discerner la valeur mélodique. On peut comparer la communion *Simile est*, écrite selon toutes les règles de l'accentuation neumatique, dans l'*Antiphonale missarum* n<sup>o</sup> 339, p. 17 (*Paléographie musicale*, t. 1).



La tradition est mieux conservée dans la page suivante, qui est un peu plus ancienne. En voici la description. Le mot *tuos* de la première ligne est le dernier mot de l'introît *Ex ore infantium* de la fête des saints Innocents. Puis vient le graduel *Anima nostra* & son verset *Laqueus*. Le *Laus tibi Christe* remplace *Alleluia* ; il est suivi du verset *Te Martyrum*. L'offertoire *Anima nostra* & la communion *Vox in Rama* terminent cette messe. Le reste de la page est occupé par les pièces musicales de la messe de saint Silvestre : introît *Sacerdotes tui*, dont on trouvera ci-dessous la traduction, graduel *Ecce sacerdos*, alléluia *Juravit*, indiqué seulement, offertoire *Inveni David*, & communion *Beatus servus*.

Vers le milieu de la page, le parchemin déchiré a été grossièrement recousu.

Com.

**S** i - mi - le est regnum cæ - lo - rum ho - mi - ni ne - go - ci - a - to - ri quæ -  
 / - J / A - / J A ~ J / / / / A N J : / - / J N  
 ren - ti bo - nas mar - ga - ri - tas : in - ven - ta u - na pre - ci - o - sa mar - ga - ri - ta,  
 - / / / / / A S - / A / A /  
 de - dit omni - a su - a & compa - ra - vit e - am.

Aña  
ad intr.

**S** a - cer - do - tes tu - i Do - mi - ne in - du - ant iu - sti - ti -  
 A / A - A S / A A / ~ / J / A N A ~ A / A A : /  
 am, & san - cti tu - i ex - sul - tent : pro - pter Da - vid ser - vum tu -  
 A J A - A P - N J : / A A / J : / N A  
 um, non a - ver - tas fa - ci - em Chri - sti tu - i.

Bibl. de Saint-Gall, n° 339; X<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècle. L'exemple suivant est emprunté à la planche X du premier volume de notre *Paléographie musicale*.

(Voyez *Paléographie musicale*, premier volume, page 73.) Au milieu de la page se trouve, ajoutée après coup, la messe *Salve sancta parens*, dont la notation est aussi un spécimen des neumes allemands en usage au XII<sup>e</sup> & au XIII<sup>e</sup> siècle; malheureusement l'écriture en est extrêmement négligée. Cette messe se compose des chants suivants : introît *Salve sancta parens*, & en guise de verset psalmodique, les paroles : *Virgo Dei genitrix, quem totus non capit orbis in tua se clausit viscera factus homo*; graduel *Benedicta & venerabilis es*, dont la mélodie, calquée sur le répons-graduel *Domine prævenisti*, est transcrite sur lignes ci-dessous; alléluia *Virga lesse*, non noté; offertoire *Felix namque es*; & communion *Beata viscera*.

R. G.

**B** e- ne- di-cta & ve- ne- ra- bi- lis es vir-go Ma- ri-  
 a, quæ si- ne ta-ctu pu-do- ris in-ven- ta es ma- ter Sal-  
 va- to- ris. Vir-go De- i Ge-  
 ni- trix, quem to- tus non ca-pit or- bis, in tu- a se clau-  
 sit vi- sce- ra fa- ctus ho- mo.

Une particularité importante ici à remarquer est le redoublement de l'accent grave ou trait initial du podatus & du torculus. Ces deux signes commencent en manière de quillisma, mais ils en diffèrent totalement dans l'exécution. Par ce redoublement du trait, le notateur

veut sans doute indiquer le temps fort & le léger appui réclamés par les lois du rythme sur la note initiale de certains groupes neumatiques.

Pour compléter cet aperçu historique des accents neumatiques allemands, il faudrait encore montrer les modifications qu'ils subirent quand ils furent placés sur des lignes ; mais nous aurons plus tard l'occasion de revenir tout au long sur ce point intéressant.

Pendant que les neumes se transformaient ainsi en Allemagne, ils se modifiaient aussi en France d'une autre manière. Il faut arriver à la seconde moitié du x<sup>e</sup> siècle pour voir se dessiner nettement dans ce pays une notation nationale. Nous en donnons ici un seul exemple choisi parmi les nombreux fac-similés de notre collection.

**Pl. XIX. — Bibl. Nationale, fonds latin, n° 1087 : Graduel suivi d'un Tropaire et d'un Prosier, XI<sup>e</sup> siècle ; f° 9<sup>r</sup> (1).**

**Notation oratoire française.** Les neumes, toujours cursifs & légers, toujours composés d'accents, sont presque droits ; dans certains manuscrits ils sont même légèrement renversés vers la gauche.

Le premier trait du podatus est horizontal & court ; parfois, au lieu de descendre de gauche à droite, comme il convient à l'accent grave, il est pris d'en bas & se réunit à la virga un peu au-dessus de sa base. Voir, planche XIX, les deux premiers neumes de la septième ligne, sur le mot *speravi*, &, ligne douzième, les neumes des syllabes *mun* & *dum* du mot *adnuntiandum*, &c. Un point à l'extrémité gauche de la virga complète souvent au XI<sup>e</sup> & au XII<sup>e</sup> siècle la physionomie de ce podatus. Ces altérations, si légères en apparence, sont cependant une atteinte au principe chironomique & préparent l'introduction d'un nouveau système que nous étudierons dans le paragraphe suivant.

De son côté, la virga initiale de la clivis est prolongée vers le bas ; en haut elle se recourbe vers la droite pour rejoindre le sommet de l'accent grave qui descend & s'arrête brusquement à moitié route, tranché souvent à la base par un léger délié, ou limité par un point, comme c'est le cas dans notre spécimen. Voir planche XIX, le premier groupe des lignes deuxième, cinquième, douzième, & toutes les autres clivis de cette page.

Le torculus, dont les éléments sont ceux des deux formules précédentes, en reproduit tous les caractères. On peut s'en convaincre en étudiant, par exemple, les derniers neumes des lignes deuxième & cinquième, le premier & le dernier groupe de la dixième ligne, &c.

On remarquera dans le porrectus la ligne médiane (accent grave) qui s'abaisse à peine vers l'extrémité inférieure de l'accent aigu final. Voir quatrième ligne sur le mot *meum* un

(1) Cf. LÉON GAUTIER, *Histoire de la poésie liturgique*, p. 115.

porrectus entre deux clivis ; puis, dixième ligne, premier groupe, sur la syllabe *re* du mot *florebit*, &c.

Ce qui distingue encore plus nettement cette notation, ce sont les notes *liquescentes* ou *semivocales* (1). En Allemagne, elles sont indiquées par le raccourcissement des traits : ainsi le *podatus semivocalis* ou *epiphonus* ∪ est employé pour le podatus ordinaire J ; la *clivis semivocalis* ou le *cephalicus* ϱ remplace la clivis Λ. Or c'est au contraire le prolongement des traits qui désigne ces notes liquescentes dans l'écriture musicale que nous analysons.

Ainsi, dans notre planche XIX, l'*epiphonus* ressemble presque complètement au podatus traditionnel : le premier, le troisième & le dernier neume de l'avant-dernière ligne sont des *epiphonus*.

Le *cephalicus* ressemble à une clivis dont la virga initiale serait raccourcie & l'accent grave prolongé : voir le dernier neume de la septième ligne.

La volute de l'*ancus*, de son côté, prend un développement considérable : exemple, troisième ligne, quatrième syllabe *et*.

Il y aurait encore à relever quelques particularités, mais nous aurons ailleurs l'occasion de les étudier ; il suffit ici de présenter cette notation à nos lecteurs. Elle fut en usage dans un rayon assez étendu autour de Paris : on la trouve à Saint-Denis, à Fleury-sur-Loire, à Tours, à Chartres, à Saint-Aubin d'Angers, à Nevers, à Troyes, à Saint-Vaast, à Saint-Bertin, dans toute la Normandie & le nord de la France, d'où elle passa même en Angleterre.

Quant au volume qui nous a fourni la planche XIX, il n'a pas été écrit à Saint-Martial de Limoges, comme on l'a cru jusqu'ici. Tous les manuscrits de cette fameuse école sont notés, dès le x<sup>e</sup> siècle, en *points superposés détachés*. Il est donc très probable que ce livre liturgique a une autre origine, & qu'à une époque indéterminée il est entré dans la bibliothèque de ce monastère, d'où il est venu au dépôt national de Paris. On voit par ce fait quel secours peut apporter la connaissance des systèmes neumatiques pour fixer le lieu d'origine d'un manuscrit.

Les deux premières lignes de la planche XIX appartiennent au deuxième verset de l'offertoire *Posuisti* ; suit la communion de la fête de saint Étienne, *Video cælos*. L'introït *Ego autem*, le graduel *Justus ut palma*, & l'alléluia *Justus non conturbabitur* remplissent le reste de la page. Voici la transcription sur lignes de la communion *Video*.

Com. *V* I- de- o ce- los a- per- tos & Hie- sum stan- tem a dextris vir- tu- tis

(1) Se reporter, en attendant les développements du chapitre suivant, à ce qui a été dit des notes liquescentes dans la *Paléographie musicale*, t. 1, page 54, & au *Tableau des neumes*, page 52, n<sup>os</sup> 22, 23, 24, 25.

M - ✓ M ✓: - ✓ / - M - M / M M M - M ✓ -

De- i : Do-mi- ne Ihe-su ac-ci-pe spi- ri- tum me- um, & ne sta- tu-  
- p - ✓ - M M M / ✓ /: - / M -

as il- lis hoc pec-ca- tum, qui- a ne-sci- unt quid fa- ci- unt.

Pl. XX. — Missale plenarium ad usum monasterii SS. Petri et Caloceri O. S. B., diœcesis Mediolanensis; XI<sup>e</sup> siècle; f<sup>o</sup> XX<sup>r</sup> (1).

Le spécimen de ce beau missel plénier contient toutes les pièces chantées à la messe de la vigile de saint Jean l'Évangéliste : introît *Ego autem*, graduel *Justus ut palma*, offertoire *Gloria & honore*, communion *Magna est*. L'introît *In medio* de la messe du jour (*in die*) vient ensuite, avec la collecte & le commencement de l'épître.

Après les explications que nous avons données au sujet des planches précédentes, les lecteurs se rendront facilement compte de l'écriture musicale de ce manuscrit italien. C'est un des exemples nombreux de la persistance de l'accentuation musicale *in campo aperto* en Italie, même après l'adoption du système des lignes. Dans la transcription suivante nous posons sur lignes les neumes de l'introît *Ego autem*.

Aña.  
ad intr.

**E** - go au- tem sic- ut o- li- va fru-cti- fi- ca- vi in do-mo  
- M M ✓ ✓ - - ✓ M ✓ ✓ / / /: M M - - - -

Do-mi- ni, spe- ra- vi in mi- se- ri- cor- di- a De- i me- i : & ex- spe-  
M M ✓ - . M M f - - /: M - M ✓ - - M / M M

ta- bo no- men tu- um, quo- ni- am bo- num est an- te conspe-  
M - - - / - / ✓: /: -

ctum sancto- rum tu- o- rum.

(1) Ce manuscrit appartient à M. Rosenthal, de Munich.

La notation de ce missel n'est pas la seule employée en Italie. Les Lombards eurent une influence considérable sur l'écriture musicale dans ce pays. Après leur conversion à la foi chrétienne, ils adoptèrent pour leurs livres liturgiques le système de l'accentuation neumatique, qu'on reconnaît facilement sous les traits lourds & anguleux propres aux écritures de ce peuple. Néanmoins les transformations profondes que les copistes lombards firent subir à certains groupes de notes ne permettent pas de classer entièrement leur système graphique musical dans la famille des accents primitifs. Cette notation, dont nous publierons plus tard de nombreux spécimens pris dans les bibliothèques d'Italie, donna le jour à l'écriture neumatique italienne proprement dite. La planche XXVI en est un exemple très caractéristique.

Enfin on doit ranger la *notation mozarabe* dans la famille des accents neumatiques, malgré les particularités qui en forment une espèce tout à fait à part. Nous avons eu déjà l'occasion d'en donner un spécimen, & de montrer que cette notation ne présente avec la notation neumatique ordinaire, telle que nous la trouvons en particulier dans les manuscrits de Saint-Gall, que des divergences accidentelles, des modifications surtout calligraphiques, analogues à celles qui différencient l'écriture latine & l'écriture wisigothique : les neumes principaux, nous l'avons dit, sont les mêmes ou à peu près ; & l'on comprendra mieux la nature & la cause des modifications subies par les autres, après les explications qui nous restent à donner, & qui viendront en leur lieu. Pour le moment nous nous contentons de renvoyer le lecteur à ce que nous disions à la page 39, & à la traduction de l'antienne *Sitientes*, page 40, ainsi qu'à la planche II (*Paléographie musicale*, t. I).

Mais les neumes qu'il importe surtout de bien connaître, & qui sont la clef des autres, ce sont les neumes traditionnels, ceux que nous trouvons dans les plus anciens documents, qui ont été répandus dans un plus grand nombre de pays, & ont subsisté plus longtemps toujours les mêmes malgré diverses transformations de circonstance.

Le tableau suivant, déjà publié dans la brochure de dom J. Pothier, *La tradition dans la notation*, trouve ici sa place. Il résume les transformations successives de la notation allemande ou gothique & celles de la notation latine. On y a joint les modifications apportées par le temps aux *pressus*, aux *strophicus* & aux autres lettres-clefs dont nous aurons à parler plus loin.

Les accents musicaux écrits *in campo aperto* persévèrent donc longtemps après le perfectionnement apporté à la notation par l'usage des lignes. En Allemagne on en trouve encore au XIII<sup>e</sup> & au XIV<sup>e</sup> siècle, en France & en Angleterre au XI<sup>e</sup> & même au XII<sup>e</sup> siècle, & pour l'Italie, nous en avons donné un exemple du XI<sup>e</sup> siècle. L'époque où ces neumes traditionnels furent établis à des hauteurs relatives, puis placés sur la portée de deux, trois ou quatre



lignes, varie également selon les lieux, les églises & les monastères. Toutefois ce n'est qu'à partir de la fin du x<sup>e</sup> siècle que l'on voit se dessiner un mouvement important vers ce nouveau système ; au commencement du xi<sup>e</sup>, le mouvement s'accroît davantage, mais il ne prend son essor complet qu'avec l'usage des portées & des lettres-clefs, telles que Gui d'Arezzo, comme nous le verrons plus loin, les a disposées ; usage qui, nous venons de le dire, fut longtemps avant de s'implanter partout. Mais on ne saisirait pas bien le caractère de cette évolution, si nous ne reprenions l'histoire de l'écriture neumatique au moment où le courant réformateur de la notation se détacha peu à peu des accents primitifs pour constituer une branche à part.

## § II. NOTATION MUSICALE OU DIASTÉMATIQUE.

Toutes les évolutions de l'écriture neumatique qui vont être sommairement décrites dans le présent paragraphe aboutissent à une notation vraiment musicale, exprimant aux yeux & à l'intelligence avec une grande perfection les diverses inflexions de la voix. Cette notation, déjà nous l'avons appelée *diastématique*. Expliquons, avant tout, ce que nous entendons par cette expression.

On sait que la sensation du son musical est causée par des mouvements rapides & périodiques des corps sonores, & que la hauteur des sons diminue avec le nombre des vibrations (1). Cette loi était inconnue des anciens ; il ne faut donc pas nous étonner de ne trouver dans leurs écrits aucune idée, aucun terme tirés de cet ordre de faits pour exprimer les variétés d'intonation employées dans la musique ou dans le langage ; c'est à d'autres concepts qu'ils empruntèrent les termes dont ils se servaient pour dénommer la hauteur des sons. On peut réduire ces termes à trois.

