



This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

### **Usage guidelines**

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

- + *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
- + *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
- + *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
- + *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

### **About Google Book Search**

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at <http://books.google.com/>



## A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

## Consignes d'utilisation


Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

- + *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.
- + *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.
- + *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.
- + *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

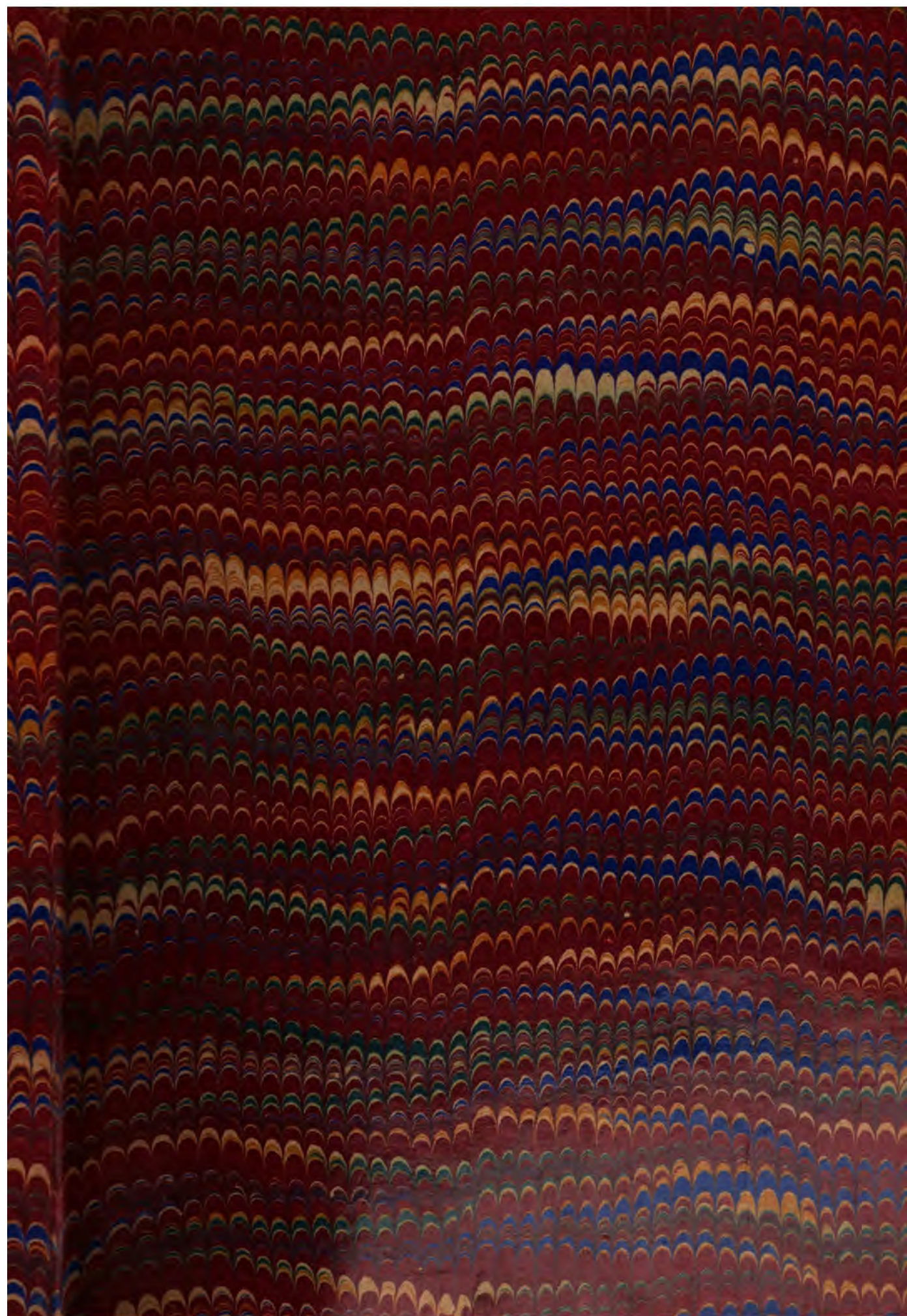
## À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse <http://books.google.com>



*In memory  
of  
Minal  
E  
Young*

STANFORD  
UNIVERSITY  
LIBRARIES



F - 33081





ÉTUDES

DE

**SCIENCE MUSICALE**





ÉTUDES  
DE  
SCIENCE MUSICALE

PAR  
A. DECHEVRENS. S. J.

---

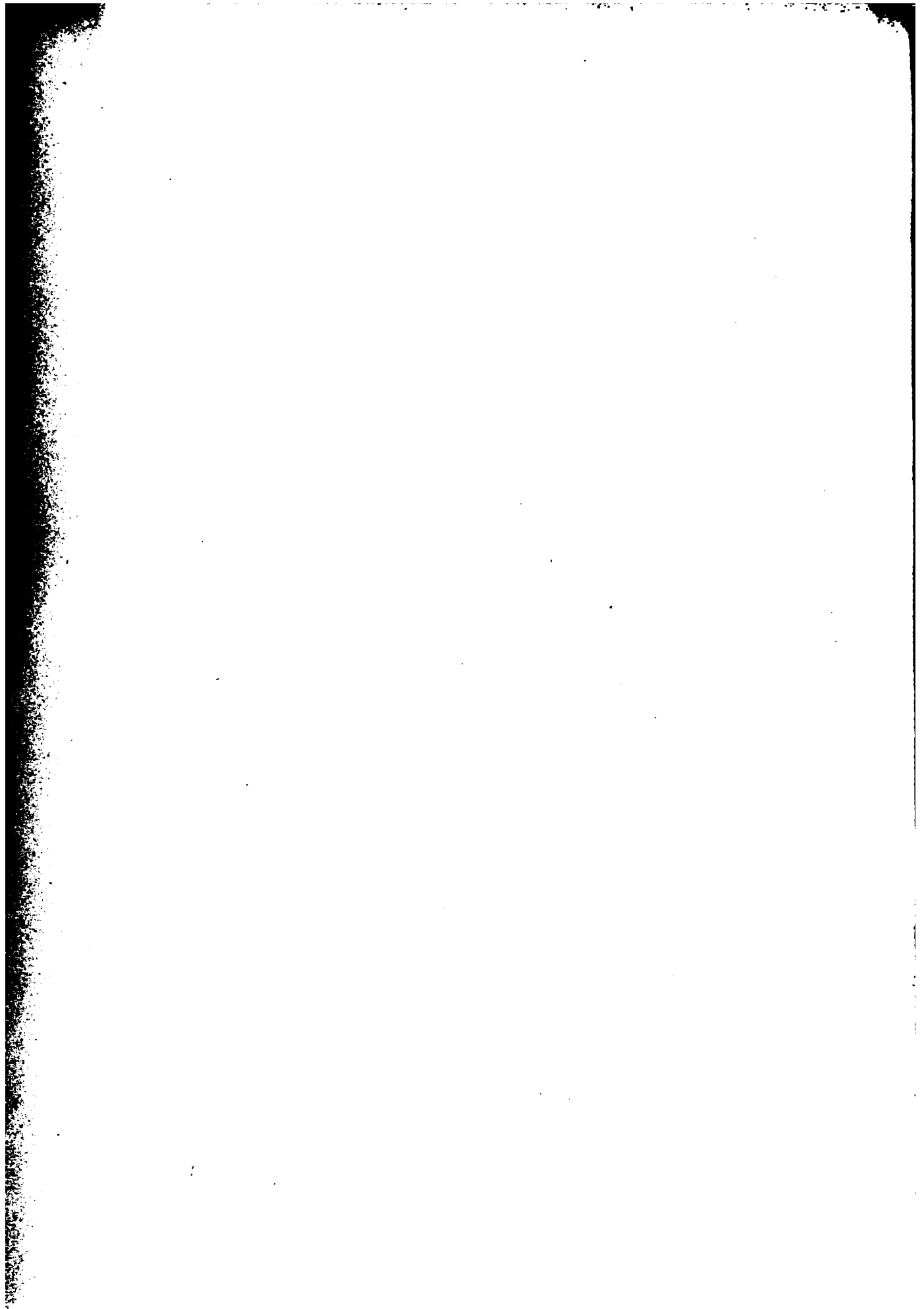
III<sup>e</sup> ÉTUDE  
DOCUMENTS

---

PARIS  
CHEZ L'AUTEUR, 26, RUE LHOMOND  
EN DÉPÔT  
M<sup>lles</sup> BLANC, Typographie musicale, 4, rue Malebranche  
—  
1898

1911

DOCUMENT I  
HYMNUS DE DIE JUDICII



## DOCUMENT I

(Cf. II° Vol., page 46)

### HYMNUS DE DIE JUDICII

1

Apparebit repentina  
Dies magna Domini,  
Fur obscura velut nocte  
Improvisos occupans.

2

Brevis totus tum parebit  
Prisci luxus sæculi ;  
Totum simul cum clarebit  
Præterisse sæculum.

3

Clangor tubæ per quaternas  
Terræ plagas concinens,  
Vivos una mortuosque  
Christo ciet obviam.

4

De cœlesti iudex arce,  
Majestate fulgidus,  
Claris angelorum choris  
Comitatus aderit.

5

Erubescet orbis lunæ,  
Sol et obscurabitur,  
Stellæ cadent pallescentes,  
Mundi tremet ambitus.

6

Flamma, ignis anteibit  
Justi vultum iudicis,  
Cœlos, terras et profundi  
Fluctus ponti devorans.

7

Gloriosus in sublimi  
Rex sedebit solio,  
Angelorum tremebunda  
Circum stabunt agmina.

8

Hujus omnes ad electi  
Colligentur dexteram :  
Pravi pavent a sinistris  
Hædi velut fœtidi.

9

Ite, dicit Rex ad dextros,  
Regnum cœli sumite,  
Pater vobis quod paravit  
Ante omne sæculum.

10

Karitate qui fraterna  
Me juvistis pauperem,  
Karitatis nunc mercedem  
Reportate divites.

11

Læti dicent : Quando, Christe,  
Pauperem te vidimus ?  
Te, Rex magne, vel egentem  
Miserati juvimus ?

12

Magnus illis dicet Iudex :  
Cum juvistis pauperes,  
Panem, domum, vestem dantes,  
Me juvistis humiles.

13

Nec tardabit et sinistris  
 Loqui justus Arbiter :  
 In gehennæ, maledicti,  
 Flammas hinc discedite.

14

Obsecrantem me audire  
 Despexistis mendicum,  
 Nudo vestem non dedistis,  
 Neglexistis languidum.

15

Peccatores dicent: Christe,  
 Quando te vel pauperem,  
 Te, Rex magne, vel infirmum  
 Contemnentem sprevimus ?

16

Quibus contra Judex altus :  
 Mendicanti quamdiu  
 Opem ferre despexistis,  
 Me sprevistis improbi.

17

Retro ruent tum injusti  
 Ignes in perpetuos,  
 Vermis quorum non moritur,  
 Flamma nec restinguitur.

18

Satan atro cum ministris  
 Quo tenetur carcere,  
 Fletus ubi mugitusque,  
 Strident omnes dentibus.

19

Tunc fideles ad cœlestem  
 Sustollentur patriam,  
 Choros inter angelorum  
 Regni petent gaudia.

20

Urbis summæ Hierusalem  
 Introibunt gloriam,  
 Vera lucis atque pacis  
 In qua fulget visio.

21

Christum Regem jam paterna  
 Claritate splendidum  
 Ubi celsa beatorum  
 Contemplantur agmina.

22

Ydri fraudes ergo cave,  
 Infirmantes subleva,  
 Aurum temne, fuge luxus,  
 Si vis astra petere.

23

Zona clara castitatis  
 Lumbos nunc præcingere,  
 In occursum magni Regis  
 Fer ardentem lampades.

Je laisse à de plus habiles le soin de comparer, au point de vue littéraire, cet hymne sur le *Jugement dernier* avec les autres compositions du même genre qui nous viennent du moyen âge, et en particulier avec la prose *Dies iræ*, que l'Église a insérée dans son *Office des Morts*.

Bède, qui le cite dans son livre *De Re metrica*, le range parmi les œuvres de poésie rythmique les meilleures et les plus doctement composées : « Quomodo instar iambici metri pulcherrime factus est hymnus ille præclarus :

O Rex æterne, Domine,  
Rerum creator omnium,

Qui eras ante sæcula  
Semper cum Patre Filius.

Et alii ambrosiani non pauci. Item ad formam metri trochaici canunt hymnum de die judicii, per alphabetum :

Apparebit repentina  
Dies magna Domini,

Fur obscura velut nocte  
Improvisos occupans.

Nos poètes latinistes consentiront-ils à ratifier ce jugement de Bède ? Pourquoi non ?

Mais ce n'est pas le point de vue purement littéraire qui me préoccupe ici, je désire plutôt appeler l'attention de mes lecteurs sur le rythme dont cet hymne nous offre tout à la fois un exemple et un modèle. Certaines particularités, en effet, peuvent y être relevées qui sont intéressantes pour l'histoire de la poésie syntonique et qui montrent bien que ce genre de poésie était cultivé dans l'Église romaine avec une perfection presque consommée, longtemps avant l'époque où l'on place généralement son apogée, je veux dire le XII<sup>e</sup> et le XIII<sup>e</sup> siècles.

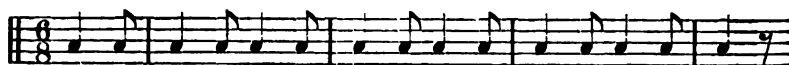
I. — L'hymne est alphabétique, c'est-à-dire que chaque strophe — il y en a vingt-trois — commence par une des lettres de l'alphabet latin. Ainsi ont fait, dans les Saintes Écritures, plusieurs des poètes inspirés, qui composèrent des psaumes, des cantiques ou des complaintes, en suivant l'ordre de l'alphabet hébraïque. L'auteur de l'hymne sur le Jugement dernier avait donc d'illustres exemples sous les yeux, et on ne l'accusera pas de puérilité dans cet arrangement des strophes.

La lettre K n'est guère usitée dans la langue latine, elle appartient plutôt à l'alphabet grec. Notre poète s'en est servi à la dixième strophe, qui débute par le mot *charitate*. De fait, les plus anciens manuscrits du chant écrivent souvent ce mot par k (*karitas*); d'autres, par un c (*caritas*). L'auteur de l'hymne a fait comme les premiers; ce qui pouvait être, sinon un usage commun, du moins une tolérance reçue à cette époque. De même pour le χ, qui est également grec et qui répond au mot *Xtum*, abréviation de forme grecque usitée pour *Christum* (vingt et unième strophe).

On remarquera encore que les vers de cette hymne ne contiennent ni rime, ni assonance, dont l'usage en poésie est postérieur au VII<sup>e</sup> siècle.

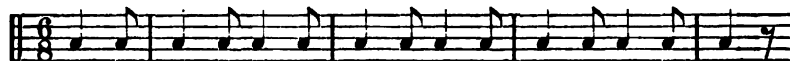


II. — Le mètre, sur lequel le poète a calqué ses vers rythmiques, est le *septénaire trochaïque*, dont le type est, dans l'hymnographie chrétienne, la belle hymne de Fortunat :



Pan-ge, lin-gua, glo-ri - o - si lau-re - am cer-ta - mi - nis

Les trochées métriques sont remplacés par des trochées rythmiques ; toutes les syllabes accentuées (principalement ou secondairement) correspondent aux longues du rythme musical, et les syllabes atones aux brèves :



Ap-pa - re - bit re - pen - ti - na di - es ma-gna Do - mi - ni,  
Fur ob-scu - ra vel - ut noc - te im-pro - vi - sos oc-cu - pans.

Mais les strophes ne comptent que deux septénaires, au lieu de trois qui composent les strophes de Fortunat, imité plus tard par saint Thomas d'Aquin dans l'hymne également syntonique du Très Saint Sacrement.

III. — Déjà, cependant, les poètes syntoniques faisaient mieux que de copier les poètes classiques, en s'appropriant les formules rythmiques de leurs vers pour y mouler les leurs propres. Ce long septénaire, un peu lourd, ils le coupent et en font deux vers, l'un de huit syllabes, l'autre de sept. En répétant deux fois cet octosyllabe suivi d'un heptasyllabe, ils obtiennent des strophes fort élégantes, pouvant marcher de pair avec les strophes dimètres iambiques, qui furent en Occident le mètre préféré des hymnographes chrétiens :

#### *Dimètres*

##### *Iambique*

O Rēx ætérne, Dōmine,  
Rerū créator ōmniū,  
Qui éras ante sæcula  
Semp̄ cum Patre Filius.

##### *Trochaïque*

Apparebit répentina  
Dies magna Dōmini,  
Fur obscura velut nocte  
Improvisos occupans.

IV. — L'octosyllabe devient aussi un vers complet, au sens de saint Augustin, c'est-à-dire avec césure après la quatrième syllabe :

Apparēbit | rēpentina | Fūr obscura | vclut nocte

Un seul vers sur quarante-six dans notre hymne s'affranchit de cette règle ; c'est le deuxième de la quatrième strophe :

Claris āngelōrum chōris.

Partout ailleurs la césure est fidèlement observée. Quant à l'heptasyllabe, il a toujours été traité par les poètes syntoniques comme un simple mètre, qui ne comporte pas de césure.

V. — L'accentuation est ici d'une rigueur absolue et sans la moindre licence <sup>1</sup>. Les dissyllabes, si souvent accentués sur la dernière syllabe par les mattres du XII<sup>e</sup> et du XIII<sup>e</sup> siècles, ne le sont nulle part dans notre hymne <sup>2</sup> ; toujours ils portent l'accent sur leur première syllabe.

Bien plus, l'heptasyllabe est soumis à la règle de l'accent avec la même rigueur que l'octosyllabe ; tous ses trochées rythmiques sont réguliers. Pareille exactitude ne se rencontre ni chez Adam de Saint-Victor, ni chez aucun des poètes qui ont écrit nos plus belles séquences du moyen âge.

VI. — La théorie des accents principaux et des accents secondaires est ici appliquée dans toute sa perfection : le rythme étant double, toutes

<sup>1</sup> Un seul vers (str. 17) semble faire exception et renfermer une faute d'accent :

Vermis quōrum nōn moritur.

Mais on sait que les Latins disaient parfois *moriri* pour *mori*, ce qui autorise l'accentuation de notre poète. Ovide a dit également :

Omnemque tremiscens  
Ad strepitum, mortemque timens cupidusque moriri.

<sup>2</sup> L'exception ou licence était pourtant connue et pratiquée des poètes syntoniques dès cette époque ; nous en trouvons des exemples dans les hymnes *ad instar iambici metri* :

Rerum creator omnium | Semper cum Patre Filius.

les syllabes sont accentuées de deux en deux, à compter de l'accent tonique, soit en remontant, soit en descendant.

Ainsi les trisyllabes paroxytons et les proparoxytons de quatre syllabes ne portent tous qu'un accent, l'accent tonique qui occupe sa place régulière ; la première syllabe de ces mots est toujours atone :

<i>Fur</i> <i>obscura</i> velut nocte	<i>Flammas</i> hinc <i>discēdit</i> e
<i>Brevis</i> totus tum <i>parēbit</i> .	<i>Ignes</i> in <i>perpēt</i> uos.
<i>Totum</i> simul cum <i>clarēbit</i>	<i>Flamma</i> nec <i>restīnguit</i> ur.

Les paroxytons de plus de trois syllabes et les proparoxytons de cinq syllabes ont deux accents : un principal, qui est l'accent tonique du mot, et un secondaire, sur la deuxième syllabe en remontant :

<i>Apparēbit</i> <i>rēpentīna</i>	<i>Sol</i> et <i>ōbscurābit</i> ur.
<i>Præterisse</i> sæculum	

Les monosyllabes, quels qu'ils soient, sont accentués ou ne le sont pas, suivant la place qu'ils occupent : ils sont accentués avant une syllabe atone ; ils ne le sont pas après une syllabe marquée de l'accent, principal ou secondaire. C'est aussi la règle de leur accentuation dans le discours :

<i>Fur</i> <i>obscura</i> velut nocte	<i>Sol</i> et <i>obscurabit</i> ur
<i>Clangor</i> tubæ <i>pēr</i> quaternas	<i>Tē</i> <i>Rex</i> magne, vel egentem
<i>Cælos</i> , terras <i>ēt</i> <i>profundi</i>	<i>In</i> <i>qua</i> fulget visio

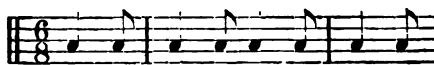
Etc...

Enfin, non seulement l'accent secondaire précède l'accent tonique, mais il le suit également : la dernière syllabe des proparoxytons peut le recevoir et faire de ces mots de véritables oxytons :

*Pāuperēm* te vidimus.

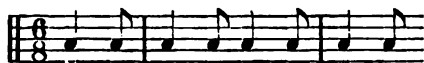
VII. — Au point de vue du rythme, les accents secondaires sont égalés aux accents principaux, c'est-à-dire qu'on les trouve également soit à la thésis, soit à l'arsis du pied rythmique. Le septénaire étant une dipodie

trochaïque, trois cas sont possibles : 1° la thésis correspond à un accent principal et l'arsis à un accent secondaire ; 2° thésis et arsis reçoivent toutes deux un accent principal ; 4° l'accent secondaire est à la thésis et le principal à l'arsis. — Les trois cas se rencontrent dans notre hymne :



1. Ap-pa - re - bit re - pen - ti - na
2. Fur ob-scu - ra vel - ut noc - te.
3. Cla - ris An-ge - lo - rum cho - ris.

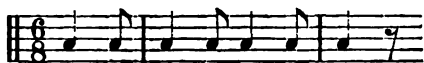
On remarquera même que, dans les heptasyllabes, la finale, qui est proparoxytone de sa nature, devient réellement oxytone dans le rythme. La dernière syllabe, en effet, arrive toujours sur une thésis ; elle prend dès lors un accent secondaire, et le rythme métrique féminin se change en rythme musical masculin :



Ap-pa - re - bit re - pen - ti - na



Fur ob-scu - ra vel - ut noc - te



Di - es ma-gna Do - mi - ni



Impro - vi - sos oc - cu - pans.

Ainsi, dès le VII<sup>e</sup> siècle et probablement plus tôt encore, la poésie tonique était en possession d'une prosodie complète, à laquelle on n'a rien eu à ajouter ni au moyen âge, ni dans les temps modernes<sup>1</sup>. On peut même dire qu'à cette époque reculée les deux éléments qui constituent

<sup>1</sup> Rien, sinon les assonances d'abord, la rime ensuite qui est devenue, dans le latin du moyen âge, comme dans nos langues modernes, l'un des éléments de la versification. Mais la rime n'est qu'un succédané du rythme, dont elle marque la décadence en poésie. Une poésie fortement rythmée n'a pas besoin de la rime ; à mesure, au contraire, que dans le vers le rythme, avec ses durées longues et brèves, avec ses temps forts et ses temps faibles, se fait moins sentir, la rime devient plus nécessaire pour conserver à la parole un reste de division rythmique. Prenez de la prose, n'importe laquelle, comptez les syllabes et, de distance en distance à intervalles sensiblement égaux, placez des rimes, vous donnerez à votre prose les apparences de la poésie. Combien de vers, chez nous, ne sont ainsi que de la prose rimée ! Mais rime et rythme sont deux choses bien distinctes ; or, c'est le rythme et non la rime qui fait la poésie.

la poésie rythmique, le syllabisme et l'accentuation, sont mis en œuvre avec une perfection et une rigueur qu'on ne retrouve plus dans les temps postérieurs. Les *doctes*, dont parle le V. Bède, avaient parfaitement senti que, pour donner à la langue populaire, qui devenait celle de l'Église, une perfection rythmique égale à celle de la langue classique, pour la cadencer à l'oreille de manière à en faire une véritable poésie, il n'y avait qu'un moyen : mouler la parole sur le rythme musical, c'est-à-dire donner à l'un et à l'autre d'abord un même nombre de temps d'un côté, de syllabes de l'autre, puis établir une distribution régulière des temps forts et des temps faibles sur les syllabes fortes et les syllabes faibles, par conséquent une accentuation identique dans les mots du texte et dans les pieds du rythme.

C'est aussi le moyen auquel ils ont eu recours avec une sûreté et une perfection de doctrine, qui ne laisse rien à désirer dès le principe. Leurs œuvres sont là pour en témoigner ; non seulement l'hymne que nous venons d'étudier, mais nombre d'autres encore qui existaient déjà du temps de Bède et dont il loue la belle facture : *Et alii ambrosiani non pauci.*

Comment se fait-il donc que quatre siècles aient dû s'écouler encore, avant que la poésie tonique prit décidément la place de la poésie métrique, et qu'il faille arriver jusqu'à Adam de Saint-Victor (xii<sup>e</sup> siècle) pour la voir régner sans contestation dans l'hymnographie latine ? Ainsi, durant toute la première période des tropes et des séquences, c'est-à-dire du ix<sup>e</sup> à la fin du xi<sup>e</sup> siècle, les compositions rythmiques existent sans doute (nombre de tropes et toutes les séquences notkériennes sont en prose rythmée sur la musique), mais la vraie poésie tonique est absente, elle reparait seulement à la seconde époque, sous la forme précisément de ce septénaire trochaïque divisé en octosyllabe et heptasyllabe, et avec la rime en plus<sup>1</sup>.

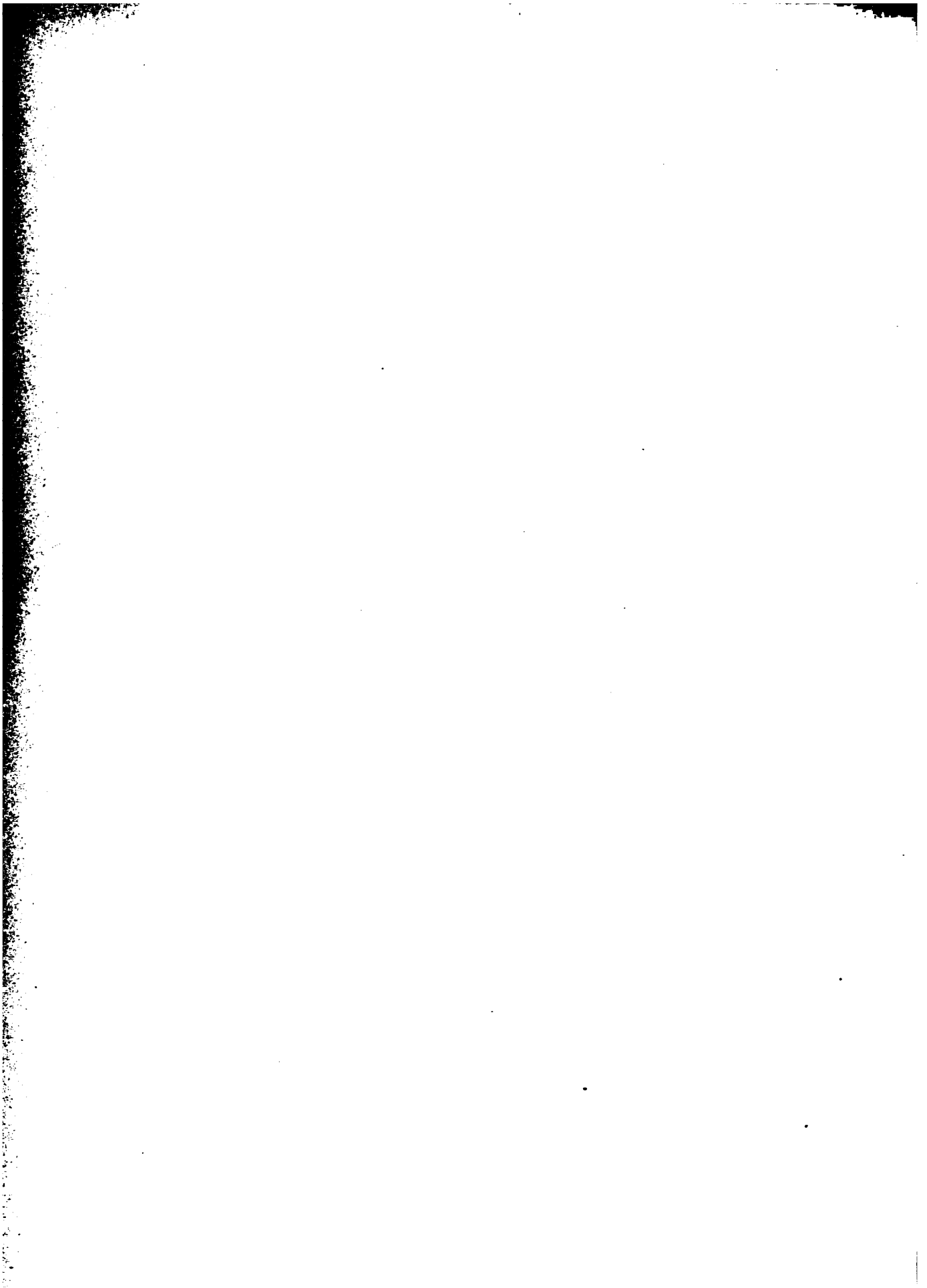
Réellement, il serait curieux de pouvoir suivre dans l'histoire de la littérature et pièces en mains ce mouvement, cette transformation lente ou rapide, je ne sais, du génie poétique, passant des formes de plus en plus vieillissantes du classicisme grec et latin aux formes plus jeunes et

<sup>1</sup> Cf. L. GAUTIER, *Hist. de la poésie liturg. au moyen âge*. Les tropes, ch. xii et sqq.

plus populaires de la poésie tonique, qui sont aujourd'hui celles de toutes les langues modernes.

Le point intéressant pour nous ne serait-il pas de constater comment, à mesure que la langue parlée cesse d'être une langue de *quantité* pour devenir une langue d'*accent*, à mesure aussi que cet accent du langage se transforme d'*intonation* en accent d'*intensité*, le rythme musical reprend en poésie la prépondérance que les formules stéréotypées de la métrique lui avaient fait perdre chez les Grecs de la décadence? Comment de nouveau il informe la parole humaine pour en faire une poésie nouvelle, qui sera la nôtre après avoir été celle des latinistes du moyen âge? Mais c'est là une tâche qu'il faut laisser à d'autres, s'il en est qu'elle tente et qui se sentent la force de l'accomplir.