Pour exprimer un son composé de nombreuses & rapides vibrations, on disait qu'il était *tendu, aigu, haut* ; la rareté & la lenteur des ondes sonores produisaient au contraire un son *lâche* ou *mou, grave, bas*. Tension, acuité, hauteur, sont trois expressions synonymiques qui proviennent cependant de concepts bien différents.

Le premier, celui de tension, était évidemment emprunté aux instruments tendus, percus, pincés, dont les cordes rendaient des sons en rapport exact avec leur degré de tension (2).

(1) H. HELMHOLTZ, *Théorie physiologique de la musique*, traduit de l'allemand par M. G. GUÉROULT, Paris, Masson, 1874, in-8.

(2) Cf. EUCLID. *Introductio harmonica*, apud MEIBOM. p. 2.



La notion d'acuité appliquée aux vibrations des corps vient sans doute de l'effet produit sur l'oreille par les sons perçants des notes élevées (1).

Quant à l'idée de hauteur, on a dit avec justesse que « l'esprit humain semble avoir une tendance innée à se représenter les sons comme contenus dans une ligne droite verticale; de là, dans toutes les langues anciennes ou modernes, ces expressions d'échelles, de degrés, d'intervalles ( διαστήματα ), de haut & de bas, qui se rapportent invariablement, non à une quantité ou à une qualité, mais à l'espace » (2).

Avec ce concept quasi naturel de la suite ascendante des sons, rien n'était plus facile à l'esprit, ce semble, que de trouver promptement un système clair & précis de représentation graphique, réfléchissant comme dans un miroir cette échelle idéale, & permettant ainsi de transmettre à la postérité les œuvres musicales du génie humain. Et cependant l'histoire & les faits nous apprennent qu'il fallut de longs siècles pour utiliser pratiquement ce concept & le traduire par les signes. Les Grecs n'y songèrent même pas : le système alphabétique dont ils se servaient en guise de notes n'avait avec le diagramme musical qu'un rapport purement conventionnel. L'accentuation oratoire, soit dans le langage, soit dans la musique, rappelait bien à sa manière l'idée d'élévation & d'abaissement, mais elle ne l'exprimait pas au moyen de la hauteur respective des signes (3). Peut-être même personne ne serait-il arrivé à inventer la notation par intervalles, ou *diastématique*, si les copistes liturgiques n'avaient eu à leur disposition les neumes-accents, qui furent comme la matière première sur laquelle ils travaillèrent longtemps pour l'amener enfin, par voie de transformations successives, à l'expression parfaite de l'échelle musicale des sons.

La notation *diastématique* diffère profondément de la notation *chironomique*.

Dans celle-ci, la *forme* de chaque signe fixe la valeur tonale d'élévation ou d'abaissement; dans la notation diastématique, ce n'est plus la forme du signe, mais sa *place* dans l'échelle qui détermine sa valeur mélodique. La distinction entre l'accent aigu & l'accent

(1) Sans entrer dans des détails de linguistique & de dérivation, il est bon de rappeler que la racine *AK* en grec, & *ac* en latin comme en français, exprime l'idée générique d'acuité. Cf. sur cette racine : BOPP, *Grammaire comparée des langues indo-européennes*, traduction française par MICHEL BRÉAL, Paris, Imprimerie Nationale, 1872, t. IV, p. 272 & 304; *Dictionnaire étymologique latin*, par MICHEL BRÉAL & ANATOLE BAILLY, Paris, Hachette, 1885.

(2) GEVAERT, *Histoire & théorie de la musique de l'antiquité*, t. I, p. 83. — « Rien n'est plus naturel que de regarder la suite des sons du plus grave au plus aigu comme une série ascendante. » (HENRI WEIL & LOUIS BENOËW, *Théorie générale de l'accentuation latine*, p. 7, note 3.) — Cf. HUGO RIEMANN, *Studien zur Geschichte der Notenschrift*, p. 106.

(3) Nous nous refusons à voir même un commencement de système d'échelle musicale dans les signes de ponctuation grammaticale des Syriens. Sur quarante-cinq signes environ dont se compose cette interponction, destinée à marquer les pauses dans le discours & le chant, deux seulement ont un rapport avec l'élévation ou la chute de la voix qui doit marquer la fin de la phrase. L'élévation est marquée par un point au-dessus du texte (—•—), & l'abaissement par un point au-dessous (—•—). Ajoutons que cette idée, heureuse en soi, ne reçut aucun développement, quoiqu'elle se soit maintenue pendant plus de huit siècles, du VI<sup>e</sup> au XIII<sup>e</sup> siècle. Cf. RUBENS DUVAL, *Traité de Grammaire syriaque*, Paris, Vieweg, 1881, p. 149 & suiv.

grave, entre la virga & le punctum, n'a plus de raison d'être : toutes les notes peuvent se ressembler, être toutes virga ou toutes punctum, peu importe : il suffit qu'elles soient superposées, espacées convenablement, & la lecture en sera facile. Le principe diastématique régit encore aujourd'hui notre notation moderne.

Dans la notation chironomique, l'*accent*, le trait tout entier représente la note ; dans la notation diastématique, c'est le *point* qui la constitue & la détermine ; les traits dont les points sont accompagnés ne sont plus que des ligatures accidentelles qui parfois disparaissent entièrement. Aussi le nom d'*accentuation* ne convient-il plus à cette reproduction figurative des sons ; c'est le nom de *ponctuation* qu'il faut lui donner.

L'accentuation chironomique est avant tout *oratoire*, parce qu'elle a pour but spécial de représenter les intervalles indéterminés du discours ; son impuissance à figurer clairement les sons fixes de la musique est manifeste. La ponctuation diastématique est *musicale*, parce qu'elle traduit d'une manière sensible & parfaite tous les intervalles employés dans le chant.

Sur un point les deux systèmes se trouvent d'accord, du moins quand il s'agit de chant liturgique : dans l'un & l'autre, les notes prises isolément & en elles-mêmes ont une signification purement mélodique : quelle que soit leur forme, virga ou punctum, carrée, losange ou caudée, elles n'indiquent ni l'intensité ni la durée des sons.

L'existence de ces deux méthodes dans la représentation des sons est facile à constater : il suffit de considérer d'une part les *neumes-accents* disposés à des hauteurs capricieuses sur le texte liturgique ; de l'autre les *neumes-points*, liés ou détachés, échelonnés soigneusement sur les portées d'une ou de plusieurs lignes.

Ce que nous devons dans cette étude plus particulièrement mettre en lumière, c'est l'origine de cette immense famille des points neumatiques qui, à partir du x<sup>e</sup> siècle, envahissent les manuscrits liturgiques & finissent par supplanter entièrement les accents primitifs. D'où viennent-ils ?

Notre sentiment est que tous descendent d'une source unique, de l'accentuation neumatique ; & nous allons donner les preuves à l'appui de cette assertion.

Toutefois une question préjudicielle se présente : celle de l'antériorité des accents sur les points dans la notation.

Cette antériorité ressort tout d'abord de la comparaison chronologique des monuments. De nombreuses églises, en Italie, en Allemagne, en France, dans l'Occident tout entier, ont conservé les manuscrits de chant qui leur ont servi depuis l'époque la plus reculée jusqu'à nos jours. A l'aide de cette chaîne non interrompue de *codices*, il est possible de reconstituer, pour chacune de ces églises, l'histoire & les phases de la notation. Un fait constant & universel résulte de ces études monographiques : c'est que, en remontant la série des siècles, après avoir traversé la longue période pendant laquelle les neumes-points, sous les formes

les plus variées, règnent en maîtres, on retrouve, dans toutes les églises, au xi<sup>e</sup>, au x<sup>e</sup> & au ix<sup>e</sup> siècle, les accents neumatiques, & le type en est d'autant plus uniforme que les manuscrits sont plus anciens. A la vérité, il n'est pas impossible de rencontrer vers la fin du ix<sup>e</sup> siècle quelques neumes-points ; il y en a jusque dans la notation accentuée la plus ancienne, mais par exception, & pour des causes particulières que nous expliquerons.

En outre, l'étude comparative & générale des éléments constitutifs des deux systèmes est à elle seule très significative. L'accentuation neumatique est composée de signes connus, simples & naturels, remontant jusqu'à l'antiquité classique gréco-romaine ; les caractères musicaux que nous appelons du nom générique de ponctuation forment au contraire un ensemble de figures dont l'étrangeté dérouté, au premier aspect, l'archéologue qui veut leur assigner une origine. A priori, on peut affirmer que des figures aussi bizarres sont des fruits d'altération & de dégénérescence.

Mais voici qui est plus clair encore. Les accents, dès leur apparition dans les manuscrits, présentent les apparences d'un système fortement construit, en possession de toute la perfection compatible avec ses propres éléments ; il est en usage dans l'Occident tout entier. Ne sont-ce pas là des preuves de haute antiquité ? & ne faut-il pas, dans nos appréciations, accorder à une notation universelle & achevée en son genre le temps de se former & celui de se répandre ? Dès ce moment les formules neumatiques offrent, dans leurs lignes essentielles, les caractères de fixité & d'invariabilité qui appartiennent aux systèmes arrivés à leur complet développement ; les siècles eux-mêmes ne peuvent les entamer, & de fait, du ix<sup>e</sup> au xiv<sup>e</sup> siècle, les accents musicaux, partout où ils sont employés, sont au fond toujours les mêmes.

Tout au contraire, la ponctuation, au ix<sup>e</sup> & au x<sup>e</sup> siècle, est encore au berceau, & son emploi est circonscrit à des régions particulières. Les groupes revêtent des formes multiples & variées qui décèlent une période d'élaboration, de recherches & d'essais, période qui dure pendant tout le moyen âge & aboutit enfin à la création de figures nombreuses qu'il n'est pas aisé, au premier abord, de coordonner en systèmes bien distincts les uns des autres.

La priorité des accents ressort encore du témoignage implicite des auteurs anciens, qui, lorsqu'ils parlent de notation, emploient de préférence les termes qui rappellent évidemment l'accentuation ; toutefois la preuve la plus décisive en faveur de cette thèse sera dans la démonstration de la proposition suivante :

**Les points neumatiques, de toutes formes & de tous pays, se rattachent par des liens étroits de filiation aux accents chironomiques, dont ils sont un développement naturel, en même temps que le plus heureux perfectionnement.**

Sur cette question, capitale dans l'histoire de la notation, le paléographe, sauf quelques

textes assez obscurs des auteurs, n'a d'autres sources d'information que les manuscrits de chant. Or, quand on interroge les innombrables monuments qui contiennent la ponctuation diastématique, ces témoins des anciens âges présentent au premier aspect & dans leur ensemble une mêlée si confuse de caractères, qu'ils semblent défier tout effort de classification & n'être que le jeu du hasard, ou le produit du caprice des notateurs.

Il n'en est rien cependant. Une étude attentive & comparative des manuscrits fait promptement justice de cette impression première & superficielle. En effet, si l'on fait momentanément abstraction des formes accidentelles & changeantes qui proviennent de la nationalité ou des habitudes particulières aux différents calligraphes, pour s'en tenir aux lignes essentielles & fondamentales de chaque neume, l'ordre apparaît : tout se simplifie ; les formules neumatiques se groupent en quelques classes assez distinctes, & on ne tarde pas à reconnaître que les copistes, tout en jouissant de leur pleine liberté pour les détails & l'agencement de leurs formules, aussi bien que pour l'affirmation de leurs préférences nationales, n'ont pu se soustraire à certains courants intellectuels qu'on retrouve dans l'Occident tout entier, ni à certaines lois naturelles qui partout poussaient la notation, malgré la variété de ses formes, vers une direction unique, vers la ponctuation diastématique.

C'est à ce point de vue général que nous nous plaçons dans ce travail. Vouloir dès maintenant décrire les aspects multifformes que prennent les groupes neumatiques sous la plume des copistes de chaque nation, de chaque école, serait égarer le lecteur en des détails minutieux qui lui feraient oublier le but précis auquel nous tendons. Nous étudions chaque neume, chaque classe de neumes en particulier, & non ces formes spéciales, ces choix, ces associations de formules qui, variant de pays à pays, constituent en familles nationales ou régionales les notations liturgiques. Ce qu'il s'agit de classer, ce sont les neumes, ce ne sont pas encore les manuscrits. La connaissance des classes neumatiques est le préliminaire indispensable à la distribution scientifique des monuments, & les présentes pages ne sont que le premier chapitre d'un travail sur l'histoire des neumes ; il recevra son complément lorsque ce recueil contiendra assez d'exemples pour en faciliter le développement. Il était utile de délimiter exactement notre sujet, afin qu'on ne cherche pas ici ce qui ne doit pas y être.

On peut ramener à deux grandes opérations l'histoire de ce développement : 1<sup>o</sup> l'altération des neumes ; 2<sup>o</sup> leur renouvellement par le principe diastématique.

La première, purement matérielle, est due à cette tendance naturelle aux calligraphes de rendre plus rapides & plus faciles les mouvements nécessités par le tracé des caractères. Dans l'écriture alphabétique, cette tendance se manifeste par la création des alphabets oncial, semi-oncial, minuscule & cursif, dérivés par voie de simplification des traits majestueux & réguliers de la capitale romaine. Dans la notation, cette même tendance se révèle par le raccourcissement des traits, par le changement des accents en points, ou même par la suppres-

sion de ces accents. Tous les copistes sans exception ont obéi à cette loi. C'est le principe de *moindre action*, qui se manifeste aussi dans le langage, & qui est une des causes du dépérissement des idiomes & en même temps de leur renouvellement.

Le renouvellement des neumes a été une conséquence de cette première opération. En altérant les groupes, on s'est trouvé amené par une pente insensible tout d'abord à la ponctuation ; de celle-ci on est passé à la *superposition des signes*, première étape de la régénération diastématique. La superposition des signes à son tour devait amener rapidement l'espacement de plus en plus régulier des notes à des hauteurs en rapport exact avec les intervalles musicaux ; enfin l'invention des lignes & de la portée couronna cette longue période de transformations. Le triomphe complet & définitif du système diastématique inaugurerait une ère nouvelle pour la séméiographie musicale.

Étudions de plus près ces deux opérations, & nous comprendrons mieux leur influence sur la révolution que nous décrivons.

Dans cette étude des transformations neumatiques, le lecteur ne doit pas oublier qu'« il ne s'agit pas d'une révolution totale & instantanée, mais de changements partiels & successifs qui ont amené par degrés la métamorphose complète de l'écriture... On ne devra donc pas s'étonner si, au moment où la transition s'opère, il devient difficile & en quelque sorte impossible de rattacher une écriture à la première période plutôt qu'à la seconde : il se présente toujours des cas douteux dans l'application des règles les plus précises ». Ces paroles de M. de Wailly (1) à propos de la transition du type alphabétique carolingien aux formes gothiques s'appliquent également à notre sujet. On pourra discuter si tel ou tel groupe appartient à l'un ou à l'autre des deux systèmes neumatiques : du moins ne pourra-t-on pas mettre en doute que ce groupe soit une transition entre les deux états de la notation.

Le tableau suivant présente sous son aspect le plus clair & le plus simple la série des évolutions subies par les accents, & démontre comment aux types primitifs se substituent progressivement des figures nouvelles. Il suffira d'étudier, avec la *virga*, les six groupes ordinaires dont tous les autres ne sont que des dérivés : *clivis* & *porrectus*, *podatus* & *torculus*, *climacus* & *scandicus* : les formules spéciales comme le *pressus*, le *quilisma*, les *notes liquescentes*, &c., ne sont pas indispensables à la démonstration. Une place a été réservée au *punctum*, afin de montrer quelques-unes des formes de ce signe dans les manuscrits.

Les signes du tableau sont empruntés aux planches ci-jointes & à d'autres modèles qui plus tard trouveront place dans ce recueil. Chaque groupe a été distribué en autant de classes qu'il revêt de formes principales. Chaque classe commence à gauche par les plus anciennes figures, & se développe vers la droite en représentant les modifications successives jusqu'aux notes carrées modernes. Il était superflu de représenter dans chacune des

(1) NATALIS DE WAILLY, *Éléments de Paléographie*, t. I, p. 399.

séries tous les types qui se trouvent dans les monuments ; en conformité avec le but de ces pages, le tableau choisit de préférence les formules les plus propres à montrer la transition de l'une à l'autre, selon l'ordre chronologique.

### TRANSITION DES NEUMES-ACCENTS AUX NEUMES-POINTS

<b>Punctum</b>		<b>Podatus</b>	
<b>Virga</b>		<b>Torculus</b>	
<b>Clivis</b>		<b>Climacus</b>	
<b>Porrectus</b>		<b>Scandicus</b>	

En règle générale, il faut recueillir dans les accents chironomiques eux-mêmes les indices qui annoncent l'apparition du système des points. La première application de ce principe se présente dans la virga.

## Virga.

On distingue trois classes de virga.

La classe A est caractérisée par le point à gauche au sommet de la virga.

Le punctum à droite est le signe distinctif de la série B.

Les virga de la série C portent à leur tête un point qui déborde à gauche & à droite ; elles appartiennent à la notation allemande gothique.

Voici comment se sont produites ces différences de forme.

**Classe A.** — La virga primitive, tracée de bas en haut & de gauche à droite /, ne tarde pas à être écrite de haut en bas & de droite à gauche /. Or voici la conséquence de ce changement. L'appui de la plume au début de la ligne, en haut & à gauche, laisse une légère trace : ce n'est d'abord qu'un point sans valeur de temps ou d'intonation ; bientôt l'appui de la plume devient plus insistant, le point grossit, prend de l'importance. La virga se dédouble : deux éléments la composent, le point & la queue. A l'avènement de la portée, le punctum est placé sur la ligne ou dans l'interligne & absorbe ainsi toute la valeur significative en devenant la partie essentielle de la note ; la queue qui l'accompagne n'est plus alors qu'un souvenir de la virga primitive à laquelle cette *note caudée* doit son origine, & souvent elle disparaît entièrement.

En vertu de cette unité d'origine, la virga & la note caudée ont, en principe, une même signification : c'est dire que l'une & l'autre désignent un son relativement plus élevé que le punctum & non pas une note forte ou longue (1).

**Classe B.** — Les virga pointées de la série B se sont formées d'après un autre procédé. Le plus souvent elles sont tracées selon la manière antique, de bas en haut. L'inclinaison du sommet de la virga vers la droite (nos 1, 2, 3) est le premier indice des changements qui vont se produire. Il y a là un mouvement de la plume qui s'explique aisément dans une écriture cursive horizontale ; la main se porte comme naturellement vers la droite & trace ainsi avec plus de facilité les dessins neumatiques. Bientôt cependant la courbure supérieure de la virga s'épaissit & le plein de la plume ne tarde pas à se transformer en point.

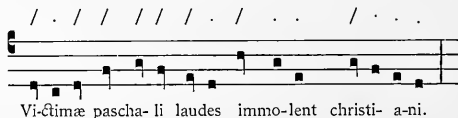
(1) Il sera utile de rappeler ici le sort qui fut réservé à la *note caudée* dans les manuscrits liturgiques. Après l'invention de la portée, la distinction de la *virga* & du *punctum*, dont l'une désignait un son plus élevé, & l'autre un son inférieur, n'avait plus sa raison d'être, puisque la *place* de la note sur l'échelle, & non plus sa forme, en déterminait désormais avec netteté l'intonation. « On pouvait donc employer, chaque fois qu'il s'agissait d'exprimer un son unique, grave ou aigu, l'un ou l'autre de ces signes indifféremment, ou seulement l'un des deux, c'est-à-dire toujours la *virga* ou toujours le *punctum*. Mais ce ne fut qu'assez tard qu'on arriva à cette pratique. Pendant longtemps encore, on vit la *virga* & le *punctum* paraître simultanément sur la portée, sans que l'on puisse toujours bien deviner la raison qui a pu à tel endroit motiver le choix de la note *caudée*, à tel autre, de la note *carrée*, ou même dans certains livres de la note *losange*. Il semble souvent que l'arbitraire & la pure fantaisie du calligraphe ont présidé à ce choix ; & quand on voit percer une pensée, il est rare que l'écrivain y demeure fidèle jusqu'au bout. Quelquefois cependant la note caudée marque assez régulièrement le commencement ou la fin

**Classe C.** — Dans cette classe la tête de la virga débordé à gauche & à droite ; c'est le fait de la taille & de la pose de la plume qui donne à cette écriture gothique son caractère distinctif. Cette forme toutefois n'est pas exclusive des deux autres dans la notation allemande.

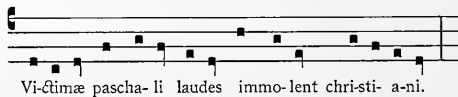
Il est quelquefois question chez les auteurs du moyen âge, comme Hucbald (COUSSEMAKER, *Script.* t. II, p. 74), Gui d'Arezzo (GERBERT, *Script.* t. II, p. 15), Aribon (*Ibid.* p. 226), de virga *plana, apposita*, de virga *subiecta*, de virga *jacens*. Ce sont là des qualificatifs de circonstance, dont nous n'avons pas à nous occuper pour la classification des neumes. Il ne faudrait pas croire, du reste, que lorsqu'il est ainsi question chez les anciens de *virga* ou de *virgula*, il s'agisse toujours d'une vraie virga neumatique ou même d'un neume quelconque ; & ce serait en particulier vouloir perpétuer une forte méprise que de continuer, comme quelques-uns (1) le font encore sur la foi d'un moderne interprète des neumes (2),

d'une syllabe musicale ou d'un petit membre de phrase mélodique. D'autres fois les notes sont caudées, carrées ou même losanges à l'imitation de ce qui se ferait régulièrement si ces mêmes notes, au lieu d'appartenir chacune à une syllabe du texte, se trouvaient réunies en scandicus, climacus, ou en un autre groupe.

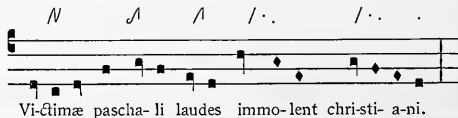
1° Notes caudées répondant à la virga de la notation primitive :



2° Notes caudées marquant la fin des mots :



3° Notes caudées, carrées ou losanges, en rapport avec les formules mélodiques :



« Chaque manuscrit, sous ce rapport, a son système, quand ce n'est pas, comme nous le disons, fantaisie pure. L'accent tonique a aussi quelquefois eu son influence pour motiver la caudée : mais l'idée de donner à cette note une vraie valeur de longue ou d'accent est une idée toute moderne. Guidetti, au xvi<sup>e</sup> siècle, ne l'avait pas encore soupçonnée, & ce n'est que dans les éditions posthumes de son *Directorium* que l'on voit la note caudée avec une valeur spéciale.

« En général, surtout en Italie, dans les premiers imprimés comme dans les manuscrits, toute note isolée est une note caudée. En France, les imprimeurs font volontiers usage de la simple carrée ; en Espagne & à Milan, de la note losange. Ces divergences n'ont d'importance qu'au point de vue calligraphique ou typographique ; elles ne font rien à l'exécution du chant. » (*Mélodies grégoriennes*, p. 74.)

(1) Cf. HUGO RIEMANN, *Studien zur Geschichte der Notenschrift*, p. 126.

(2) Cf. RAILLARD, *Explication des neumes*.



à appliquer la dénomination de *virga jacens* à un certain signe de la notation dite romainienne, notation toute spéciale que ne pouvaient avoir en vue ni Hucbald, ni Gui d'Arezzo, ni Aribon. Ce signe, nous le verrons, n'est point d'ailleurs une *virga*, mais un *punctum*, un *punctum* plus ou moins allongé, mais un vrai *punctum*. Sans doute, pour l'œil, un *punctum* allongé peut ressembler à une *virga*, comme à son tour une *virga* raccourcie, ainsi que nous l'expliquerons ailleurs, peut se transformer en *punctum* ; mais il importe d'autant plus d'apprendre à ne jamais les confondre l'un avec l'autre. C'est pourquoi nous en décrivons avec tant de détails les formes primitives & normales ainsi que les altérations successives.

### Clivis.

La *clivis*, sous sa forme primitive d'accent circonflexe  $\wedge$ , se compose de deux lignes à peu près de même longueur. Les modifications accidentelles dont cette figure a pu devenir l'objet dans l'accentuation traditionnelle portent le plus ordinairement sur le deuxième trait (accent grave), qui se raccourcit plus ou moins, & se termine par un léger délié ou par un point (A n° 1). Quelquefois aussi la ligne initiale (accent aigu) se prolonge vers le bas. Mais quelles que soient les vicissitudes de la *clivis* traditionnelle, on la reconnaît toujours à la *conservation intacte de la virga initiale*.

En passant à la ponctuation, ce groupe revêt quatre formes principales, dont deux, A & B, ont conservé la *virga* initiale, & deux, C & D, l'ont perdue progressivement, comme il est facile de le voir dans le tableau.

**Classe A.** — Un coup d'œil suffit pour saisir les transformations successives qui s'opèrent dans la série des *clivis* comprises sous la lettre A. Tout d'abord ce groupe reçoit dans la notation chironomique des changements qui préparent la transition : c'est le *punctum* à la base de l'accent grave ; c'est le renflement des lignes au sommet de la *virga*, à la jonction des deux accents. Certes, ces altérations sont légères ; c'est par elles cependant que la ponctuation trouvera le moyen de se glisser au milieu du système des accents, pour le modifier & le supplanter. Elle s'annonce d'abord timidement (nos 2, 3, 4), puis grandit (nos 5, 6, 7), & se déclare nettement sous les formes 8, 9 & 10. Dès lors le principe chironomique disparaît & fait place au principe de la superposition des notes. La vertu significative qui, dans le système des accents, était répandue dans le trait tout entier, se retire peu à peu vers les extrémités des lignes & se concentre dans les points. Ces points deviennent la partie essentielle du groupe, & les anciens accents ne sont plus que des ligatures qui maintiennent l'unité de la formule & rappellent l'origine chironomique de cette nouvelle *clivis*. Il n'y aura plus qu'à espacer les notes à des hauteurs régulières, puis à les placer sur des lignes, & le nouveau système aura reçu son dernier perfectionnement.

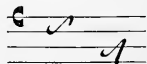
Telle est la marche ordinaire de l'évolution des accents aux points, de la chironomie à la diastématique. Le lecteur peut la vérifier dans les planches suivantes : XIX, XX, XXIII, XXIX, XXX & XXXI.

Mais il est un autre procédé plus simple & plus rapide qui supprime toute transition & transporte subitement les accents chironomiques dans les régions de la ponctuation diastématique.

Pour bien saisir le mécanisme de ce procédé, il faut se souvenir qu'en donnant naissance aux neumes-points, les accents ne meurent pas ; longtemps encore les deux systèmes descendent parallèlement le cours des siècles. Pendant cette longue route, ils se rencontrent, se pénètrent, & souvent la diastématique, dans le but de les faire participer à ses avantages, s'empare des accents, & sans en changer la forme, les applique purement & simplement à la portée musicale réelle ou idéale.

Par le seul fait de cette application, le même phénomène se reproduit aussitôt : la signification mélodique, abandonnant les traits, s'attache aux extrémités des neumes, aux points de contact de la ligne ou interligne de la portée, & dès lors la ponctuation diastématique se déclare. Le point n'est plus ici le signe rond, carré ou losange, mais le *punctum* (*terminus, limes*), la limite, le point précis de l'espace où s'établit la force significative.

Il est à peine besoin d'exemples pour mettre ces faits dans tout leur jour ; néanmoins en voici quelques-uns. Les trois groupes que nous choisissons ont conservé très exactement le type des accents.

	1	2	3
<i>Clivis</i>	<i>A</i>		
<i>Porreñus</i>	<i>N</i>		
<i>Torculus</i>	<i>A</i>		

1. Groupes oratoires ou chironomiques, intonations incertaines.
2. Les mêmes groupes placés sur lignes passent à la ponctuation diastématique. Le même phénomène se reproduirait si la portée n'était qu'idéale.
3. Traduction à points liés du n° 2.

Donc, on le voit clairement, il existe une ponctuation neumatique sans points explicitement indiqués.

A l'inverse, il peut arriver qu'un groupe matériellement ponctué n'appartienne pas formellement à la classe des neumes-points diastématiques. Ceci n'est pas un paradoxe, mais une observation de fait qu'un seul exemple va expliquer.

Soit la clivis n° 4, série A ; elle présente les formes extérieures de la ponctuation & convient à merveille pour notre expérience.

A quel système appartient-elle ?

Cette clivis de transition (XI<sup>e</sup> siècle) est usitée dans trois genres de manuscrits :

1° Dans des manuscrits nettement diastématiques sur portées réelles ou idéales. Dans ce cas il n'y a aucune difficulté : cette formule appartient à la ponctuation ; le plein à la jonction des traits & le point au pied de l'accent grave sont vraiment les notes, le reste est ligature ;

2° Dans des manuscrits de transition sans lignes, dont la notation se tient indécise entre les deux systèmes. Ici pas de règle possible ; car les monuments de cette sorte réclament chacun une étude & une interprétation particulières ;

3° Enfin dans des livres à notation franchement chironomique, écrits *in campo aperto* sans trace de hauteur respectives. Cette fois l'interprétation chironomique est de rigueur pour notre clivis comme pour les autres groupes, c'est-à-dire que la signification doit être cherchée dans le corps des traits & non à la base ou au sommet. Le renflement des lignes à la réunion des deux branches & le punctum au pied de l'accent grave ne sont que des effets de plume inconscients du calligraphe, rien de plus ; l'œil de l'archéologue moderne peut découvrir dans ces particularités le lieu précis où se déclarera plus tard la ponctuation, mais le neumiste du moyen âge n'en tenait aucun compte dans la lecture.

Concluons. Pour classer les groupes neumatiques dans l'une des deux grandes divisions qui se partagent l'histoire de la notation liturgique musicale, il ne faut pas tant regarder la forme des neumes que le système en usage dans les manuscrits où ils se rencontrent ; c'est le contexte qui explique le sens spécial de chaque mot. En principe : dans un livre où le plus grand nombre des formules est régi par la chironomie, tous les neumes doivent être considérés comme appartenant à l'accentuation ; dans les monuments diastématiques au contraire, les caractères musicaux relèvent tous de la ponctuation ; car il n'y a pas, & il ne peut y avoir de diastématique sans ponctuation exprimée ou sous-entendue.

Mais continuons l'explication du tableau & arrivons à la deuxième division des clivis.

**Classe B.** — Ces clivis appartiennent évidemment à la branche traditionnelle : l'altération a fidèlement conservé la virga initiale & n'a changé la forme primitive qu'en donnant un peu d'épaisseur aux traits. Les groupes représentés ici se rattachent à la notation allemande gothique. Ils passent à la ponctuation diastématique par le second procédé, l'application à la portée.

**Classe C.** — Avec les classes C & D nous abandonnons la tradition pour aborder un

courant nouveau & assister à des vicissitudes plus profondes des figures musicales. Le caractère distinctif de ces deux séries, c'est d'abord l'altération de l'accent aigu ou virga initiale, puis sa disparition complète.

L'étude des modèles, série C, vaut mieux que la plus longue description.

*Clivis 1* : la virga se transforme en un léger délié, & l'accent grave prend plus de corps.

*Clivis 2, 3* : le délié initial se raccourcit graduellement & bientôt n'est plus qu'un léger trait quelquefois imperceptible.

*Clivis 4* : un autre trait délicat fait son apparition à la base de la ligne principale & détermine ainsi la place des notes & la superposition des signes.

*Clivis 5 & suivantes* : les deux déliés se transforment en autant de punctum qui deviennent plus gros & plus carrés à mesure que l'on descend les siècles.