---

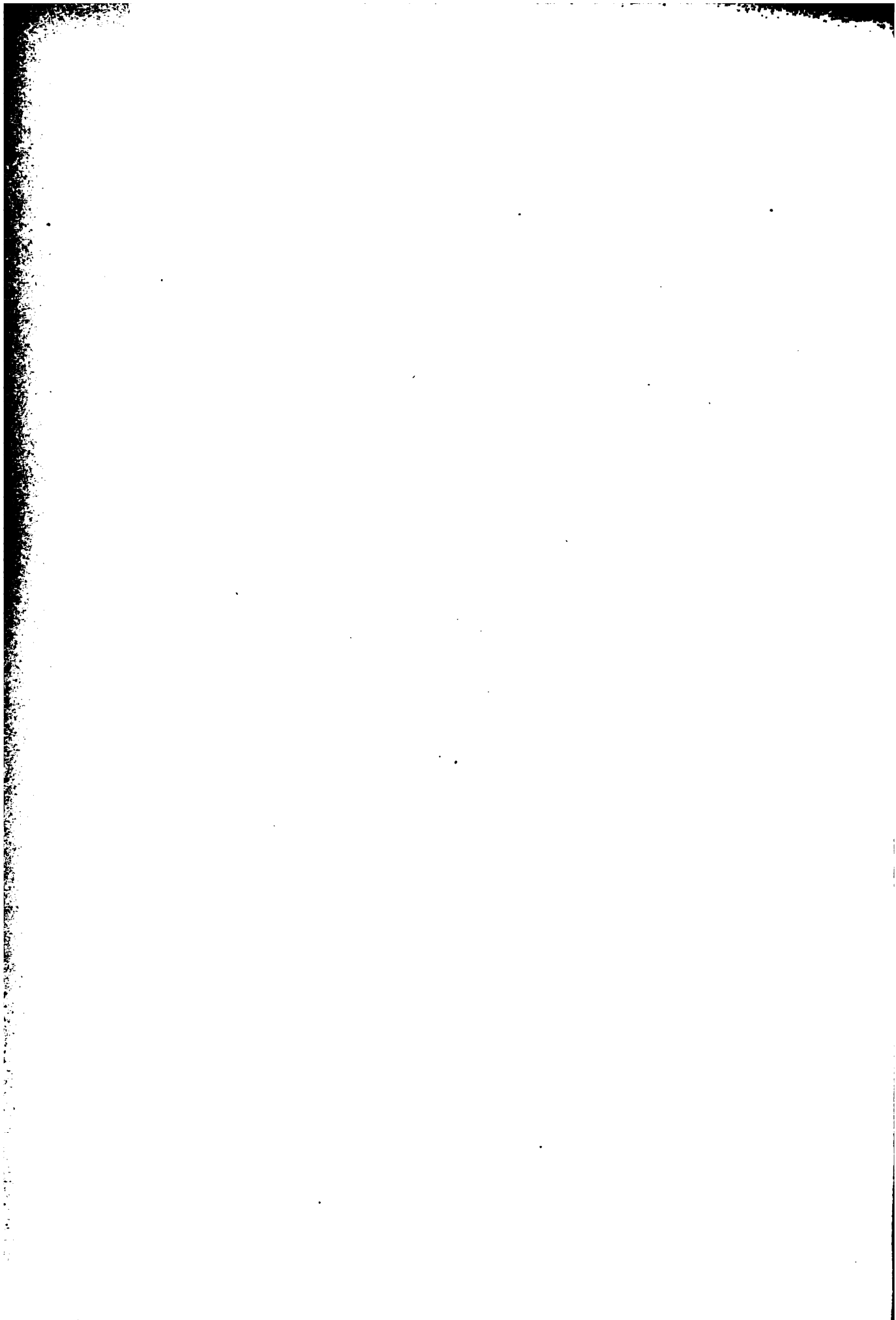


**DOCUMENT II**

**LE RYTHME DES MÉLODIES GRÉGORIENNES**

**D'APRÈS JÉRÔME DE MORAVIE**





## DOCUMENT II

### LE RYTHME DES MÉLODIES GRÉGORIENNES

D'après JÉRÔME DE MORAVIE (Cf. II<sup>e</sup> Vol., 1<sup>re</sup> part., p. 125)

#### *Exemples*

1

*Sabb. ante dom. I Adv. (1<sup>re</sup> manière.)*

Prima      2<sup>a</sup> syll.      2<sup>a</sup> syll.      n<sup>e</sup>

1<sup>er</sup> Mode 

Ec - ce      no - men Do - mi - - ni

precel.      3 notes longues      3 notes



ve - - - - nit

flor. 1.      plique      2<sup>a</sup> syll.



de len - gin - -

flor. 1.      tr



- quo,      et cla - ri - tas e -

2<sup>a</sup> syll. flor. ouv.      2<sup>a</sup> syll.      2<sup>a</sup> syll.      2<sup>a</sup> syll.



- - jus      re - plet      or - - bem

av<sup>t</sup> der<sup>e</sup> et dern<sup>e</sup> de pause



ter - ra - rum.



num: ec - ce con - ci - -  
 pi - - es et pa - ri - -  
 es fi - li - um, a' - le - lu - ia.

IV

Dom. II. Adv.

Ad Magn.

VIII<sup>o</sup> Mode

Tu es qui ven - tu - rus  
 es an a - li - - um ex - pec -  
 ta - mus? Di - ci - - te Jo -  
 an - ni quid vi - dis - - tis:  
 Ad lu - men red - -  
 e - unt cæ - ci, mor - tu - i re - sur -  
 gunt, pau - pe - res

ev - - an - ge - - - li - zan -  
tur, al - le - - lu - ia.

## V

17 Dec<sup>bris</sup>

Ant. O. Ad Magn.

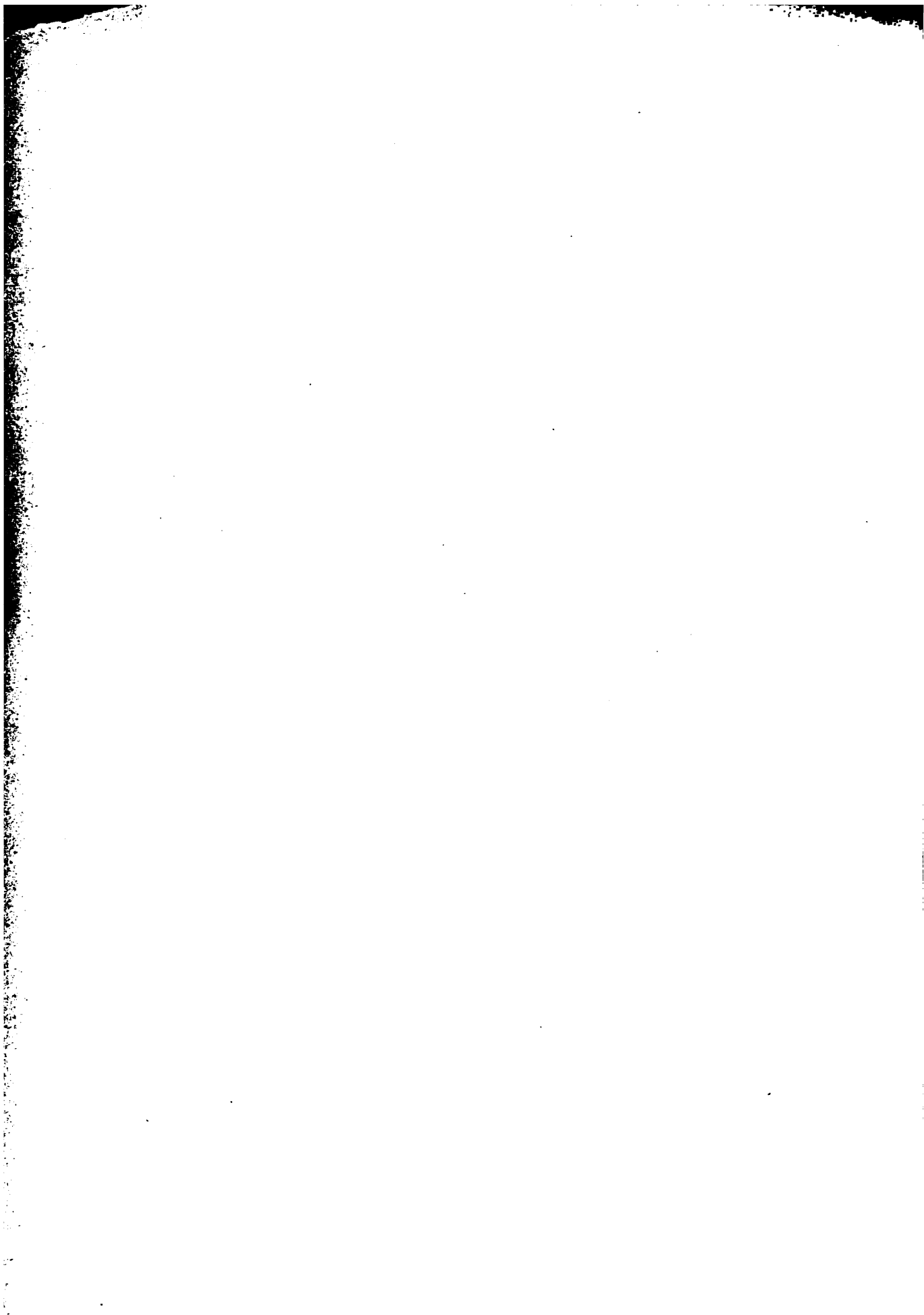
11<sup>o</sup> Mode

0 Sa - pi -  
- en - ti - - a, quæ ex o - - re Al -  
- tis - si - mi prod - i - is - ti,  
at - tin - gens a fi - ne us - que ad fi - -  
- nem\* for - ti - ter  
su - - a - vi - ter - que dis - po - nens  
om - ni - - - a; ve - - -  
- ni, ad do - cen - dum nos vi -  
- - am pru - den - ti - - - æ.

DOCUMENT III

**LE RYTHME DES MÉLODIES GRÉGORIENNES**

D'APRÈS J. HOTHBY



# DOCUMENT III

## LE RYTHME DES MÉLODIES GRÉGORIENNES

D'après J. HOTHBY (Cf. II<sup>e</sup> Vol., 1<sup>re</sup> part., p. 187)

### *Exemples*

#### I. — VERSION RYTHMIQUE LITTÉRALE

Sabb. ante Dom. I. Adv. Ad Magn.

$\text{♩} = 80$

I Mode.

Ec - ce no - men Do - mi - ni ve - -  
- - nit de lon - gin - - quo, et  
cla - ri - tas e - jus re - plet or - bem ter -  
ra - rum.



Dom. I. Adv.

Ad Magn.

VIII Mode



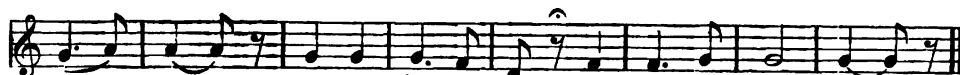
Ne ti - me - as, Ma - ri - a,



in-ve - nis - ti gra - ti - am a - pud Do - mi -



num; Ec - ce con - ci - pi - es et pa -



ri - es fi - li - um. Al - le - lu - ia.

Dom. II. Adv.

Ad Magn.

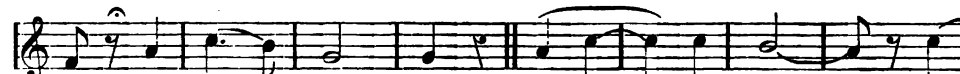
VIII Mode



Tu es qui ven - tu - rus es, an a - li -



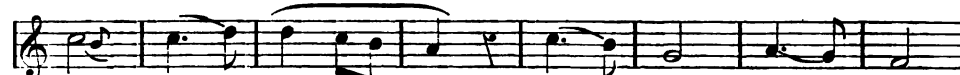
- um ex - pec - ta - mus? Di - ci - - te Jo - - an - ni



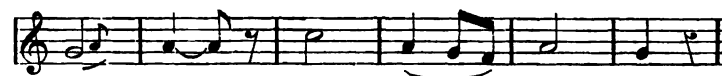
que vi - dis - tis: Ad lu - men red -



- - e - unt cæ - ci; mor - tu - i re - sur - gunt;



pau - pe - - res ev - an - ge - li -



- zan - tur. Al - le - lu - ia.

Dom. III. Adv.

Ad Magn.

VIII Mode. 

Be - a - ta es, Ma - ri - a,  
 quæ cre - di - dis - ti Do - mi - no; per - fi - ci -  
 - en - tur in te quæ dic - ta sunt ti - bi  
 a Do - mi - no. Al - le - lu - ia.

17 Dec<sup>bri</sup>

Ant. O ad Magn.

II<sup>o</sup> Mode *Piu lento* 

O Sa - pi - en - ti - a, quæ ex  
 o - re Al - tis - si - mi prod - i - is - ti,  
 at - tin - gens a fi - ne us - que ad fi - nem  
 for - ti - ter su - a - vi - ter - que dis -  
 - po - nens om - ni - a: ve - ni ad do - cen -  
 - dum nos vi - am pru - den - ti - æ.

*Les mêmes exemples*

## II. — VERSION RYTHMIQUE COMPLÉTÉE

Sabb. ante Dom. I. Adv.

Ad Magn.

I Mode  $\text{♩} = 40$

Ec - ce no - men Do - mi - ni ve - - nit  
de lon - gin - - quo, et cla - ri - tas e - jus re -  
plet or - bem ter - ra - rum.

Dom. I. Adv.

Ad Magn.

VIII<sup>o</sup> Mode

Be - a - ta es, Ma - ri - a, in - ve - nis - ti e -  
nim gra - ti - am a - pud Do - mi - num. Ec - ce con - ci -  
- pi - es et pa - ri - es fi - li - um; al - le - lu - ia.

Dom. II. Adv.

Ad Magn.

VIII<sup>o</sup> Mode

Tu es qui ven - tu - rus es, an a - li - um ex - pec -  
ta - mus? Di - ci - te Jo - an - ni quæ vi - dis - tis: ad lu -

men red - e - unt cæ - ci, mor - tu - i re - sur - gunt, pau - pe -  
res ev - an - ge - li - zan - tur. al - le - lu - ia.

Dom. III. Adv.

Ad Magn.

VIII<sup>o</sup> Mode

Be - a - ta es, Ma - ri - a, quæ cre - di - dis -  
ti Do - mi - no; per - fi - ci - en - tur in te quæ dic - ta  
sunt ti - bi a Do - mi - no; al - le - lu - ia.

17 dec<sup>bis</sup>

Ant. O ad Magn.

II<sup>o</sup> Mode

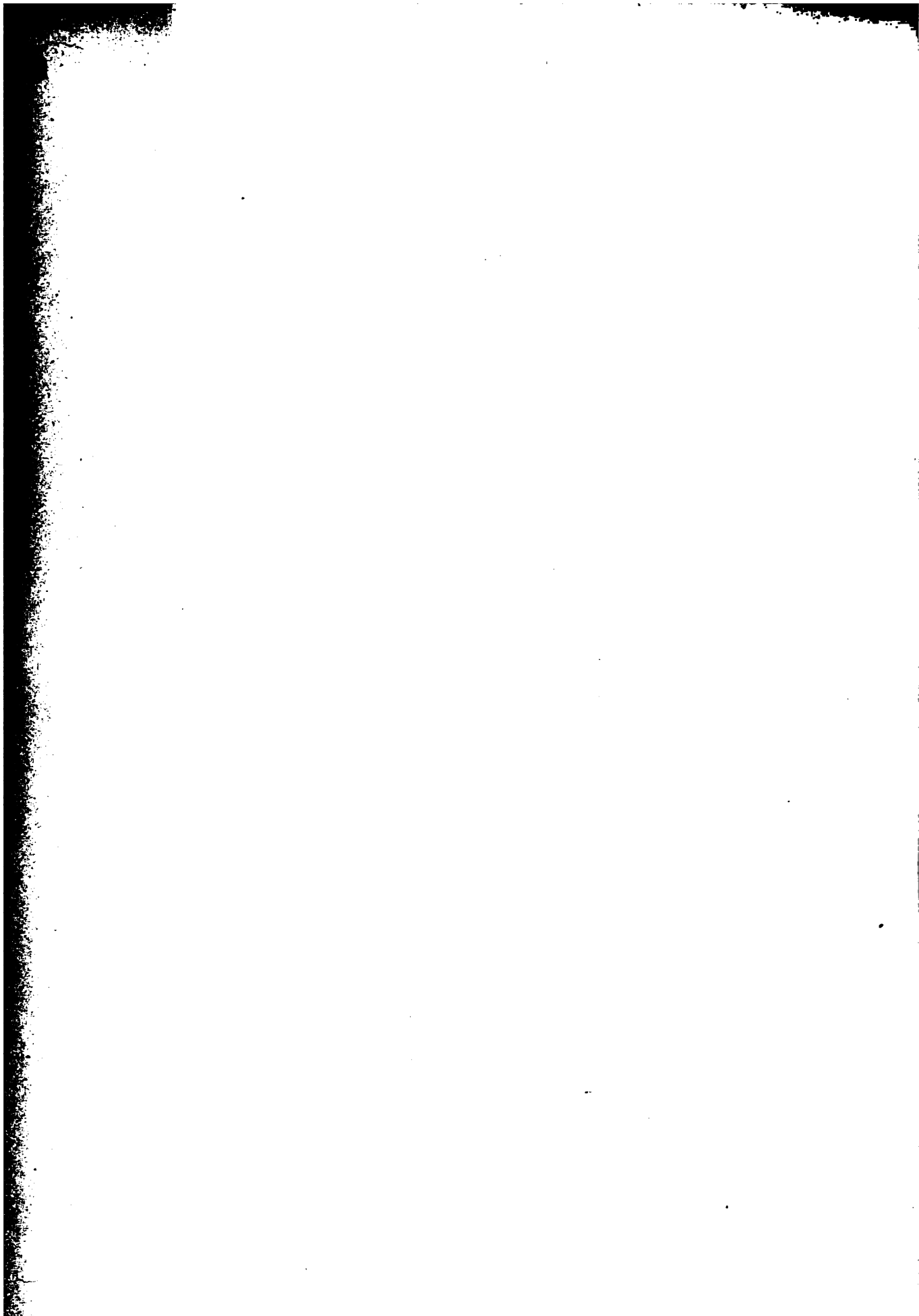
O Sa - pi - en - ti - a, quæ ex o - re  
Al - tis - si - mi prod - i - is - ti, at - tin - gens a fi - ne us - que ad  
fi - nem, for - ti - ter su - a - vi - ter - que dis - po - nens  
om - ni - a; ve - ni, ad do - cen - dum nos vi - am  
pru - den - ti - æ.



Vertical text or markings along the left edge of the page, possibly bleed-through or scanning artifacts.

DOCUMENT IV

LE CHANT DU CREDO



## DOCUMENT IV

(Cf. II<sup>e</sup> Vol., ch. VII, p. 202)

### LE CHANT DU CREDO

D'après les manuscrits de la *Bibl. de Saint-Gall*

Les mélodies suivantes, appliquées au *Credo* de la Messe, étaient en usage autrefois dans la célèbre abbaye de Saint-Gall, en Suisse. Le manuscrit qui nous les a transmises existe à la bibliothèque du couvent et porte le n<sup>o</sup> 546. Il est bien connu des érudits.

C'est tout à la fois un *tropaire* et un *séquentiaire* extrêmement abondant, écrit en 1507 par Joachim Brander, religieux de l'abbaye, sous l'abbé François Gaisberg<sup>1</sup>.

Le manuscrit est précieux, parce qu'il indique (ou croit pouvoir indiquer) les auteurs de la plupart des tropes et séquences les plus célèbres. Mais, tel qu'il est écrit de la main même de l'auteur, il paraît n'avoir été qu'un brouillon préparé pour les copistes. De fait, l'abbé François, qui l'avait demandé et par les ordres duquel le P. Brander l'avait composé, voulut, en 1510, qu'on en fit une copie illustrée et enluminée. Cette copie a malheureusement péri dans les dévastations protestantes du XVI<sup>e</sup> siècle; le brouillon seul a pu être sauvé.

<sup>1</sup> L'écrivain a signé son œuvre. On lit, en effet, à la suite du séquentiaire, cette dédicace :

« Accipe tu grate hunc librum, Galle beate,  
« Quem tibi devotus conscripsit frater Joachim.  
« Hunc Domino cœli prece tu committe fideli;  
« Hoc opus acceptum tibi sit, pie Galle, per eum.  
« At si quis rapiat, raptum nunquam bene vertat...  
« Isthic perdurans liber hic consistat in ævum,  
« Præmia patranti sint ut in arce poli. » Amen.

Actum sub Dno Venerando Abbate S. Galli Francisco Gaisberg, anno Dni a Nativitate 1507,  
in Vigilia Sti Ptris nri Bâdicti Abb.



C'est un manuscrit de 410 folios (829 pages petit in-folio) ; mais le tropaire ne commence qu'au folio 30 avec cette inscription :

« In nomine Dni. Amen. Incipiunt tropi et prosæ quorundam bonorum... (mot effacé) conventualium sanctigalliensium, maxime Sti Tutilonis, socii beatissimi Notkeri, cognomento balbuli, monachi perdoctissimi nepotis que Caroli magni. »

Ce tropaire contient un très grand nombre de *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus* et *Agnus*, avec ou sans tropes, tels qu'on les chantait alors, et de temps immémorial, au monastère de Saint-Gall. Il est curieux de constater là comment la plupart des mélodies et des tropes les plus connus au moyen âge et admis dans presque toutes les églises passaient pour avoir été composés à Saint-Gall, surtout par Tutilon, compagnon du bienheureux Notker, l'inventeur des séquences au ix<sup>e</sup> siècle. Toutefois ces attributions du Codex de Brander, assez tardives d'ailleurs, sont loin d'être certaines ; elles disent seulement ce que l'on croyait alors à Saint-Gall, mais sans preuves à l'appui.

Des nombreuses mélodies du tropaire il y a peu de chose à dire. Elles ressemblent aux autres compositions de cette époque ; quelques-unes sont assez bien réussies ; d'autres, et c'est le plus grand nombre, ne nous agréeraient guère aujourd'hui. Celles qui ne sont pas particulières à Saint-Gall, mais qu'on retrouve ailleurs, offrent là des versions qui s'écartent plus ou moins des versions usitées dans les autres églises. C'est, du reste, le cas de presque tous les manuscrits de provenance diverse, et on se l'explique aisément.

Plus tard l'occasion se présentera de parler des tropes du *Kyrie* et des autres chants communs de la Messe. Je ne veux ici que reproduire trois des mélodies du *Credo*, les deux premières en phototypies prises sur l'original (réduit de moitié environ) et traduites ensuite en notation moderne ; la troisième, transcrite seulement dans notre notation musicale, comme exemple d'adaptation des paroles du *Credo* sur une phrase musicale très simple, mais non pas sans grâce.

Le premier *Credo* servait aux dimanches de l'Avent et à ceux du Carême, depuis la Septuagésime jusqu'à Pâques, comme l'indique Brander dans une note au haut de la page. Sa mélodie a beaucoup de ressem-

blance avec celle du deuxième *Credo*, le plus ancien et le plus usité ; elle en diffère cependant sous plusieurs rapports, ainsi qu'on le constatera aisément à la lecture. Il ne semble pas qu'il y ait eu là aucun rythme déterminé ; tous les points, podatus et clinis, sont semblables. Appliquait-on à cette mélodie le rythme de la suivante ? ou bien l'exécutait-on à notes égales, selon la manière usitée en France pour le plain-chant ? ou encore, suivant les usages allemands, laissait-on aux chantres et, plus particulièrement, au maître de chapelle, le soin de donner aux notes la valeur et à tout le chant le rythme, qui plaisait davantage ? Je ne sais. Toujours est-il que manifestement il y avait de la diversité dans les mélodies du *Credo* : les unes étaient rythmées d'une manière exacte, les autres ne l'étaient pas ou, du moins, ont dû l'être d'une manière que nous ne connaissons plus.

Le deuxième *Credo*, *Credo* usuel, comme l'intitule Brander, parce qu'on le chantait durant tout le cours de l'année, sauf l'Avent et le Carême, nous offre la mélodie la plus ancienne et probablement la seule qu'on ait chantée tout d'abord dans les Églises d'Occident, depuis le concile de Francfort (794) sous Charlemagne, puisqu'on ne le chantait pas auparavant.

Le chœur entier des moines l'exécutait dans les églises monastiques, et sans doute le peuple dans les autres églises ou, du moins, les chantres attitrés et ceux des fidèles qui en étaient capables. C'était donc une mélodie très populaire, qui se répétait souvent durant l'année liturgique et que la tradition a dû conserver plus intacte que d'autres moins usuelles. On s'explique ainsi qu'elle possède encore un rythme parfaitement défini, dactylique, comme l'appelle Dom Jumilhac, ou mieux rythme égal, de la forme la plus simple et la plus naturelle, le rythme qui convient de fait à un chant populaire et qui est très propre à le graver dans toutes les mémoires.

Le manuscrit 546 n'est pas seul, dans la bibliothèque de Saint-Gall, à reproduire cette mélodie rythmée. On le retrouve dans les manuscrits 542 et 543, dont il a été question déjà (III<sup>e</sup> Étude, 1<sup>re</sup> part., ch. VIII, p. 172) et qui contiennent les chants liturgiques des fêtes harmonisés à quatre voix par Lupus, durant la seconde moitié du xvi<sup>e</sup> siècle. Dans ce volumineux recueil, toutes les mélodies du plain-chant sont exécutées



l'accent. Le Credo traditionnel n'a pas été composé autrement ; les meilleurs parmi ceux qui sont venus ensuite lui ressemblent sous ce rapport, du moins jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle <sup>1</sup>.

A les bien considérer cependant, paroles et musique, dans ce *Credo*, ne laissent pas de s'accorder assez bien ensemble, encore que le texte soit manifestement subordonné à la mélodie et s'y adapte sans la défigurer nulle part. Il n'en est pas toujours de même ailleurs ; on s'en aperçoit dans notre troisième mélodie. Pour y adapter les paroles à la musique, on dédouble souvent les temps composés du rythme, deux croches pour une noire, et l'on obtient ainsi un nombre de temps simples ou composés égal à celui des syllabes du texte. Mais c'est plus d'une fois au détriment de l'accentuation régulière, par exemple :

Cœli et terræ — Dōmīnūm nōstrūm — de Spīritū sanctō.

Il n'eût cependant pas été difficile de trouver une manière de placer le texte du *Credo* qui en eût respecté davantage l'accentuation ; le peu de soin qu'on y a mis prouve le peu d'importance qu'on attachait alors à cet accord rythmique entre la mélodie et les paroles. Nous sommes devenus depuis deux siècles beaucoup plus exigeants et, certes, nous n'avons pas tort.

<sup>1</sup> Les messes de Dumont sont, au contraire, rythmées avec un soin extrême en observant, non la quantité, mais l'accentuation des mots ; on le voit par la manière dont il les a notées lui-même dans les premières éditions de ses œuvres.— Cf. Bibl. nat., Invent. V, n. 17527. Le R. P. SOUBAINTY, *Nouveaux Éléments du chant*. Paris, 1677.— *Ibid.* Imprimés, Réserve  $\frac{\text{v. m. l. 251}}{\text{v. m. l. 252}}$ . *Cinq Messes en plain-chant musical*, par feu H. DU MONT, abbé de Silly, 4<sup>e</sup> édit., Paris, 1701.

Credo in unum deum, Patrem omnipotentem, factorem celi et terre,  
 visibilium omnium et invisibilium, et in unum dominum Iesum Christum filium  
 Dei unigenitum, et ex patre natum ante omnia secula deum de deo, lumen  
 de lumine, deum verum de deo vero, genitum non factum, consubstantialem patri  
 per quem omnia facta sunt, qui propter nos homines et propter nostram salutem  
 descendit de caelis, et in carnatus est de spiritu sancto et Maria virgine et  
 homo factus est. Crucifixus etiam pro nobis sub Pontio Pilato passus et sep-  
 tus est. Et resurrexit tertia die secundum scripturas. Et ascendit in caelum  
 sedet ad dexteram patris, et iterum venturus est cum gloria iudicare vivos

mortuos. cuius regni nō erit finis Et in spiritu sancto, dominū et vniū  
 tantem Qui ex patre filioq; procedit. qui cū patre et filio simul adoratur  
 et cōglorificatur. qui locutus est per prophetas Et vnus sanctus catholicus et apo-  
 stolicus ecclesiam Confiteor vnus baptisma in remissionem peccatorū  
 et expecto resurrectionem mortuorum Et vitam venturi seculi Amen.

*Le Dominical* alio modo *quale*

**C**redo in vnū deum Patrem omnipotentem factorem celi et terre  
 visibilium omnium et invisibilium Et in vnū dominū ih̄m xpm filium  
 dei vnigenitū Et ex patre natū ante omnia secula deū de deo lumen  
 de lumine deū verū de deo vero Genitum n̄ factū cōsubstantialē

patri per quem omnia facta sunt Cui propter nos homines et propter  
 nostram salutem descendit de caelis Et incarnatus est de spiritu sancto ex ma-  
 ria virgine et homo factus est Crucifixus etiam pro nobis sub pontio pilato pas-  
 sus et sepultus est Et descendit in inferos tertia die secundum scripturas et ascen-  
 dit in caelum sedet ad dexteram patris Et iterum venturus est cum gloria in-  
 dicare vivos et mortuos cuius regni non erit finis Et in spiritu sancto  
 Dominum et vivificantem Qui ex patre filioque procedit qui cum patre et filio  
 simul adoratur et glorificatur qui locutus est per prophetas Et unam sanctam  
 catholicam et apostolicam ecclesiam Confitemur unum baptismum in remissionem

fionez peccatorum Et exspecto resurrectionem mortuorum Et vitam ve-  
turi seculi Amen

---

**TRADUCTION DES MÉLODIES DU CREDO**

1. La première des deux mélodies ci-dessus ne présente dans sa notation aucun signe rythmique ; on n'en trouvera pas davantage dans la traduction en notation moderne. Les ligatures qui unissent certaines notes n'indiquent pas des croches, mais seulement des vocalises, des groupes de notes qu'on doit chanter d'une seule émission de voix et en unissant bien les sons.

2. Le rythme de la deuxième mélodie est ici traduit, non sous sa forme primitive et élémentaire, mais à la manière moderne, plus complète et plus artistique. On retrouvera néanmoins sans peine, dans notre traduction, la forme rythmique originale, en décomposant les mesures pour reconstituer les pieds simples du rythme ancien. Ceux-ci étaient, en effet, non des dactyles et des spondées, comme le dit Jumilhac, mais bien des pyrrhiques, le rythme étant semblable à celui de la musique ecclésiastique des Grecs, c'est-à-dire de deux temps simples, deux brèves ou une longue pour chaque pied, un temps à la thésis et un à l'arsis.

3. Voici d'ailleurs, comme exemple de ce rythme primitif, la traduction littérale des deux premières phrases du *Credo*.



Pa - trem om - ni - po - ten - tem, fac - to - rem cœ - li  
 et ter - ræ, vi - si - bi - li - um om - ni - um et in - vi - si -  
 - bi - li - um; Et in u - num Do - mi - num Je - sum Chris - tum, Fi -  
 - li - um De - u - ni - ge - ni - tum.

4. On remarquera que, sous cette forme, les silences disparaissent de la notation et toutes les notes longues ont une même valeur, deux temps ou un pied rythmique. Mais c'est affaire d'écriture musicale seulement ; car, dans l'exécution, il fallait tenir compte des prolongements et des pauses, de la *mora ultimæ vocis* dont parle Guy d'Arezzo et que tous les auteurs anciens recommandent si expressément, pour phraser convenablement la mélodie et lui conserver un sens musical. Ce sont ces prolongements et ces pauses nécessaires, que la notation moderne indique, en y ajoutant parfois certaine correction exigée par la régularité du rythme. Sans devenir autre, celui-ci est donc en réalité, sous sa forme moderne, plus complet et plus artistique.

5. Quant au rythme de la troisième mélodie, il est ici comme dans le manuscrit, réellement dactylique ou plutôt spondaïque, car il ne renferme que des spondées, dont les longues sont parfois décomposées pour les adapter au texte. Je n'ai fait que remplacer, à la fin des rythmes ou membres de phrase musicale, les doubles longues de quatre temps par une note valant trois temps et un silence d'un temps, afin de marquer mieux la distinction des rythmes.