Par une autre voie l'accentuation chironomique est arrivée aux mêmes résultats que pour les clivis de la division A, c'est-à-dire à la ponctuation diastématique ; avec cette différence toutefois que la virga initiale s'est perdue en chemin.

**Classe D.** — Dans cette classe les transformations de la clivis sont analogues à celles de la série précédente, mais la virga perd plus vite encore sa forme d'accent aigu. Au lieu de monter obliquement de gauche à droite, elle se change, dès le x<sup>e</sup> & le xi<sup>e</sup> siècle, en un trait horizontal (n<sup>o</sup> 1), ou légèrement ondulé (n<sup>o</sup> 4), selon les manuscrits & les lieux, & va rejoindre le sommet de l'accent grave. Puis la corruption devient plus profonde : le trait horizontal est rongé jusqu'à n'être plus qu'un simple punctum plus ou moins épais selon le genre de l'écriture (n<sup>os</sup> 2, 3). La clivis ainsi défigurée ressemble à la virga ponctuée de certains manuscrits traditionnels. Aussi est-il important, dans l'interprétation des signes, de ne pas se fier au seul aspect de la formule (1). Enfin les points apparaissent au pied de la ligne principale (n<sup>os</sup> 5, 6, 7, 8), & les clivis n<sup>os</sup> 9, 10, 11 sont de nouveau le fruit de ces diverses transformations.

### Porrectus.

Le porrectus est la réunion de la clivis & de l'accent aigu ( $\wedge = \nearrow$ ) ; il n'est donc pas surprenant que l'altération neumatique & les progrès de la ponctuation aient suivi dans ce neume la même marche que dans la formule précédente. Afin d'éviter des répétitions inu-

(1) Pour ne pas errer dans la lecture des manuscrits, il est d'une extrême importance de bien voir d'abord à quel système d'écriture ils appartiennent. « Il faut aussi se rendre un compte exact des particularités que chacun d'eux peut offrir. Nous l'avons déjà dit : il y a plusieurs manières, équivalentes pour le fond, mais différentes dans la forme, d'exprimer aux yeux un même effet mélodique. D'un autre côté, un signe absolument semblable extérieurement peut avoir tel sens dans un manuscrit, & un sens totalement différent dans un autre. C'est ainsi que le caractère d'écriture H qui, dans le latin, figure une consonne aspirée, est en grec une voyelle longue appelée *êta*. C'est le même signe, mais ce n'est pas la même lettre. Il en est parfois ainsi dans les neumes : on ne doit pas s'en tenir uniquement à l'aspect qu'ils peuvent présenter. » (*Mémoires grégoriennes*, p. 60.)


tiles, nous renvoyons le lecteur au tableau & aux principes exposés à propos de la clivis.


Le porrectus se distribue aussi en quatre classes, dont les deux premières, A, B, ont conservé la virga initiale, & les deux autres, C, D, l'ont perdue.

### Podatus.

L'apparition graduelle des points aux extrémités des lignes ou l'application des neumes-accents à la portée musicale sont aussi les procédés qui introduisent dans le podatus la ponctuation neumatique. Le lecteur, pour suivre cette progression, voudra bien se reporter au tableau & aux planches.

Ce groupe revêt trois formes principales.

**Classe A.** — Les podatus rangés sous cette lettre ont pour signe distinctif le point qui se dessine peu à peu à gauche, au sommet de la virga, en sorte que les deux punctum se trouvent superposés verticalement .

**Classe B.** — Tous les podatus de cette série portent le punctum à droite, & c'est là le trait caractéristique de cette seconde forme .

**Classe C.** — Ici les formules n'ont pas changé essentiellement de figure, & toutes, sauf les deux dernières, pourraient fort bien trouver place dans une notation chironomique; elles ne passent à la diastématie qu'à la condition d'être placées sur lignes.

Les podatus des divisions A & B se rencontrent dans les manuscrits allemands, lombards, italiens, français & anglais; mais on reconnaît facilement à quelle classe ils appartiennent, malgré les diversités accidentelles que leur donne le génie de chaque pays. La troisième série C est plus particulière à la notation gothique allemande, & les formes 5 & 6 lui appartiennent exclusivement.

### Torculus.

Le torculus, à l'exemple du podatus, a résisté assez heureusement aux atteintes de l'altération tout en se laissant transformer par les points.

**Classe A.** — Notation latine; nos 1, 7, 8, 9, 10, série de torculus qui passent aux neumes-points; nos 2, 3, 4, 5, 6, types cursifs aux formes bizarres empruntés à différents manuscrits qui seront publiés plus tard.

**Classe B.** — Notation allemande.

**Classe C.** — Notation lombarde (1) & italienne. Ces deux divisions sont rangées dans la diastématie par leur application aux lignes.

(1) Nous appelons lombarde la notation qui répond à l'écriture du même nom, & se rencontre comme cette écriture elle-même dans la plupart des manuscrits d'origine italienne. Cette dénomination, hâtons-nous de le

## Climacus.

La ponctuation n'est pas chose absolument nouvelle dans la notation : déjà on a vu le punctum se glisser parmi les accents neumatiques & remplacer l'accent grave, spécialement dans le *scandicus* ./ & le *climacus* / . . Ces deux figures, quoique très anciennes, seraient donc des formes dérivées de types primitifs, qui, à l'exemple des autres groupes du même système, devaient se composer d'accents liés ensemble. L'hypothèse ne serait point sujette à contestation si on retrouvait ces types primordiaux dans les manuscrits.

Ces types ont existé : dans la notation chironomique la plus ancienne on en trouve des traces qu'on ne peut méconnaître, & ils ont subsisté jusque dans la notation ponctuée malgré les graves atteintes qu'ils ont dû promptement & nécessairement éprouver.

**Classe A.** — Qui ne reconnaîtrait, par exemple, dans les n<sup>os</sup> 1, 2, 3 de la classe A le modèle primitif du climacus avec l'accent aigu & les deux accents graves, le tout étroitement réuni ? & quelles figures graphiques pourraient mieux que celles-ci remplir les conditions exigées pour la formation régulière des groupes appartenant à l'accentuation neumatique ? Et ce type n'est pas rare ; nous avons en ce moment sous les yeux plus de dix manuscrits italiens, français, mozarabes, du ix<sup>e</sup> au xi<sup>e</sup> siècle, où il est employé parallèlement avec le climacus dérivé / . . Ce n'est pas tout : l'identité d'origine de cette ancienne formule une fois reconnue, on peut suivre son histoire & se rendre compte des transformations que, à l'exemple des autres groupes, elle a subies à son tour.

Aux n<sup>os</sup> 6, 7, la virga initiale est atteinte par l'altération, comme la virga des clivis & porrectus classes C & D ; puis elle est pénétrée du plus en plus par la ponctuation, n<sup>os</sup> 8, 9, 10 ; mais du moins elle conserve comme trait caractéristique de son origine l'union intime de ses éléments.

**Classe B.** — Voici qu'une altération d'un autre genre modifie le type primitif. Les éléments se désagrègent, les deux accents graves se convertissent en punctum ; seule la virga (l'accent aigu) reste intacte & témoigne par sa présence de l'origine oratoire & chironomique de la nouvelle formule ./ ./. ./. . . Doit-elle directement le jour au type primordial ? Rien n'y répugne, car de l'une à l'autre figure la distance n'est pas grande ; cependant nous ne serions pas éloignés de supposer, comme formule intermédiaire & de transition entre ces deux modèles, le climacus suivant / . si fréquent dans le manuscrit de Saint-Gall n<sup>o</sup> 359. La virga &


dire, n'a aucun rapport avec la division des anciennes notations en lombarde & en saxonne imaginée par Fétis. Pour celui-ci, les signes « à formes déliées appartiennent à la notation saxonne, & les signes à formes plus ou moins massives à la notation lombarde ». (*Histoire générale de la musique*, t. IV, p. 196.) Comme on le voit, cette classification repose sur un fait très accessoire & sans importance, qui se retrouve dans tous les genres de neumes, & pour lequel il est inutile d'évoquer le souvenir des Lombards ou des Saxons, qui n'y sont pour rien.

le premier accent grave conservent leur intégrité, mais le second accent grave se détache des premiers traits, se transforme en punctum, & prépare ainsi le passage au climacus suivant /, qui, par la virga, se rattache encore aux neumes-accents, &, par les points, relève déjà de la ponctuation.

L'antiquité de ce climacus /, & la conservation de la virga dans ce neume le font regarder à bon droit, après la forme primordiale, comme typique & traditionnel. Il avait sur cette forme l'avantage d'être plus facile & plus clair; mais surtout il ne pouvait être confondu avec l'ancus (*climacus semivocalis*), qui dans un grand nombre de manuscrits ressemble exactement au climacus primitif. Pour éviter toute amphibologie, la figure ancienne resta définitivement le signe de l'ancus, tandis que le climacus retenait pour lui la nouvelle.

**Classe C.** — Ce qui distingue les séries B & C, c'est la place du point en tête de la virga. Nous n'avons pas à répéter ce qui a été dit sur ce sujet à l'occasion de la virga simple. On remarquera que pour les deux notes inférieures les copistes emploient indifféremment la rhombe, la losange ou la carrée. Ces variétés, on devrait enfin le comprendre, n'ont pas d'autre cause qu'une manière différente de tailler, de tenir & de conduire la plume. Croire que les losanges sont des brèves, c'est ignorer les principes les plus élémentaires de toute écriture, & en particulier de la notation musicale au moyen âge.

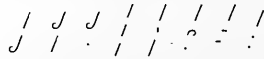
### Scandicus.

**Classe A.** — Le type primordial du scandicus n'a pas été conservé avec autant de fidélité que celui du climacus. Cependant ne devine-t-on pas, sous la forme antique du *scandicus lombard*, n° 1, les trois accents conjoints dont il devait se composer? Quelle était la figure latine & romaine de ce groupe à l'origine? Il ne serait pas impossible de la restituer; car on peut affirmer que, n'ayant rien inventé ni en écriture ni en notation, les Lombards ne firent que transporter dans leur écriture le type primitif en l'adaptant à leur génie particulier: en conséquence, il a dû exister entre le scandicus lombard & le scandicus latin des rapports analogues à ceux que l'on reconnaît entre les autres groupes de ces deux familles de neumes. Pour retrouver le modèle accentué vraiment original, il suffirait de dépouiller le groupe lombard de la lourdeur des traits; & on aurait à peu près cette figure .

Quoi qu'il en soit de cette conjecture, le climacus lombard & italien nous est resté, & il nous reporte aux accents, c'est-à-dire à l'origine de ce neume. On peut suivre sur le tableau, classe A, la série des transformations qui le conduisent à la *ponctuation liée*. Le lecteur voudra bien se reporter aussi aux planches XXVI & XXV, qui sont des reproductions de manuscrits italiens.

Comment ce même groupe s'est-il désagrégé? comment a-t-il passé à la *ponctuation détachée*? Quelques figures de scandicus éparses çà & là dans de vieux manuscrits permet-

tront d'en suivre l'évolution. Nous en représentons ici quelques-unes, sans prétendre que la transition ait suivi l'ordre que nous donnons. Il est possible même que le passage du type



primitif au dernier des groupes dessinés dans la série précédente se soit effectué directement. La difficulté de tracer d'un seul jet de plume, dans une notation cursive horizontale, trois accents ascendants liés entre eux, aura déterminé la séparation des éléments & le changement en punctum des deux accents inférieurs. Mais quel que soit le procédé, la virga (l'accent aigu) demeure, & donne à ce neume une empreinte qui rappelle clairement son origine.

**Classes B et C.** — Nous n'avons rien à dire sur ces deux classes après les explications données ci-dessus.

### Points détachés.

Rien ne confirme avec plus d'autorité & de clarté l'origine attribuée par nous aux derniers groupes *./ /.* que la formation des neumes à *points détachés* dont il nous reste à parler.

La séparation des éléments du scandicus & du climacus, l'introduction & la superposition des points, étaient un résultat si heureux pour la clarté de la notation, & ces changements se présentaient si naturellement sous la main des copistes, qu'un grand nombre d'entre eux soumièrent les autres groupes au même procédé. Ici la liberté des calligraphes se donna plus ou moins carrière.

Les uns ne s'éloignèrent qu'à regret, pour ainsi dire, des types traditionnels, & après avoir modifié quelques signes, ils s'arrêtèrent, & créèrent ainsi des systèmes mixtes. Le mélange d'accents, de points liés, de points détachés qui les caractérise est pour nous le témoignage le plus authentique de l'identité d'origine de toutes les notations. Les manuscrits de Chartres (pl. XXI), d'Angers (pl. XXII A), de Solesmes (pl. XXII B), pour ne parler que des livres dont nous donnons des fac-similés, représentent cette phase de transition.

D'autres notateurs plus hardis ne craignirent pas de rejeter, l'une après l'autre, les formes héréditaires pour se lancer dans des voies nouvelles; ils métamorphosèrent ainsi la notation jusqu'à la rendre méconnaissable, d'ailleurs pour son plus grand avantage.

C'est en Aquitaine, dans le midi de la France, & dans presque toute l'Espagne, que le système des *points détachés* arriva à son plus complet développement & constitua même une notation régulière qui comprend une famille assez considérable de manuscrits (1).

(1) Dans une Bible du XII<sup>e</sup> siècle de la bibliothèque nationale de Naples (VI. A. A. 3) nous avons trouvé les Lamentations de Jérémie notées mi-partie en neumes lombards, mi-partie en neumes aquitains à points détachés, chaque notation restant très pure dans son genre. Ce fait exceptionnel ne saurait porter atteinte à ce que nous venons de dire touchant la notation aquitaine; il peut s'expliquer, du reste, par les rapports nombreux qui existaient, au XI<sup>e</sup> & au XII<sup>e</sup> siècle, entre la Normandie, l'Anjou, l'Aquitaine & l'Italie méridionale.



Un coup d'œil sur le tableau suivant suffit pour constater comment ce système descend, lui aussi, des accents neumatiques.

<i>Climacus</i>	β	β̇ /:	:
<i>Scandicus</i>	∫	∫̇ /:	∫̇ ∫̇
<i>Podatus</i>	∫	∫̇	∫̇ ∫̇
<i>Torculus</i>	∫	∫̇	∫̇ ∫̇
<i>Clivis</i>	∫	∫̇	∫̇ ∫̇
<i>Porrectus</i>	∫	∫̇	∫̇ ∫̇ ∫̇

Le *climacus* ∫̇ & le *scandicus* ∫̇, pour passer à la notation aquitaine, n'eurent qu'à continuer leur évolution vers la ponctuation en changeant leurs virga en punctum.

Le *podatus* ∫ perd d'abord son accent grave, qu'il échange contre un point, prenant ainsi la figure d'un scandicus de deux notes ∫̇ /; puis, à l'imitation des groupes précédents, il achève sa métamorphose en effaçant sa virga, qui devient un nouveau point. Les manuscrits que nous avons cités portent des traces de ces vicissitudes. L'antiphonaire n° 47 (40) de Chartres (pl. XXI) emploie les deux *podatus* ∫ /; il en est de même du codex Harléien 1117 du British Museum (1). Mieux encore, le missel d'Angers n° 83 (pl. XXII A) présente les trois *podatus* ∫̇ /̇ comme pour nous faire saisir sur le vif cette vérité que le punctum est vraiment dans la séméiographie musicale un signe dérivé des accents. Il a d'abord supplanté les accents graves; le voici qui s'attaque aux aigus; son ambition & ses progrès ne s'arrêteront que lorsqu'il régnera en maître dans la notation, & que *clivis*, *torculus*, *porrectus*, tout aura été ramené à ses lois.

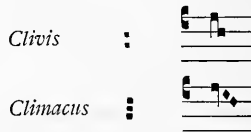
La planche XXVIII est un exemple de la notation à points superposés détachés arrivée à son plus complet développement.

A la simple inspection de cette page musicale toute couverte de points superposés, on constate le triomphe complet de la ponctuation, & si nous n'avions pas relevé dans les monuments cités plus haut les diverses phases de son évolution, nous serions embarrassés pour faire dériver avec quelque certitude cette classe de neumes des accents primitifs. Toutefois, en regardant ces points avec attention, on découvre encore des traces de ressemblance & de parenté qui trahissent leur première origine. C'est ainsi qu'à côté de la *clivis*, du *torculus* & du *porrectus* à points détachés, on remarque dans presque tous les manuscrits aquitains, pour chacun de ces groupes, une forme secondaire qui se rattache évidemment au système des accents. (Voir le tableau ci-dessus & les planches XXVII & XXVIII.)

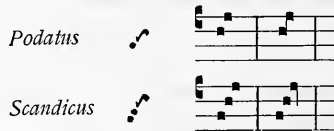
(1) Cf. planche VI de la splendide publication : *The Musical Notation of the middle ages exemplified by facsimiles of manuscripts...* prepared for the members of the plainsong and mediæval music Society. London, J. Masters & Co, 1890.

En suivant la série des changements neumatiques que nous venons de retracer, le lecteur aura sans doute été frappé de la fidélité avec laquelle les groupes de notes se sont conservés malgré la perte de leurs formes primitives. Sous le rapport de l'union intime de leurs éléments, ils n'ont nullement souffert des modifications apportées à l'écriture. Seule la notation à *points détachés* pourrait faire croire, à cause de la désagrégation des points, à une corruption partielle ou même à la perte totale de la tradition. Mais, remarquons-le, cette désagrégation est toute matérielle; la subordination des points entre eux supplée dans le nouveau système à la disparition des ligatures, comme il est facile de le démontrer.

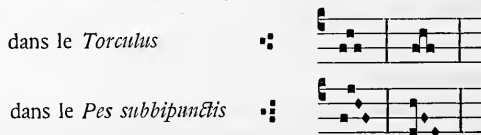
1° Les points simples superposés verticalement appartiennent tous à la même formule, & le point placé au sommet de la perpendiculaire s'exprime le premier.



2° Appartiennent encore au même groupe tous les points suivant une ligne ascendante inclinée vers la droite; le point culminant qui termine la série est allongé en forme de petite virga ou de demi-cercle. Il en est toujours ainsi de la dernière note d'une formule quand cette note est plus élevée que la précédente; c'est sans doute un reste de l'antique virga.

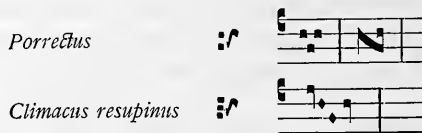


3° Ces deux mouvements, l'oblique vers la droite & le vertical, se combinent



Ici le point culminant n'est pas allongé, parce que la note qu'il représente n'est pas la dernière de la formule.

4° Dans les deux groupes suivants, le mouvement est d'abord vertical, & l'oblique termine.



Nous nous sommes attachés principalement jusqu'ici à expliquer comment s'est opéré le passage de l'accentuation à la ponctuation par le moyen de l'altération des neumes ; nous avons dû négliger un peu l'étude de la seconde opération, qui est le renouvellement de la notation par la diastématique. Ajoutons encore quelques mots sur ce sujet.

On doit distinguer comme deux moments dans le développement de ce nouveau principe de notation : le premier, dans lequel la superposition pure & simple des notes dans chaque groupe est comme le résultat naturel de l'altération des neumes ; le deuxième, dans lequel l'intelligence vient à s'emparer de ce fait matériel, en soupçonne, en découvre peu à peu l'importance, le travaille, le développe, le perfectionne, & en tire la notation sur portées.

Et ici on peut encore marquer plusieurs étapes dans le progrès de la diastématique :

- 1° L'espacement des groupes entre eux à des hauteurs plus ou moins régulières ;
- 2° L'espacement de plus en plus exact des points dans l'intérieur des formules, en conformité avec les intervalles des sons.

Lorsque les deux conditions précédentes se trouvent réunies dans un même manuscrit, le principe diastématique atteint sa perfection ; & elles s'y trouvent plus souvent qu'on ne le pense.

En effet, les neumes de certains documents liturgiques écrits *in campo aperto* sont espacés si régulièrement qu'il est de toute évidence que la main du notateur a dû suivre sur le parchemin blanc, sans portées, une ou plusieurs lignes tracées par la pensée. Tout naturellement on fut conduit à les réaliser par le style & la plume ; d'autant que la ligne sèche préparée pour recevoir le texte pouvait facilement servir de point d'appui à la notation. Il suffisait d'en changer la destination. Au début, on se contenta d'une seule ligne réelle ; les autres restèrent idéales : en sorte qu'un manuscrit en apparence *unilinéaire* a vraiment trois ou quatre lignes. La planche XXVIII est dans ce cas. Peu à peu l'échelle musicale *réelle* se compléta ; l'encre, les couleurs, les lettres-clefs achevèrent enfin le perfectionnement de la notation. C'est à Gui d'Arezzo que l'on doit le couronnement de ce grand œuvre, appelé à vivre autant que la musique terrestre.

L'œil le moins exercé peut constater avec facilité les progrès de la diastématique sur lignes. Mais suivre cette marche progressive dans les notations *in campo aperto* est chose fort délicate qui suppose un grand ensemble de patientes observations. Une étude aussi minutieuse, toute de détails, ne saurait trouver place ici : elle exigerait de trop grands développements & un plus grand nombre d'exemples que nous n'en avons en ce moment à notre disposition dans le recueil que nous publions. L'occasion ne nous manquera pas pour revenir sur ce sujet. Contentons-nous pour le présent d'exciter l'attention des archéologues en signalant quelques traces de ces progrès dans l'analyse que nous allons faire des planches jointes à ce travail.

Dans ces planches nos lecteurs trouveront une grande variété d'écritures musicales

liturgiques. Nous aurions voulu être plus complets, mais les proportions de ce volume nous forcent à limiter le nombre de nos reproductions. Toutefois celles que nous donnons leur suffiront, ce nous semble, pour être en état de vérifier par eux-mêmes l'histoire des transformations neumatiques que nous venons d'esquisser. Afin de leur faciliter le travail, nous donnerons une description succincte de chacune de nos planches ; nous signalerons la forme des groupes qu'elles contiennent, la classe à laquelle il faut les rattacher, de telle sorte qu'un coup d'œil sur le tableau de la page 36, auquel nous renverrons sans cesse, les mettra suffisamment au courant de chaque écriture. Néanmoins, pour leur venir encore en aide d'une manière plus efficace, nous choisirons dans chacune d'elles une pièce que nous traduirons en notes carrées, & quand besoin sera, nous y ajouterons les neumes-accents. En outre, nous aurons soin d'y faire remarquer les progrès de la diastématique.

**Graduel Chartreux, XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècle.** Appartenant à la bibliothèque de M. Rosenthal, à Munich.

Les trois planches que nous devons à la gracieuse obligeance de l'heureux possesseur de ce beau codex sont très instructives pour l'histoire du développement de l'écriture musicale ; elles représentent quatre phases d'une même notation. (Voyez *Paléographie musicale*, premier volume.)

La **Planche**, f<sup>o</sup> cxxxiii du manuscrit, & les trois premières lignes de la planche XIII figurent les neumes employés dans tout le Graduel : c'est une des formes altérées de la notation italienne (pl. XXVI) ; on y trouve un mélange de *points liés* & de *points détachés*. Il sera utile de comparer cette écriture avec les neumes ambrosiens des planches I & XV.

D'après la division adoptée dans notre tableau, les groupes se distribuent ainsi :

*Points liés* : clivis & porrectus classe C ; podatus classe B ; torculus classe A n<sup>o</sup> 7.

*Points détachés* : scandicus & climacus.

Ces neumes & leurs composés sont appuyés sur une portée de quatre lignes, dont trois sont tracées à la pointe sèche, & la quatrième, pour le *fa*, est rouge. Cette ligne se distingue sur notre planche par plus d'épaisseur. On remarquera les lettres-clefs C (ut), a (la), le *h*, le *b* & les guidons. Les barres verticales, rouges dans l'original, ont évidemment été ajoutées après coup, quoique vers la même époque ; car pour passer entre les groupes & traverser la portée, elles se penchent dans tous les sens ; quelquefois même elles coupent malencontreusement une formule en deux, correction maladroite qui se renouvelle trop souvent, mais qui nous explique l'origine & la cause de plusieurs variantes répandues dans un certain nombre de manuscrits & d'éditions modernes. Néanmoins le plus souvent ces barres, placées avec intelligence, distinguent les phrases, les membres de phrase, dans les chants syllabiques comme dans les pures vocalises.

Ces deux pages contiennent les pièces liturgiques suivantes.

Graduel *Domine refugium* (Dom. XXI post Pent.), dont la mélodie est la même que celle du graduel *Justus ut palma*; alléluia *Qui sanat*; offertoire *Benedic anima mea* est seulement indiqué. On le trouve au folio XLVIII du même manuscrit. On doit lire ainsi la rubrique qui se trouve sous les premiers mots de cet offertoire : R(equire) in f(e)rt(ia) VI<sup>a</sup> p(r)imæ ebd(omadæ) XL<sup>o</sup> (quadagesimæ). Communion *In salutari*. Voici la traduction du graduel.

**D**a . . . N . N . . . A . J . . . A . . . A N . . . ! . J

o-mi-ne re-fu-gi-um fa-ctus es no-bis

A . A . . . . . A . . . . . A . . . . . J . J N . . . A . . . ! . I

a ge-ne-ra-ti-o-ne &

J A J . J I . . . . . A . . . . . A . . . . . J . . . . . A . . . . . J N J

pro-ge-ni-e. Pri-usquam mon-

I . J N J A I . . . . . A . . . . . J . . . . . J A . . . . . A N

tes fi-e-rent, aut forma-re-tur ter-ra & or-

. . . A J I . . . . . J . . . . . J A J . . . . . J . . . . . J N I . . . . . A A

bis, a se-cu-lo & in se-cu-lum

! . I . J A J . J J . . . . . A . . . . . A

tu es De-us.

F<sup>o</sup> LXXXII du même manuscrit.

Même système de notation, mais postérieur d'environ un siècle. Les points s'affirment plus nettement. Seule la clivis reçoit un changement important : elle perd sa ligature & passe à la ponctuation détachée, à l'imitation du scandicus & du climacus. La portée se compose de quatre ou cinq lignes ; celle du *fa* est rouge, les autres sont noires. Le gamma Γ

est employé comme lettre-clef à la ligne inférieure. On a suivi pour former la portée les anciennes lignes tracées à la pointe sèche.

Voici les pièces de chant qui se trouvent dans ces deux pages : les dernières paroles de l'offertoire *Benedictus es Domine* (feria VI post Dom. Passionis); communion *Ne tradideris me*. Ces deux pièces ont la notation primitive du manuscrit. Le répons *Collegerunt* est d'une main postérieure tant pour la notation que pour le texte. Dans l'introït *Domine ne longe* la notation seule est postérieure.

La notation de ces deux pages a été représentée dans la grandeur d'exécution. La planche suivante a été réduite légèrement, parce que les notes musicales s'étendaient jusque dans les marges du haut & du bas.

. J . A . . J . . A . . J . . A . J = . = N

**D** o- mi- ne ne e longe fa- ci- as au-xi- li- um tu- um a  
 = A . . J J . = ... A J = .. .. = = J A =

me : ad de- fen- si- o-nem me- am a-spi- ce : li- be- ra me  
 J = N = . / . J . . N = A = J . . =

de o- re le- o- nis, & a cor-ni- bus u- ni- corni- um hu-  
 . J

mi- li- ta- tem me- am.

### Même Graduel, f° I.

Ce même codex est actuellement précédé d'un supplément de huit pages, numérotées *a, b, c, d, e, f, g, h*, contenant des messes adoptées par l'ordre des chartreux après la composition du Graduel. La page de gauche *b* de notre planche XIV est la dernière du supplément. La notation est encore postérieure à celle des planches XII & XIII. On y emploie le même système, mais cette fois les notes sont devenues carrées. On remarquera aussi le retour de la clivis à la ponctuation *liée*.

« In natali S. Marci Evangeliste & S. Ugonis. » Introït *Protexisti me*. Alléluia *Confitebuntur*. Alléluia *Hec dies*, indiqué seulement, parce qu'il se trouve dans le corps du volume. Offertoire *Confitebuntur celi*. Communion *Letabitur justus*.

Page de droite. C'est la première du Graduel. Introit *Ad te levavi*, du premier dimanche de l'Avent. Le texte ancien a été conservé, mais une main barbare, au xvi<sup>e</sup> ou au xvii<sup>e</sup> siècle, a gratté la notation primitive, que l'on devine encore sous les notes grossières qu'on lui a substituées. Cette œuvre de destruction est continuée au verso, puis s'interrompt. Les folios II à VII sont intacts, mais les folios VIII, IX & X sont de nouveau grattés entièrement : ils sont encore en blanc. Le reste du manuscrit est dans un parfait état de conservation. La lecture de ces deux pages ne présentant aucune difficulté, nous n'en donnons pas de transcription.

**Manuscrit ambrosien, XI<sup>e</sup> siècle**, appartenant à M. Rosenthal, de Munich.

Nous avons déjà eu l'occasion de citer ce manuscrit (cf. p. 36 du premier volume de la *Paléographie musicale*), mais c'est ici le lieu d'en parler plus longuement.

Il contient toutes les pièces musicales des heures canoniales & de la messe selon le rite ambrosien depuis l'Avent jusqu'à Pâques exclusivement.

**Folio 86 du manuscrit.** La page commence avec les derniers mots du *contrafrorium* *Si scires quod esset donum Dei*, du deuxième dimanche de carême (*de Samaritana*). Vient ensuite le *transitorium* *Dicit Dominus*, des vêpres du même dimanche.

La page suivante contient l'office de la férie II de la deuxième semaine de carême (matines, laudes & tierce).

**Folio 118.** Au haut de la page, dernière antienne des vêpres de la férie IV *in authentica* (semaine sainte) : *Deus ne elonges a me*. — *Feria V in Cæna Domini*. Ad Matutinum, *responsorium post hymnum* : *Iniqui persecuti sunt me...* Suivent dix antiennes avec l'indication des psaumes, & deux répons : *In monte Oliveti...* *Hæc dicit Dominus*. La page s'interrompt au milieu de cette pièce.

Au xi<sup>e</sup> & au xii<sup>e</sup> siècle, époque à laquelle nous reportons ce manuscrit, la notation ambrosienne n'a pas encore pris la forme définitive qui plus tard la caractérise si nettement ; elle n'est encore qu'un des types altérés de la notation italienne. Pour bien saisir cette parenté, il faut la comparer avec les planches XXVI, XXV, XII & XIII.

Tous les neumes employés dans ce monument se rapportent à l'une ou à l'autre des classes de notre tableau.

La *clivis* & le *porreclis* doivent être rangés dans les séries D de ces groupes. Tous les deux ont perdu la virga initiale, ou plutôt elle s'est transformée en ligne horizontale ou même en punctum.

Le *podatus* se compose de deux *points liés* dont le plus élevé se trouve à droite de la ligature ; ce groupe appartient donc à la classe B.

Le *torculus* se rattache à la série A.

Le *scandicus* est à *points liés*, il descend du scandicus lombard ou italien de la classe A.

Le *climacus* est formé de la clivis ordinairement employée dans ce manuscrit & d'un point en dessous ; cette figure est fréquente dans la notation ambrosienne.

Sur chaque page de ce manuscrit quarante-huit lignes sont tracées à la pointe sèche. De quatre en quatre le texte liturgique prend place, soit douze lignes par page. Restent seulement trois lignes pour chaque portée. La ligne du milieu porte toujours une des lettres-clefs *a, b, c, d, e, f, g* : les plus employées sont *a, c & f* ; le *b* ne sert de clef qu'une seule fois & pour un passage seulement, f° 82, première ligne. La ligne de l'*f* est en rouge, celle du *c* en jaune aujourd'hui effacé. Ces deux couleurs se présentent souvent dans les interlignes avec la même signification. Un trait vert, également dans les interlignes, signale le *si bémol*.