Credo I

Cre - do in u - num De - - um Pa - trem om -  
 - ni - po - ten - tem, fac - to - rem cœ - li et ter - ræ, vi - si - bi - li - um om -  
 - ni - um et in - vi - si - bi - li - um. Et in u - num Do - mi - num  
 Je - sum Chris - tum, Fi - li - um De - i u - ni - ge - ni - tum. Et ex Pa - tre  
 na - tum an - te om - ni - a sæ - cu - la. De - um de De - o,  
 lu - men de lu - mi - ne, De - um ve - rum de De - o ve - ro. Ge - ni - tum, non  
 fac - tum, con - substan - ti - a - lem Pa - tri, per quem om - ni - a fac - ta sunt.  
 Qui pro - pter nôs ho - mi - nes et pro - pter nos - tram sa - lu - tem des - cen - dit de cœ - lis,  
 Et in - car - na - tus est de Spi - ri - tu sanc - to ex Ma - ri - a Vir - gi - ne,  
 et Ho - mo fac - tus est. Cru - ci - fi - xus e - ti - am pro no - bis sub Pon -  
 - ti - o Pi - la - to, pas - sus et se - pul - tus est. Et re - sur - re - xit

ter - ti - a di - e se - cun - dum Scrip - tu - ras. Et as - cen - dit in cae - lum.

se - det ad dex - te - ram Pa - tris. Et i - te - rum ven - tu - rus est cum glo -

- ri - a ju - di - ca - re vi - vos et mor - tu - os; cu - jus re - gni

non e - rit fi - nis. Et in Spi - ri - tum sanc - tum, Do - mi - num et vi - vi -

- fi - can - tem; qui ex Pa - tre Fi - li - o - que pro - ce - dit. Qui cum Pa - tre

et Fi - li - o si - mul ad - o - ra - tur et con - glo - ri - fi - ca - tur; qui lo -

- cu - tus est per Pro - phe - tas. Et u - nam, sanc - tam, ca - tho - li - cam et a -

- pos - to - li - cam Ec - cle - si - am. Con - fi - te - or u - num ba - ptis - ma

in re - mis - si - o - nem pec - ca - to - rum. Et ex - pec - to re - sur - rec - ti -

- o - nem mor - tu - o - rum. Et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li.



A - - - men.

## Intonation

Credo II

Cre - do in u - num De - um, Pa - trem

om-ni-po - ten-tem fac - to - rem cœ - li et ter - ræ,

vi - si - bi - li - um omni - um et in - vi - si - bi - li - um;

Et in u - num Do-mi-num Je - sum Chris - tum, Fi - li - um De - i u - ni -

- ge ni - tum; Et ex Pa - tre na - tum an - te om - ni - a

sæ - cu - la; De - um de De - o, lu - men de lu - mi - ne,

De - um ve - rum de De - o ve - ro; Ge - ni - tum non fac - tum, con-substan-ti -

- a - lem Pa - tri, per quem om - ni - a fac - ta sunt; Qui prop-ter

nos ho-mi - nes et pro-pter nos-tram sa - lu - tem des - cen - dit de cœ - lis;

Et in-car-na - tus est de Spi - ri - tu sanc - to ex Ma - ri - a Vir - gi -

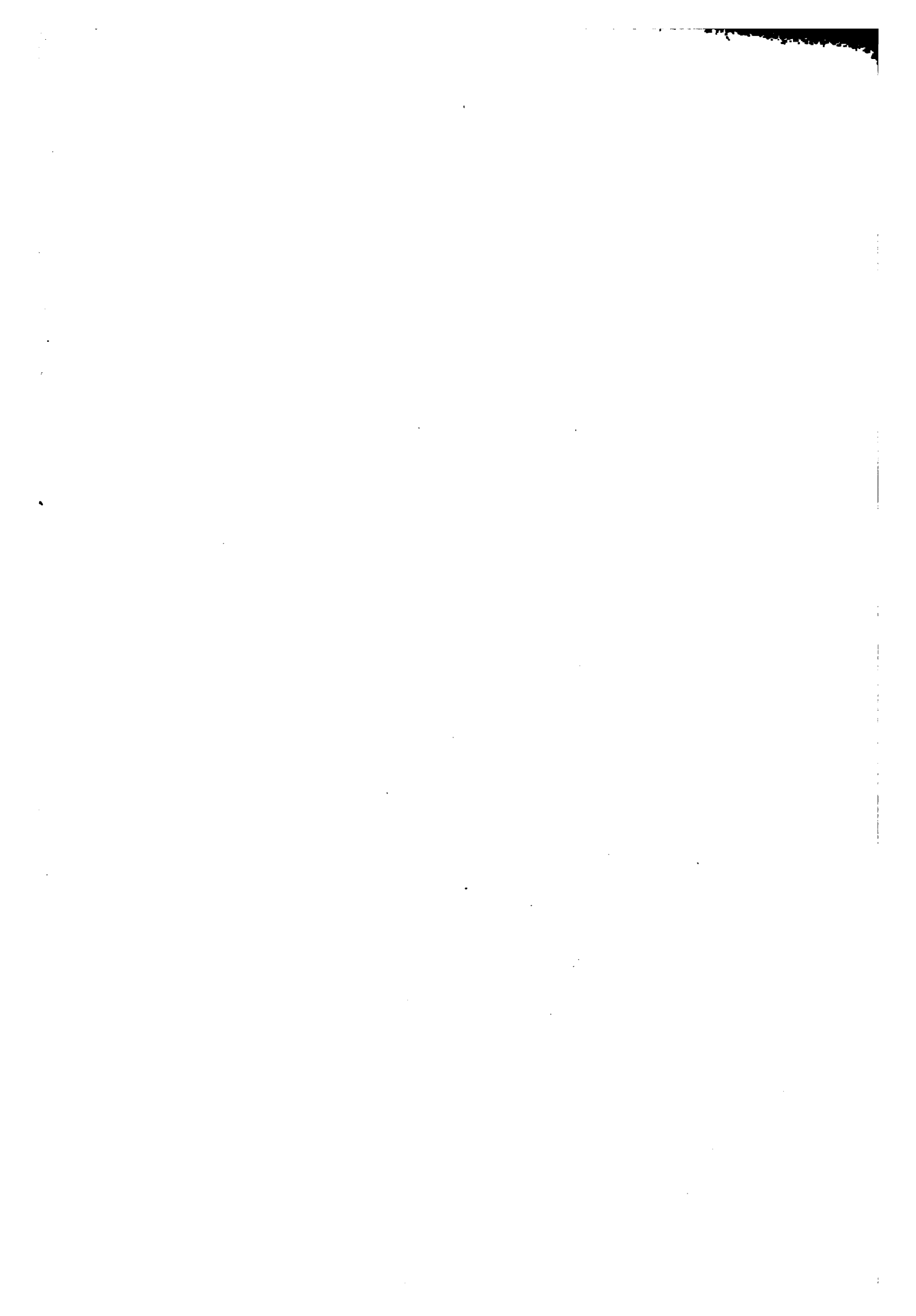
- ne, Et Ho - mo fac - tus est; Cru - ci - fi - xus e - ti - am pro

no - bis sub Pon - ti - o Pi - la - to, pas - sus et se -

- pul - tus est; Et re - sur - re - xit ter - ti - a di - e se -  
 - cun - dum Scrip - tu - ras; Et as - cen - dit in cœ - lum se - det ad dex - te -  
 - ram Pa - tris; Et i - te - rum ven - tu - rus est cum glo - ri - a ju - di -  
 - ca - re vi - vos et mor - tu - os, cu - jus re - gni non e - rit fi -  
 - nis. Et in Spi - ri - tum sanc - tum Do - mi - num et vi - vi - fi - can -  
 - tem; qui ex Pa - tre Fi - li - o - que pro - ce - dit; Qui cum Pa - tre  
 et Fi - li - o si - mul ad - o - ra - tur et con - glo - ri - fi - ca -  
 - tur; qui lo - cu - tus est per Pro - phe - tas; Et u - nam, sanc - tam, ca -  
 - tho - li - cam et a - pos - to - li - cam Ec - cle - si - am; Con - fi - te - or u -  
 - num bap - tis - ma in re - mis - si - o - nem pec - ca - to - rum; Et ex -  
 - pec - to re - sur - rec - ti - o - nem mor - tu - o - rum; Et vi - tam ven -  
 - tu - ri sæ - cu - li. A - - - - - . men.

Credo III

Pa - trem om - ni - po - ten - tem, fac - to - rem cœ - li et ter -  
 - ræ, vi - si - bi - li - um om - ni - um et in - vi - si -  
 - bi - li - um. Et in u - num Do - mi - num nos - trum Je -  
 - sum Chris - tum, Fi - li - um De - i u - ni - ge - ni - tum;  
 Et ex Pa - tre na - tum an - te omni - a sæ - cu - la;  
 Ge - ni - tum, non fac - tum, con - substan - ti - a - lem Pa -  
 - tri, per quem om - ni - a fac - ta sunt; Qui propter nos ho - mi - nes et  
 prop - ter nos - tram sa - lu - tem des - cen - dit de  
 cœ - lis; Et in - car - na - tus est de Spi - ri - tu sanc - to  
 ex Ma - ri - a Vir - gi - ne, et Ho - mo fac - tus est. A -  
 - men.



**DOCUMENT V**

**LES NEUMES A SAINT-GALL DU X<sup>e</sup> AU XVIII<sup>e</sup> SIÈCLE**





## DOCUMENT V

### LES NEUMES A SAINT-GALL DU X<sup>e</sup> AU XVIII<sup>e</sup> SIÈCLE

(Cf. III<sup>e</sup> Étude, 1<sup>re</sup> part., ch. VIII, p. 228)

Les dix-huit planches qui suivent sont autant de phototypies prises dans neuf manuscrits de la Bibliothèque de Saint-Gall, un de chaque siècle depuis le x<sup>e</sup> jusqu'au xviii<sup>e</sup>. Elles ont pour but de permettre une comparaison entre les divers livres de chant et de suivre dans leur notation, siècle par siècle, la décadence de plus en plus profonde qui envahit la musique grégorienne, à partir du xi<sup>e</sup> siècle.

Moins que partout ailleurs, ai-je dit, cette décadence s'est fait sentir à Saint-Gall, la première et la plus célèbre école de chant au moyen âge. On verra, en effet, par les manuscrits, avec quelle fidélité les mélodies sacrées, au moins dans leur substance, se sont conservées là jusqu'à la fin. Le *Hodie nobis caelorum Rex*, qui a été choisi comme terme de comparaison, se retrouve dans les livres de chœur du xvii<sup>e</sup> et du xviii<sup>e</sup> siècles à peu près tel qu'il existait dans les manuscrits neumés du x<sup>e</sup> et du xi<sup>e</sup> siècles.

C'est un fait pourtant que, là aussi, le chant grégorien a subi la funeste influence des idées et des goûts nouveaux. Alors que le rythme de cette musique se perdait dans toutes les autres églises, il était bien difficile, impossible même, qu'on le maintint à Saint-Gall. Aussi le voyons-nous disparaître peu à peu des manuscrits, à dater du xii<sup>e</sup> siècle. De plus en plus la notation s'uniformise; le groupement neumatique subsiste longtemps encore, il est reconnaissable jusque dans les derniers livres de chœur, mais les neumes conservent de moins en moins leurs anciennes formes rythmiques, et il n'y en a plus trace dès le xv<sup>e</sup> siècle. Avec les

documents sous les yeux, le lecteur pourra, aussi bien que moi, constater le fait de cette décadence progressive.

J'aurais voulu, pour que la comparaison fût plus facile encore et plus claire, reproduire le même  $\Re$  *Hodie nobis*, tiré de manuscrits appartenant à chaque siècle, depuis le x<sup>e</sup> jusqu'au xviii<sup>e</sup>; cela ne m'a pas été possible, j'ai dit pourquoi dans une note de la III<sup>e</sup> Étude. Le xiv<sup>e</sup> et le xvi<sup>e</sup> siècles offrent donc des  $\Re$  différents, et le manuscrit du xvi<sup>e</sup> siècle n'est même pas originaire de Saint-Gall, comme le montre bien son écriture toute différente du type adopté et constamment maintenu dans cette abbaye<sup>1</sup>. C'est une lacune regrettable, sans doute, mais qui n'empêche pas de comparer la notation musicale de ces deux siècles avec celle des siècles précédents. Le but principal de ce rapprochement des manuscrits est donc atteint, malgré cette lacune, et, pour le reste, les autres manuscrits peuvent suffire.

Voici d'abord, siècle par siècle, la reproduction phototypique des neuf manuscrits sangalliens. Chacun d'eux est précédé d'une courte notice, qui le fera connaître au lecteur, lui et ce qu'il renferme. Nous pourrions mieux ensuite ajouter les observations que suggèrent le rapprochement et la comparaison de ces vénérables témoins de la tradition grégorienne.

---

<sup>1</sup> Voir les planches des xv<sup>e</sup>, xvii<sup>e</sup> et xviii<sup>e</sup> siècles; voir aussi la reproduction des deux *Credo* du manuscrit de Brander. Rien d'étonnant que le xvi<sup>e</sup> siècle ait laissé peu de documents manuscrits à la Bibliothèque de Saint-Gall, surtout pour le chant, l'abbaye et l'église ayant souffert beaucoup, à cette époque, des déprédations protestantes. C'est un miracle que, parmi tant de ruines, on ait pu sauver encore un si grand nombre des manuscrits anciens.

## BIBLIOTHÈQUE DE SAINT-GALL, mscr. 390-391

(x<sup>e</sup> siècle)

Ce manuscrit est un antiphonaire, le plus ancien et le plus précieux certainement qui existe à Saint-Gall, car il a été écrit au commencement du x<sup>e</sup> siècle par le B. Hartker, religieux reclus, avec un soin et une perfection incomparables. Il est en deux volumes :

Tome I (n<sup>o</sup> 390). — *Pars hiemalis et verna*, de l'Avent à Pâques:

Tome II (n<sup>o</sup> 391). — *Pars æstiva et autumnalis*, de Pâques à l'Avent.

Par malheur, trois folios manquent au tome II, du XV<sup>e</sup> dimanche après la Pentecôte au XXIV<sup>e</sup> ; on les a remplacés par une autre copie du XII<sup>e</sup> siècle.

On peut voir, par les deux pages ci-après<sup>1</sup>, que la notation neumatique d'Hartker est des plus complètes : neumes de toutes formes. signes et lettres romaniennes sont employés concurremment et avec une exactitude presque systématique, aussi bien dans les petites antiennes syllabiques que dans les répons chargés de mélismes. Les mélodies psalmodiques elles-mêmes, soit dans le corps de l'antiphonaire, soit dans le *tonarium* qui l'accompagnait et dont il ne reste, hélas ! qu'une partie, portent une notation évidemment rythmique, où les longues et les brèves sont distinguées par les mêmes signes que dans toutes les autres mélodies. Nous aurons l'occasion d'en parler plus longuement ailleurs.

Déjà, dans ces deux seules pages, le lecteur retrouvera une grande partie des neumes qui composent les tableaux du *Document XI* (V. ci-après, p. 133). Le manuscrit d'Hartker, plus que tout autre, mérite d'être étudié sous ce rapport, comme étant peut-être le plus complet et le plus rapproché des sources.

<sup>1</sup> La première a déjà été reproduite au volume I de la *Paléographie musicale* des RR. PP. Bénédictins de Solesmes.

R I S P O N S O R I A

**R** O D I E N O B I S C Æ L O R U M  
 R E X D I V I R G I N I N A S C I D I G N A T U S E S T

ut hominem p̄ditum ad regna caelestia r̄no car̄e Gaude  
 ex ore angelorum Quia salus aeterna humano generi  
 ap̄ paruit ū Gloria in excelsis deo auctorita pax ho  
 minibus bonę voluntatis. Quia

**R** Odie nobis doc̄e lo pax vera des̄ cond̄o Hodie p̄ totum  
 mundum mellifua facta sunt celi

ū Gloria in excelsis deo auctorita pax hominibus bonę voluntatis. Hodie

**R** O gem celi curata famulantur ob sequia Instabulo pontaur  
 qui cont̄nd̄ mundum lac̄ in p̄s̄pio auctorit̄ regnat

ū Domine audiui auditum tuum auctorit̄ consideram opera tua  
 auctorit̄ in medio duorum animalium lac̄

**R** O descendit deos̄ l̄ missus ab arce patris ut roluat pauperem vi  
 ḡnis in regionem nostram Induit stola purpura auctorit̄ pau  
 rem portam lux auctorit̄ v̄n̄or̄p̄ fabricę mundi

In bricas mundi

In bricas mundi

In bricas mundi

Tamquam sponsus dominus procedens de chalamo suo. Gloria patri & filio & spiritui sancto

Sicut erat in principio & nunc & semper & in secula seculorum amen.

Tamquam sponsus dominus procedens de chalamo suo

Auribus diebus domini habundantia IN .11. NOCT.

pacis & dominabitur. P. Dñi iudicium

A Uertus decerta orta est & iustitia de celo prospexit. P. Benedixisti.

A Homo natus est in ea ipse fundavit eam altissimus. P. Fundamenta.

A Ipse inuocabit me acuta pater meus est acuta. P. Misericord.

A Latentur epli & erunt terra ante faciem domini oia. P. Cant.

A Notum fecit dominus acuta salutare suum acuta. P. Cant. u.

R Quem vidistis pastores dicite ad nuntiate nobis in herbis qui apparuit natum vidimus in herbis angelorum saluatorem dñm.

V Dicite quid nam vidistis & ad nuntiate xpcia naturam. Natu vid.

## BIBLIOTHÈQUE DE SAINT-GALL, mscr. n° 413

(XI<sup>e</sup> siècle)

*Bréviaire noté.* — Il contient le *Kalendarium* d'abord ; puis, de la page 23 à 695 : *Incipit liber officialis ab Adventu Dni ad Pascha.* — Les hymnes s'y trouvent, mais sans la notation musicale.

Manuscrit très bien écrit et bien conservé, comme on en peut juger par les deux pages ci-après. Les neumes y sont assez complètes, avec les signes d'allongement, mais sans les lettres romaniennes. Ce manuscrit vient bien après l'antiphonaire d'Hartker et avant le n° 338 du siècle suivant.

En marge se trouvent ordinairement l'indication du mode des antiennes et celle des différences psalmodiques ou terminaisons, notées à la manière du temps, c'est-à-dire les modes par les voyelles :

I <sup>er</sup> mode authentique....	<i>a</i>	II <sup>e</sup> mode plagal.....	<i>e</i>
III <sup>e</sup> mode — ....	<i>i</i>	IV <sup>e</sup> mode — .....	<i>o</i>
V <sup>e</sup> mode — ....	<i>v</i>	VI <sup>e</sup> mode — .....	<i>u</i>
VII <sup>e</sup> mode — ....	<i>y</i>	VIII <sup>e</sup> mode — .....	<i>ω</i>

et les différences par les consonnes : *b, c, d, g, h, k, p.*

Mais, en comparant ce manuscrit avec celui d'Hartker, on constate combien, au point de vue de la notation rythmique, ce dernier est supérieur à l'autre. Plus d'un siècle s'était écoulé, depuis que le bienheureux reclus avait écrit son antiphonaire et, si l'on se rappelle les plaintes de Bernon de Reichenau et d'Aribon le Scolastique, contemporains du manuscrit n° 413, la décadence du chant grégorien était déjà fort avancée partout ailleurs qu'à Saint-Gall. Elle se fait peu sentir encore dans notre

Bréviaire, dont la notation reproduit assez exactement celle de l'antiphonaire d'Hartker<sup>1</sup>.

Toutefois beaucoup de virga sont pointées qui ne devraient pas l'être. On n'attachait donc plus à ce signe la même importance. De plus, toutes les lettres romaniennes, en particulier les lettres rythmiques, *c*, *t*, *m*, ont disparu et avec elles la différence des neumes. Le fait, on s'en souvient, est signalé par Aribon, qui parle de ces trois lettres comme usitées dans les plus anciens manuscrits (c'est-à-dire pour lui, vieux d'un ou deux siècles) et inconnues aux musiciens de son temps.

A part cela, la notation du Bréviaire témoigne que, vers la fin du XI<sup>e</sup> siècle, on était à Saint-Gall plus fidèle aux traditions musicales du passé que partout ailleurs ; car on y conservait aux signes neumatiques la plupart des différences rythmiques, qui ne subsistent plus dans les autres manuscrits de la même époque, ainsi qu'on le voit par les spécimens que contient le premier volume de la *Paléographie musicale* des RR. PP. Bénédictins de Solesmes<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> On remarquera cependant la différence des deux manuscrits dans la notation des *fabricæ mundi*. Celui d'Hartker note d'abord le texte simplement, sans *jubili* ; puis il donne les trois longues neumes sur ces mêmes paroles, telles qu'on les chantait alors. Le Bréviaire omet la notation simple et ne transcrit que les neumes, mais avec une inversion entre la première et la seconde.

<sup>2</sup> Dom Pothier, dans la description du *Codez 339* (*Paléog. music.*, 1<sup>re</sup> année, p. 93) l'avait déjà remarqué : « Jusqu'au XI<sup>e</sup> siècle, dit-il, l'écriture neumatique se conserve dans toute sa beauté à Saint-Gall ; elle reçoit vers cette époque les premières atteintes, puis on la voit graduellement déchoir. Ce ne furent d'abord que de simples négligences de copistes ; bientôt s'introduisent des altérations qui, devenant de plus en plus graves, de plus en plus nombreuses, amènent enfin, avec l'oubli des signes et des lettres romaniennes, la décadence du XIII<sup>e</sup> et du XIV<sup>e</sup> siècles. »

Impossible, en effet, d'étudier et de comparer les uns avec les autres les manuscrits de Saint-Gall, sans constater le fait de cette décadence progressive. Nous en avons dit l'origine et expliqué les causes ; mais évidemment Saint-Gall, plus que les autres Églises, a résisté au torrent qui entraînait tout vers la ruine.



Semp in patre · cū quo illi ē una naturaliter · æqualis  
 que diuinitas · It alter quidem ille quod pater ē · at̄  
 ille qđ filius ē · neuter tam̄ alter d̄s · quia pater & fi  
 lius unus est d̄s · Qua ppter · quando de patre dō &  
 filio dō nascitur sermo · digne dicim̄ alterū esse pa  
 trem · & alterū filiū · It nichilominus dicimus dig  
 ne · unum d̄m esse patrem & filium ·

**R**egem cęli cui talia famulantur obsequia instabulo po  
 tur qui continet mundum iacet in præsepia & in cęlis re  
 gnat · v̄ Domino · audiui audirem teum & in timui consideraui  
 opera tua & ex patris in medio duorum anima li um · IACET

**C**um enim dicimus alterum esse patrē · alterum filiū  
 discretas psonas genitoris genitiq̄ monstramus · Cū  
 uero dicimus unū d̄m esse patrē & filiū · ipsam unā natu  
 ram in discrete diuinitas ostendimus · Altera est ergo  
 psona genitoris & geniti · sed una ē natura genitoris &  
 geniti · Quando uero sufficienter aut digne loqui po  
 terit · quis de quo · Homo de dō · mortalis de immorta  
 li · uisibilis de inuisibili · mutabilis de incommutabili ·  
 opus de opifice · de creatore creatura · de factore fac  
 tura · paruus de immenso · temporalis de æterno · hu  
 milis de altissimo · plasmatus e limo · de illo qui om  
 nia creauit ex nichilo · **R** Descendit de cęlis ·  
 missus ab arce patris introiuit per aurem uirginis in regionem

nostram indutus stola purpurea & exiit per auream por  
tam lux & sicut uniuersa fa  
brice mundi

brice. Et  
brice mundi. ¶ Tam

quam sponsus dominus procedens de thalamo suo. Glo  
ria patri & filio & spiritui sancto Sicut erat in principio  
nunc & semper & in secula seculorum amen. ¶ Tamquam  
sponsus dominus procedens de thalamo suo. ¶ IT EXIIT II.

Oritur diebus domini habundantia pacis & domi IN NOCT  
nabitur. ¶ Os iudicium. ¶ Veritas de terra orta est & iustitia  
de celo pspexit. Benedixisti. ¶ Homo natus est in ea ipse funda  
uit eam abissimus. Fundamenta. ¶ Ipse inuocabit me acua pa  
ter meus est acua. Misericordias d. ¶ Laceratur celi & exaltet  
terra ante faciem domini quoniam uenit. Cantate d. i. ¶ Notum  
fecit dominus acua salutare suum acua. Cantate. ii. ¶ Speciosus forma:

**H**ODIE S<sup>ER</sup>MO B<sup>E</sup>A<sup>T</sup>I M<sup>A</sup>X<sup>I</sup>M<sup>I</sup> I<sup>E</sup>P<sup>I</sup>  
HODIE S<sup>ER</sup>S<sup>U</sup>S K<sup>EM</sup>I X<sup>PC</sup> NATUS EST. NOS RENATI  
Hodie saluator mundi per matrem nascendi temp<sup>o</sup> ac  
cepit qui de patre natiuitatis non habet tempus.  
Hodie p<sup>er</sup> hominem filius di ingressus est mundum. cui<sup>9</sup>  
manu ante hominē factus est mundus. Hodie habi  
tator celi uenit ad terras. qui terrarū incolas euoca  
ret ad celum. Mirabilis inquit d<sup>s</sup> in scis suis. Si in

## BIBLIOTHÈQUE DE SAINT-GALL, mscr. n° 388

(xii<sup>e</sup> siècle)

Antiphonaire complet, qui renferme d'abord (pp. 2-4) un *tonarium* où se trouvent, comme dans celui d'Hartker : 1° la formule (Nonanoean) de chaque ton avec notation neumatique ; 2° la mélodie-type : *Primum mandatum*, etc., de chaque ton, également notée ; 3° les versets *Gloria Patri* et *Sicut erat*, notés en entier ; 4° les *sæculorum*, *Amen*, notés avec leurs différences en chaque mode, indiquées par des voyelles et des consonnes ; 5° à la suite de chacune de ces différences du *e-u-o-u-a-e*, ce tonaire ne cite qu'une seule antienne appartenant au mode et à la différence, au lieu que le tonaire d'Hartker les contenait toutes.

Après le tonaire, on trouve (pp. 5-20) les *Invitatoires* de l'année, réunis et notés tout au long ; puis (pp. 21-431) l'antiphonaire proprement dit, moins neuf pages (273-281), qui sont d'une date postérieure et intercalées assez mal à propos, puisque la page 282 fait suite à la page 272.

La notation de cet antiphonaire est en neumes pures, mais sans les lettres et sans les signes romaniens. Sa conformité constante avec l'antiphonaire d'Hartker semble bien indiquer qu'on a copié l'un sur l'autre. On n'en voit que mieux le progrès de la décadence du chant à Saint-Gall, très marqué dans les manuscrits de cette époque, ainsi que l'observe Dom Pothier à propos du manuscrit 361 (*Paléogr. mus.*, 1<sup>re</sup> année, p. 112) : « Le point au sommet des virga n'a plus la valeur d'un signe romalien, 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. »

Il y a bien d'autres altérations rythmiques dans la notation de ce ma-

nuscrit. Il serait inutile de les signaler toutes, elles sautent aux yeux lorsqu'on rapproche les deux antiphonaires, celui du x<sup>e</sup> siècle et celui du XII<sup>e</sup>. Ce sont à peu près exactement les mêmes signes, quant à leur forme substantielle; mais les différences rythmiques disparaissent presque toutes, les neumes s'uniformisent de plus en plus; seules quelques neumes d'ornement, comme les *tristropa*, les *pressus*, les *quilisma* et les neumes *liquescentes*, subsistent encore, parce que les chantres, sans doute par routine et pour se faire valoir, y tenaient beaucoup plus qu'au rythme lui-même.

---



RESPONSORIA.

ODIE NOBIS CELORUM

REX DE VIRGINE MARIAE SCI DIC

natus est ut hominem perditum

ad regna caelestia auocaret gaudet exercitibus ange-

lorum quia salus aeterna humano generi ap-

paruit. Gloria in excelsis deo & in terra pax ho-

minibus bonae uoluntatis. Quia.

Hodie nobis de caelo pax uera descendit hodie

per totum mundum mellisui facti sunt caeli.

Gloria in excelsis deo & in terra pax hominibus

bonae uoluntatis. Hodie.

RO regem caeli cui talia famulantur obsequia

instabulo ponitur qui continet mundum iacet

in presepio & in caelis regnat. Domine au-

diu audire tuum & timui considerari opera

tua & ex pavi in medio duorum anima humili lacet.

Descendit de caelis missus ab arce patris intro-

uit per aurem uirginis in regionem nouam

induit stola purpura & eciuit per auream

portam lux & decus uniuerse fabricae mundi.

fa brice mundi.

fa brice mundi.

fa brice mundi.

V Tam quam sponsus domi

nus procedens de thalamo suo. Et exiit.

Gloria patri & filio & spi

ritui sancto. sicut erat in principio & nunc & sem

per & in secula seculorum amen. Et exiit.

V Tamquam sponsus dominus procedens de thalamo suo. Et exiit. In. ii. hoc t.

A Oricur diebus domini habundantia pacis & do minabitur. F Ds iudicium. A Yertias de terra orta

est & iusticia de celo pspexit F Benedixisti. A Homo

natus est in ea ipse fundauit eam altissimus. F fundam

A Ipse inuocabit me aevia pater meus est aevia

F Misericord. A Letentur celi & exultet terra ante

faciem domini quoniam uenit. F Cantate. A Notum

fecit dominus aevia salutare suum aevia. F Cant

R Quem uidistis pastores dicite adnunciate

no bis uertis quis apparuit natum uidi mus

in choro angelo rum salua to rem dominum.

## IV

BIBLIOTHÈQUE DE SAINT-GALL, mscr. n° 389

(xiii<sup>e</sup> siècle)

*Incipiunt Responsoria et Antiphonæ per circulum anni.* Cet antiphonaire est complet et fort bien écrit. Un certain nombre d'offices récents, tels que celui des *Onze mille Vierges* (p. 312), de *Sainte Marguerite* (p. 407), de *Saint François* (p. 412), y ont leur hymne et leur séquence notées tout au long.

La notation neumatique, conforme pour le fond à celle du manuscrit précédent, lui ressemble également beaucoup pour la forme. Les neumes y sont, à peu de chose près, les mêmes et figurées presque de la même manière. Néanmoins, les virga qui ne portaient dans l'antiphonaire du xii<sup>e</sup> siècle qu'un petit crochet, un simple trait de plume en arrière, sont ici surmontées d'un véritable point ; on voit que la plume de l'écrivain a appuyé sur le papier, avant de tracer la ligne verticale ; c'est donc un procédé d'écriture.

Les divers podatus et les torculus se réduisent à deux formes seulement et toutes les neumes *subpunctis* sont formées de points, non de traits. Encore un peu et, au siècle suivant, chaque neume ne conservera plus qu'une seule figure, toute différence rythmique ayant disparu dans la manière de les exécuter.

On remarquera dans ce manuscrit l'addition de *ÿ* après le *Gloria Patri* du répons *Descendit de cælis*, qui n'existent pas dans les antiphonaires précédents ; cette addition est assez curieuse. Les versets sont, en effet, composés à la manière des séquences et des tropes du *Kyrie* sur la mélodie du dernier *Fabricæ mundi*.

Cette mélodie renferme trois phrases, dont chacune est répétée deux

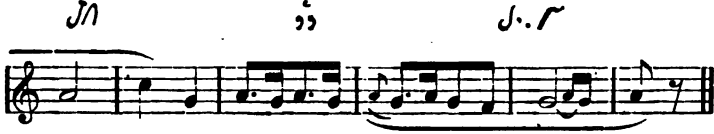
fois <sup>1</sup>. On a donc placé des paroles sur les notes de la mélodie, d'après la règle donnée à saint Notker par son maître Yvon : « Ayez soin qu'à chaque note du chant corresponde une syllabe du texte, » et, comme dans les *Kyrie* de la messe, après chaque trope on reprend la mélodie sans le texte, en pure vocalise.