I N mon-te o-li-ve-ti o-ra-vit Ye-sus & di-xit :  
 Pa-ter, si-fi-e-ri pot-est trans-e-at a-me ca-lix i-ste, spi-  
 ri-tus qui-dem prom-ptus, ca-ro au-tem in-fir-ma : \* Fi-at vo-lun-  
 tas tu-a. ŷ. Pa-ter, si non pot-est hic ca-lix trans-i-re ni-si bi-bam  
 il-lum. \* Fi-at.

Pl. XXI. — Bibliothèque de la Ville de Chartres, n° 47 (40); Graduel, X<sup>e</sup> siècle. Vient du chapitre de la cathédrale.

La notation de ce manuscrit de transition est un mélange d'accents & de points détachés.

La *clivis* & le *porrectus* se rattachent encore aux types traditionnels ; cependant souvent ils sont représentés par des figures qui tiennent le milieu entre les classes A & C de ces deux groupes. La clivis adopte quelquefois la forme des points détachés, soit :

Le *podatus* se rapproche de la forme primitive, ou bien il se transforme en scandicus de deux notes / ; c'est une transition au *podatus* composé de deux points.

Le *scandicus* est plus avancé vers la ponctuation pure : il se présente souvent sans virga .˙ ; on le rencontre cependant sous la forme traditionnelle ./.





do- mo Do-mi-ni. Ad adnun-ti-andum  
ma- ne mi-se-ri-cor-di-am tu-  
am & ve-ri-ta-tem tu- am  
per no-ctem.

Pl. XXII A. — Bibliothèque d'Angers, n° 83. Graduel et Sacramentaire, X<sup>e</sup> siècle.

Quoique ce livre soit désigné dans le catalogue sous le nom de *Missale vetus*, il n'est pas cependant disposé dans la forme ordinaire du Missel. C'est plutôt la réunion en un seul livre de l'Antiphonaire & du Sacramentaire, en sorte que pour chaque messe on trouve d'abord les parties chantées, tirées de l'Antiphonaire, réunies à la suite les unes des autres & notées en signes neumatiques sans lignes; puis immédiatement après, les oraisons & les préfaces du jour; car il y a, à peu d'exceptions près, une préface propre pour chaque messe. Les épîtres & les évangiles ne s'y trouvent point. On n'y rencontre pas non plus les bénédictions pontificales (après le Pater), mais les *Communicantes* & les *Hanc igitur* propres, qui manquent dans beaucoup de sacramentaires contemporains.

La notation appartient au même système de transition que le manuscrit précédent. Voici la classification des neumes qui y sont en usage.

La *clivis* prend deux formes : l'une qui tient en même temps du type primitif & du type classe D de ce groupe; l'autre est à points détachés.

Le *porrectus* conserve la forme ordinaire légèrement modifiée.

Le *podatus* prend trois figures  $\surd$  / .'. Nous avons déjà relevé ce fait.

Le *torculus* a également trois formes  $\surd$   $\curvearrowright$  .7 .

Le *scandicus* reste traditionnel  $\surd$  / .

Et le *climacus* se rattache aux points détachés  $\surd$  .

Quant à la diastématique, ce manuscrit ne présente que la superposition simple des notes dans l'intérieur des groupes à points détachés ; peut-être pourrait-on trouver quelques faibles indices de l'espacement diastématique des groupes entre eux.


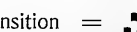










The image shows a musical score with six staves. Each staff contains a line of neumes (square notes on a four-line staff) and a line of diastematic notation (accents and points above the neumes). The Latin text is written below the neumes. The text is: "I u- stus ut palma flo- re- bit : sic-ut ce- dros Li- ba- ni mul- ti- pli- ca- bi- tur in do- mo Do- mi- ni. Ad adnun- ti- andum ma- ne mi- se- ri- cor- di- am tu- am & ve- ri- ta- tem tu- am per- no- ctem." The diastematic notation consists of various symbols including slanted lines, vertical lines, and dots, indicating pitch and rhythm.

Pl. XXII B. — Bibliothèque de l'Abbaye de Solesmes. Fragment d'Antiphonaire ; X<sup>e</sup>-XI<sup>e</sup> siècle.

C'est le répons *Ecce vidimus* du premier nocturne *In Cæna Domini*.

Neumes de transition mélangés d'accents & de points.

En débarrassant les groupes des traits, points & crochets accidentels qui rendent cette notation difficile à lire, & en les ramenant aux formes essentielles, on peut classer ainsi qu'il suit toutes les formules.

Podatus	{	$\mathcal{J}$ classe A =  $\mathcal{J}$ groupe de transition = 	Clivis	{	$\mathcal{A}$ classe A =  $\mathcal{A}$ « D =  $\vdots$ points détachés = 
Torculus	{	$\mathcal{J}$ neume de transition =  $\mathcal{A}$ « « = 			
Porrectus	{	$\mathcal{N}$ classe A =  $\mathcal{V}$ « D = 			
Scandicus	{	$\mathcal{J}$ formule de transition =  $\cdot\cdot$ points détachés = 			
Climacus	{	$\vdots$ points détachés = 			

En comparant la traduction sur lignes avec les neumes du manuscrit, le lecteur constatera que la *superposition entre groupes* existe dans cette notation ; on y entrevoit même quelques indices de diastématique à l'intérieur des formules. C'est à l'espacement des points ou à l'étendue plus ou moins grande des traits qu'on peut les reconnaître.

Mais ici prévenons une méprise facile à commettre. La longueur des neumes qui se trouvent sur les syllabes en italique des mots suivants, *habentem* (deuxième ligne notée), & *autem* (quatrième ligne), n'est pas le signe de grands intervalles, mais indique simplement des *cephalicus* ou *clivis* liquescentes ; de même les neumes des syllabes *por* (portavit, troisième ligne) & *pau* (pauperem, dernière ligne), sont des *epiphonus* ou *podatus* liquescents.

L'étendue insolite de la ligne dans l'un & l'autre cas est le signe des notes liquescentes.

**E**

c- ce vi- di- mus e- um non ha- ben- tem spe- ci- em  
ne- que de co- rem : a- spe- ctus e- ius in e- o non  
est : hic pec- ca- ta nostra por- ta- vit, & pro no- bis do-

lens : i-pse au- tem vulne- ra- tus est pro-pter in- iqui- ta- tes no-  
stras, cu- ius li- vo- re sa- na- ti su- mus. Ve- re.

Pl. XXIII. — Bibliothèque de la Ville de Chartres n° 130 (148); IX<sup>e</sup> ou X<sup>e</sup> siècle. Vient de l'abbaye Saint-Père de Chartres.

Ce manuscrit contient les traités de musique, *Musica encbiriadis*, *Scholica encbiriadis*, qu'il n'est plus permis d'attribuer à Hucbald après les travaux de M. Hans Müller; puis quelques fragments de divers auteurs sur la musique. Il se termine avec le folio 50, dont le recto est reproduit dans la présente planche.

Sur ce folio (XI<sup>e</sup> siècle), se trouvent cinq versets alléluïatiques, dont quatre sont encore en usage dans la liturgie. Au recto se lisent les versets *Dies sanctificatus*, *Multifarie olim*, *Video celos*, & au verso, *Pascha nostrum* & *Epulemur*. Ce codex est terminé par quelques neumes grossiers beaucoup plus récents, à notation liée & carrée, & par la note suivante : « C'est une chace qui se chante à II, & le fit frère Jehan Le Buef d'Abeville en Pontieu l'an MCCCCLXXII. »

Tout est à remarquer dans cette page curieuse, reproduite dans la grandeur de l'original.

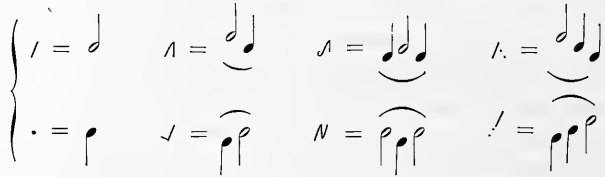
Elle est d'abord d'un grand intérêt pour l'histoire de l'harmonie au XI<sup>e</sup> siècle, car les textes de ces alléluïas sont accompagnés d'une double ligne de neumes; nous nous trouvons donc ici en présence de chants à deux voix. La mélodie liturgique ordinaire se trouve immédiatement au-dessus du texte, & la deuxième voix au-dessus de celle-ci. Cette seconde partie procède toujours note contre note & le plus souvent par mouvement contraire. Nous donnons ci-dessous la transcription sur lignes de la cantilène de l'un des versets, sans risquer pour le moment une traduction de la voix concomitante. Pour ne pas nous livrer à une traduction purement conjecturale, nous nous contentons d'en représenter par des neumes-accents les mouvements mélodiques.

La notation se rattache à l'accentuation traditionnelle déjà altérée par la ponctuation. Les virga, seules ou en composition, sont pointées à gauche. Cependant les virga initiales de plusieurs *clivis* & *porrectus* sont assez rongées pour être classées dans les séries C & D de ces deux groupes.

La diastématie fait dans cette page une discrète apparition soit entre les groupes, soit dans l'intérieur des formules.

Recueillons en passant un enseignement relatif à la valeur temporaire des virga & des punctum.

Dans la marche des parties concertantes, les punctum répondent aux virga, les podatus aux clivis, les torculus aux porrectus, & les scandicus aux climacus; c'est le résultat tout naturel du mouvement harmonique contraire ou oblique adopté par le compositeur. Voilà, ce nous semble, la réfutation la plus catégorique du système qui interprète la virga comme une note longue, le punctum comme une brève. En effet, si les partisans de cette école sont logiques, ils devront traduire ainsi les groupes correspondants :



Comment feront-ils alors pour obtenir une marche exactement parallèle des voix, puisque la *noire* correspond toujours à la *blanche*, & vice versa? L'impossibilité de cette traduction & du système sur lequel elle est appuyée est manifeste; il faut donc se résoudre à reconnaître dans ces deux signes, virga & punctum, une valeur purement mélodique, & non une valeur temporaire.

P / P . . . A J // N A J .. J .. N JJ J N A J. ... N  
 u / u // A I. J A J A A // I. J. A J I A I I I A

**A**  I-le-lu-ia. Di- es

P / J A / u A / A. JJ AJ N JI A / .. / J A. / J ... . . J  
 . . . A J . P J . JI J. I. A II. A . II. II. A I. III I I u

 sancti- fi- ca- tus il-lu- xit no- bis, ve- ni- te gen-  
 / P . . . / ... / . J A J. J N / A / / A  
 . . . . I. / . A . / J A / I / III A . J . . JI

 tes & ad-o- ra- te Do-mi- num, qui- a ho- di- e de- scendit lux ma-  
 JJ AJ N .. / A /  
 J. I. A II. A .

 gna su- per ter- ram.

Pl. XXIV. — Rome, Bibliothèque Nationale; Manuscrit Sessorien (S<sup>te</sup>-Croix de Jérusalem) CXXXVI; n<sup>o</sup> général d'inventaire, 2110; XI<sup>e</sup> siècle.

Ce manuscrit vient de l'abbaye de Saint-Abundius, diocèse de Como, comme le prouve l'invocation des litanies (f<sup>o</sup> 11<sup>r</sup>) : *Ut cunctam congregationem S. Abundii servare digneris.*

Il a été écrit après saint Mayeul († 994), dont le nom est dans les litanies.

Il contient des exorcismes & prières pour le baptême, des bénédictions, &c., enfin l'office des défunts. Plusieurs feuilles manquent, comme on peut le voir précisément aux pages que nous publions & qui ne se suivent pas.

Le *Libera me* se trouve au folio 58<sup>r</sup>. Les six premières lignes en ont été déjà publiées par Coussemaker dans son *Histoire de l'harmonie au moyen âge*, pl. XI. Nous avons choisi cette page à cause de la notation & aussi dans le dessein de montrer, par la comparaison de notre planche avec celle de Coussemaker, qu'il est presque impossible, même au meilleur copiste, de reproduire avec exactitude les neumes & le texte d'un manuscrit.

La notation est très originale, mais elle rentre cependant dans les classes de notre tableau.

Le *punctum* prend diverses formes; les *virga* ont disparu, elles se sont changées en *punctum*.

La *clivis* ressemble tout à fait à une virga pointée; l'accent aigu initial a presque entièrement disparu; cette clivis altérée 7 appartient donc à la classe D.

Le *scandicus* conserve la forme traditionnelle .<sup>!</sup>

Le *climacus* est à points détachés.

Planche XXV. — Rome, Bibliothèque Vallicellane, B, 81. XII<sup>e</sup> siècle.

Ce codex contient plusieurs opuscules de musique dont on trouve l'analyse détaillée dans les *Essais de Diphthéographie musicale* d'Adrien de la Fage, p. 87. Danjou l'avait signalé dans sa *Revue de Musique religieuse*, 1847, p. 196

Le *Libera me* se trouve au folio 140<sup>r</sup> & 141<sup>r</sup>. Il a été reproduit en partie (six lignes seulement), par Coussemaker dans l'ouvrage cité plus haut, pl. XIII, mais avec un grave oubli; car son fac-similé ne reproduit pas les trois lignes tracées à la pointe sèche sur lesquelles s'appuie la notation. Il est vrai qu'elles sont presque imperceptibles. Notre phototypie les a fait ressortir surtout dans les deux dernières portées de la première page, & on les devine dans plusieurs autres endroits quand on sait qu'elles existent.

Nous analyserons la notation de cette planche en même temps que celle de la suivante.

Pl. XXVI. — Rome, Bibliothèque Vaticane, fonds Vatican n° 4750. Processionnal monastique (XII<sup>e</sup> siècle), relié en peau rouge aux armes de Pie IX.

Chaque procession a trois chants : une antienne *in choro*, un répons *per claustrum*, & un autre répons *ad ingressum ecclesie*.

La planche XXVI (f° 27<sup>r</sup> du codex) nous donne les derniers mots du verset *Si oportuerit me mori tecum non te negabo*, appartenant au répons *Si diligis me* chanté *per claustrum* en la fête de saint Pierre. Puis vient le répons *ad ingressum ecclesie* de la même fête, *Petre amas me*.

« In natali sancti Laurentii » : *in choro*, l'antienne *Beatus Levita Laurentius* avec le verset psalmodique tiré des Actes de saint Laurent ; *per claustrum*, répons *Quo progredieris*.

Les neumes sont placés sur quatre lignes, dont deux à la pointe sèche sont effacées tant sur l'original que sur la reproduction. La ligne de l'*ut* est jaune ; elle est précédée de la lettre *c* dans tout le manuscrit ; mais dans la planche ci-jointe les deux premières portées seules ont cette clef. La ligne de l'*fa* est rouge ; elle ne porte pas de clef, à moins qu'on ne regarde comme en tenant lieu les virga placées en tête de cette ligne à gauche. Cette particularité se retrouve dans tout le livre.

Et maintenant faisons une étude comparative des neumes des planches XXV & XXVI.

La planche XXVI est un spécimen de la notation italienne proprement dite dans l'état où nous la trouvons vers la fin du XII<sup>e</sup> siècle : elle descend directement des neumes lombards, ou pour mieux dire elle n'en est qu'une variété.

Les neumes du codex de la bibliothèque Vallicellane (pl. XXV) sont sortis à leur tour des neumes italiens. Entre ces deux écritures musicales les différences sont grandes, sans doute ; cependant l'analyse des groupes décèle des analogies assez nombreuses pour rendre évidente la parenté que nous leur attribuons.