Voici ces versets traduits d'après la notation carrée du manuscrit 545 (cf. ci-après), mais corrigée et complétée par les neumes de l'antiphonaire d'Hartker.

¶. 1



Aus - cul - ti - te om - nes u - bi - que fi - de - les. Fa -



¶. 2



Pro - pa - ga - tor nos - ter et auctor æ - ter - nus. A -



¶. 3

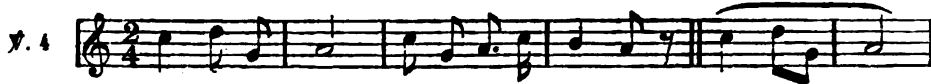


Do - lens ma - le nosmet per - is - se. A -

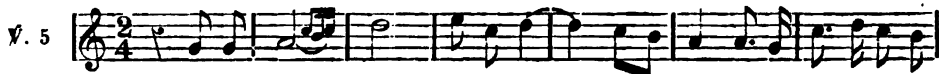


<sup>1</sup> Dans le manuscrit d'Hartker, ces phrases et membres de phrase sont très régulièrement séparés les uns des autres par une pause, c'est-à-dire par la lettre X (*expecta*). Le Bréviaire noté du XI<sup>e</sup> siècle indique encore cette pause, dans quelques endroits, mais non plus avec la même régularité. Au XII<sup>e</sup> siècle, le signe romanien disparaît complètement.





Et pa-tri - am longe ex-ul - as - se. A - -



Co - æ - ter - num si - bi fi - li - um mi - sit, ut e-ri-pe-



- ret ho-mi - nem. A - - - -



Id - cir - co ju - bi - let Do - mi - no cir - cus u - ni -



- ver - sæ Fa - - - -



- - - bri - cæ

mun - - - di.



portam lux et deus uniuersa  
 T<sup>an</sup> quam sponsus dominus procedens de  
 cha iam o. Et exiit. fa  
 Glo  
 na patri et filio et spiritu sancto sicut  
 erat in principio et nunc et semper et in secula seculorum amen. Et ex  
 fa  
 Aulitate omnes ubique fideles. fa  
 Propagator noster et auc  
 tor eternus. a  
 Volens male nos met perisse. a  
 Et pa  
 triam longe exulasse. a  
 Coeternum sibi filium misit ut eriperet  
 hominem. a  
 Idcirco iubilet domino circum uniuersa. fa  
 T<sup>an</sup>quam sponsus dñi procedens de thalamo suo. Et exiit. u. q. **U**brice mundi.  
 a Orietur diebus domini habundantia pacis et dominabitur. **P** Deus uis. 16  
 a Veritas de terra orta est et iusticia de celo prospexit. **P** Benedixisti. 17  
 a Homo natus est me a ipse fundauit eam altissimus. **P** fundamta. 70  
 a Ipse inuocabit me aeterna pater meus es tu aeterna. **P** Misisti. 18  
 a Reuertentur caeli et exultet terra ante faciem domini quonia uenit. **P** Cant. i. 19  
 a Notum fecit dominus aeterna salutare suum aeterna. **P** Cant. u. **S**peciosus for. 20  
 Quem uidisti pastores dicite annuntiate nobis in terris quis appa

## BIBLIOTHÈQUE DE SAINT-GALL, mscr. n° 384

(xiv<sup>e</sup> siècle)

Bréviaire noté, d'une écriture soignée. — Pages 3-48, *Capitula et Orationes per annum*. — Pages 49-280, *Breviarium de tempore*; les antiennes et les  $\bar{n}$  sont notés. Il manque un cahier (p. 81-106, a *Vig. Nativ. Dni ad fest. S. Stephani*), qu'on a remplacé par un autre de la même époque, mais d'une autre main et où la notation musicale fait défaut. — Pages 281-419, *Incipit officium de Stis per circulum anni*, du même temps et de la même écriture que le *Breviarium de tempore*, mais sans la notation. Le reste du manuscrit n'appartient pas au Bréviaire; c'est une addition postérieure et où les neumes font défaut.

Le n° 384 est l'un des derniers manuscrits neumés de la bibliothèque de Saint-Gall; à partir du xv<sup>e</sup> siècle, nous ne trouvons plus que des livres de chœur notés sur lignes et pareils à ceux dont les spécimens suivent. Les neumes très bien écrites y ont une forme qui se rapproche beaucoup de la gothique allemande, bien que l'écriture traditionnelle à Saint-Gall soit toujours conservée. Mais ce qu'il faut surtout y observer, c'est l'absence à peu près complète de variété rythmique dans les neumes. Chaque espèce n'a plus qu'une figure, partout la même, au lieu de cette diversité qui existe dans les manuscrits plus anciens et qui ne disparaît complètement que dans ceux de ce siècle.

A part cette différence qui accuse la perte du rythme primitif dans les mélodies grégoriennes, à Saint-Gall comme ailleurs, les neumes de ce manuscrit reproduisent assez exactement la notation des manuscrits antérieurs. Le fond, la substance des mélodies, demeurerait donc intact; la forme seule, le rythme, s'était modifiée et peu à peu avait perdu ce qui

faisait autrefois sa variété et sa beauté. Par où l'on voit que, si les moines de Saint-Gall plus que les autres ont su résister à l'entraînement général vers la musique nouvelle et bien loin des traditions antiques en fait de chant grégorien, eux aussi pourtant ont fini par céder ; leur fidélité a été vaincue, et cette défaite leur a coûté la perte, sinon de tout leur chant, qu'ils ont gardé en substance, du moins de son rythme, qui disparaît de leurs manuscrits plus d'un siècle après qu'il avait cessé d'exister partout ailleurs.

---

**H**erusalem surge et sta in excelsis et uide iocunditatem que  
 ueniet tibi a dno. **V**enia mercedem oculis uol  
 et uide et contem plate, **J**ocunditatem, **H**ec enim dixit in dno, **V**a  
 de et pone speculatores. **Q**uodcumque uiderit annuntiet, et uide  
 cursum duorum equorum, ascensorem asini, et ascensorem cameli, et contem  
 platul est diligenter multo intuitu, et clamauit ut leo, **R**ex  
 ueniet dominus princeps regum terre beati qui parati sunt occurrere  
 illi habebunt partem in ciuitate et in uila lem. **V**oce dominator,  
 Beati in. ii. h. **A**lex processit. **S**up speculam dno ego stans uigila  
 p die, et sup custodia meam ego sum stans totis noctibus. Quid nam  
 tibi est, quia ascendisti et tu omnis infecta clamoris plena, urbs fre  
 quens ciuitas exultans, Infecti tui non infecti gladio, nec mor  
 tuu in bello, luncti principes tui fugerunt simul, ducesque ligati sunt.  
**R**ex ciuitatis iherusalem noti fle ve quo nam doluit dominus  
 sup te et au feret are omnem tribulatio uem, **V**oce domi  
 nator dominus. **T**ransferet, **O**mnis qui uenit sunt uincti sunt partit.  
 peul fugerunt. **S**perca dixi, **R**ecedite amare amare flebo. **H**olite in  
 umbere ut consolentur me sup ualitate pti mei. **D**ies enim in  
 infectionis et conculcationis et fletum dno deo exercituum in ualle  
 uisionis seruitant muru et magnificus sup monte. **R**ex  
 ueniet dominus protector nollet sanctus ultra bel cozo nam regnu ha  
 bent mea pue suo, **V**oce dominator, **C**oronam regni,  
**Q**uod helam sumplit pharetram curru hominis equis, et pariete  
 nudabit clipeus, **E**t erit electe ualles tue plene quadrigarum,  
 et equites ponentes sedes suas in porta, **R**ex sicut mater consolata  
 uir filios suos et ira consolator uos di est dominus et de ierusa  
 lem ciuitate quam et si ueniet uobis auxilium et uide bunt et

gaude bit eos ue strum. **U** Deul alibano ueniet et sanctus de mon  
 et umbroso et conden lo. lo uidebit. **E**t reuelabit opimentū  
 iude. iudebit armatarum tōm salus. uicillural ciuitatis da  
 uid uidebit qā multiplicatē s. Et congregabis piscine aqua in  
 ferocet. domos ierim nūmāst. et destruentis domos ad muni  
 at endū murum. **E**t ab aulho ueni o ego ueni nū  
 uel ue ber uitate uol in pa ce. **A**spiciam uos et exlece  
 faci am multiplicabimini et firmabo pactum meum uobis cum. **U**itate  
 ad cant. **A**d uice pūillamūm confortamini ecce dominus deul uolbre  
 ueniet. **S. lucam.**

**I**n illo tempo. **D**ixit d. i. d. s. **E**ruunt sig  
 na in sole et luna et stellis. interris pressura gentium pre con  
 fusione montis maris et fluctuū. ardentib; hominib; p timore  
 et expectatione que supueniet oebi uniuerso. **O. V. GREGORII.**

**D**ñs ac redemptor nŕ paratos nos inuenire desiderat, tenel  
 centē mundum que mala sequant̄ denūciat, ut uos ab  
 ei amore compescat. **E**t confortate manus fatiga te et genua  
 dissoluta uobis nūmū qui pūillamūm estis mente comē lesa te me  
 rueris dicit do mi nūl quia ueni o dirumpere uigum captiuitatē  
 ue strē. **C**iuital ierūsalē noli flere quia ecce ueniet salus tu a. **D**ixit.

**A**ppropinquantem ei t̄minum quante p̄uisiones p̄ueniant  
 innotescit. ut q̄si dñm utranquillitate seq̄ nolunt. uicinum  
 ei iudiciū uel p̄uisionib; at̄ti timeant. **H**ieru salen  
 plauitabē uineam in montib; tu is et exulta bis quia dies domini ue  
 ni et surge h̄ on conuertere ad de um tuum gaude et letare  
 ui cob quia de medio genti um saluator tu us ueni et. **D**e Deul

alibano, Quia demedio, **H**uc etenī lectioni sc̄l euuangelū qm  
 in uia fraternital̄ audiuit, paulo sup̄ dñs p̄mūltū dicens,

## VI

BIBLIOTHÈQUE DE SAINT-GALL, mscr. n° 545

(xv<sup>e</sup> siècle)

Magnifique *antiphonaire*, grand in-folio (le spécimen est une réduction photographique), comprenant les offices depuis la fête de la Conception immaculée de Marie jusqu'à Pâques.

Les psaumes et les hymnes se trouvent dans un autre volume in-folio (n° 440), qui répond à celui-ci et est intitulé : *Psalterium cum hymnis*.

Ces deux manuscrits sont cotés l'un et l'autre dans le catalogue de la bibliothèque comme étant du xv<sup>e</sup> siècle. Mais la reliure, qui est très belle, porte : *Sub Rever. Abb. et Principe Bernardo. 1596*. Est-ce à la couverture seulement que convient cette date, ou bien reliure et manuscrits sont-ils contemporains ? En ce cas, la lacune que j'ai signalée dans les manuscrits du chant à Saint-Gall existerait au xv<sup>e</sup> siècle plutôt qu'au xvi<sup>e</sup>. Peu importe, d'ailleurs ; xv<sup>e</sup> et xvi<sup>e</sup> siècles furent à peu près également désastreux pour la célèbre abbaye, qui ne commença de relever ses ruines que dans la deuxième moitié du xvi<sup>e</sup> siècle.

La notation du manuscrit 545 est gothique sur quatre lignes rouges. Jusqu'aux derniers jours de l'abbaye, c'est-à-dire jusqu'à la fin du xviii<sup>e</sup> siècle, l'écriture musicale conservera, à Saint-Gall, la forme que nous lui voyons ici. De rythme, il n'y a plus trace dans cette notation ; toutes les notes, figurées par des rhomboïdes, y ont la même valeur, à ce qu'il semble du moins. Le groupement lui-même ne reproduit plus tout à fait les neumes antiques ; c'est presque affaire de calligraphie pour le copiste, qui a soin seulement de représenter par des queutées toutes les notes supérieures des groupes.



danna paas et dominabitur p̄s D̄s iudiciū: Respon  
 dit vobis et locum reḡe de vir  
 gine n̄al̄ a diḡ natus est ut  
 hominem perditum ad te gua te lesi a te  
 uo carer gau det exercitus angelo r̄u Quia  
 Calus eter na huma no generi ap  
 paru it v̄ **D**ona in excelis de  
 o et in terra pax hominibys bone uolunta  
 tis Quia **H**odie vobis de ce lo pax  
 ue ra del ceu dit Hodie per totum

## VII

BIBLIOTHÈQUE DE SAINT-GALL, mscr. n° 529

(xvi<sup>e</sup> siècle)

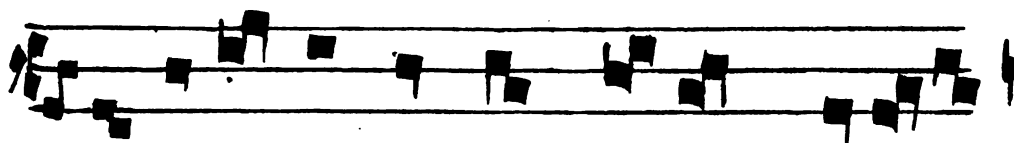
*Liber choralis*. -- C'est un recueil in-folio (réduit dans le spécimen) où se trouvent d'abord notés les antiennes, versets, hymnes et répons brefs des Petites Heures pendant l'année. Vient ensuite le recueil des hymnes pour toutes les fêtes.

Évidemment, le *Liber choralis* n'est pas originaire de Saint-Gall, comme le prouve la notation toute différente de la notation sangallienne. (Cf. le manuscrit précédent et les deux suivants, ainsi que les deux spécimens du *Document IV*.) Il a donc été apporté à Saint-Gall par quelque religieux étranger et, à en juger par l'orthographe du texte (*sepcies, michi, perirat*, etc.), il est venu d'Italie. Mais les  $\Re$  brefs pour Tierce, Sexte et None ne sont pas ceux du Bréviaire romain. Appartiennent-ils au rite ambrosien ?

Quoi qu'il en soit, sous le rapport rythmique, la notation de ce manuscrit ressemble à celle des manuscrits de Saint-Gall de la même époque. Le fond des mélodies ne paraît pas avoir été altéré, sous prétexte d'abréviation, mais la forme a disparu : les notes sont toutes égales et leur groupement ne se fait plus d'après les neumes anciennes.

La décadence du chant était donc à peu près complète, il ne restait plus pour l'achever qu'à mutiler les mélodies dans leur substance même, en pratiquant des coupures dans toutes les vocalises un peu longues. C'est, avons-nous dit, ce qui fut accompli au cours des xvi<sup>e</sup> et xvii<sup>e</sup> siècles, à Rome d'abord, puis, à l'exemple de Rome, un peu partout dans les églises de France, de Belgique et d'Allemagne ; mais Saint-Gall fit toujours exception.

ri tu i san cto Deo  
 Ipse liberauit me de laqueo  
 uenācū·ie. **S**epies indie  
 laudem dixi tibi do mine  
 de us me us ne  
 per das me v  
 Erna ut sicut ouis que peri



rat require seruum tuum donu

ne quia mandata tua non sū

obliuis. Ne per Glo ria

patri et fili o et spiri tu

v Scapulis

suis obūbrab

san cto. Sep. tibi. dō odi ad 3.<sup>es</sup>

**B**onum michi. do mne



qd̄ humi li a sti. me bonum michi  
lex o ris tu i super mi li a au  
riet ar gen ti. v̄ Ma n̄  
tue domine fecerūt me et plasma  
uerunt me da michi intellectu  
ut discam man da ta tu

Dicit dñō  
 susceptor me⁹  
 a Glo' ria ut s̄, es tu. Ad in R.  
 erius tuus ego sum'da mi  
 chi intellectum domi ne.  
 Ut discam mandata tu a.  
 Da. Gloria patri et filio et spiri  
 tui sancto. Ser. uenan. Ad ix. R.  
 tui sancto. Ser. uenan. Ad ix. R.  
 tui sancto. Ser. uenan. Ad ix. R.

## VIII et IX

BIBLIOTHÈQUE DE SAINT-GALL, mscr. n°...

(xvii<sup>e</sup> et xviii<sup>e</sup> siècles)

Ces deux manuscrits appartiennent à l'église-cathédrale de Saint-Gall; depuis deux ans seulement ils sont déposés à la bibliothèque de l'ancienne abbaye et ne sont, par conséquent, pas catalogués avec les autres manuscrits.

Le plus ancien (xvii<sup>e</sup> siècle) est un magnifique in-folio en parchemin, fort bien écrit et intitulé :

*Antiphonarius in usum chori monasterii S. Galli. Pars hiemalis, quam sub Rmo et Illmo principe ac Dno D. Bernardo ejusdem ac S. Joannis Monasteriorum Abbate scripsit F. David Schaller ibidem conventualis et Sacerdos, ad laudem Dei cœlitumque omnium. Anno MDCXIV.*

Cet antiphonaire est en deux volumes : *pars hiemalis*, de l'Avent à Pâques, et *pars æstiva*, de Pâques à l'Avent.

Le second manuscrit (xviii<sup>e</sup> siècle) est aussi un in-folio, non en parchemin, mais en papier, intitulé :

*Antiphonarium benedictino-monasticum a P. Martino ab Yberg conscriptum, ad usum chori S. Galli (1773).*

Il est divisé, comme le précédent, en deux volumes, avec cette différence que la *pars hiemalis* va de l'Avent à la Pentecôte, et la *pars æstiva* de la Pentecôte à l'Avent. Le second volume est en double; ce qui prouverait que le P. Martin d'Yberg a écrit au moins deux antiphonaires semblables, dont un volume est perdu.

La notation musicale est absolument la même dans les deux manuscrits. Le second a dû être copié sur le premier, de même que celui-ci n'est qu'une copie du n° 545, qui est plus ancien.

On remarquera cependant, du xv<sup>e</sup> au xvii<sup>e</sup> siècle, un changement assez caractéristique dans la notation des mélodies. Les pénultièmes brèves de certains mots proparoxytons (*hominem, perditum, caelestia*) sont déchargées des notes qu'elles portent dans les manuscrits antérieurs et prennent, au regard du rythme, la forme choriambique. Le mot *apparuit* conserve pourtant dans les deux derniers manuscrits sa forme ancienne, avec neume composée (un scandicus subpunctis et une virga) sur la pénultième brève.

Cette réforme dans la manière d'appliquer les mots du texte aux mélodies grégoriennes devint, en effet, générale au xvii<sup>e</sup> et au xviii<sup>e</sup> siècles. Saint-Gall ne fit donc pas exception sur ce point ; ses livres de chant ont été corrigés ou, du moins, modifiés comme les autres.

Par ailleurs, le rythme des mélodies se retrouve dans ces deux antiphonaires absolument tel qu'il existe déjà dans celui du xv<sup>e</sup> siècle : les notes y ont toutes la même valeur ; dans les groupes elles sont disposées, non d'après les neumes primitives, mais au gré du copiste et pour la beauté de l'écriture, comme disait au xiii<sup>e</sup> siècle Élias Salomon.

Le fond des mélodies n'est pas changé (sauf ici une inversion avec modification mélodique : *ad caelestia regna*, pour *ad regna caelestia*) ; aucune abréviation n'y est admise. Ainsi jusqu'à la fin, puisque le second manuscrit est de 1773, Saint-Gall resta en cela fidèle aux traditions antiques, repoussant toute nouveauté dans le chant des offices et ne se laissant entamer que sous le rapport du rythme des mélodies, dont depuis des siècles l'oubli était devenu universel.



Domini.

20.

X. Tamquã sponſus.  
R. Dominus procedes  
de thalamo ſuo.

nabitur. De iud. R. i.

**H**odie nobis et laudem

de virgine na ſci di gnatus

est. ut hominẽ per dñũ ad cele ſti

ta regnare uo ca ret. Gau det

exercitus Angelo rum. quia ſalus

eterna humano generi ap

paru it. u. **G**loria

in excelsis De o. et in terra pæ

## In Nativitate D. N. J. Xri.

55.

ternum. **E**ruetavit. **S**ulcepti-

mus. Deus misericordiam tuam in me-

dio templi tui. Magnus Dno.

**O**rietur in diebus Domini abun-

dantia pacis & dominabitur. De judic.

**RESPONSORIUM. I.**

*V. Tamquam Spons.* in Cantu Choralis *R. Dns procedens de thalamo suo.*

**H**odie nobis cœlo rum

Rex de Vir gine nas ci dig

## In Nativitate D.N.J. Xri.

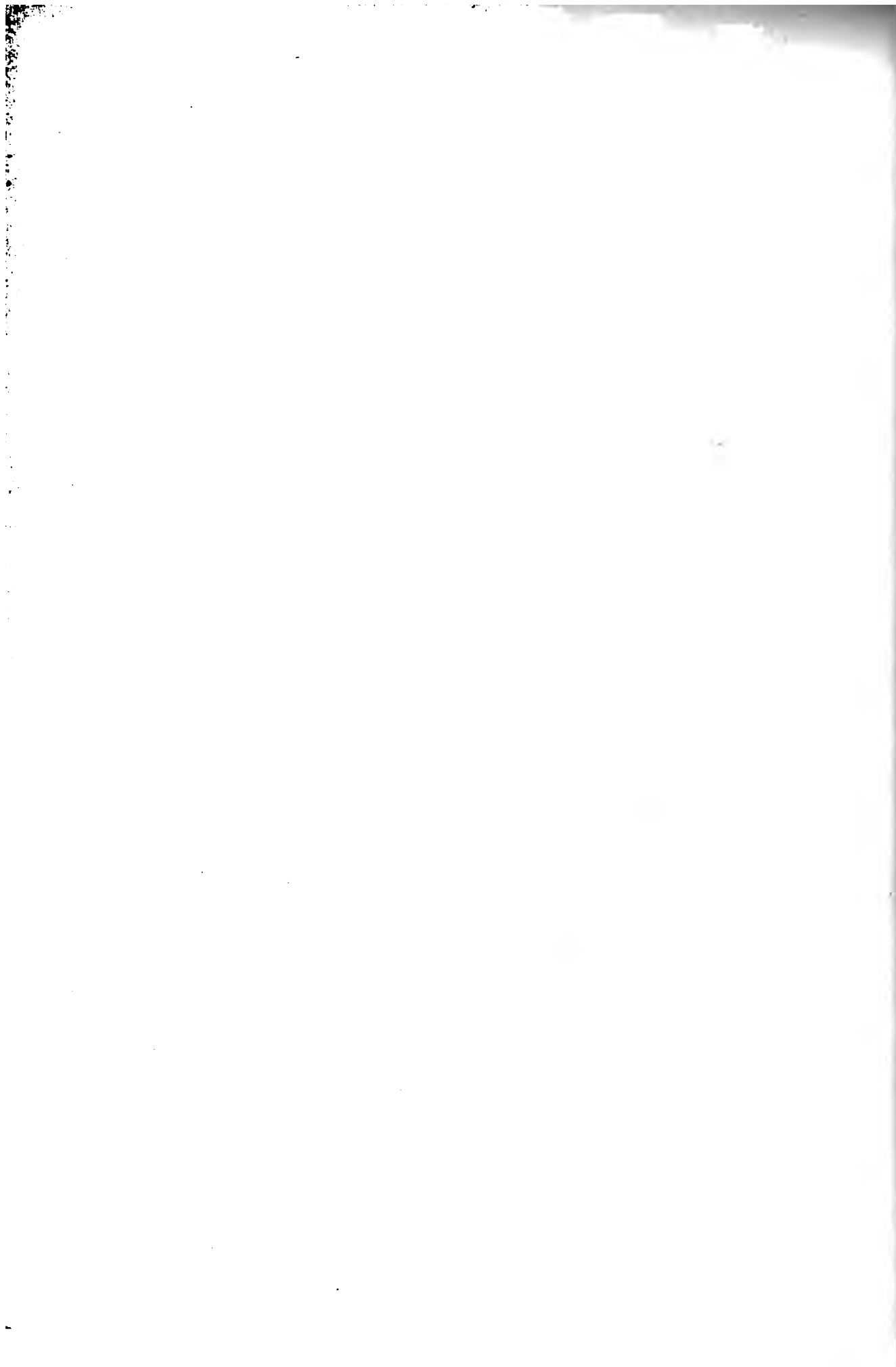
56.

na tus est, ut hominem perditum  
 ad cœleſtia regnâ re vo ca ret  
 Gau det exerci tus An gelo rû,  
 quia ſalus æter na hu mano  
 generi ap paru it .ŷ.  
 Gloria in ex cellis De o, &  
 in terra pax hominibus bo næ vo lun  
 ta tis. Gau det .ŷ. Gloria

De la comparaison des manuscrits écrits à Saint-Gall et témoins, siècle par siècle, de l'état du chant sacré dans la célèbre abbaye, ressort donc clairement ce fait, que j'ai signalé dans la première partie de la III<sup>e</sup> Étude, savoir : tandis qu'en France, en Allemagne et en Italie la musique grégorienne est en pleine décadence dès le XI<sup>e</sup> siècle, Saint-Gall demeure en dehors de ce courant dévastateur, grâce à la répulsion qu'on y eut toujours pour le déchant et la musique figurée. C'est au XII<sup>e</sup> siècle seulement que les mélodies commencent à s'altérer, en perdant peu à peu leur rythme, puis, à mesure que les siècles s'écoulent, là aussi la décadence s'accuse de plus en plus. Au XIV<sup>e</sup> siècle, toute variété de durée dans les notes du chant a disparu, la notation n'en garde plus de traces ; mais le groupement des notes se fait encore d'après les neumes anciennes, réduites à une forme unique. A la fin du XV<sup>e</sup> siècle ou au commencement du XVI<sup>e</sup>, le groupement lui-même devient arbitraire ; il n'a plus aucune signification rythmique.

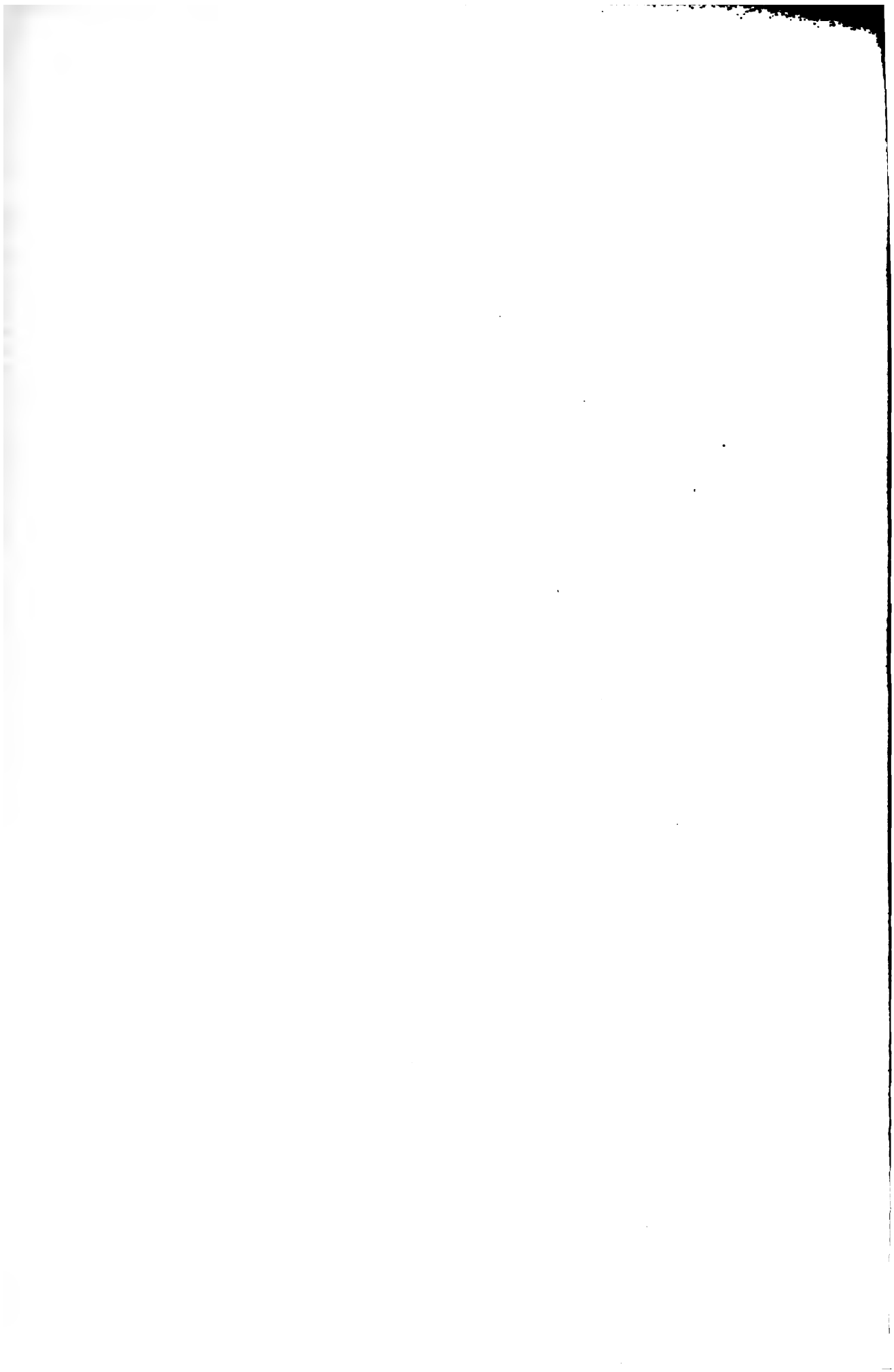
C'en est fait, dès lors, à Saint-Gall comme ailleurs, du rythme dans les mélodies grégoriennes, excepté, nous l'avons vu, pour le *Credo* usuel et probablement un certain nombre d'autres chants aussi populaires, les hymnes par exemple et les séquences. Du moins, Saint-Gall est-il jusqu'au bout resté en possession de la substance même des mélodies, dans lesquelles les moines ne consentirent jamais à pratiquer ni coupures, ni abréviations quelconques.

Ce point est à retenir, car il donne à penser que, dans les manuscrits sangalliens notés sur lignes au XV<sup>e</sup> et au XVI<sup>e</sup> siècles, on retrouvera plus sûrement peut-être qu'ailleurs la vraie tradition musicale, quant à la substance matérielle des mélodies grégoriennes. Tout au moins avons-nous là un témoin qui mérite d'être entendu.



**DOCUMENT VI**

**TABLEAUX DES NEUMES USITÉES DU IX<sup>e</sup> AU XIV<sup>e</sup> SIÈCLE**



## DOCUMENT VI

### TABLEAUX DES NEUMES USITÉES DU IX<sup>e</sup> AU XIV<sup>e</sup> SIÈCLE DANS LA NOTATION DES MÉLODIES GRÉGORIENNES

(Cf. III<sup>e</sup> Étude, p. 230)

**PREMIER TABLEAU.** — Ce tableau des neumes est tiré des plus anciens manuscrits du chant, que possède la bibliothèque de Saint-Gall. Chaque figure de neumes y a une signification particulière, comme d'ailleurs toutes celles des six tableaux qui suivent.

Les neumes élémentaires et les neumes rythmiques, simples et ornées (V. III<sup>e</sup> Étude, 2<sup>e</sup> part., ch. v) y sont toutes représentées; mais des neumes composées je n'ai inséré que les principales, les plus usitées, qui se retrouvent également dans plusieurs des tableaux suivants.

Pour remarquer la différence d'une époque à l'autre dans la notation neumatique, il faut donc comparer non pas seulement les diverses espèces de neumes employées à chaque époque, mais aussi le nombre de leurs figures, chacune ayant sa valeur et sa signification rythmique dans l'écriture musicale. Sous ce rapport, les manuscrits de Saint-Gall sont d'une richesse séméiographique incomparable.

**DEUXIÈME TABLEAU.** — Ce tableau ne peut pas être complet, parce que, dans le spécimen de Gerbert, il y a évidemment des erreurs, provenant soit du manuscrit lui-même, soit de la copie qui en a été faite. Certains signes sont reproduits plusieurs fois, les mêmes sous des noms différents, comme le torculus, le strophicus, le cephalicus, le pandula, le trigonicus, qui sont tous notés à peu près de la même manière. D'autres signes sont difficilement reconnaissables, le cenix, par exemple, le proslambanomenon, le tetradius, l'ygon, l'orix, etc.; autant de noms qu'on ne trouve



nulle part ailleurs et dont la signification dans le cas présent m'échappe. J'ai, autant que possible, corrigé quelques-uns de ces signes d'après leur nom et classé les autres d'après leur figure.

Les deux derniers vers de ce tableau, répétés dans tous ceux du XIII<sup>e</sup> siècle, indiquent bien son âge. De Coussemaker le fait à tort du IX<sup>e</sup> siècle.

TROISIÈME TABLEAU. — La table d'Ottenbourg, telle qu'elle a été publiée par le P. Lambillotte, renferme un plus grand nombre de signes qu'on n'en voit ici. J'ai cru inutile de reproduire les neumes *præpunctis*, *subpunctis* et *conpunctis*, usités dans tous les manuscrits et qui ne sont que des neumes simples ou ornées plus ou moins composées avec des points. Signalons plutôt quelques particularités de ce tableau.

La terminologie des neumes n'est pas celle qu'on trouve plus communément ailleurs : *flexa*, au lieu de *clinis* ; *pes*, au lieu de *podatus* ; *flexa resupina*, *sinuosa*, au lieu de *porrectus* et *d'ancus* ; *pes flexus*, *flexus resupinus*, *quassus*, etc., au lieu de *torculus*, *torculus resupinus*, *franculus*, etc... La distinction entre les *bistropa*, *tristropa* et les *bivirgis*, *trivirgis*, y est expressément signalée. L'épiphonus est appelé *emivocalis* ; le *cephalicus* n'est pas mentionné à part, mais le *podatus liquescent* s'y trouve sous le nom de *pes semivocalis*. d'où il paraît que la semivocale se faisait en descendant comme en montant, etc...

En comparant cette table d'Ottenbourg avec le tableau des notes que nous a laissé W. Odington (cf. III<sup>e</sup> Étude, 1<sup>re</sup> part., ch. vi, p. 138), on voit combien ils se ressemblent et pour la nomenclature des neumes et pour la terminologie. L'un et l'autre appartiennent évidemment à un même système de notation, dont je ne saurais dire s'il est allemand ou anglais d'origine, puisqu'on le trouve à la même époque dans les deux pays.

TABLEAUX IV A VII. — Ces quatre tableaux sont absolument semblables par le nombre et par la dénomination des neumes ; leur configuration seule diffère quelque peu d'un tableau à l'autre, suivant leur origine. Le n<sup>o</sup> 4, reproduit par de Coussemaker d'après un manuscrit du Vatican, est très défectueux ; certains signes ont été mal figurés, ou bien ils ne sont pas à leur place. Le copiste de ce tableau n'était évidemment pas

grand clerc ; quelques indices font supposer que, tout en suivant la nomenclature usuelle, il avait cependant écrit chaque neume de plusieurs manières différentes et qu'il se rapprocherait ainsi plus que les autres de la notation romaine et sangallienne.

Le n<sup>o</sup> 7, dans la copie de Coussemaker, renferme deux signes pour chaque neume ; mais ces deux signes d'ordinaire sont les mêmes ; seulement l'un est placé entre lignes sur la portée musicale et l'autre sur ligne. Je n'ai reproduit que ceux dont la figure était quelque peu différente.

---

## TABLEAUX DES NEUMES

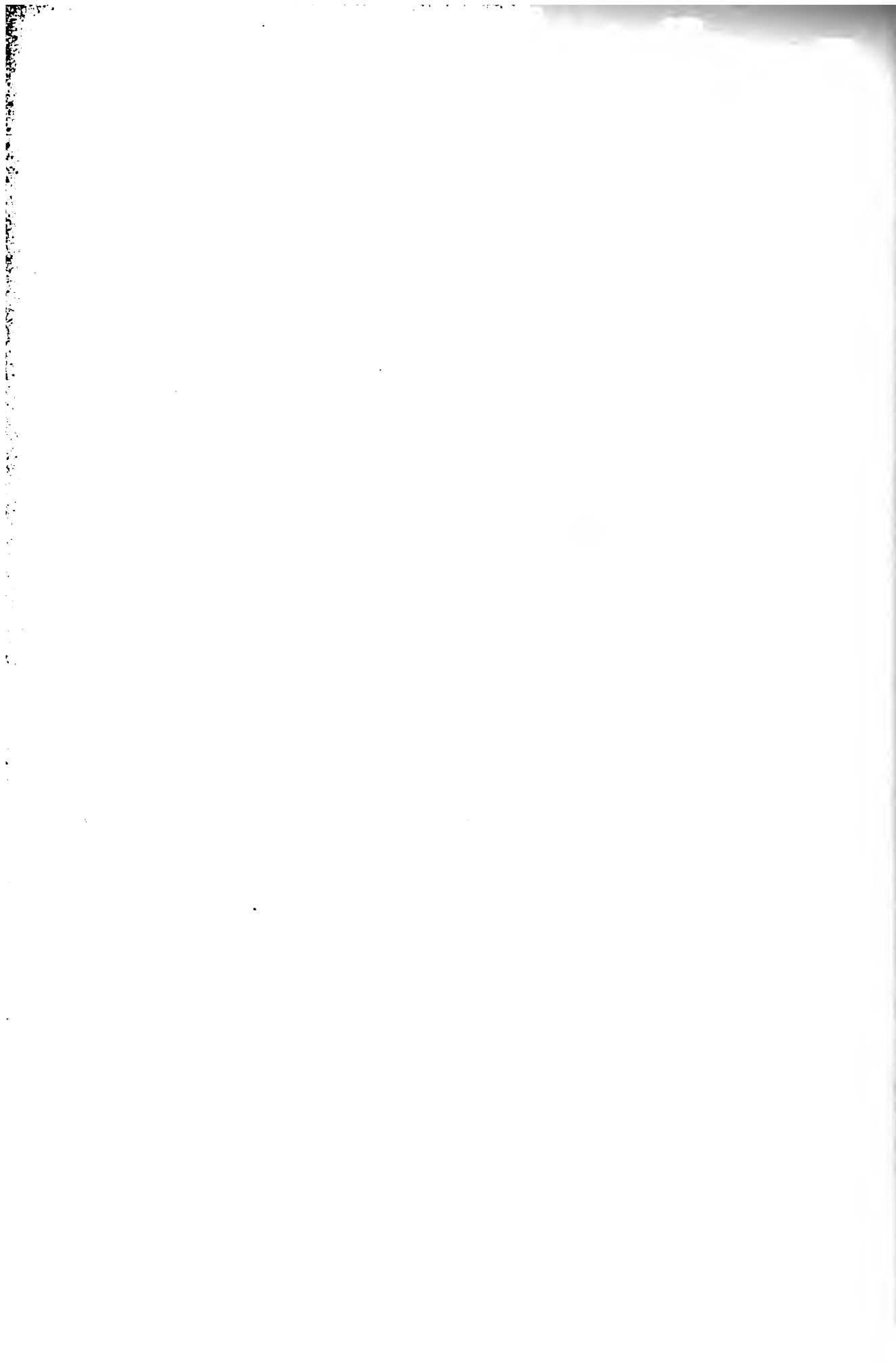
## I. SAINT-GALL

(IX<sup>e</sup> ET X<sup>e</sup> SIÈCLE)

	Points.....	. . . : : etc...
Neumes rythmiques.	Traits.....	- - = = etc...
	Virga.....	/ /
	Clinis.....	∩ ∩ ∩ ∩ ∩ etc...
Neumes radicales.	Podatus.....	✓ ✓ ✓ ✓ ✓ ✓ ✓ ✓
	Scandicus.....	√ √ √ √ √ √ etc...
	Climacus.....	∩ ∩ ∩ ∩ ∩ ∩ etc...
	Torculus.....	∩ ∩ ∩ ∩ ∩ ∩
	Porrectus.....	∩ ∩ ∩ ∩ ∩ etc...
	Apostropha..	∩ 2 ?
	Distropha....	∩ ∩ ∩
	Tristropha...	∩ ∩ ∩ ∩
	Bivirga.....	// // //
	Trivirga.....	/// /// ///
Epiphonus...	∩ ∩	
Cephalicus...	∩ ∩	
N. d'ornement. . . .	Oriscus.....	∩
	Pinnosa.....	∩
	Trigon.....	∩ ∩ ∩ ∩ ∩
	Salicus.....	∩ ∩ ∩ ∩ ∩
	Ancus.....	∩ ∩
	Franculus...	∩ ∩
	Pressus.....	∩ ∩
	Quilisma....	∩ ∩ ∩ ∩ ∩ ∩ ∩ etc...

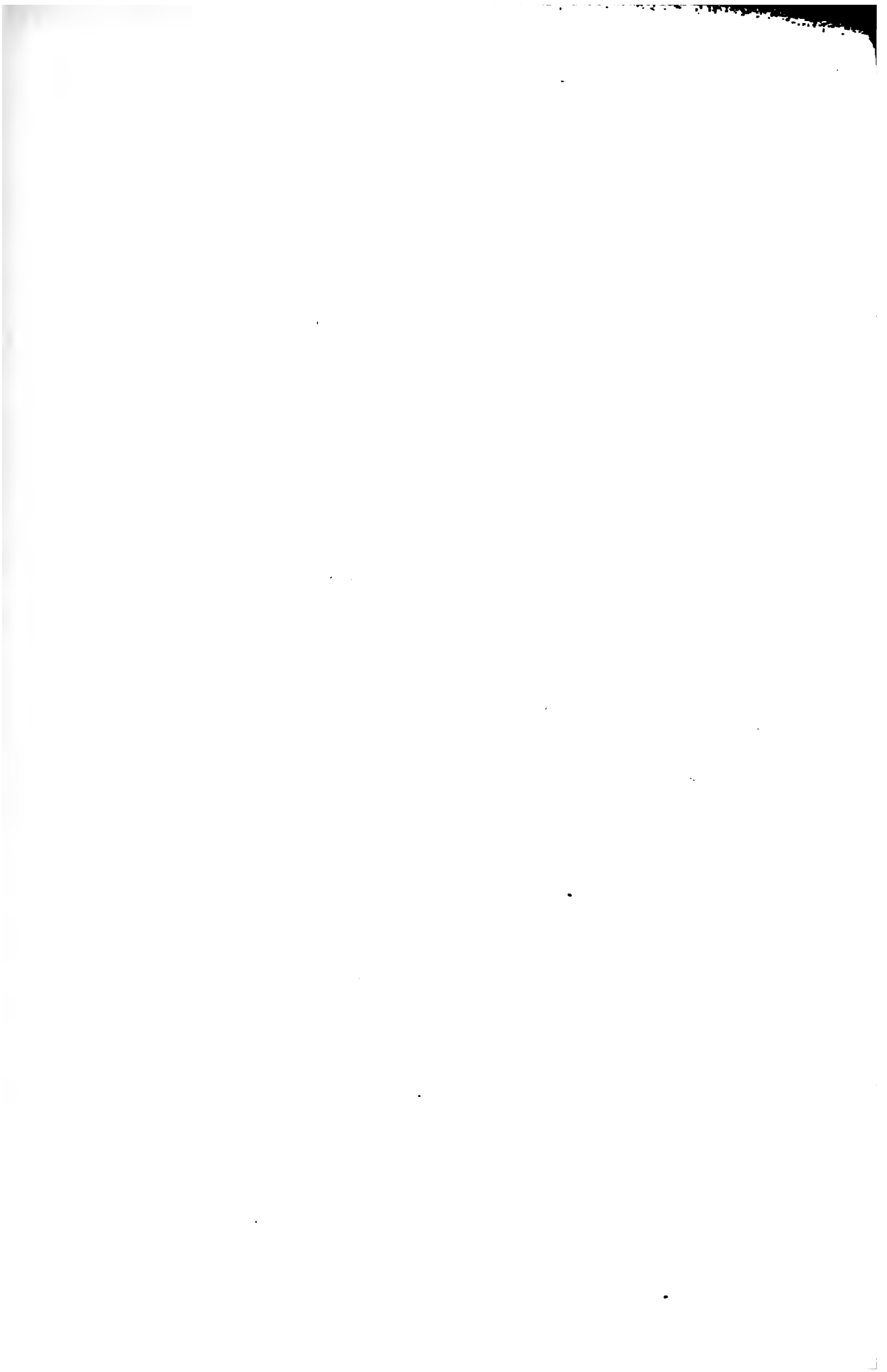
USITÉES DU IX° AU XIV° SIÈCLE

II. GERBERT (XI°-XII° SIÈCLE)	III. OTTENBOURG (XII° SIÈCLE)	IV. VATICAN (XII°-XIII° S.)	V. MURBACH (XIII° S.)	VI. TOULOUSE (XIII° S.)	VII. VENISE (XIV° S.)
· · · · · etc..	·	·	·	·	·
1	1	1	1	1	1
1 1	1	1 2	1	1	1 2
1	1 1.	1	1	1	1 2
!	! 1	1 1	!	!	1 2
1. 1. 1.	1. 1.	1.	1.	1.	1 2
1 1 1	1 1 1 1 1	1 1 1	1	1	1 2
1 1	1	1	1	1	1 2
1	1				
11	11				
111	111		111	111	
11	11	11			1 2
		111			1 2
1 1 1	1 1 1	1	1	1	1 2
1	1	1	1	1	1 2
1		1	1	1	1 2
1		1	1	1	1 2
1 1	1 1				
1	1	1	1	1	1 2
1	1	1	1	1	1 2
1	1 1 1	1 1	1 1	1 1	1 2
1 1 1	1 1 1 1 1	1 1 1	1	1	1 2



**DOCUMENT VII**

**CHANTS LITURGIQUES CHEZ LES JUIFS ET DANS LES ÉGLISES  
-ORIENTALES**



## DOCUMENT VII

### CHANTS LITURGIQUES CHEZ LES JUIFS ET DANS LES ÉGLISES ORIENTALES

(Cf. III<sup>e</sup> Étude, 1<sup>re</sup> part., ch. ix, p. 246)

On sait assez les rapports étroits qui ont existé dès l'origine entre les diverses liturgies chrétiennes en Orient et en Occident et par conséquent aussi entre les chants qui font partie de ces liturgies. Mais on connaît beaucoup moins quelle ressemblance il peut y avoir entre les liturgies chrétiennes, sous le rapport du chant, et la liturgie israélite aujourd'hui encore observée dans les synagogues juives. Cette ressemblance est pourtant remarquable, et il est permis d'y voir une preuve que les Églises chrétiennes ont emprunté au Temple de Jérusalem leur manière de chanter les louanges de Dieu et de célébrer l'office divin.

Voici, comme exemples, quelques-uns de ces chants anciens et traditionnels chez les Juifs. J'y joins également un certain nombre des chants liturgiques orientaux, moins pour démontrer leurs rapports avec nos chants occidentaux que pour faire voir le genre de rythme propre en Orient aux mélodies sacrées<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Les chants israélites sont extraits du *Recueil contenant les Hymnes, les Psaumes et la Liturgie complète de la Synagogue, des temps les plus reculés jusqu'à nos jours*, par S. NAUMBORG, 3 vol. Paris, chez l'auteur. — Pour les autres : *Chants liturgiques des Coptes, notés et mis en ordre* par le P. J. BLIN, S. J. Le Caire, 1888. — *Chants liturgiques de l'Église arménienne*, traduits par BIANCHINI, Venise, 1877.



## I. — CHANTS MÉTRIQUES

1. — *Liturgie israélite*

Pour le jour du nouvel an.

1<sup>re</sup> et 2<sup>e</sup> Strophes. *And<sup>te</sup>*



A - don o - lom a - scher mo - lach be -  
- te - remkel jet - zir niv - ro.

3<sup>e</sup> et 4<sup>e</sup> Strophes.



Va - cha - re ki - chlos hac - col le - vad - -  
- do yim - loch no - ro.

2. — *Liturgie israélite*

*And<sup>te</sup> mod<sup>te</sup>*



*p* Mo - os zour ye schou - o - si l'cho no - eh lescha - be - ach  
Ti - kon bes - te fir - lo - si v'schom to - doh ne - sa - be - ach *ff* l'es -  
- to - chin mat - be - ach mi - tzad ham m'na - be - ach os egmor  
Les autres Strophes de même.  
b'schir mismor chan - nou - kas ham - mis be - ach.

3. — *Liturgie israélite*

And<sup>te</sup>

T'ra - chem zi - yon ka - a - scher o - mar - to ou - scho - ne - ne

ho ka - a - scher di - bar - to te - ma - her yeschou - o v'so chisch g'ou - loh v'so -

- schouv bir ou scho - la - yim be - ra - cha - min rab - bim.

4. — *Liturgie copte*

Hymne avant l'homélie.

Solo And<sup>te</sup>

1<sup>o</sup> Strophe.

A - - - mô - i - ni ma - - -

- ren - ou - ôscht nu te tri - as - eth - ou - ab

Chœur

nu te tri - as eth - ou -

1<sup>o</sup> Solo 2<sup>o</sup> tutti

- ab E - - - te phi ôth nem

psché - ri nem pi pe - neu - ma ethou - ab.

Les autres Strophes sur le modèle de la 1<sup>re</sup>.

5. — *Liturgie copte*

Hymne avant le Credo.

1<sup>o</sup> Strophe.

Che - re ne ô te par - the - nos te ou - rô - me mè - i ne a -

- lè - thi - né: Che - re pe schouschou né - te pen ge - nos a re - jpho

nen né Em - ma - nou - èl.

Les autres Strophes (idem).

## 6. — Liturgie arménienne

Avant la Messe.

9<sup>e</sup> Verset. *Mod<sup>to</sup>*

Ta - ka - vor ierg - na - vor zé - ghé - gé - tri ko an -  
rall. a tempo

- scharj ba - hia iev zèv - gher - ba - kus an - va - net kum ba -

*ppp*

- hia i ha - ga - gu - - - tian.

## II. — RYTHME LIBRE

### 1. — Liturgie israélite

Pour le nouvel an.

*Adagio Solo*

*pp* Bo - ruch a - toh a - dó - noï e - lô - he - nou ve - e - lô -

- he a - vo - se nou e - lô - he A - vro - - - hom e -

- lo he Jir - - - chok ve - e - lô - he Jaa - - - - hov.

Même mélodie.

Ho - el haç - go - dól haggi - bów vehannó - ro el  
 el jón gó-mel chaso - dim tó - vim ve - ko - ne - hac - - col ve -  
 - so - chez chasde ó - vos oume vi - go - el liv - ne ve - ne -  
 ad lib.  
 - hem le ma - - an sche - mo  
 be -  
 - a - - ha - voh.

2. — Liturgie israélite

Jour du grand Pardon.

And<sup>te</sup> 1<sup>o</sup> Solo 2<sup>o</sup> tutti

*p* 0 - - - vi - nou mal - - -  
 - ke - nou kos - ve - nou be - se - fer cha - yim to - vim. 0 -  
 - vi - nou mal ke - nou kos - ve - nou be - se - fer s'chou yos. *p* 0 -  
 - vi - nou mal - ke - nou *f* kos - ve - nou b'se - fer par -  
 - no soh ve - chal - ko - loh.

3. — *Liturgie israélite*

Le jour du nouvel an.

And<sup>o</sup>

Officiant

Kol schin-a - nē scha - chak b'o - mer ma - di - rim

kol schoch - nē sche - ket bib - ra - chah m'ba - ra - chim kol - mal -

- a - chē maa - lah b'dē a - mad - gui - līm kol moschlē mat - -

- tah b'hal - - - lēl b'hal - lei m'hal blīm.

Kol a - ri - zé el - yo - nim be - se - mer me - sam - rim kol ob - - rē o -

- la - - mim b'cha - yil me - chas - nim kol v'ou - dé va - -

- ad b'yo - - - - - scher m'yap - - - pim.

4. — *Liturgie israélite*

Grand Pardon.

And<sup>o</sup> Solo

*P*

Jis gad - dal v'yis - kad - dasch sche - me rab - boh.

Chœur Solo

A - men. *f* B'ol - mo di - v'ro chi - r'ou - - -

- se v'yam - - - - - lich mal - chou - - -

- - - seh <sup>p</sup> b'cha - ye - chou ouv - yo - - me -  
 - - - <sup>cresc.</sup> chou ou - ve - cha - yeh dechol bes yis - ro - el ba - a-go - -  
 - - - <sup>ad lib.</sup> lob ou vis man ko riv vim - rou. A - - - men.

5. — *Liturgie israélite*

Pâques.

<sup>And.</sup> A dir hou yiv - ne ve - so be - ko - rov bim - hé - roh  
 bim - hé - roh be - yo - me - nou be - ko - rov be - ko - rov el be - neh  
 el be - neh he - neh ves - cho be - ko - rov: bo - chour hou go - dol  
 hou do - goul hou yiv - ne ve - so be - ko - rov. \*

6. — *Liturgie grecque*

Kyrie solennel.


Ky - ri - e e - le - - - - -  
 - - - - - i - son. <sup>rall.</sup>

Id. Chant férial.

Ky - ri - e e - le - - - - - i - son.

7. — *Liturgie grecque*

Trigasion solennel.



A - gi - os o the - os A - gi - os



is - chy - ros a - gi - os a - tha - na - tos e - le - i -



A la 3<sup>e</sup> fois on ajoute la doxologie:

- son i - mas.

Doxologie



Do - xa Pa - tri kai U - ió kai a - gi - o Pneu - ma - ti,



kai nun kai a - ei, kai eistous ai - ó - nas tón ai - ó - nón. A - men.

8. — *Liturgie copte*

Alleluia et ¶



Al - le - lou - ia, al - le - lou - ia, al - le - lou - ia. al - le -



- lou - ia. ¶ Je - sous pi Chris - tos pou ro né te pó ou af - tón fé - bol hhen



nè eth - mó - out. Pha - i é - re pi ó - ou er pre - pi naf nem pef i - ót



nu a - ga - thos nem pi pe - neu - ma eth - ou - ab is - jen té nou nem



scha é - ich. A - men.

III. — CHANTS MIXTES

1. — Liturgie israélite

Fête des Machabées

Ancien récit *Lento et ad lib.* Solo *Chœur*

Bo - - rouch at - toh A-dô-noï. Borouch hou ouvorouch schemo

*Solo Tempo*

E - lo - he - nou me-lech ho - o - lôm ascher kid-scho - nou bemitz-vo - sor

*ad lib.*

v-tzi - vo - - - nou l'had - lik nev sche-lacha-nou - koh.

*Chœur* Solo *Chœur*

A - men. Bo - - rouch at - toh A-do-noï borouch hou ou-vorouch schemo

*Solo a tempo*

sch'o - - soh nis - sim la - a - vo - se - nou bay-o-mim ho - hem bass'man has-

*Chœur*

- sch. A - men.

2. — Liturgie israélite

Bénédictio avant la lecture des Prophètes.

Récit *ad lib.*

Bo - rouch at - toh A-do-noï e - lo - he-nou me-lech ho - o -

*a tempo*

- lom a - scher bo - char bin-vi - him te - vim ve - ro - tzou ve-div -

*ad lib.*

- re - hem ha-me-emo - rim be - e - mos bo - rouch at - toh



a tempo

a-do - noi ha bo - cher ba-to - roh ouvmo - scheh av -  
ad lib.

- do ouvvis-ro - el am-mo ou vin vi - e ho - e - mes vo - tze - dek.

3. — *Liturgie israélite*

Après la lecture des Prophètes.

ad lib.

Récit

Bo-rouch at - toh A-do-noï e - lo - he - nou me - lech ho - o - lom

zour kol ho - o - lo - mim za - dik bechol had-do - ros ho - el ha-nee mon ho -

- o - mer ve - e - seh ham - dab - ber oum ka - yom sche - kol de - vo - rov e - mes vo -

- ze - dek nee - mon, at-toh hou a-do-noï e - lo -

- he - nou ve-ne - e - mo - nim d'vore - eho ve - do - vor e - chod mid-vo - re - cho o -

- chor lo yoschouv re - kom ki - el me-lech ne - emon v'rachmon

ot - toh bo-rouch attoh a - do - noi ho - el han - necmon bechol de - vo - rov.

Bo-rouch at - toh a - do - noi me - kad - desch ha - schab - bos.

4. — Liturgie copte

Ant. et Ps. de la Communion<sup>1</sup>.

Fêtes solennelles Mod<sup>te</sup>

Al - le - lou - - ia, al - - le - lou - -

- - ia, al - - le - lou - - ia, al - le - lou - -

- ia. 1<sup>o</sup> Ant. Je - sous pi che-ris - tos pou-ro né - - te

pó - - ou af-e - tó - nef é - - bol - hhen né - -

Suit le Psaume.

- eth-mó - out.

Psaume 150. 1<sup>er</sup> et 2<sup>e</sup> versets.

1<sup>er</sup> Verset

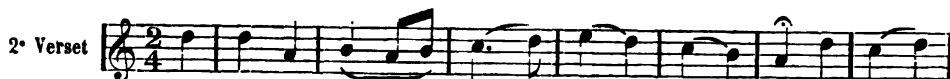
E Smou é phnou - té hhen né - eth - ou - ab té - rou

nu ta - af al - le - lou - ia.

2<sup>e</sup> Ant<sup>\*</sup>

Je - sous pi chris - tos pou - ro nu te pó -

<sup>1</sup> En réalité, les mélodies psalmodiques chez les Grecs et chez les Coptes sont tout entières du rythme libre, sans mélange de non-rythme ; c'est un reste de préjugé qui me les a fait placer en cet endroit parmi les mélodies de rythme mixte. Il est bon que le lecteur en soit averti, pour n'être pas induit en erreur sur ce point, qui a son importance. (Cf. ci-après Document XIII.) On trouvera plus loin, dans la dernière mélodie de ce Document VII, un exemple de rythme mixte extrait de la Liturgie arménienne.



On répète la 2° Antienne après chaque Verset, et, pour finir, la doxologie, suivie également de la 2° Antienne.



### 5. — Liturgie copte

Ant. et Psaume de la Communion.



Psaume 150. 1<sup>er</sup> et 2<sup>e</sup> versets.





En réalité, cette notation musicale est quadruple, les mêmes accents doivent se lire différemment, suivant que les leçons sont tirées du Pentateuque ou des livres historiques ou des Prophètes, ou enfin des Lamentations de Jérémie. Voici des exemples de ces quatre manières de lire la Sainte Écriture dans les Synagogues juives.

1. — *Liturgie israélite*

Genèse XII. † 1.

Lecture du Pentateuque.

Va - ye - hi a - char ha - de - ve - rim ho - el - leh

ve ho - e - lo - him nis - soh es A - vro - hom va - yo mer el - lov

A - vro - hom Va - yo - mer hin - ne - ni.

Esther. C. I. † 1.

Lecture d'Esther.

Va - ye - hi bi me A - chasch ve - rosch hou Achasch ve -

- rosch ham me - lech me - ho - dou vad Kousch sche - - va ves - rim

ou - me - oh me - di - noh.

Isaïe. Cap. LV. † 6, 7.

Lecture d'Isaïe.

Dir - schou A - do - noi bechi mo - ze - o Ke - rou ou - hou bi - he -

- yo - so ko - rov., ya - a - sov ros - cho dar - ko, v'isch o - ven

machsche vo - sov ve-yo-schov el a-do-noï vi-rach, me - hou v'el e - lo -  
 - he - nou ki - yar - beh - lis - lo - ach.

Jérémie. Ch. 1. v. 1.

Lamentations de Jérémie.

E choh yoschvoh vodd ho - ir rab -  
 - bo - si om ho - ye - soh Ke - al mo - noh rab - bo - si va -  
 - go - yim so - ro - si ba - me - di - nos ho - ye - soh  
 lo - - - mac.

2. — Liturgie copte et grecque

Le chantre et le diacre chantent plusieurs choses *recto tono*, sans inflexions. — Les Éptres ont un chant mesuré. — L'Évangile est lu simplement, puis expliqué dans une homélie. — Les dialogues entre le prêtre et le peuple ont un chant non mesuré. Exemples :

Réponses du chœur


Préface

Kai me - ta tou pneu - ma - tos sou. E - cho - men  
 pros tou ky - ri - ou. A - gi - on kai di - - - kai - - -  
 - on.

Amen   
A - - men.

Pax omnibus   
Kai tò pneu - ma - ti sou.

Amen   
A - men. Eis Pa - ter a - gi - os, eis Ui - os a - gi - os,

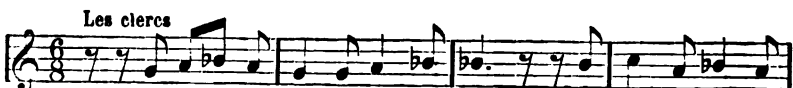
  
en Pneu - ma a - gi - on. A - - - - - men.

Kyrie, eleison.   
Ky - ri - e, e - le - - - i - son.