Dans les *scandicus* des deux notations, on constate l'union matérielle des éléments ; ces figures appartiennent l'une & l'autre à la classe A du *scandicus*. Les différences proviennent de deux causes : 1<sup>o</sup> de l'usage des *neumes-points*, qui, dans le processionnal du Vatican, s'introduit à peine, & qui au contraire domine entièrement dans le codex de la Vallicellane ; 2<sup>o</sup> du caractère même de l'écriture, qui est *posée* dans la planche XXVI, *cursive* dans la planche XXV.

Le *scandicus* lié, n° 1 ou 2 du tableau & du processionnal, est le type par excellence de la notation lombarde ou italienne.

Le *climacus* est à *points détachés* dans les deux livres, sauf une fois planche XXV, ligne cinquième, « *et miserie* », où ce neume est à *points liés*.

Chacune des planches emploie les deux formes de *clivis*, classes C & D, dont il nous faut expliquer l'origine & la raison.



Lorsque le notateur doit écrire une clivis, trois cas peuvent se présenter : la première note de cette clivis est ou plus élevée (n° 1), ou plus basse que la note précédente (n° 2), ou enfin à l'unisson de cette même note (n° 3).



Dans le premier cas le notateur emploie les clivis avec *virga verticales* de la classe A ou B; ou encore les premiers types de la classe C, qui ont conservé quelque chose de cette virga obliquement tracée de gauche à droite.

Dans le second & troisième cas, c'est l'une des clivis de la série D à *virga horizontales*, plus ou moins longues selon le genre & l'époque de l'écriture, qui est préférée.

Or ces préférences s'expliquent aisément. Pour le premier cas la main du notateur, après s'être abaissée pour marquer la note inférieure de la formule précédente, remonte pour écrire le point supérieur de la clivis qui suit. Dans ce mouvement ascendant la plume laisse la trace de son passage, & la virga initiale est ainsi conservée; elle est comme une liaison entre les deux groupes.

Dans les deux autres cas, n° 2 & n° 3, la note inférieure du climacus une fois tracée, la main se trouve ou plus haut, ou sur le même plan que la première note de la clivis à écrire. Évitant alors tout mouvement inutile, elle trace soit un peu plus bas (n° 2), soit à la même hauteur (n° 3), la première note de la clivis, au moyen du trait horizontal (*virga jacens*) ou du point qui caractérisent les clivis de la quatrième classe. Telle est l'origine de la série D. Nous avons employé à dessein cette expression *virga jacens*, car ici elle se justifie pleinement.

Le *porrectus* reçoit dans sa virga initiale les mêmes modifications que les clivis; nous n'avons pas à nous y arrêter; car ce qui vient d'être dit de ces dernières s'applique entièrement au porrectus.

Le *podatus* prend les deux formes des classes A & B.

Le *torculus* à *points liés* appartient dans les deux manuscrits à la classe A de ce groupe.

e- a- tus le- vi- ta Lau- ren- ti- us clama- vit & di- xit : De- um me-

um co- lo & il- li so- li ser- vi- o, & id- e- o non time- o tormen- ta tu- a.

Pl. XXVII. — Paris, Bibliothèque Nationale, fonds latin n° 1240. Tropaire ; X<sup>e</sup> siècle, entre 933 et 936.

Voici ce que dit de ce manuscrit M. Léon Gautier, de l'Institut, dans son *Histoire de la poésie liturgique*, p. 86 : « Le tropaire de Saint-Martial, qui porte le n° 1240 dans le fonds latin de la Bibliothèque Nationale, renferme des acclamations au pape Jean (c'est Jean XI, qui a vécu sur le trône pontifical de 933 à 936), au roi Raoul (923-936), à l'évêque de Limoges Turpion (905-958). Voilà un tropaire qu'il n'est pas impossible de dater (si l'on se con-vainc scientifiquement que tous ses éléments sont réellement de la même date), & l'on ne saurait hésiter qu'entre les années 933-936. »

En ce qui concerne l'écriture musicale, bien loin de s'opposer à cette date, elle concourt pour sa part à l'appuyer.

En effet deux notations sont employées tour à tour dans ce codex : l'une se compose d'accents, l'autre de points détachés mêlés de quelques accents ; c'est la notation aquitaine dans une des phases de sa formation. Cet usage d'un double système ne nous reporte-t-il pas à l'époque où les moines de Saint-Martial, abandonnant les accents traditionnels, s'essaieraient dans la pratique de la nouvelle séméiographie musicale qu'ils devaient perfectionner & adopter définitivement ?

Ce qui confirme cette conjecture, c'est que, grâce aux nombreux manuscrits de chant de Saint-Martial conservés à Paris, on connaît très bien l'état de la notation dans ce monas-tère à la fin du x<sup>e</sup> siècle & au commencement du xi<sup>e</sup>. A cette époque le système des points neumatiques aquitains était arrivé à sa perfection, & l'emploi d'une ou deux lignes réelles ou idéales était un fait ordinaire (voir pl. XXVIII) ; d'autre part l'usage des accents y était complètement tombé en désuétude.

Nous donnons ci-dessous la traduction des premières lignes du chant *Agios o Theos* du vendredi saint.

A - gi- os o The- os. A- gi- os i-sky- ros. A- gi- os A-  
tha- na- tos e- lei- son i- mas.

Pl. XXVIII. — Paris, Bibliothèque Nationale, fonds latin, n° 1132 ; Graduel et Tropaire de Saint-Martial de Limoges ; XI<sup>e</sup> siècle.

Ce Graduel complet, en bon état, a conservé les versets d'offertoire.

La présente planche, folio VIII<sup>r</sup> du codex, contient la communion *Video celos* de la fête

de saint Étienne ; les autres pièces appartiennent à la première messe de saint Jean l'Évangéliste : introît *Ego autem* ; épître indiquée seulement : *Benediċus Deus & Pater Domini nostri* ; répons *Justus ut palma*, que nous transcrivons sur portées de quatre lignes ; alléluia *Justus non conturbabitur* ; évangile *Dixit Dominus*, indiqué seulement ; offertoire *Gloria & honore*.

Les *points détachés aquitains* sont ici dans toute leur pureté ; le principe diastématique y est appliqué avec une grande perfection ; une seule ligne est tracée à la pointe, les lettres-clefs ne paraissent pas encore. Après les explications données plus haut sur ce système (p. 46 & suiv.), il suffit d'y renvoyer le lecteur.

I U- stus ut palma flo- re- bit, sic- ut ce- drus Li- ba- ni  
mul- ti- pli- ca- bi- tur in do- mo  
Do- mi- ni. Ad adnun-ti- andum ma- ne  
mi- se- ri- cor- di- am tu- am & ve- ri- ta- tem tu-  
am per no- ctem.

Pl. XXIX. — Bibliothèque de la ville d'Angers, n° 89 ; Graduel ; XII<sup>e</sup> siècle. Vient de l'abbaye de Saint-Aubin.

Le folio 52<sup>r</sup> de ce codex reproduit ici le verset *Quid est homo* de l'offertoire *Gloria & honore* ; la communion *Posuisti Domine* ; le répons-graduel *Justus ut palma*, dont on trouvera la traduction ci-dessous.

La notation de toutes ces pièces est bien propre à faire ressortir la parenté étroite qui relie les neumes-accents aux neumes-points. Pour bien suivre la série des transformations, il faut étudier comparativement tout d'abord les planches XIX & XX, qui serviront de point de départ, puis les planches XXIII & XXIX comme types de transition, & enfin les planches XXX & XXXI, dont les neumes, surtout ceux de la dernière, appartiennent à la notation carrée à points liés.

Dans ce Graduel d'Angers les accents ont assez bien conservé leur forme primitive, tout

en se laissant pénétrer par la ponctuation. Toutefois certaines clivis s'écartent des modèles traditionnels en perdant la virga initiale ; elles appartiennent donc aux classes C n° 6 ou D n° 8 de ce groupe ; mais on remarquera que toutes les clivis ont, dans ce cas, la première note à l'unisson de la note qui précède immédiatement : confirmation nouvelle de ce que nous avons dit plus haut sur l'origine de ces deux classes de clivis. La diastématique est arrivée à sa perfection, puisque les formules neumatiques sont échelonnées sur quatre lignes sèches. Signalons encore les  $\flat$ ,  $\sharp$ , & les clefs.

u- stus ut palma flo- re- bit, sic- ut ce- drus Li- ba-  
 ni mul- ti- pli- ca- bi- tur in do-  
 mo Do- mi- ni. ̃. Ad annun- ti- andum ma-  
 ne mi- se- ri- cor- di- am tu- am, & ve-  
 ri- ta- tem tu- am per- no- ſtem.

Pl. XXX. — Bibliothèque de la ville de Chartres, n° 520 (222). Missel plénier. XIII<sup>e</sup> siècle. Appartenait autrefois à la bibliothèque du chapitre de Notre-Dame & servait à la chapelle des saints Serge & Bacque & de saint Nicolas de la même ville.

Il est impossible de faire remonter ce codex plus haut que l'année 1173 : saint Thomas de Cantorbéry, canonisé cette même année, se trouve inscrit au calendrier de la même main que le reste du manuscrit.

Notation traditionnelle à points liés sur quatre lignes dont deux au poinçon ; la troisième pour le *fa* est verte, elle paraît plus grosse & plus noire dans le fac-similé ; & la quatrième pour l'*ut* est jaune très pâle.

Le répons *Justus ut palma* se trouve au folio 397<sup>r</sup>.

Pl. XXXI. — Bibliothèque de la ville de Chartres, n° 529 (428). Missel de Saint-Jean-en-Vallée-lez-Chartres, Ordre de Saint-Augustin. XIV<sup>e</sup> siècle (1313-1325).

D'après une note du XVII<sup>e</sup> siècle placée en tête du manuscrit, ce missel aurait été composé après 1313, parce qu'on y trouve une messe en l'honneur de saint Pierre Célestin,

canonisé par Clément V en cette même année, & avant 1325, parce que la fête du Saint-Sacrement, célébrée à cette même date dans l'Église de Chartres, ne s'y trouve pas.

Notation traditionnelle portée sur quatre lignes, deux à la pointe sèche, une jaune effacée pour l'*ut*, une verte pour le *fa*.

Le répons-graduel *Justus ut palma* se trouve au folio 224<sup>r</sup>.

Nous avons exposé dans les grandes lignes l'origine & le développement des deux principes fondamentaux, chironomie & diastématie (accents & points), dont les phases remplissent l'histoire de la notation musicale. C'est tout ce que nous voulions dire pour le moment. Les preuves de détail, qui sont abondantes, seront fournies ultérieurement par l'étude spéciale des différentes écritures neumatiques propres à chaque contrée. En attendant, les planches que nous avons données suffiront aux lecteurs pour contrôler notre thèse & en reconnaître la vérité.

Toutefois cette théorie, née de l'examen attentif de faits innombrables recueillis sur les manuscrits, emprunte une force nouvelle à cette considération d'un autre ordre : c'est qu'elle est de tous points conforme à la marche générale de l'esprit humain dans ses différentes inventions.

À l'origine de la notation musicale comme à l'origine des langues, de l'écriture, des arts, des sciences, la nature préexiste à la convention & apparaît comme la première maîtresse de l'homme : c'est elle qui met sur ses lèvres les premiers éléments du langage, qui dirige sa main dans le tracé des premières images ou des premiers signes graphiques destinés à communiquer sa pensée à ses semblables, sans le secours de la parole ; de même c'est elle qui lui suggère, au moyen des accents, sortes de gestes graphiques naturels, les premiers symboles de la figuration des sons.

La réflexion vient ensuite ; elle utilise ces données primordiales de la nature, les féconde, les développe par une série de perfectionnements qui amènent avec les siècles les plus précieuses découvertes. Telles sont l'écriture alphabétique, la musique & l'harmonie, les langues littéraires, &c. ; telle est aussi, dans la représentation symbolique des intervalles musicaux, la notation diastématique qui répond parfaitement à l'échelle idéale des sons.

Quelques mots maintenant serviront de conclusion à ce travail & de transition au deuxième volume de la Paléographie musicale.

La notation diastématique n'est donc pas, comme on le croit trop généralement, une invention personnelle due au génie de Gui d'Arezzo. Les perfectionnements définitifs qu'il apporta au système de la portée musicale lui font encore la part assez belle pour que, en maintenant la vérité historique, rien ne soit enlevé à sa gloire.

La diastématie musicale est l'œuvre collective des copistes & des théoriciens qui,

au ix<sup>e</sup>, au x<sup>e</sup> & au xi<sup>e</sup> siècle, prirent à tâche, sur tous les points à la fois & par des procédés très divers, de perfectionner l'écriture neumatique.

Il est très important de relever ce fait, car à cette question de paléographie se rattache celle de l'originalité & de l'authenticité des mélodies grégoriennes.

En effet, d'après l'opinion de quelques auteurs, si la traduction en notation ouverte & claire de ces mélodies avait été accomplie du premier coup par un seul homme, dans un seul monastère, au moyen d'une écriture unique qui serait devenue celle de toutes les églises, la force de la tradition grégorienne se trouverait singulièrement diminuée ; car cette tradition ne reposerait plus que sur un seul témoin, qui aurait pu se tromper & nous tromper. L'uniformité mélodique des manuscrits postérieurs à cette découverte ne serait plus un argument d'authenticité, puisque tous les exemplaires du répertoire grégorien seraient simplement des copies de l'œuvre de ce novateur.

Il s'en faut bien que, même dans cette hypothèse, l'authenticité des mélodies soit ébranlée ; mais il est inutile de s'y arrêter, car l'ensemble des monuments neumatiques montre que la vérité est tout autre, & déjà nos lecteurs ont pu l'entrevoir dans le présent chapitre. Le passage des neumes sans lignes aux neumes diastématiques, ou en d'autres termes, la traduction des mélodies en notations très lisibles, s'est faite lentement, progressivement, partout à la fois & par des procédés qui varient avec les manuscrits & les lieux, circonstances qui attestent l'indépendance des tentatives faites par les neumistes pour améliorer la notation musicale. Or, quand, dans des conjonctures aussi défavorables, les monuments de tout pays, de toute écriture, présentent une uniformité étonnante, tant au point de vue du rythme que de la mélodie, nous pouvons conclure avec assurance à l'identité des manuscrits chironomiques & des manuscrits diastématiques ; la tradition seule a pu accomplir une pareille unité : & ce caractère d'universalité est un critérium décisif en faveur de l'authenticité & de l'originalité de l'œuvre de saint Grégoire.

Mais la preuve d'un fait aussi important dans l'histoire de la liturgie musicale doit être basée sur les monuments bien plus que sur les paroles ; c'est pourquoi le deuxième volume de la Paléographie contiendra environ deux cents fac-similés de la mélodie du répons-graduel *Justus ut palma florebit*, empruntés à autant de manuscrits de tout pays & de toute époque.

Dans la préface qui accompagnera les premières planches, nous reviendrons sur cette question d'authenticité, & nous expliquerons plus au long les autres motifs de cette publication, qui sera l'hommage des bénédictins de Solesmes à saint Grégoire le Grand en cette année de son centenaire.

Resede runt principes & aduersarij  
 sui me loqueban tur & Iniqui  
 per secura sunt me.

Adiuua me domine  
 deus meus saluum me fa prop ter  
 misericordiam tuam.

ALLELUIA

Video caelos apertos & ierusalem  
 san ctam adextris visitu  
 ris dei.

Of Inuistate tuam  
 Of Elegerunt ap te Ad CO Video caelos

IN PRIMA MISSA S. LOH

Ego autem sicut oliua  
 Of Inuistat ut palma florebit sicut ce  
 drus libani multiflorus  
 bitur In do mo domini





IN **A** CIPIT GRADUAT LIB.  
 DOM. L. INADUENTV DNI.  
 OTE LE VAULANT  
 MAM MEAO DEVS MEVS INTECON  
 si do non erubescam neque iride  
 ant me inimici mei & cum unuerfi  
 qui te expectant non confundent.  
 Vias tuas domine demonstra michi & semitas tuas doce me.  
 Unuerfi si qui te expectant non confundentur do  
 mine.  
 Vias tuas domine  
 fac mihi  
 ebi  
 & se  
 mitas tu  
 as edoce me.