### 3. — Liturgie arménienne

Introït de la Messe.   
Le diacre Le célébrant  
Orh - nia der Orhnial ta - ka - vo - rutium

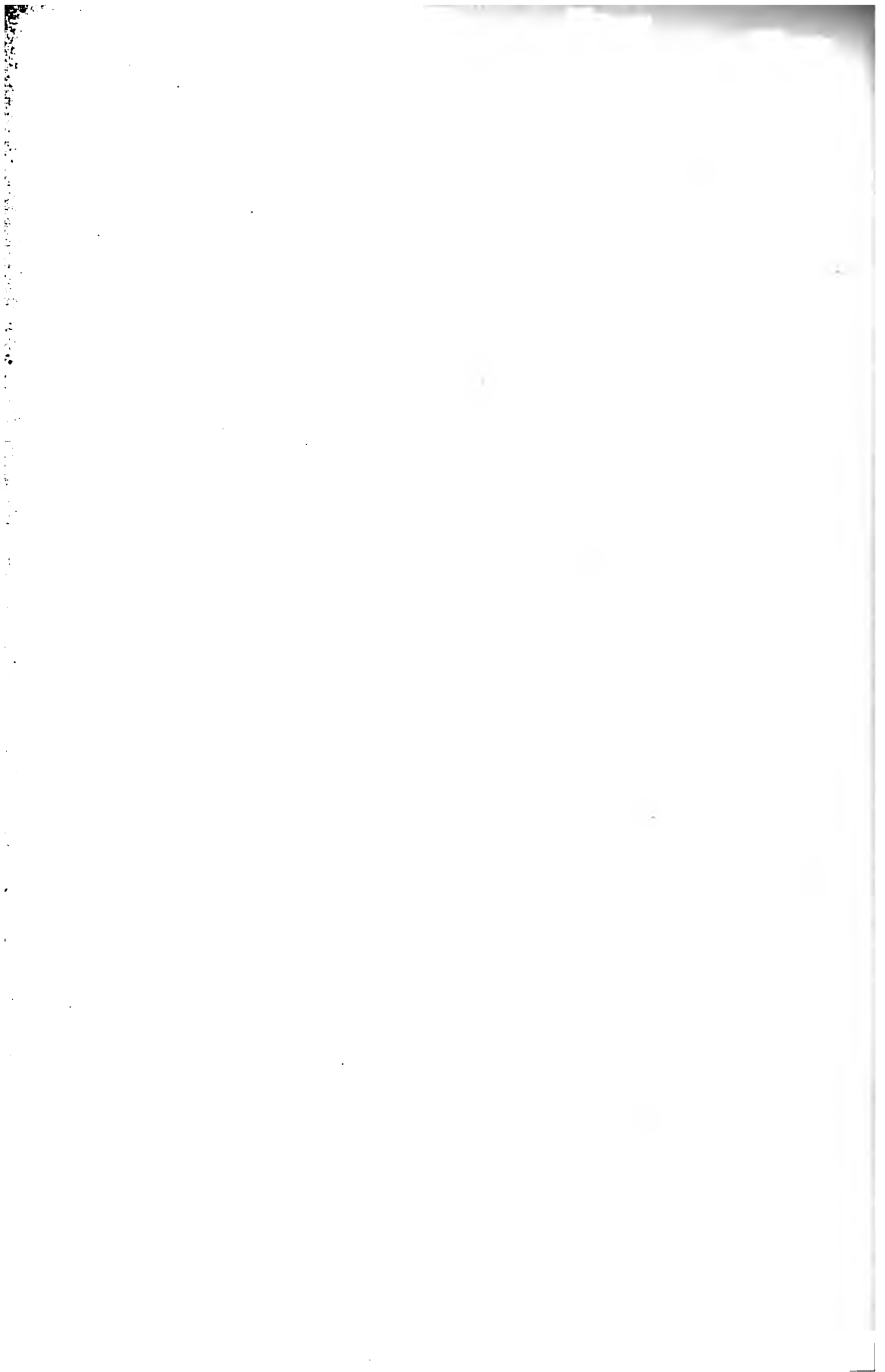
  
Hor iev (Ortvo iev Hokvuin serpo aym iev mishd iev ha - vi - di - ans ha - vi - de - nitz. A - men.

Introït de Pâques.   
Les clercs  
Cris - dos ha - riav i mé - ré - lotz mah - vamp es - mah go -  
  
- hiaz iev ha - ru - tiamp inrov mèz ghians bar - ké - viatz uma park ha - vi dians; A - men.

**DOCUMENT VIII**

**EXERCICES RYTHMIQUES DANS LA MUSIQUE  
ECCLÉSIASTIQUE DES GRECS**





## DOCUMENT VIII

### EXERCICES RYTHMIQUES DANS LA MUSIQUE ECCLÉSIASTIQUE DES GRECS

(Cf. III<sup>e</sup> Étude, 2<sup>e</sup> part., ch. II, p. 277)

Pour former des chanteurs, les Grecs ont, comme nous, des exercices de solmisation, c'est-à-dire de lecture des notes et d'émission des sons, par degrés conjoints et disjoints, sans rythme et avec rythme, sans paroles et avec paroles. Ils appellent ces exercices *parallage* (retour), parce qu'en effet ils sont conçus et disposés de telle sorte que la voix partant d'un degré de l'échelle musicale, *RE* par exemple, parcourt tous les autres degrés à des intervalles différents et variés, puis revient par une route inverse à son point de départ.

L'éducation du chanteur, telle que la décrit Étienne le Lampadaire, se fait par étapes successives, au nombre de trois : — 1<sup>o</sup> il apprend à lire les caractères (à solfier les notes) et, par des exercices diastématiques gradués, à entonner tous les intervalles musicaux ; — 2<sup>o</sup> il vient ensuite à la discipline rythmique et se forme aux divers genres de mesures que comporte la musique ecclésiastique ; — 3<sup>o</sup> enfin il aborde le chant des mélodies avec paroles, il apprend à y observer tous les ornements, toutes les nuances d'expression qui sont indiqués par les caractères.

Le chanteur est formé quand il a parcouru régulièrement ces trois étapes et qu'il peut sans difficulté exécuter tous les chants du répertoire liturgique. C'est bien aussi de la sorte que se forment les chanteurs chez nous, à part les différences qui résultent du caractère propre aux deux systèmes de musique.

Étienne le Lampadaire explique d'abord de quelle manière s'y prennent les maîtres pour faire franchir à leurs élèves la première des

trois étapes, c'est-à-dire comment ils les forment à la lecture des caractères et à une bonne intonation des intervalles diatoniques, chromatiques et enharmoniques. Ses exemples de parallage dans ce but ressemblent assez à nos premiers exercices de solfège ; et c'est tout naturel, le but étant le même.

Il vient ensuite aux exercices rythmiques, qui doivent conduire les élèves à leur deuxième étape. Ce sont ces exercices, traduits aussi exactement que je l'ai su faire, qu'on trouvera reproduits presque tous dans les pages suivantes. On comprendra mieux par eux de quelle sorte est le rythme de la musique sacrée chez les Grecs ; rythme en soi très simple, puisqu'il est toujours à deux ou à trois temps et qu'il ne renferme que trois ou quatre figures de notes ; rythme, cependant, qui se complique parfois singulièrement par la rapidité du mouvement donné à la mélodie et par le genre d'ornements qui s'ajoutent aux notes essentielles du chant.

Les ornements ne paraissent pas encore dans ces exercices purement rythmiques, ils feront l'objet d'une étude spéciale pendant la troisième phase de l'éducation musicale. L'auteur en traite dans la dernière partie de son manuel, sous le titre de *περὶ Ὄρθογραφίας*, c'est-à-dire de ce que signifient chacun des caractères usités dans la notation musicale et de la manière de les exécuter.

Quant au mouvement rythmique, qui est de quatre sortes dans la musique des Grecs, deux lents et deux rapides, l'élève peut en acquérir déjà la connaissance et l'habitude par ces exercices de rythme. Il doit les chanter en premier lieu dans le mouvement le plus lent et augmenter peu à peu de vitesse, à mesure qu'il devient plus habile. Plus tard il complétera son éducation sous ce rapport, lorsqu'il viendra à s'exercer non plus sur des formules banales et quelque peu ritournelles, mais sur des mélodies véritables, sur les œuvres des maîtres, en les solfiant d'abord, puis en y ajoutant le texte, les ornements de la voix et toutes les nuances d'expression qu'elles comportent.

A ne consulter que la théorie, les Grecs pourraient donc devenir des chanteurs habiles, d'autant que leur liturgie ne manque pas de compositions musicales d'une valeur artistique réelle, comme on le verra par les exemples traduits ci-après dans le *Document XII*. Mais il y a loin, dit-on,

de la théorie à la pratique; s'il faut en croire ceux qui l'ont expérimenté, la pratique des Grecs de nos jours ne fait, hélas ! pas mentir le proverbe.

## EXERCICES RYTHMIQUES

*Rythme égal. — Forme anapestique*

I

*Rythme égal. — Forme dactylique*

II

*Rythme égal. — Forme procéleusmatique*

III

*Rythme égal. — Syncopes*

IV

*Rythme double. — Forme tribraque*

V

*Rythme égal. — Anapestes dissolus*

VI



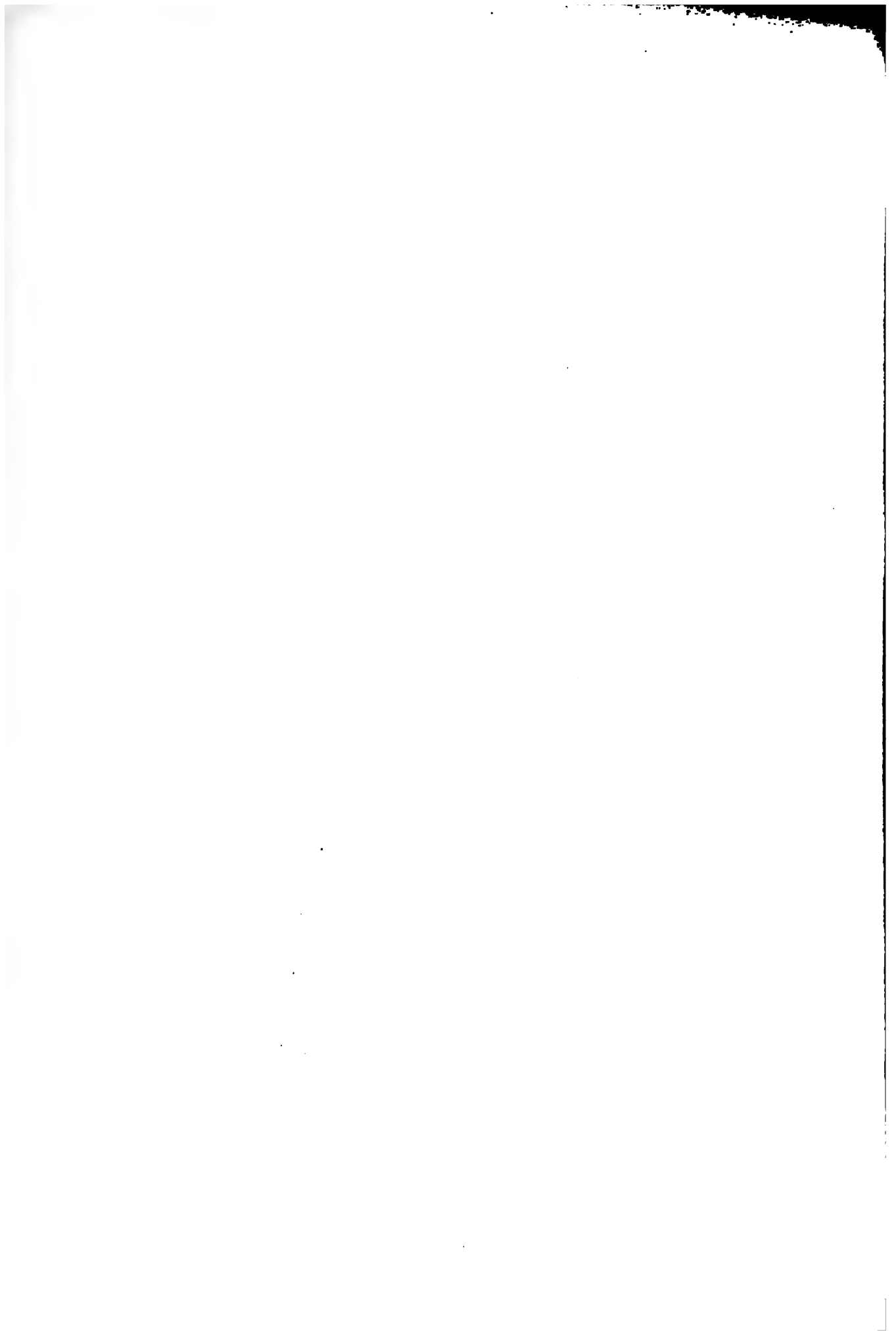


*Rythme double. — Formes mélangées*

A series of ten staves of musical notation in treble clef, starting with a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 3/4. The notation is marked with an 'x' at the beginning. The first staff is followed by nine staves of music, each containing various rhythmic patterns and melodic lines. The final staff is a concluding phrase. A horizontal line is drawn below the final staff.

**DOCUMENT IX**  
**MÉLODIES ARMÉNIENNES**





## DOCUMENT IX

### MÉLODIES ARMÉNIENNES

(Cf. III<sup>e</sup> Étude, 2<sup>e</sup> part., ch. II, p. 282)

#### I

Mod<sup>o</sup>  $\text{♩} = 60$

Introit.



2<sup>e</sup> str. An - gia - ra - hrash zo - ru - tiamp zdeg - zer zA - tam bad - gher



di - ra - gan iev na - ze - li pa - rok zkes - da - vo - re - tzer



i trahdn a - te - ni de - gi per - gra - natz.

3<sup>e</sup> str.



Giar - cia - ra - nok ko surp mi - az - nit no - ro - ke -



- tzan a - ra - razk a - me - nain iev ve - res - din martn an -



- ma - ha - tzav zar - ta - rial i zkesd an - go - gob - de - li.

8<sup>e</sup> str.



Ra - mitz po - lo - ritz di - ra - bes asd - vaz - be - da -

- gan na - por - da - bad si - rov zmez zkes da - vo - re - tzer kum surp  
hor - her - tuit li - nel sba - sa - vor.

## II

Mod<sup>o</sup>  
Intrott

Ta - ka - vor ierg - na - vor zé - ghé - gé - tri ko an -  
rall. a tempo  
- scharj ba - hia iev zèv - gher - ba - kus an - va - net kum ba -  
ppp  
- hia i ba - ga - gu - tian.


## III

ppp Sempre legato. Lento assai.


Due soli.

Su - - - - -  
rp. (ter).  
à la 3<sup>e</sup> fois. suivez:  
Dér


*All<sup>o</sup> Mod<sup>o</sup>*

Tutti. 


Zo - ru - tiantz li - ien




ier - ghink iev ier - ghir pa - rok



ko orh - nu - tiun i par - suns erh -




- nial vor ie - ghir iev ka - lotz




ies an - va - - - mp dia - rn.


*ppp And<sup>o</sup> Sempre legato.*

Due soli. 


Ov - - - san - - -



na - a



i par




su - ns.

IV


*All<sup>o</sup> ♩ = 60*

Après le Sanctus. 

♩ 8<sup>o</sup> Ha - me - nai - ni orh-nial ies der orh-nemk ez -



- kiez ko - vemk ez - kez ho-ha - namk ez - ken a - gacemkezkez der As -



- de-vax - - - mer.

## V

Pater noster. *All.<sup>mo</sup>.*

3<sup>o</sup> Hair mer vor her-ghins ies surp ie - gi-tzi a-nun ko - ieghes-tze ar-ka - u -

- tiun ko ie - gi - tzin gamk ko vor - bes hierghins iev hergrizhatz mer ha-na-ba - zort dur miez ais-sor iev

tog miez ez-bar - dis mier vorbes iev mek togumk me-rotz barda - banatz iev ni da-nir zmez i

*lento.*

por-su - tiun ail per-ghia i cia - re.

## VI

A la Communion. *Mod.<sup>o</sup>*

Orh - nial é asd - vaz. Cris - dos ba - da - ra - kial pash-

- hi i mi - ci me - rum; al - le - lu - ia. Zmar-

- min iur da mez ghe - ra - gur, iev surp za - riun iur tzo - ge i mez;

al - le - lu - ia. Ma - dik ar der iev a - rek

ez - luis; al - le - lu - ia. Orh - ne - tsek

ez - - na a - me - na - in zo - ru -

tiunk no - ra. Al - - le - lu -

*rall.*

ia.

**DOCUMENT X**  
**MÉLODIES GRECQUES**



## DOCUMENT X

### MÉLODIES GRECQUES

---

#### I. — TRADUCTION LITTÉRALE

(Cf. III<sup>e</sup> Étude, 2<sup>e</sup> part., ch. II, p. 285)

*Remarque.* — Pour comprendre les exemples suivants et leur composition au point de vue harmonique ou modal, il faut se reporter à ce que nous avons dit des modes grecs dans le II<sup>e</sup> Appendice de notre premier volume, et en particulier au tableau de la page 372 *bis*, où se trouvent réunies toutes les échelles des quatre modes, avec leurs finales et leurs notes de repos intermédiaires.

On observera en outre que, parmi les mélodies du premier mode transcrites ci-après, deux, celles du mode plagal, sont transposées du ton d'*Ut* (ton naturel), la première au ton de *Sol*, avec un dièse et finale sur *La*, et la seconde au ton de *Fa*, avec un bémol et finale sur *Sol*. Mais cette variété de tons ne change rien au mode.

Je n'ai reproduit aucun exemple du deuxième mode, parce que ce mode est chromatique chez les Grecs et assez mal composé ; je ne voulais pas sortir du genre diatonique. D'ailleurs on a vu, dans le premier volume, quelques spécimens de mélodies chromatiques, qui suffisent à en donner l'idée qu'on peut en avoir.

Quant à la manière de noter ces mélodies grecques à  $\frac{2}{4}$ , à  $\frac{2}{8}$  ou à  $\frac{2}{16}$ , j'en ai donné la raison dans la III<sup>e</sup> Étude, au chapitre indiqué ci-dessus. Le lecteur voudra bien s'y reporter pour avoir à ce sujet les explications nécessaires.



## I

Mod<sup>o</sup>  $\text{♩} = 60$ .

1<sup>re</sup> Mode en  $\text{♩}$

Ky - ri - e, e - ke - - kra - - - xa  
 pros se, eis - a - - kou - - son  
 mou, eis - a - - kou - son mou,  
 Ky - - - ri - - - e.

## II


All<sup>o</sup>  $\text{♩} = 120$ .

1<sup>re</sup> Mode plagal en  $\text{♩}$

Ê - sa - i - a, cho - reu - e. Ê Par - the -  
 - - nos es - chen en gas - tri kai e - te - ken ui - on,  
 ton Em - ma - nou - èl, The - on te kai an - thro - pon. A -  
 - na - to - là o - no - ma au - tò, on me - ga - lu - non - tes,  
 tèn Par - the - non ma - ka - ri - zo - men.

III

*Allegro* ♩ = 240

1<sup>re</sup> Mode plagal en 

Ai chei - res sou e - poi - è - san me kai e - pla - san

me : sun - e - ti - son me kai ma - thè - so - mai tas en - to - las

*Lento*

sou, e - lê - è - son me, Ky - ri - e. O - ti

*Allegro*

e - gue - né - thèn ós as - kos en pach - né - ta di - kai -

- ó - ma - ta sou ouk e - pé - la - tho - - mén, e - lê - è -

- son me, Ky - ri - e.

IV

*Molto mod<sup>o</sup>* ♩ = 60.

3<sup>e</sup> Mode en 

Al - - - - - lc - - - - - lu -

- - - - - i - - - - - a Al - - - - -

- - - - - le - - - - - lu - - - - - i - - - - -

- - - - - a al - - - - - le - - - - -

- lu - - - - - i - - - - - a,

## V

III<sup>e</sup> Mode Mod<sup>o</sup>  $\frac{2}{8}$  - 120

Ky - ri - e, e - ke - kra -  
 - - xa - pros se, eis - a -  
 - - kou - son mou, eis - a - kou - son  
 mou, Ky - ri - e,  
 Ky - ri - e, e - ke - kra -  
 - - xa - pros se, eis - a -  
 - - kou - son mou, pro - sches tē  
 plō - nē tēs de - é -  
 - - se - ós mou. En  
 tō ke - kra - ge - nai me pros se  
 eis - a - kou - son mou, Ky - ri -  
 - - e.

VI

3<sup>e</sup> Mode plagal *Mod<sup>o</sup> 2 - 60.*

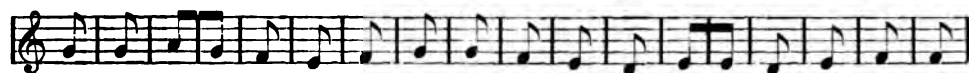
Tis the - - os me - - - - -  
 - gas ós o the - - os é - - - - -  
 - món? Su ei o The - -  
 - os o poi - - ón thau - -  
 - ma - - si - - a mo - - - - - nos  
 Pour finir,  
 mo - - - - - nos.

VII

IV<sup>e</sup> Mode *Vivace 2/16 - 240*

Di - a xy - lou o A - dam pa - ra - dei - son ge - go -  
 - nen ap - oi - kos. di - a xy - lou de stau - rou o lès - tès pa -  
 - ra - dei - son ó - ké - sen o men gar gueu - sa - me - nos, en - to -

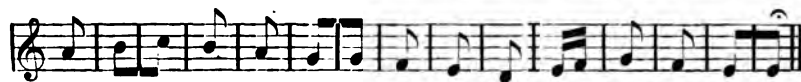
TOME III.



- len é - the - té - se tou poi - ê - san - tos, o de sus - tau - ro - me -



- nos The - on ó - mo - lo - gue - se ton krup - to - me - non - mnê -



- sté - ti mou, bo - òn, en te ba - si - lei - a sou.

**DOCUMENT XI**

**TABLEAUX DES NEUMES USITÉES A SAINT-GALL  
AUX IX<sup>e</sup> ET X<sup>e</sup> SIÈCLES**



## DOCUMENT XI

### TABLEAUX DES NEUMES USITÉES A SAINT-GALL AUX IX<sup>e</sup> ET X<sup>e</sup> SIÈCLES AVEC LEUR SIGNIFICATION RYTHMIQUE

(Cf. III<sup>e</sup> Étude, 2<sup>e</sup> part., ch. vi, p. 377)

Je résume dans les tableaux suivants tout ce qui concerne la signification rythmique des neumes, en les prenant telles que le fondateur de l'école de Saint-Gall, Romanus, les a laissées à ses disciples et qu'elles ont servi, durant deux siècles au moins, à noter tous les livres de chant de la célèbre abbaye.

Les valeurs rythmiques données aux signes de cette notation ayant été expliquées et justifiées dans notre III<sup>e</sup> Étude, je n'ai pas à y revenir ici. Quelques remarques seulement seront utiles pour l'intelligence plus complète de ces tableaux.

I. — La notation neumatique, avons-nous dit, emploie les mêmes signes dans le rythme double et dans le rythme égal, et la valeur rythmique de ces signes, en passant d'un rythme à l'autre, ne subit que des modifications très légères, faciles à concevoir. Ainsi en est-il de notre notation moderne, dont tous les signes, ronde, blanche, noire et croches, servent, en n'importe quel genre de mesure, à deux temps, à trois temps, à quatre temps, etc., sans changer de valeur.

On trouvera donc toujours en regard l'une de l'autre la notation neumatique dans le rythme égal et cette même notation dans le rythme double. La comparaison n'en sera que plus aisée, et chacun pourra se rendre compte des différences que la diversité de rythme ou de mesure introduit naturellement dans la signification des neumes.



II. — Le lecteur a pu le constater déjà au cours de notre III<sup>e</sup> Étude, mais il est bon de le faire observer ici plus expressément : je divise les neumes en quatre catégories principales : I. Neumes *simples*. — II. Neumes *ornées*. — III. Neumes *composées*. — IV. Neumes *associées*.

J'appelle neumes simples celles qui ne sont ni ornées, ni composées, ni associées, mais qui sont en quelque sorte elles-mêmes, chacune dans son espèce, et que les anciens ont distinguées entre toutes en leur donnant un nom particulier : punctum, virga, podatus, clinis, scandicus, climacus, torculus et porrectus. Ce sont ces neumes simples qui servent ensuite à produire toutes les autres, et cela de trois manières : on les orne plus ou moins, on les compose les unes avec les autres, on les associe les unes aux autres. C'est là toute la notation neumatique, avec ses variétés presque infinies, comme on peut en juger par les tableaux.

III. — Les neumes simples sont de deux sortes : *radicales* ou élémentaires et *rythmiques* ; on a vu la raison de cette distinction et des termes qui l'expriment. Tous les éléments du rythme musical sont représentés dans ces neumes, soit par une figure particulière, soit par quelque signe ou lettre indiquant les valeurs rythmiques différentes, c'est-à-dire les durées longue, commune et brève des sons.

C'est pourquoi les neumes sont partagées en trois classes : neumes *brèves*, neumes *communes*, neumes *longues*, conformément à la théorie rythmique de la musique grégorienne. J'écris partout le signe ou la lettre qui représentent ces valeurs ; mais le lecteur se souviendra que les copistes de manuscrits, même à Saint-Gall et même au IX<sup>e</sup> siècle, n'ont point cru nécessaire de prendre un soin pareil. Ils ont fait usage des signes rythmiques accessoires d'une façon très irrégulière, les uns plus et les autres moins, selon qu'ils le jugeaient utile aux chanteurs, pour leur rappeler seulement ce qui pouvait échapper à leur mémoire. Les neumes ne se présenteront donc pas toujours dans les manuscrits avec la perfection séméiologique qu'on leur voit ici ; souvent les signes accessoires seront absents, ou bien ils auront été écrits par un copiste et omis par un autre, parfois même le notateur les écrira une première fois dans la mélodie et ne les reproduira plus ailleurs, etc...

Cette imperfection des manuscrits, on le conçoit, tient uniquement

aux habitudes musicales de l'époque, elle n'infirmé en rien la valeur de la notation neumatique, considérée dans sa perfection et avec tout l'ensemble des signes qu'elle comporte. Seulement, il en résulte pour nous une certaine difficulté de traduire en notation moderne les mélodies neumées du ix<sup>e</sup> et du x<sup>e</sup> siècles. Mais nous avons dit et montré, par nombre d'exemples, comment on obvie à ce défaut de la notation ancienne, et comment les lois du rythme musical bien comprises suppléent, dans la plupart des cas, à la tradition mélodique perdue depuis des siècles.

IV. — La première modification qu'on fait subir aux neumes simples consiste à les *orner* plus ou moins. Tous mes lecteurs savent ce que sont en musique les ornements de la mélodie ; il n'est pas de système musical qui n'ait les siens, et un certain nombre se retrouvent partout à peu près les mêmes.

Ceux de la musique grégorienne, tous fidèlement représentés dans la notation neumatique de Saint-Gall, se divisent en trois classes : 1<sup>o</sup> *Notæ liquescentes* ; — 2<sup>o</sup> *Notæ repercussæ* ; — 3<sup>o</sup> *Notæ volubiles* ; chaque classe étant d'une nature propre et distincte. Mais on remarquera que les neumes élémentaires ont fourni, à elles seules, les deux premières espèces d'ornement, les notes liquescentes et les notes répercutées. Quant à la troisième espèce, les *notæ volubiles*, elles appartiennent toutes aux neumes rythmiques, qu'elles modifient de diverses manières.

V. — Les neumes *composées* sont également de plusieurs sortes. On peut, en effet, composer ensemble soit des neumes simples, soit des neumes ornées, et il en résulte une variété indéfinie de figures rythmiques, que le compositeur forme à son gré, suivant les besoins de la mélodie. Le lecteur comprendra l'impossibilité de réunir dans un tableau toutes ces figures si variables ; j'ai dû me contenter de reproduire les principales et les plus fréquentes dans les mélodies grégoriennes. Celles-là feront assez entendre de quelle manière les neumes se composent entre elles, afin de représenter dans la notation tout ce que le rythme lui-même peut offrir de variété dans ses figures et dans la composition de ses temps. La traduction des Messes en fournira, d'ailleurs, bien d'autres exemples. (Voir ci-après *Document XIV.*)

VI. — Enfin, les neumes *associées*, différentes des neumes composées, on a vu pourquoi et comment, se forment de la réunion de deux ou plusieurs neumes, simples ou composées, dans un même rythme musical, c'est-à-dire dans une même phrase ou un même membre de phrase. Tout rythme, toute division ou césure du rythme, est ainsi représentée dans la notation neumatique soit par une neume unique, soit par plusieurs neumes associées, qu'on ne doit jamais désunir, mais chanter d'une seule émission de voix, tout comme dans le discours on unit étroitement les mots qui n'ont ensemble qu'un sens, n'expriment qu'une idée.

Dans la musique des Grecs, les stiques rythmiques se composaient de pieds en nombre variable, mais pourtant limité, avons-nous dit, par la puissance de respiration humaine ; ainsi, dans la musique grégorienne, les distinctions et leurs membres, lorsqu'elles en ont, se forment de neumes associées également en nombre variable, mais limité, ordinairement deux ou trois, plus rarement davantage et jamais plus de sept ou huit, quand les neumes sont courtes et le mouvement de la mélodie rapide. On trouvera dans les tableaux des exemples de neumes associées deux ensemble, trois, quatre, cinq ; ils suffisent à montrer au lecteur l'usage qui est fait de ces neumes dans les mélodies grégoriennes et leur utilité dans la notation neumatique.

Observons encore que les neumes associées ne sont pas uniquement propres des vocalises ; elles se trouvent également sur les paroles du texte, alors même que ce texte les distance les unes des autres et semble les désunir, les désassocier. En effet, avec ou sans texte, qu'elle soit mélisme pur ou mélangé de paroles, ou même chant syllabique, une mélodie se compose nécessairement de phrases et de membres de phrase, de rythmes musicaux, dont chacun a son entité propre, distincte, qu'il faut lui conserver sans division, sans rupture ni interposition de silences mal placés. Toutes les neumes comprises dans l'étendue d'un rythme ou, si le rythme a des parties, dans les limites de chacune de ces parties, sont donc en réalité des neumes associées et on doit les traiter comme telles, c'est-à-dire les unir dans le chant presque à l'égal des neumes composées, tout en les distinguant les unes des autres, à la manière des mots dans le discours.

Mais c'est affaire aux mattres de chant d'enseigner ces choses et tout

ce que réclame une bonne exécution des mélodies, telles qu'elles sont notées par les neumes et que les maîtres anciens recommandent si expressément de les chanter. Il me suffit d'avoir signalé ce point important dans la notation neumatique de Saint-Gall.

---

I. — NEUMES

1° Neumes élémentaires

		Brève	Très brève	
1 son.	Point			
		Brèves	Communes	Longues
	Trait Virga			

2° Neumes rythmiques

	Brèves	Communes	Longues
2 sons			
	Podatus		
3 sons			
	Clinis		
	Scandicus		
	Climacus		
	Torculus		
	Porrectus		

SIMPLES

1° Neumes élémentaires

		Brève	Très brève	
1 son.	Point			
		Brèves	Communes	Longues
	Trait Virga			

2° Neumes rythmiques

	Brèves	Communes	Longues	
2 sons	Podatus			
	Clinis			
3 sons	Scandicus			
	Climacus			
	Torculus			
	Porrectus			







3° Notæ volubiles

The page displays nine musical staves, each representing a different rhythmic figure. The notation is in 2/4 time and uses a treble clef. The figures are grouped into three categories on the left side of the page:

- Podatus:** Includes *Pes volubilis* and *Franculus*.
- Climis:** Includes *Pressus* and *Ancus*.
- Scandicus:** Includes *Volubilis*, *Salicus*, and *Quilisma*.

Below the *Torculus volubilis* staff, there are three decorative neumes. Above the *Pressus* staff, there are two groups of neumes labeled *Mineur* and *Majeur*. Various other neumes are placed above and below the staves to indicate specific rhythmic values or accents.

ORNÉES (suite)

3° Notæ volubiles

**Podatus**

- Pes volubills
- Franculus

**Clinis**

- Pressus (Mineur, Majeur)
- Ancus

**Scandicus**

- Volubilis
- Salicus
- Quillsma

**Torculus volubilis**

III. — NEUMES

1° De neumes simples

Podatus

Clinis

Scandicus

Climacus

The image displays four pairs of musical staves, each representing a different type of neume. Each pair consists of a treble clef staff and a bass clef staff, both in 2/4 time. Above the notes, specific neume symbols are written. The first pair, labeled 'Podatus', shows symbols like a checkmark and a checkmark with a horizontal line. The second pair, 'Clinis', shows symbols like a checkmark with a vertical line and a checkmark with a vertical line and a horizontal line. The third pair, 'Scandicus', shows symbols like a checkmark with a vertical line and a checkmark with a vertical line and a horizontal line. The fourth pair, 'Climacus', shows symbols like a checkmark with a vertical line and a checkmark with a vertical line and a horizontal line. Each pair of staves ends with 'etc.'.