**D**a nobis q̄s om̄pe d̄s. ut beati ma  
 thei apli tui & euangliste quā pre  
 uenim̄ ueneranda sollempnitas. & de  
 uotionē nob̄ augeat & salutē. ℞. spl̄a.  
 Beat̄ homo q̄ inuen̄. 6R. Iustus ut palma  
 flore bit sicut cedrus liba ni multi  
 plica bitur in dō mo domini.  
 Ad annuncian dum ma  
 ni sericordiam tu am &  
 ueritatē tu am p noctem.  
 Ill' vidit ihe publicanū lve aoy.  
 nomine leui sedentē ad theloneū.



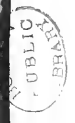


第 10 卷

gloriam et magnum deo rem inponet  
 super eum alleluia. **CO** Video celos  
 apertos et haesum stantem ad dextris virtutis dei domine ihesu  
 accipe spiritum meum et nescias illis hoc peccatum  
 qui nesciunt quid faciunt. **IN. I. MISSA. S. Iohis APTI.**

**E**go autem sicut oliua fructifica in in domo domini  
 speravi in misericordia dei meae et expectabo nomen  
 tuum quoniam bonum est ante conspectum sancto  
 rum tuo rum. **PS** Quid gloriaris. Seculorum amen.

**GR.** Iustus ut palma florebit sicut cedrus libani  
 multiplicabitur in domo domini  
 et nunciandum magis  
 misericordiam tuam  
 et uocem tuam in noctem  
**Alleluia** Iustus non  
 conturbabitur quia dominus





quibus capere ualeam salutaris mysterii portionē. p.  
 Ego autem sicut oliua fructificauit. **VI. K. ian. Vigl. S. iohis.**

in domo domini speraui in misericordia dei mei. et expecta  
 bo nomen tuum quoniam bonum est ante conspectum  
 sancto- rum tuo- rum. p. Quid sit in malis. Sicut am.

**R.** Iustus ut palma flore- bit sicut cedrus libani  
 multiplicabitur. in domo domini.

**V.** Ad adnuntandum ma- gnam tuam misericordiam  
 diuinitatem tuam. an. p. ueritatem tuam.

per noctem. **Of Gloria & honore.** re coronas  
 tuas. eum & constituis eum super opera manuum  
 tuarum domine. **CO.** Magna est gloria

eius in salutari tuo. o gloriam & magnum decorem inpones  
 super eum domine. **Indie.** In medio ecclesie apo-

stolam glorie induit eum. **P.** **Soeunditatem.** **OR.**  
 et psalle noī tuo altissime. glā.

**F.** ecclesiam tuam domine benignus illustra. ut beati iohis  
 euangētie inluminata doctrina. addona p  
 ueniat sempiterna. p. lēc libri Sapientie.

**Q.** uisum est dominum faceret bona & quatenus est  
 iustitie. apprehendet illa. Et obuiaui illi.  
 quasi mater honorificata. Cibabit illum panem  
 uitae & intellectus. et aqua sapientie salutaris.  
 potabit illum. Et firmabit in illo. & nō flectetur.





... longitudo dicitur  
 ... Magna est gloria eius in altitudine magna  
 ... Gloria eius in altitudine  
 ... dei domine terra accipe spiritum meum et ne spuas illis hoc peccatum qui ane eius

IN PRIMA QUESA 3110:15

... sicut oliva fructi fieri in domo domini sicut in misericordia  
 ... demet et peccato no in mentium quomodo bonum est ante conspectum  
 ... in domo domini  
 ... Quid sicut iustus ut palma florebit sicut cedrus libani  
 ... multiplicabitur

... misericordiam  
 ... Gloria et honor  
 ... cum super opera manuum tuarum  
 ... domine dominus nosse  
 ... admirabile est nomen tuum





martiri eius merita uenerimus. proce  
 tionis tuae auxilio muniamur. p. III. dō  
 Ags ntsai Trburcu oik. A. Justus uir pal  
 pt. hō est confite. R. Justus uir palma flore bit sicut ce  
 drof liba m multiplicat bitur  
 indan. o domini Adnuncian  
 dum ma ne mite m corclan  
 an & uertatenu am  
 per noctem att pcursum m hauritae q' pofustad.

**B**eati t'burcu nos dne foueuit conti

mens & conuersa retrorsu. Tai. Sordet  
 ei in pedib; ei nec recordata e finis sui  
 deposita e. uehement. non habent consola  
 tore. ¶ uide dne afflictione mea. qm er ec  
 tus est inimicus meus; R. Face uindictam eum  
 non habentem in speci em. neque decō rem a pec tuis eus  
 me. ¶ uon est hic peccata uostra porta uir et  
 p nobis do lens ipsa autem uulnesa tus est propter  
 iniquitates nos tās eius luo re sana a sumu  
 ¶ uere Langores m'os ipse alit & dolores m'os ipse por  
 ra uir. eum. ¶ **L**iberant dominus p uerem ipoten



Alle luia ... of sanctificatus illuxit no

504 et dernier 18 mai 1884

bisue ... nre genes adonatee ... descendit lux mag na superna.

Alle luia ...

Quia ... us loquens improphe us nonissime.

de ... loquens est no ... bis infilio.

Alle luia ... Udo

... bis apor ... et abiesum

... non ad...

Alle luia ...





R. Libe ro me de mine de morte eter na inue  
 illi tremen da qua doce li no uenit sup re  
 ter ra. Tremens factus sum ego et in meo  
 diu discusso uenit et uenit uia tra Indie  
 Die illa desit re caligami tant et miserit ed  
 si magna et diuina ual de. Quando cele  
 ego miserimus quid dicam uel qd faciam  
 dum nullo p se tam ante tantu iudice Indie  
 timor magis et tremor. Et dum in die  
 domine ac tuus cui usque nostrum Indicella  
 Tremebunt angeli et archange li impi i  
 aytem ubi par ebunt. Quando. v. Plangeat  
 se su pe omnes tribus ter re us usus i iudic  
 tur et ego ubi sp parabo. quando. v. No do  
 mine qd solus potens et peccata dimittis. timor  
 me i misere. quando. v. Nunc grise as pre  
 cor. muerere pe to q uenisti redimere. p pta

aus. Orem. Partē beatē resur rexi  
 onis obtineat utaq; sēna habere  
 meret medicus. p te xpe. Se q; or  
 De cui soli competat medicam pfa  
 re post morte. presta q; ut anima  
 famuli tui. et. tremis ex uia con  
 tagis in tue redēptionis parte  
 nomen tuum. p. or. post Laxatio  
 ne est. opus a te de deo offerat.  
 Suscipe dñe anima seruū tui. et. quā  
 de ergo stulo huius sēti. uo care dig  
 natus es et libera eam de principib;  
 tenebrarū. et de locis penarum. et  
 ad uita omni uinculo peccatorū  
 q; et a luce eterne beatitudinis  
 regē pfruat. et in seos et de  
 iose uos in resurrectionis gl'are sus





141

141  
Nisi spate cederetur misere per Quamvisi redi

meze paxum uen saluare Quidno Requiem

eternam dona es domine Nisi paxum luxer

Quis scit hylaxum quam diu num fecerum Tu

veni et domine locum indugente Dp fundis

nam au dte domine domine paxum uocem uicam

Oram etis anima quia paxum possit et paxum

missione nostris dera sumus Do... manus cudo di are

abom et malo custodiar amaram tuam deus po

142  
Dixitne domine denore cerna. in die aia tremen

sed duxido est mouididitit terra dunnuar. vrs

audicare saluum per. grem tremas facit

tum ego timido dnm actusio uentit ang uenura

ira duxido dicit uis uis. ne calamitas timidec dis

magna terram ualde dnm Quid ergo miserius quid

dixim uel quod faciam dnm nolum perferam. ante tan

tum ualdem duxido plangere se suspire omnes et uis

miser. tunc vix uisul saluatur ego ubi apparetis dnm

LIBRARY



ding'ss.

ri te cum non te nega bo Et Petre *amas*

me tu scis do mi ne quia a mo te Pa

see o ues me as Symon iohannis diligis

Processio sci apo  
lenaris gugu ppe  
finc hui opus

me plus his tu scis domine quia a mo te Pa  
Ante Incho. *laurentii.*

**B**eatus leuita lau rentius clama uit & dixit

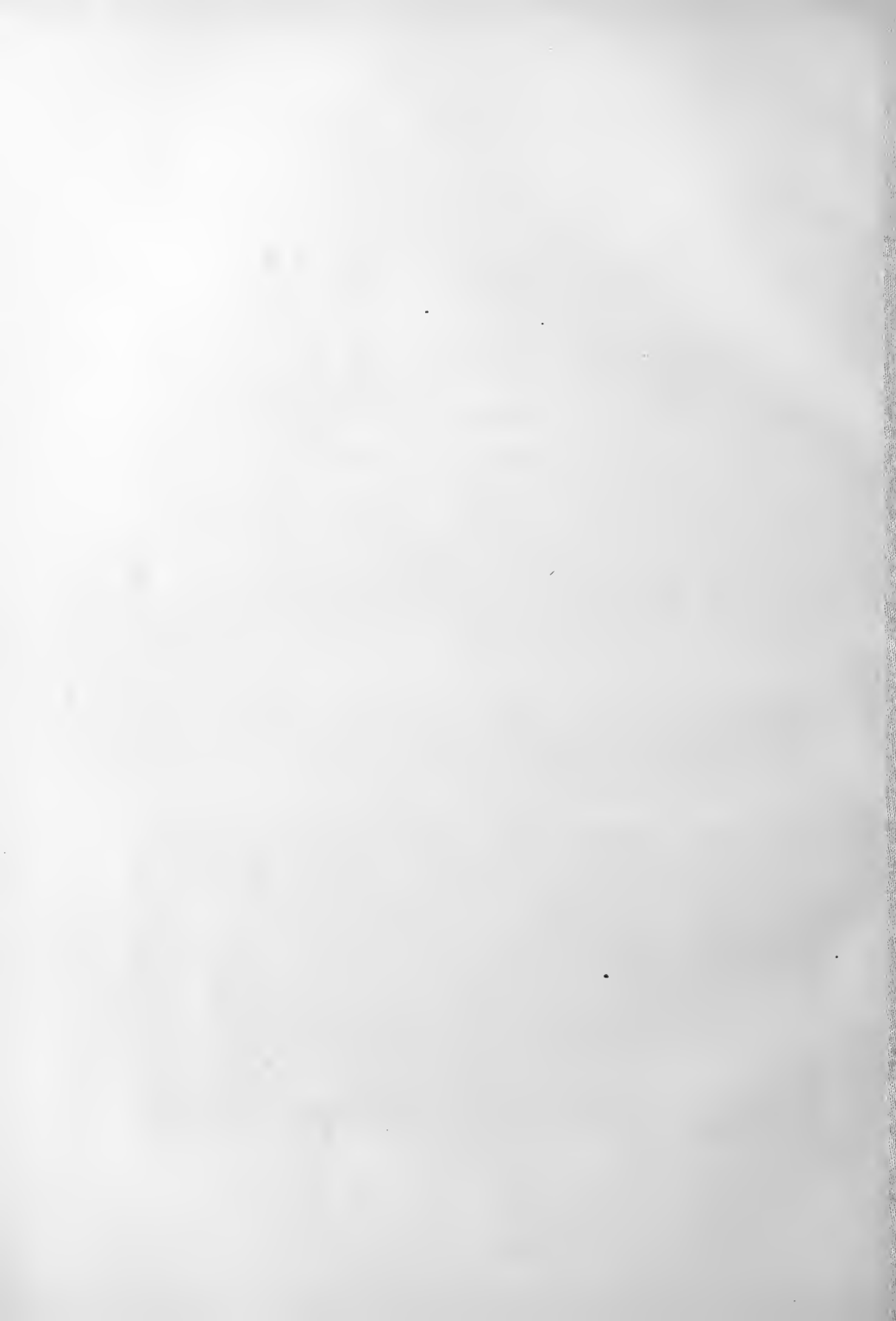
deum meum colo & illi soli seruo et ideo non timeo

tormenta tu a Disce miser quia carbones tui refri

gerum mihi prestant tibi autem eternū supplicium  
p claustrū

**Q**uo progredere sis si ne fi uo pa ter quo sacerdos





**P**  
**R**one audiu In medio  
 In eo ducone **D**ilabano  
**O**perat celos  
**W**kipeme **L**uicogitauer ma  
**A**uerant **C**ustodime dne  
**L**uicogitauer subplactare  
**E**t sine sexcen **D**ysi dno dms  
**D**ne dne uirt **N**andisme  
**C**apud circuit **V**eritatem

**A**gyptoc otheos **A**giol  
 iskyrol **A**giol  
 Athanahos eleison imal  
**X** **P**optem quid feci  
**X** **V**e nobis **D**ie michi fili  
**X** **V**e nob **V**inea mea **V**eno  
**V** **P**opule meus quid feci tibi

aut in quibus conuersi fueris te  
 responde michi quia eduxi  
 te de egypto  
 latus te crucem saluatori  
 tuo **A**giol **Q**uic  
 eduxi te pdeser tum  
 quadraginta annos manna  
 quogue erbaute & intero  
 duxi internum lacis obtinam  
 larati. **Q**uid aliter debui  
 facere tibi & non feci  
**E**go quidem plantauite  
 uineam meam specio silsi  
 mam & tu facisti michi  
 nimis amara de glo namq  
 situm meam potasti et lancea  
 uulnerasti lacus salua to  
 ris tui. **A**giol





Ma dno celestiper cor i ihesum stantem a dextris virtutis dei domine ihesu  
su neque spu tuum me um i ne statuas illis hoc peccatum quia nel cunto

PRIOA

**E**

quid fecerunt Et MISSA **E**o au tam si cur holiua fructifici  
u in domo domini speraui in misericordia dei <sup>mei</sup> expecta bo nomen tu am  
quomam bonum est amo conspectum sancto rum tuo rum

*Psalm. Dometur*  
Ar i pas dnu nri **B**eatiss ne palma flore bit sicut ee dnu liba

mi multi pl ca bitur in da ma domi nri **A**

et nunciandum ma ne mi sericordiam tu  
am i ueritatem tu am per hoc

**A** *Et dicit d*  
bitur quia do nuntius si mact ma mun ca sit the petro

**G**loria i honore coronasti e um a constituisti a e um super dextra







ho no quo man...  
 N uis aut fitur ho mi nis qua nam ut ser  
 um. & constructis solisti domi  
 epi.  
 ne in ca pite aut coro nam de lapi de pitei oso. hylari  
*et quia scribit.*  
*Officium datus.*  
 Annuati dicit abbi. s. am.  
 Ecce sacerdot.  
 Mauri s. uisil holi on R. latus ut palma flo  
 bit sicut ce drus libi ni multiplica  
 in dono domi ni. Ad annuati dicit ma  
 ne ni seruidiam tu  
 am per nocem.

88 3 A





Donati epi. m. Saacerdotet tui & epi natal sei suuestri.

**P**rus qui et tuorum gla sacerdotum: presta quesu  
mus ut sei martyris tui et epi donati eius  
festa gerimus sentiamus auxilium. pdm. epla  
Iustus cor suum. Vigilate.

Iustus ut palma flore  
bit sicut ce drus

liba in  
multiplica  
bitur

in do  
mo domini.

de ammirationum ma  
ne mi

sericordiam tu  
am et ueritate





cut oliva fructificavi in domo domini speravi in mi

sercordia dei mei et exspectabo nomen tuum quoniam

lonum est ante conspectum sancto rum tuo rum.

Quid gloriaris in malicia qui potens es iniquitate. Tase

culosam. Syncepson. iustus ut palma flore

bit sicut cedrus. liba in multiplicata

bitur in domino domini.

Ad annunciandum ma

ne mi sercordiam tuam

cruciatem tuam amper