COMPOSÉES

1° De neumes simples

Podatus

Clinis

Scandicus

Climacus

Torculus

III. — NEUMES

Handwritten neumes:  $\tilde{r}$   $\tilde{r}$   $\tilde{r}$   $\tilde{r}$  /

Torculus

etc.

Porrectus

Handwritten neumes:  $\tilde{r}$   $\tilde{r}$   $\tilde{r}$   $\tilde{r}$   $\tilde{r}$

2° De neumes ornées

A) Élémentaires

etc.

B) Rythmiques

Handwritten neumes:  $\tilde{r}$   $\tilde{r}$  /

COMPOSÉES (suite)

Porrectus

Musical notation for Porrectus, consisting of two staves in 3/8 time. The top staff has four measures with rhythmic markings above:  $N'$ ,  $N'$ ,  $N'$ ,  $N'$ . The bottom staff has four measures with rhythmic markings below:  $N'$ ,  $N'$ ,  $N'$ ,  $N'$ .

2° De neumes ornées

A) Élémentaires

Musical notation for A) Élémentaires, consisting of two staves in 3/8 time. The top staff has four measures with rhythmic markings above:  $N'$ ,  $N'$ ,  $N'$ ,  $N'$ . The bottom staff has four measures with rhythmic markings below:  $N'$ ,  $N'$ ,  $N'$ ,  $N'$ . There are also some decorative markings above the notes.

B) Rythmiques

Musical notation for B) Rythmiques, consisting of two staves in 3/8 time. The top staff has four measures with rhythmic markings above:  $N'$ ,  $N'$ ,  $N'$ ,  $N'$ . The bottom staff has four measures with rhythmic markings below:  $N'$ ,  $N'$ ,  $N'$ ,  $N'$ .

III. — NEUMES

Handwritten musical notation for section III, Neumes. It consists of two staves of music in treble clef with a 2/4 time signature. The first staff contains a sequence of notes with various rhythmic markings above them, including a 'u' with a dot and a 'u' with a horizontal line. The second staff continues the sequence and ends with 'etc.'

IV. — NEUMES

1° Deux neumes

Handwritten musical notation for section IV, Neumes, 1° Deux neumes. It consists of four staves of music in treble clef with a 2/4 time signature. The notation includes various rhythmic markings such as 'u' with a dot, 'u' with a horizontal line, and 'u' with a vertical line. The sequence ends with 'etc.'

2° Trois neumes

Handwritten musical notation for section IV, Neumes, 2° Trois neumes. It consists of one staff of music in treble clef with a 2/4 time signature. The notation includes rhythmic markings such as 'u' with a dot and 'u' with a horizontal line. The sequence ends with 'etc.'

COMPOSÉES (suite)

Two staves of musical notation in treble clef. The first staff contains a sequence of notes with various rhythmic markings above it, including a squiggle and two '3' symbols with upward-pointing arrows. The second staff continues the sequence and ends with 'etc.'.

ASSOCIÉES

1° Deux neumes

Four staves of musical notation in treble clef. The first staff has three groups of notes with markings 'S/A', '1-2/A', and 'S/A' above them. The second staff has markings 'S. P', a dashed line, 'tr', and 'S. P' above it. The third staff has markings 'S/A', 'S/A', and 'S/A' above it. The fourth staff ends with 'etc.'.

2° Trois neumes

One staff of musical notation in treble clef. It features two groups of notes with markings 'S/A' and 'S/A' above them.





ASSOCIÉES (suite)

S S      h h. n      h h h

S h. n      S. S

S h      h h

S h      h h

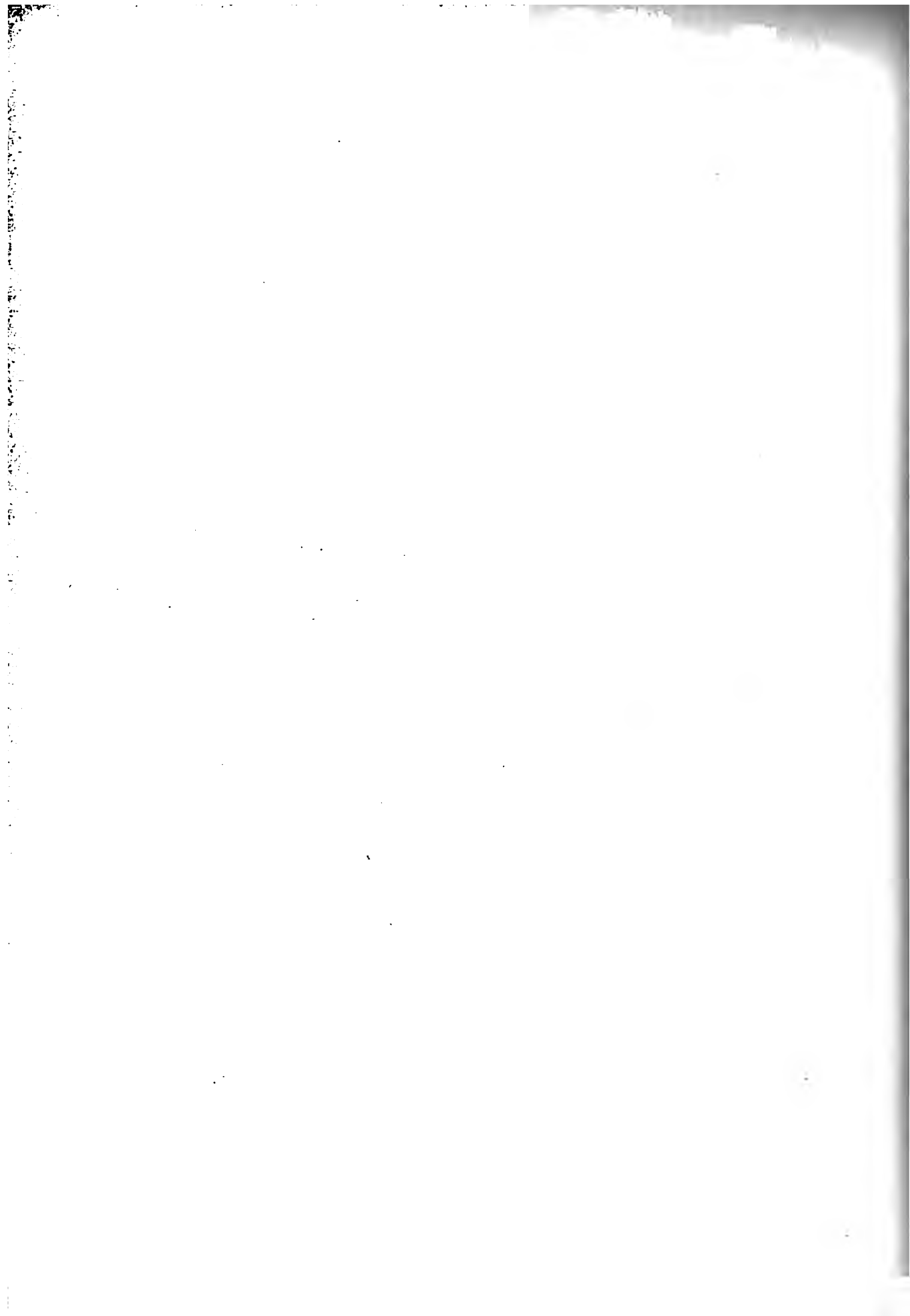
3° Quatre neumes et plus

- w h w h h

h h. h h      h h. h h

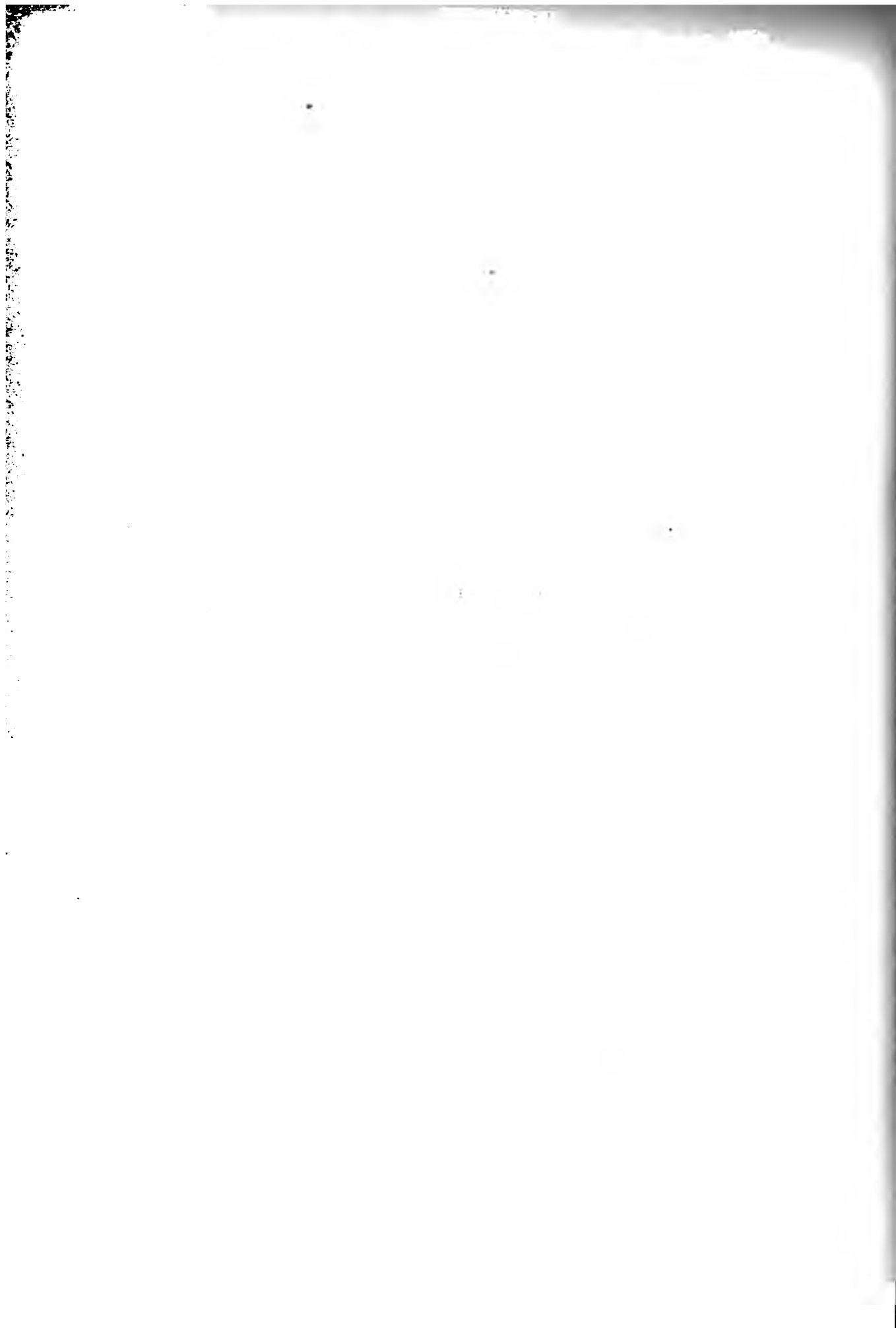
h = w. h h

h h = w. h h      h



DOCUMENT XII

**MÉLODIES LITURGIQUES GRECQUES**



## DOCUMENT XII

### MÉLODIES LITURGIQUES GRECQUES

(Cf. III<sup>e</sup> Étude, 2<sup>e</sup> part., ch. VII, p. 398)

---

#### II. — TRADUCTION RYTHMIQUE

Les mélodies ci-après sont les mêmes que nous avons reproduites déjà au *Document X*; rien n'y a été changé, quant à la valeur des notes qui composent la mélodie et qui en sont le premier élément rythmique. On trouvera seulement de plus, ici, la ponctuation et l'accentuation, qui sont, avons-nous dit, un autre élément du rythme musical, non moins important ni moins essentiel à sa perfection que la variété et la proportionnalité des durées.

Cet élément fait défaut dans la notation musicale des Grecs, et de là vient sans doute qu'ils en tiennent si peu compte aussi dans l'exécution. On sait ce qui en résulte dans presque toutes les églises où ces mélodies sont chantées à la manière des Grecs modernes; M. Bourgault-Ducoudray l'a dit dans ses *Études sur la musique ecclésiastique des Grecs*, et tous ceux qui ont pu les entendre comme lui en ont gardé la même impression.

Est-ce à dire que cet élément si artistique soit absent des mélodies elles-mêmes? De quelques-unes, peut-être, composées dans le goût et les habitudes modernes; mais de toutes, et surtout des plus anciennes, nullement. En voici sept, que je n'ai pas choisies, les prenant dans le livre de M. Bourgault-Ducoudray telles qu'il les a reproduites, et je crois que l'estimable auteur ne les a guère plus triées que moi dans le *Recueil des chants liturgiques de l'Église grecque*. Mais, triées ou non, toujours

est-il que ces sept mélodies possèdent manifestement tout ce que l'art peut réclamer en fait de rythme musical ; je n'ai même eu aucune peine à l'y trouver, il s'est offert comme de lui-même aux premières investigations, comme un tableau de maître recouvert seulement par un badigeon.

Que pensera-t-on des mélodies grecques sous cette forme assez neuve pour elles ? Je ne sais trop ; mais je dirai bien simplement que je trouve en plusieurs, sinon en toutes, des beautés et une expression qui feraient honneur à un maître. Sans doute, elles ont un caractère qui n'est pas précisément celui de nos mélodies occidentales, elles sont l'œuvre d'une éducation et d'habitudes musicales toutes différentes. Au fond cependant, l'artiste a senti comme nous et il s'est exprimé dans sa langue comme nous aurions fait dans la nôtre.

Je crois donc que ces mélodies ne laisseront pas de plaire à un grand nombre et qu'ils y verront une preuve éclatante de ce que nous avons tant de fois répété après tous les auteurs anciens : le rythme est l'âme du chant ; le mélôs, qui n'en est pas informé, n'est qu'une matière inerte, sans vie et sans action sur notre nature essentiellement artistique.

## I

And<sup>te</sup>

1<sup>re</sup> Mode

Ky - ri - e, e - ke - kra - xa pros se, eis -  
 a - kou - son mou, eis - a - kou - son mou,  
 Ky - ri - e.

II

1<sup>re</sup> Mode plagal *And<sup>te</sup>*

E - sa - i - a, cho - reu - 'e: é Par - the - - nos

es - chen en gas - tri kai e - te - ken u - ion,

ton Em - ma - nu - el, The - on te kai an - thro - pon: A -

- na - to - lé o - no - ma au - tó; on me - ga - lu - non -

- tes, tén Par - the - non ma - ka - ri - zo - men.

III

1<sup>re</sup> Mode plagal *And<sup>te</sup>*

Ai ehei - res sou e - poi - é - san me kai e - pla - san me: sun -

- e - ti - son me kai ma - thè - so - mai tas en - to - las sou. E -

*Lento*

- lé - é - son me, Ky - ri - e, O - ti e - ge - nè - thén

*And<sup>te</sup>*

ós as - kos en pach - nè: ta di - kai - ó - ma - ta sou ouk e -

- pe - la - tho - mén, e - lé - é - son me, Ky - ri - e,



## IV

III<sup>o</sup> Mode *Mod<sup>te</sup>*

A - - - le - - - lu - i -

- - a, a - - le - lu - -

- i - - ia, A - - le - - - lu -

- - i - - ia.

## V

III<sup>o</sup> Mode *Mod<sup>te</sup>*

Ky - ri - e, e - ke - kra - xa pros

se, eis - a - - - kou - son mou, eis - a -

- kou - son mou, Ky - - ri - - - e,

Ky - - ri - - e, e - ke - - kra - xa pros

se, eis - a - - - - kou - son mou.

pros - ches té phó - - né tés de -

- é - se - ôs mou, En tô ke - kra -  
 - ge - nal me pros se eis - a - kou - son  
 mou, Ky - ri - e.

VI

III<sup>o</sup> Mode plagal *And<sup>te</sup>*

Tis The - - os me - - - gas  
 ôs o The - os è - môn? Su  
 ei o The - - os o poi - on  
 thau - ma - si - - a mo - - nos. mo -  
 pour finir  
 nos.

VII

IV<sup>o</sup> Mode *And<sup>te</sup>*

Di - a xy - lou o A - dam pa - ra - dei - son ge - go - nen ap - oi - kos;  
 di - a xy - lou de stau - rou o lès - tés pa - ra - dei - son ô - ké - sen' o men



gar-geu-sa-me - nos, en-to - len é-thè - té-se tou poi - é-san-tos, o de



sus-tau-ro-me - nos The - on ô-mo-lo - gè - se ton krup - to-me-non:



mné - sté - ti mou, bo - ón, en té ba - si - lei - a sou.

**DOCUMENT XIII**

**DU RYTHME DANS LA PSALMODIE**



## DOCUMENT XIII

### DU RYTHME DANS LA PSALMODIE

D'APRÈS L'ANTIPHONAIRE DU B. HARTKER

(Cf. III<sup>e</sup> Étude, 2<sup>e</sup> part., ch. III, 426)

On a vu plus haut (*Document VII*) que, dans les trois sortes de musique sacrée, hébraïque, grecque et romaine, on peut distinguer :

1<sup>o</sup> Des chants *métriques*, où poésie et musique sont associées dans un rythme qui convient à l'une et à l'autre ;

2<sup>o</sup> Des chants *rythmiques*, qui se gouvernent uniquement d'après les lois du rythme mélodique, quel qu'en soit le texte, simple prose ou vers ;

3<sup>o</sup> Des chants *mixtes*, c'est-à-dire en partie rythmés et en partie non rythmés, la mélodie proprement dite y étant associée à des récitatifs, qui ne sont pas astreints avec la même rigueur aux lois du rythme ;

4<sup>o</sup> Des chants *non rythmés*, tantôt à notes toutes égales, le plus souvent formés de longues et de brèves, entre lesquelles la proportion est laissée un peu *ad libitum* du chanteur.

Les traditions rythmiques s'étant assez bien conservées chez les Grecs et chez les Juifs, il leur est facile aujourd'hui encore de faire dans leur répertoire liturgique la répartition de ces quatre espèces de chants. Il n'en est pas de même de notre musique grégorienne, qui depuis des siècles a perdu son rythme primitif. Toutes ses mélodies sont confondues dans une seule et unique catégorie, celle des chants non rythmés, qu'on exécute tantôt à notes égales et tantôt *a piacere*, c'est-à-dire suivant le caprice des chanteurs. Comment discerner dans cette confusion séculaire les mélodies qui, à l'origine,

furent rythmées de celles qui ne l'étaient pas ou ne l'étaient qu'en partie ?

Pour le plus grand nombre des chants, le partage heureusement n'offre pas de difficulté. Ainsi le domaine des chants métriques et celui des chants rythmiques ont des limites assez bien déterminées, pour que nous n'hésitions pas à leur attribuer la plus grande partie au moins des mélodies qui leur appartiennent réellement : hymnes et séquences, d'une part ; antiennes, répons, chants communs de la messe, d'autre part. Restent les chants mixtes et les chants non rythmés, dont la répartition est plus difficile à établir. Comment y parviendrons-nous ?

De deux manières, me semble-t-il : par l'analogie avec les chants des deux autres Liturgies, de la Liturgie grecque en particulier ; puis, par la notation des manuscrits les plus anciens et les plus complets au point de vue du rythme. On comprend la raison de ces deux moyens, et jusqu'à quel point ils nous peuvent aider à faire le départ nécessaire entre les chants du répertoire grégorien. Évidemment, le travail pourra être long et je ne prétends pas l'aborder tout entier dans une simple note.

Je veux seulement signaler à mes lecteurs un document qui a bien son importance dans la question et qui touche un des points où, sans doute, la controverse sera le plus ardente, celui de la psalmodie et du rythme qu'on doit y observer.

L'opinion commune est aujourd'hui que le chant des psaumes et des cantiques évangéliques est du nombre de ces récitatifs qui, pense-t-on, suivent les règles d'une bonne prononciation, non celles du rythme mélodique. Psalmodier et réciter sont pour nous à peu près la même chose. Avons-nous tort ou avons-nous raison ? La doctrine actuelle est-elle bien la doctrine primitive, et les Anciens pratiquaient-ils la psalmodie comme nous ?

On se prend à en douter lorsqu'on étudie attentivement les écrits des Maîtres, lorsqu'on remarque l'insistance avec laquelle ils nous parlent de rythme, de nombre et de mesure, non seulement dans les mélodies proprement dites, mais aussi dans le chant des psaumes et dans celui de tous les cantiques sacrés en général. Le doute augmente, se fortifie, si l'on vient à examiner les manuscrits les plus anciens, où se trouve noté tout au long ce chant des psaumes, tel qu'il se pratiquait à l'origine, et si de cette notation des manuscrits, de cet enseignement des Maîtres, on rap-

proche la psalmodie en usage dans les Églises sœurs, qui ont conservé mieux que nous les traditions communes des premiers âges.

Parmi les documents à consulter sur cette question si intéressante, le manuscrit 390 et 391 de la bibliothèque de Saint-Gall (Antiphonaire du B. Hartker) est assurément l'un des plus précieux par les indications qu'il renferme et les conclusions auxquelles il semble conduire. Je vais essayer d'en donner une idée, afin d'ouvrir la voie à des recherches plus approfondies qui feront, je n'en doute pas, sur ce point la lumière complète.

Le manuscrit 390-391 est un Antiphonaire en deux volumes, écrit tout entier de la main du moine reclus, le B. Hartker, qui vivait à Saint-Gall au commencement du x<sup>e</sup> siècle. Au point de vue de la notation neumatique, c'est peut-être le monument le plus parfait qui existe ; on en peut juger, d'ailleurs, par les deux pages que nous avons reproduites ci-dessus (*Document V*, n° 1). Joignez à cela qu'il date de l'âge d'or de la musique ecclésiastique et qu'il a été écrit à Saint-Gall, centre alors des meilleures traditions grégoriennes ; on comprendra sa valeur, comme témoin de la doctrine et des usages antiques.

Ce n'est pourtant pas l'Antiphonaire lui-même que je veux signaler ici, je réserve ce travail pour plus tard ; mais en tête de l'Antiphonaire se trouvait autrefois un *Tonaire* très complet et extrêmement précieux, dont par malheur il ne nous reste qu'une partie, nombre de feuillets ayant disparu, ou déchirés ou raturés. Malgré cela cependant, et bien que le relieur en ait encore dispersé les débris sans ordre, au commencement ou à la fin des volumes, le Tonaire d'Hartker offre matière à plus d'une remarque fort intéressante. Disons d'abord de quoi il se compose.

Le tome I de l'Antiphonaire a gardé cinq feuillets (10 pages) du Tonaire : pages 1 à 5 en tête du volume, et à la fin les pages 187-188 et 190 à 194. Le tome II contient le reste, de page 1 à 8 et de page 261 à 264. En tout, vingt-deux pages subsistent encore, plus une qui est découpée dans le sens de la hauteur et dont il ne reste qu'une bordure à gauche. Combien manquent ? Je ne saurais le dire ; on en jugera par à peu près sur les données suivantes :

Le tonaire renfermait pour chaque mode, authentique et plagal : 1° la formule notée du Nonannoëane, que les Latins avaient reçue des Grecs ; 2° la mélodie-type, v. g. *Primum mandatum*, etc. ; 3° les deux versets



*Gloria Patri et Sicut erat*, entièrement notés; 4° les *Sæculorum, Amen*, c'est-à-dire les terminaisons ou différences psalmodiques propres à chaque ton; 5° enfin après chaque différence venait le catalogue des antiennes qui appartiennent au mode et à la différence indiqués <sup>1</sup>.

En somme, il reste du Tonaire d'Hartker :

AUTHENTUS PROTUS			PLAGIS DEUTERI			AUTHENTUS TETRARDUS		
DIFFÉ- RENCES	TOME	PAGES	DIFFÉ- RENCES	TOME	PAGES	DIFFÉ- RENCES	TOME	PAGES
a	I	1-2	a	II	263-264	b	} Manquent complète- ment.	
b	II	1	b	"	264	c		
c	"	1-2	La fin de b, puis le reste jusqu'à q, manque complète- ment.			d		
d	"	3	<b>AUTHENTUS TRITUS</b> Ne renfermait que deux dif- férences a et b, qui font défaut.			e		I
e	"	3-4	<b>PLAGIS TRITI</b> Le commencement a dis- paru, la suite se trouve :			f	I	(id.).
f	"	4	a	I	3	<b>PLAGIS TETRARDI</b>		
g	"	4-5	b	"	3	a	I	193-194 (id)
h	"	5	<b>AUTHENTUS TETRARDUS</b> Mais cette dernière page est complètement raturée, ainsi que plusieurs autres.			b	I	187-188
i	"	5				c	II	261-262
j	"	5				d	} Manquent totalement.	
k	"	5				e	} Le commencement fait défaut, la suite se trouve :	
l	"	5				f	I	5 (1 <sup>re</sup> colonne raturée).
m	"	5				g	I	5-6 (page raturée).
n	"	5				h	I	5-6 (page raturée).

Voici maintenant tout ce qui reste de la notation des *Gloria Patri* et des *Sæculorum, Amen*, la partie du Tonaire d'Hartker la plus intéressante au point de vue qui nous occupe.

<sup>1</sup> Les différences dans le Tonaire d'Hartker sont classées au moyen des lettres a, b, c, d, g, h, k, p, q, en chacun des quatre modes (protus, deuterus, tritus, tetrardus) authentiques et plagaux. Un autre Antiphonaire de Saint-Gall, le n° 388, qui est du XII<sup>e</sup> siècle, les classe d'une autre manière. Il désigne les huit tons ou modes par les voyelles a, e, i, o, v, u, y, ω, et les terminaisons ou différences, à partir de la deuxième, par les consonnes b, c, d, g, h, k, p, q. Ainsi a tout seul désigne le premier mode et sa première différence; ab marque la deuxième différence du même ton; od, la quatrième différence du quatrième ton; ωg, la cinquième du huitième ton, etc. Cette notation est écrite en marge de l'Antiphonaire, à côté de chaque antienne.

*Authenticus protus* (t. I, p. 1)

1 3 1 ✓ 1 1 1 3 1 / 1 1 0 0 2 2

Gloria Pa-tri et Filio, et Spiritui Sancto.

- 3 1 1 1 1 1 3 1 1 3 - 2 3 0 3 3 1 1

Sicut e-rat in prin-ci-pio et nunc et semper, et in sæcula

1 1 0 0 ✓ 2

Différ. a. Sæculorum. Amen.

b. manque — c. la fin seulement au tome II, p. 3.

1 1 0 0 1 1

d. Sæculorum. Amen.

1 1 0 0 3 2

g. Sæculorum. Amen.

1 1 0 0 1 3

h. Sæculorum. Amen.

1 1 0 0 1 3

k. Sæculorum. Amen.

1 1 1 - 1 1

p. Sæculorum. Amen.

1 1 0 0 1 3

q. Sæculorum. Amen.

*Plagis protii* (*Ibid.*, p. 5)

- 1 3 2 3 2 3 1 1 1 / 1 1 1 0 ✓ 1

Glo-ri-a Patri et Fi-li-o, et Spi-ri-tui Sancto.

- 1 3 1 1 1 1 3 1 0 3 / 3 0 0 1 3 - -

Sicut erat in principio et nunc et semper, et in sæcula

1 1 1 0 3 -

1 1 1 1 3 -

Différ. a. Sæculorum. Amen.

b. Sæculorum. Amen.

*Authenticus deuterus* (t. II, p. 6)

- 3 1 ✓ 1 1 1 3 1 / 1 1 1 - 1 2

Glori-a Pa-tri et Fi-li-o, et Spiri-tu-i Sancto.

3 1 1 1 1 1 3 1 1 3 - 2 3 0 3 3 1 1

Sicut erat in prin-ci-pio et nunc et semper, et in sæcula

<p>Différ. a. Sæculorum. Amen.</p> <p>b. Sæculorum. Amen.</p> <p>c. Sæculorum. Amen.</p>	<p>Différ. d. Sæculorum. Amen.</p> <p>g. Sæculorum. Amen.</p> <p>? Sæculorum. Amen.</p>
--	---

*Plagis deuteri* (t. II, p. 263)

- / s π s / s - - - - n / s s -  
 Gloria Pa-tri et Fi-lio, et Spiritui Sancto.

- / s / / / / s t ñ s / s - n s s t t  
 Si-cut e-rat in prin-ci-pio et nunc et semper, et in sæcula

Différ. a. Sæculorum. Amen. | ? Sæculorum. Amen (fin effacée).

*Authenticus tritus*

Fait complètement défaut.

*Plagis triti* (t. I, p. 3)

Une partie seulement, c'est-à-dire la fin de la différence a et

- / - s . / ✓  
 Différ. b. Sæculorum. A-men.

*Authenticus tetrardus* (t. I, p. 3)

n s / ✓ / / / - - - s / / s -  
 Gloria Patri et Fi-lio et Spi-ri-tui Sancto.

n s / / / / / s t / s / s s n s s t t  
 Sicut e-rat in principio et nunc et semper, et in sæcula

/ / ſ - ʌ ʳ

Différ. a. Sæculorum. A-men.

Les autres différences font défaut; *g* et *h* seulement sont indiquées dans les découpures de la page 193 du tome I.

*Plagis tetrardi* (t. I, p. 193)

Les premiers mots seulement du *Gloria Patri* subsistent, mais la notation en est devenue illisible. Nous avons encore au tome I, p. 5 :

/ / / / ſ -

Différ. h. Sæculorum. Amen.

Quelles mélodies représentait cette notation? Il serait difficile, pour ne pas dire impossible, de le deviner au juste. Nous n'avons aujourd'hui dans notre psalmodie rien qui réponde exactement aux neumes d'Hartker et nous en donne la clef. La *Commemoratio brevis* d'Hucbald de Saint-Amand, le plus ancien document sur la psalmodie qui soit noté en signes diastématiques (cf. Gerbert, tome I), contient également des mélodies assez différentes de celles-ci et moins variées. Trouverons-nous ailleurs le secret de cette psalmodie, usitée à Saint-Gall au ix<sup>e</sup> et au x<sup>e</sup> siècles? Peut-être à Saint-Gall même, dans les traditions demeurées si vivaces jusqu'aux derniers jours; des recherches ultérieures nous le feront connaître.

Quoi qu'il en soit des mélodies elles-mêmes, les neumes qui en sont la notation exacte méritent d'être étudiées de près. J'y remarque surtout trois choses :

1° Le Tonaire était-il complet, c'est-à-dire énumérait-il toutes les antiennes, celles du Graduel (Introït et Communion) aussi bien que celles de l'Antiphonaire, en les rangeant par catégories de modes et de finales psalmodiques? On ne peut le dire certainement, à cause des lacunes qu'il présente dans son état actuel; mais, dans ce qui nous reste, les antiennes du Graduel sont tellement rares, si même il s'en trouve, que la négative paraît plus probable que l'affirmative. Nous aurions donc ici les formules psalmodiques les plus usuelles, la manière de chanter les psaumes et les

cantiques aux Heures canoniales, et non pas la forme plus solennelle, plus ornée de la psalmodie au saint Sacrifice de la Messe.

Or, à en juger par sa notation, la psalmodie d'Hartker ressemble plus aux premières formules de la *Commemoratio brevis* qu'à celles dont nous nous servons nous-mêmes pour le chant des psaumes. Hucbald, en effet, distingue la psalmodie des répons et des grandes antiennes de la Messe, qu'il ne reproduit pas, dit-il, à cause de sa longueur, de la psalmodie qui convient aux petites antiennes des Heures, la seule dont il transcrive les formules<sup>1</sup>.

Mais encore cette psalmodie avait elle deux sortes de formules, comme aujourd'hui du reste, les unes plus solennelles pour le chant des cantiques évangéliques, le *Magnificat* et le *Benedictus*, et les autres cursives pour le chant ordinaire des psaumes<sup>2</sup>. Ces dernières reproduisaient les précédentes, mais en les simplifiant et les abrégeant.

Le Tonaire d'Hartker ne renferme pas ces modulations cursives des psaumes ; toutes les Antiennes des Heures sont rapportées aux mêmes formules psalmodiques. Mais peut-être, à l'exemple d'Hucbald, Hartker avait-il ajouté à son Tonaire les formules abrégées qui servaient au chant ordinaire des psaumes ; l'état actuel du manuscrit ne nous permet pas de rien affirmer à ce sujet.

2° Les terminaisons des psaumes dans les huit tons paraissent avoir été plus nombreuses et plus variées au x<sup>e</sup> siècle et à Saint-Gall qu'elles ne le furent ailleurs et qu'elles ne le sont aujourd'hui.

Le premier mode authentique avait neuf terminaisons différentes ; le deuxième authentique en avait au moins six, et le quatrième authentique tout autant. Ce sont les seuls modes pour lesquels la comparaison soit possible, les autres manquant totalement ou se trouvant trop mutilés. Or,

<sup>1</sup> « Secundum horum octo tonorum proprietates singulis suis modulationibus ad Responsoria nostrates utuntur, suis item ad majores Antiphonas, quæ scilicet in Introitu ad Missas canuntur, sive in fine celebrationis ad Communionem. Porro illos modos, per quos psalmi ad antiphonas modulantur, in hoc opusculo habeo utcumque edicere, reliquis prioribus ob prolixitatem vitatis. »

<sup>2</sup> « Hæ sunt modulationes, quas ad Antiphonas accipimus octo tonorum... quas tamen modulationes, ubi morosiori cantu opus est, utpote ad Cantica Evangeliorum, cum ad hoc vacat, secundum quod superius expressum est, assumere solemus. Porro ad cursum canendum iisdem quidem, sed expeditioribus melodiis utimur ; quas nihilominus in hac subjecta notatione significare curavi. »

dans Huchald de Saint-Amand, ces mêmes modes ne possèdent: le premier, que quatre terminaisons; le deuxième, deux ou trois au plus; et le quatrième, trois. Nos Antiphonaires sont un peu plus abondants, mais n'égalent cependant pas la richesse des manuscrits de Saint-Gall<sup>1</sup>.

Sous le rapport mélodique, il paraît aussi évident qu'il existait alors une assez grande diversité dans la manière de moduler les psaumes, aux terminaisons en particulier. Les formules d'Hartker ne ressemblent guère à celles d'Huchald, et ces dernières ne sont pas toutes reproduites dans nos Antiphonaires. Chaque Église avait, sans doute, ses maîtres capables de modifier plus ou moins les formules anciennes et d'en inventer de nouvelles plus au goût du jour. Même à notre époque, cette diversité n'a pas disparu. Et pourquoi disparaîtrait-elle, si elle favorise la piété, sans avoir rien de contraire aux principes du chant grégorien ?

3° Enfin, et c'est la remarque principale, les mélodies psalmodiques d'Hartker ne sont pas notées d'une manière uniforme et sans aucun signe rythmique, comme celles d'Huchald; au contraire, les longues et les brèves y sont manifestement indiquées, et les neumes d'ornement y ont leur place aussi bien que dans les mélodies antiphoniques. Ne doit-on pas en inférer que le chant des psaumes était rythmé comme celui des antiennes ?

De fait, toutes les recommandations de la *Commemoratio brevis*, relativement à une observation très exacte du rythme musical dans le chant, concernent d'une manière égale les psaumes et les antiennes. Huchald ne fait aucune distinction, sous ce rapport, entre le chant soi-disant *recitatif* des psaumes et le chant *mélodique* des antiennes. Ce sont les mêmes règles de part et d'autre, et ces règles, nous l'avons vu, sont absolument rythmiques.

On comprend alors ce que dit Huchald, que le mouvement de l'antienne se règle sur celui du psaume : 1° si l'antienne est répétée après chaque verset du psaume, on donne à l'un et à l'autre le même mouve-

<sup>1</sup> De même, d'après Aurélien de Réomé (ap. Gerb., t. I, pp. 44 et sqq.), le premier ton a quatre différences; le deuxième n'en a qu'une; le troisième, deux; le quatrième, quatre; le cinquième et le sixième, une seule; le septième est le plus abondant, on y compte jusqu'à onze différences; le huitième ton en a cinq. Il n'y avait donc sur ce point uniformité nulle part.

ment, les thésis et les arsis rythmiques sont battues toujours avec la même rapidité, les longues et les brèves ont la même valeur ; 2° si l'antienne ne se répète qu'une fois à la fin du psaume, on double le mouvement : les longues du psaume deviennent les brèves de l'antienne, et on allonge proportionnellement toutes les autres notes ; 3° après les cantiques évangéliques, lorsqu'on les chante sur un ton lent et solennel, l'antienne observe le même mouvement et son rythme est battu comme celui du cantique.

Ces règles d'Hucbald sont très claires et rigoureusement praticables dans l'hypothèse d'une psalmodie rythmée ; on voit pourquoi, en toute sorte de mélodie, il réclame si instamment la régularité, l'égalité constante du mouvement rythmique, une même succession des thésis et des arsis depuis le commencement jusqu'à la fin des mélodies, sauf les cas où le mouvement doit être doublé, soit en vitesse, soit en lenteur. Pareille recommandation devient incompréhensible, si l'on admet une manière différente de chanter le psaume et l'antienne, celle-ci réglant son mouvement mélodique par arsis et thésis régulièrement battues, et celui-là se conformant, au contraire, à la règle des accents toniques dans le discours, où il n'y a plus ni arsis ni thésis rythmiques.

D'autre part, c'est bien ainsi que les Liturgies orientales et la Liturgie hébraïque elle-même entendent et pratiquent la psalmodie ; on en a vu des exemples dans le *Document VII*, ci-dessus. Le chant des psaumes est plus mélodique que le nôtre ; les versets y sont traités à la manière des strophes dans les hymnes, des couplets dans les cantiques, et s'adaptent à la mélodie au moyen de la composition ou de la division des temps, suivant les cas, parfois même en allongeant les rythmes d'un ou deux pieds supplémentaires. Mais la mesure y est toujours observée et l'ensemble le plus parfait peut être gardé par le chœur, voire par l'assemblée entière des fidèles, durant tout le psaume.

Il n'en est pas tout à fait de même chez nous, c'est vrai. Les intonations, les médiantes et les terminaisons des psaumes ont seules une forme franchement mélodique ; tout le reste des versets se chante presque à l'unisson et constitue ce que nous appelons la teneur du psaume. Pour trouver dans la Liturgie romaine de véritables mélodies psalmodiques, c'est dans les répons, dans les traits en particulier, qu'il les faut

chercher. Les traits du premier dimanche de Carême, du dimanche des Rameaux et de l'Annonciation de la Bienheureuse Vierge Marie en offrent des exemples remarquables. Mais ce genre de psalmodie, bien placé au saint Sacrifice de la Messe, ne saurait convenir aux Heures canoniales : ce n'est pas une psalmodie cursive, c'est un chant artistement composé, que seuls pouvaient exécuter des chanteurs habiles, en solo ou en chœur.

La psalmodie cursive était donc chez nous, comme elle l'est d'ailleurs chez les Orientaux, beaucoup plus simple, plus courte et à la portée de toutes les voix. Ce n'est pas à dire pourtant qu'elle n'eût ses difficultés, ni que la teneur en fût aussi constamment uniforme qu'elle l'est de nos jours. La *Commemoratio brevis* d'Hucbald est instructive sous ce rapport ; elle montre bien comment, à cette époque, on variait le chant, même des teneurs, comment on modifiait les formules psalmodiques d'après les exigences du texte, des accents et de l'euphonie. Tant de variété dans le chant exigeait évidemment la science complète des mélodies grégoriennes, l'usage quotidien de la psalmodie et des traditions bien établies parmi les chanteurs des églises. La psalmodie entendue de cette manière ne serait possible de nos jours que si l'on notait tout au long chaque verset des psaumes et des cantiques, avec leur rythme et les variantes convenables. L'art et la piété auraient tout à y gagner.

Combien de mes lecteurs s'étonneront d'entendre parler si ouvertement de rythme et de mesure dans le chant des psaumes ; la chose paraît de prime abord tellement impossible ou, du moins, contraire au libre mouvement de la psalmodie ! Pourtant, ne jugeons rien précipitamment et sans avoir étudié cette question sous toutes ses faces ; surtout, ne nous renfermons pas exclusivement dans nos habitudes actuelles, quelque invétérées qu'elles soient, mais essayons de remonter par l'histoire aux usages anciens, primitifs, les seuls vrais, les seuls réellement grégoriens. Peut-être alors la question nous apparaîtra-t-elle bien différente de ce qu'elle est aujourd'hui, et ce ne sera pas un mal. Qu'on me permette sur ce sujet deux ou trois considérations qui ont bien leur valeur ; je les soumets aux esprits réfléchis.

I. — La psalmodie romaine est composée de quatre parties assez distinctes : l'intonation du psaume, la médiate, la terminaison et la



teneur ; nul, sans doute, de mes lecteurs n'ignorant le fait et ce que sont ces quatre parties, inutile de l'expliquer. Or, de ces quatre parties l'intonation, la médiate et la teneur sont les moins variées ; chaque mode a les siennes, qui restent à peu près les mêmes pour toutes les antiennes et tous les psaumes. Les terminaisons, au contraire, sont plus ou moins nombreuses dans les différents modes ; elles varient d'après les antiennes qui accompagnent le psaume et lui servent en quelque sorte de ritournelle.

A un autre point de vue, il y a certainement une différence entre la teneur du psaume et les trois autres parties qui en forment la psalmodie. Celles-ci peuvent être considérées comme de véritables fragments mélodiques ; elles en ont le mouvement et elles peuvent en avoir le rythme. Dès lors, rien ne s'oppose à ce qu'elles soient notées avec le rythme qui leur convient ; leur chant ne perdra rien à devenir plus régulier, plus conforme à cette égalité de mouvement tant recommandée par les Maîtres.

Reste la teneur. Doit-elle réellement avoir des allures aussi libres qu'on le prétend ? Supposé qu'on la soumette à un rythme déterminé, perdrait-elle nécessairement le caractère d'une récitation psalmodique, en serait-elle moins apte à la psalmodie cursive ? Une réponse négative à cette double question me paraît au moins probable ; voici mes raisons brièvement exposées.

II. — Nous avons deux manières différentes de psalmodier. L'une est une simple récitation des psaumes, faite en chœur et à haute voix, en observant de prononcer bien ensemble toutes les syllabes, d'accentuer les mots où ils doivent l'être, de ponctuer les versets d'après le sens des paroles et de faire au milieu et à la fin de chaque verset les pauses convenables ; cette récitation, qui est toujours *recto tono*, ne constitue pas un chant, elle n'a rien de mélodique. L'autre manière de psalmodier est, au contraire, un chant véritable, où l'on fait usage de tous les intervalles musicaux, non d'une manière quelconque, mais pour en composer une mélodie, à laquelle se puissent adapter les paroles du texte.

La différence entre ces deux sortes de psalmodie est essentielle, on ne peut les soumettre aux mêmes lois. La première étant un récit, ce sont les lois du discours, de la parole, qui règlent son mouvement ; on

supprime seulement les inflexions naturelles de la voix, comme incompatibles avec une récitation en chœur, et tout se dit *recto tono*. La seconde, qui n'est plus un récit, mais un chant, suit naturellement les règles du chant qui tantôt est rythmé et tantôt ne l'est pas. Peu importe que, dans le cours de la mélodie, on rencontre parfois des teneurs plus ou moins prolongées ; elles font partie du chant, s'enchaînent avec tout le reste et marchent évidemment du même pas.

Dès lors, la psalmodie mélodique ne peut recevoir que l'une des trois formes qui conviennent au chant : elle est rythmée dans toutes ses parties, ou bien elle ne l'est dans aucune, ou enfin elle contient un mélange de rythme et de non-rythme. Mais, dans la supposition même que la deuxième hypothèse soit vraie, ou, tout au moins, la troisième, il ne s'en suivrait pas que les parties non rythmées dans le chant psalmodique obéissent aux lois du discours et qu'on doive en réciter le texte comme dans la première manière de psalmodier. Les récits mélodiques, en effet, conservent toujours leur caractère de mélodie, ils s'affranchissent seulement de la régularité rythmique, ne comptent pas leurs temps avec la même exactitude, n'observent pas les durées avec la même rigueur ; c'est en musique un relâchement momentané de la discipline rythmique, pour laisser à l'esprit un peu de repos et une certaine détente aux nerfs. Mais le rythme n'a pas complètement disparu, il reste de lui la diversité des valeurs et l'inégalité plus ou moins proportionnelle des durées, qui apparaissent dans la notation elle-même. Nous en avons donné (*Document VII*) plusieurs exemples tirés des Liturgies hébraïques et orientales ; la musique moderne en fournirait d'autres semblables.

Ainsi, même dans cette hypothèse, le chant des psaumes devrait être noté à la manière des mélodies, c'est-à-dire avec des longues et des brèves de valeur, non pas arbitraire, mais seulement moins rigoureuse que dans les chants rythmés et laissant au chanteur une latitude plus grande de presser ou de ralentir le mouvement, suivant qu'il le juge à propos.

Mais la question revient toujours : les mélodies psalmodiques étaient-elles rythmées ou ne l'étaient-elles pas ? La constitution des mélodies elles-mêmes ne fournit aucune réponse *a priori* ; le rythme et le non-rythme peuvent leur être appliqués, comme à toute mélodie. C'est donc aux documents historiques seuls de nous répondre et de nous dire, s'il

est possible, quelle était sur ce point la pratique des siècles les meilleurs.

III. — Nos documents sont de trois sortes : l'enseignement des mattres les plus anciens ; la pratique des Liturgies sœurs de la Liturgie romaine ; la notation des manuscrits sangalliens.

Ce que nous apprennent les deux premières sortes de documents, nous l'avons dit : ils concluent en faveur du rythme dans la psalmodie, et d'un rythme qui ne se distingue par aucun caractère spécial de celui des autres mélodies rythmées. L'argument a son importance et sa valeur, étant donné que l'Église chrétienne tout entière, en Orient et en Occident, n'avait à l'origine qu'un même système musical, et qu'aujourd'hui encore la pratique des Églises orientales confirme et explique la doctrine des mattres occidentaux.

Mais voici que les manuscrits, eux aussi, les plus anciens et les plus authentiques, notés en neumes sangalliennes du ix<sup>e</sup> siècle, apportent leur témoignage, et ce témoignage concorde entièrement avec les deux premiers : les formules des psaumes, notées tout au long dans le manuscrit d'Hartker, renferment tous les éléments rythmiques qui servent ailleurs à noter le rythme des mélodies grégoriennes. Le fait est constant, car le Tonaire d'Hartker est trop bien écrit pour prêter à aucune équivoque : diversité des figures neumatiques, signe de l'allongement, lettres romaniennes, neumes d'ornement, tout y est fidèlement reproduit avec le même soin, la même perfection que dans l'Antiphonaire lui-même tout entier.

Sans doute, s'il était seul, ce fait ne constituerait pas par lui-même une preuve absolue, que le chant des psaumes fût alors rythmé musicalement, puisque, avons-nous dit, les mêmes signes de notation servent aux mélodies rythmées et à celles qui ne le sont pas. Mais cette notation des manuscrits n'est pas un fait isolé ; il se joint aux deux autres, à la doctrine des mattres et à la pratique des Liturgies orientales, pour attester avec eux et comme eux l'existence du rythme musical dans la psalmodie de l'Église romaine, au ix<sup>e</sup> et au x<sup>e</sup> siècles.

Une telle affirmation pourra sembler étrange, je l'avoue, et contraire à toutes nos habitudes. Et pourtant, si elle est vraiment historique, force sera bien de l'admettre, en avouant notre longue erreur. La pratique ancienne, d'ailleurs, est loin d'offrir les difficultés qu'on suppose ; ses avantages, au contraire, pourront bien être tels pour l'ensemble et la

régularité du chant des psaumes, qu'on ne tardera guère à la juger supérieure à toute autre manière de psalmodier.

Malheureusement, ai-je dit, la clef nous manque encore pour traduire avec certitude les formules psalmodiques d'Hartker. Tout ce que nous pouvons faire, en nous aidant de la *Commemoratio brevis* d'Hucbald de Saint-Amand et des formules traditionnelles de nos Antiphonaires, c'est d'essayer au moins une traduction probable, qui réponde aux neumes anciennes, mais seulement de l'une des manières possibles et non pas, peut-être, de la seule véritable. Pour la curiosité du lecteur, je me permettrai cet essai; il fera mieux comprendre à plusieurs ce que renferme la notation du manuscrit sangallien et la possibilité de traduire ces neumes en un rythme musical complet. Mais, encore une fois, qu'on ne voie là qu'un essai de valeur problématique; les neumes seules sont exactes, le reste est probable, rien de plus.

*Formules des psaumes, d'après HARTKER*

I. — PREMIER TON

/ S / ✓ / / / S / / / /

1<sup>er</sup> Ton. 

Glo - ri - a Pa - tri et Fi - li - o, et Spi - ri -

n n ~ r - S / / / /



- tu - i san - to. Sic - ut e - rat in prin -

/ S / / S / P S n S S /



- ci - pi - o et nunc et sem - per, et in sæ - cu -

/ / / n n ~ r



- la sæ - cu - lo - rum. A - - - men.

Terminaisons


  
 e - u - o - u - a - e.                      e - u - o - u - a - e.


  
 e - u - o - u - a - e.                      e - u - o - u - a - e.


  
 e - u - o - u - a - e.                      e - u - o - u - a - e.

II. — DEUXIÈME TON


  
 Glo - ri - a Pa - tri et Fi - li - o, et Spi - ri - tu -


  
 - i sanc - to. Sic - ut e - rat in prin - ci - pi -


  
 - o et nunc et sem - per; et in sæ - cu - la sæ -

Terminaisons


  
 - cu - lo - rum. A - men.


  
 e - u - o - u - a - e.

III. — TROISIÈME TON

/ S / ✓ / / / S / / / /

III<sup>o</sup> Ton. 

Glo - ri - a Pa - tri et Fi - li - o, et Spi - ri -

/ - / π - S / / / / / S /



- tu - i sanc - to. Sic - ut e - rat in prin - ci - pi - o

/ P - P S π S r /



et nunc et sem - per; et in sæ - - - cu -

*Terminaisons*

/ / / / - / π / / / - / r

 B 

- la sæ - cu - lo - rum. A - men. e - u - o - u - a - e.

- - / - / r / / / - / r

C  D 

e - u - o - u - a - e. e - u - o - u - a - e.

IV. — QUATRIÈME TON

- / S π S / S - - - - / /

IV<sup>o</sup> Ton. 

Glo - ri - a Pa - tri et Fi - li - o; et Spi - ri - tu -

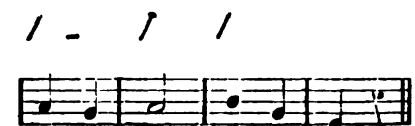
S P - - / S / / / / S / π



- i sanc - to. Sic - ut e - rat in prin - ci - pi - o et


  
 nunc et sem - per; et in sæ - cu - la sæ -

*Terminaisons*



  
 - cu - lo - rum. A - men. e - u - o - u - a - e.

V. — SEPTIÈME TON


  
 VII<sup>e</sup> Ton. Glo - ri - a Pa - tri et Fi - li - o; et Spi - ri -


  
 - tu - i sanc - to. Sic - ut e - rat in prin - ci - pi -


  
 - o et nunc et sem - per; et in sæ - cu - la

*Terminaison*


  
 sæ - cu - lo - rum. A - men.

## REMARQUES SUR CES FORMULES

On voit, par ces formules du B. Hartker, comment on observait à Saint-Gall la règle des *Instituta Patrum*, répétée par tous les maîtres jusqu'au XIII<sup>e</sup> siècle : « Omnis tonorum depositio in finalibus, mediis vel ultimis, non est secundum accentum verbi, sed secundum musicalem melodiam toni facienda. Si vero convenerint in unum accentus et melodia, communiter deponantur ; sin autem, juxta melodiam toni cantus sive psalmi terminentur. Nam in depositione fere omnium tonorum, musica in finalibus versuum per melodiam subprimit syllabas et accentus sophisticat, et hoc maxime in psalmodia<sup>1</sup>. Ideoque si tonaliter finis versuum deponitur, oportet ut sæpius accentus infringatur eo modo, v. g., ut sunt sex syllabæ *Sæculorum. Amen*, ita sex conformentur notis toni in depositione verborum et syllabarum. » (Ap. GERB., t. I, p. 6.)

Est-ce à dire que, dans la psalmodie, on ne tenait aucun compte de la valeur des syllabes, pour mieux adapter le texte à la mélodie, lorsque cela était possible ? Aurélien de Réomé dit positivement le contraire, au chapitre XIX de son traité de *Musica Disciplina*. « Dans le chant des psaumes de l'Introït, si le verset contient seize syllabes, comme *Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto*, on entonnera sur le degré moyen (*FA*, entre *RE* tonique et *LA* dominante du premier mode) la première syllabe *Glo* ; la deuxième, *ri*, montera à l'aigu (*acuto enuntiabitur accentu*, par un podatus), pourvu toutefois que le mot soit un dactyle ou que la deuxième syllabe au moins soit brève ; mais, si elle est longue, on fera une circonflexion (c'est-à-dire une *pinnosa* ou un *torculus*) ; la troisième syllabe, *a*, sera chantée d'une voix retenue sur le même degré supérieur ; la quatrième, *Pa*, si elle est longue, par position au moins, comme ici, prendra un accent aigu (un podatus) ; la cinquième, la sixième et la septième, savoir *tri* et *Fi*, redescendront au degré inférieur et se chanteront à l'unisson, etc... » — Et un peu plus loin, à propos des psaumes et des cantiques qui se rattachent aux antiennes, il ajoute : « Nous ferons remarquer

<sup>1</sup> Comment ne pas voir là une preuve évidente du rythme dans la psalmodie ? Le rythme seul peut exiger si souvent l'abandon de l'accent grammatical ; les lois du discours en font, au contraire, une obligation rigoureuse et constante.



très expressément que, toutes les fois qu'on rencontre dans le texte des parties brèves, par exemple *Spiri*, c'est la première syllabe qui doit être élevée, afin de rendre brèves immédiatement après la deuxième et la troisième syllabes. »

Ces deux règles, celle des *Instituta* et celle d'Aurélien, ne sont nullement opposées l'une à l'autre : la première concerne le chant des médiantes et des terminaisons, où le nombre des temps et celui des syllabes sont rigoureusement comptés pour le rythme de la mélodie ; tandis que la seconde trouve son application dans les teneurs, dont la mélodie subissait en effet diverses modifications, d'après le texte, comme le montre très bien Hucbald de Saint-Amand dans sa *Commemoratio brevis*.

A cette occasion, je ferai remarquer encore une différence entre la manière, dont nous chantons aujourd'hui le *Gloria Patri* qui suit le verset du psaume à l'Introït, et la manière ancienne. Nous faisons du *Gloria Patri* et du *Sicut erat* un seul verset à deux médiantes et une terminaison ; au IX<sup>e</sup> et au X<sup>e</sup> siècles, le *Gloria Patri* était un verset complet, avec intonation, médiane et terminaison ; le *Sicut erat* en était un autre également complet. Citons comme exemple la psalmodie de ces deux versets dans le premier mode, telle qu'Aurélien de Réomé la décrit au chapitre cité plus haut :

#### Chant du *Gloria Patri*, à l'Introït

1<sup>er</sup> Mode.

Glo - ri - a Pa - tri et Fi - li - o; et Spi -  
 - ri - tu - i san - to. Sic - ut e - rat in prin - ci - pi -  
 - o et nunc et sem - per; et in sæ - cu - la sæ -  
 - cu - lo - rum. A - men.

Enfin, on remarquera que, dans la psalmodie du deuxième mode authentique (troisième ton) ci-dessus, j'ai suivi la formule de la *Commemoratio brevis*, qui donne à ce mode *SI* pour dominante psalmodique et non pas *Do*. L'autorité d'Hucbald de Saint-Amand suffirait bien à garantir l'authenticité et l'antiquité de cette formule ; mais nous pouvons y ajouter le témoignage d'Aurélien de Réomé, plus ancien qu'Hucbald et non moins illustre. Dans ce même chapitre XIX, cité plus haut, il dit de la psalmodie du deuxième mode authentique :

« Contigua est sonoritas authentici deuteri in litteraturæ melodia perparum cum modulatione authentici protii. En forma : *Noioëane*.  $\Psi$ . Introituum : *Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto* <sup>1</sup>.

« Sagax cantor, sagaciter intende, ut sit laus Domino trino integra, duobus in locis, scilicet in decima sexta syllaba et post in quarta decima (en remontant de la fin du  $\Psi$  au commencement ; par conséquent, sur *Glo* et sur *a* de *Gloria*), trinum ad instar manus verberantis facias celerem ictum <sup>2</sup>. Si autem diviseris (le  $\Psi$  en deux, pour faire la médiante), in nona (*o* de *Filio*), ut supra cernis, perages ictum.

«  $\Psi$ . Nocturnalis responsorii :  $\Re$ . *Ecce dominator Dominus cum virtute veniet*. Nam in principio versus, si correpta fuerit pars, ut dactylus, quæ tres habeat syllabas, sicuti *Gloria* vel *quoniam*, prima quoad tertiam syllabam debet extendi distinctio (sens difficile à deviner ; il manque quelque chose, ou il y a erreur de copiste).

« Enim vero versus Antiphonarum istius toni junguntur sonoritati versuum authentici protii usque prope finem, excepto quod is hypodoricam (*lege* : hyperdoricam, c'est-à-dire Sol ; cf. chap. VI du même auteur) plus quam prior congratulatur vocem, ita : *quia respexit humilitatem ancillæ suæ ; ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes generationes*. »

<sup>1</sup> *Litteratura*, les syllabes sur lesquelles se chantait la mélodie caractéristique du mode et que les Latins avaient empruntées aux Grecs ; ici, *Noioëane*. Aurélien ajoutait au texte des exemples la notation neumatique des mélodies ; malheureusement, Gerbert n'a pas reproduit ces neumes dans son ouvrage.

<sup>2</sup> Nous avons là, dépeinte par Aurélien, la manière d'exécuter les notes répercutées. Il s'agit ici de deux *tristropa*, qu'Aurélien recommande de ne pas omettre et de chanter, en faisant trois *ictus* rapides, comme si l'on frappait trois coups avec la main. Très probablement, ces trois *ictus* se faisaient au moyen de la petite note inférieure très brève, qu'indique la notation des *tristropa*, à la manière des notes liquescentes.

La psalmodie du deuxième mode authentique, d'après Aurélien, ressemble donc beaucoup à celle du premier mode, jusque vers la fin, où se montre plus clairement la différence des deux modes. De fait, l'intonation et la teneur du premier mode : *FA-Sol-La*, se font par les mêmes intervalles que celles du deuxième mode : *Sol-La-Si* ; et, n'était la terminaison, qui fait apparaître les tétracordes et pentacordes caractéristiques du mode : *La-Sol-FA-MI-RE*, d'une part, et *Si-La-Sol-FA-MI*, d'autre part, les deux formules pourraient s'échanger, en transposant la première du ton de *FA* au ton de *Sol*, ou la seconde du ton de *Sol* au ton de *FA*.

Cependant, observe Aurélien, la psalmodie du deuxième mode authentique a plus d'affinité que celle du premier mode avec le degré hyperdorien. *Sol* est, en effet, la médiate du deuxième mode authentique, note initiale de la psalmodie et note de repos mélodique ; tandis que, dans le premier mode, ce rôle appartient à *FA*.

Aurélien confirme donc, par ce qu'il dit ici du deuxième mode authentique, le témoignage d'Hucbald de Saint-Amand et de la *Commemoratio brevis*. La vraie dominante du troisième ton était primitivement *Si* et non pas *Do*, et toute la psalmodie roulait sur cette dominante. La pratique actuelle est une corruption du mode, dont l'origine ne peut remonter plus haut que la fin du x<sup>e</sup> siècle, dans l'intervalle d'un siècle environ qui sépare Hucbald de Saint-Amand et Guy d'Arezzo. La diaphonie n'en serait-elle pas la cause ? La teneur sur *Si* dominante ne permettait pas l'organum par consonance de quarte inférieure ; et même par consonance de quinte la succession des accords, en montant de *Si* à *Do* comme en descendant de *Do* à *Si*, amenait constamment l'intervalle direct de triton, prohibé par les musiciens du moyen âge. Pour les besoins de la diaphonie, on a alors substitué le *Do* au *Si* comme dominante du deuxième mode authentique ; mais c'était peu comprendre la vraie constitution des modes et le rôle essentiel de leur dominante.

---

**DOCUMENT XIV**

**TRENTE MESSES GRÉGORIENNES TRADUITES DES MANUSCRITS  
DE SAINT-GALL**



## DOCUMENT XIV

### TRENTE MESSES GRÉGORIENNES TRADUITES DES MANUSCRITS DE SAINT-GALL

(Cf. III<sup>e</sup> Étude, 2<sup>e</sup> part., ch. VII, p. 393)

---

#### I. — TRADUCTION LITTÉRALE

La traduction des trente Messes, que nous insérons ici, est en quelque sorte la résultante de tout le travail accompli au cours de cette III<sup>e</sup> Étude sur le rythme grégorien. On ne la comprendrait donc point, si l'on n'avait tout d'abord parcouru attentivement et bien saisi les explications qui précèdent. Je ne puis qu'y renvoyer le lecteur.

Trente Messes n'étaient certainement pas nécessaires pour vérifier le système d'interprétation des neumes que j'ai proposé dans la deuxième partie de mon Étude; une dizaine auraient suffi, la notation neumatique pouvant se réduire à un petit nombre de signes, qui se combinent entre eux de mille manières, mais en conservant leur valeur rythmique sans modification importante. Si, en appliquant la méthode, on réussit à traduire exactement cinquante mélodies, il est permis d'affirmer que le résultat sera le même pour toutes les autres. Il m'a paru bon néanmoins, pour ne laisser aucun doute que toutes les neumes des manuscrits anciens sont réellement traduites, de porter le nombre des Messes jusqu'à trente, ce qui fait environ cent cinquante mélodies, dont plusieurs, comme les graduels et les traits, sont souvent considérables.

On verra également que je n'ai pas choisi, trié ces mélodies pour les besoins de la cause. Elles se suivent sans interruption depuis le premier dimanche de l'Avent jusqu'à Pâques; les cinq dernières sont celles des fêtes principales de l'Église avec Pâques, Noël et l'Épiphanie. La variété

entière des chants contenus dans le Graduel romain est donc ici représentée : chants des grandes solennités, chants des fêtes d'un rite moindre, comme la Circoncision de Notre-Seigneur, l'Annonciation de la Bienheureuse Vierge Marie, les saints Innocents, saint Jean, saint Étienne ; les chants des dimanches ordinaires pendant l'Avent et après l'Épiphanie ; chants de pénitence, de la Septuagésime à Pâques. Il n'y manque que ceux des fêtes, qui n'ont d'ailleurs aucun caractère spécial, puisqu'ils ont servi bien souvent aux dimanches et aux fêtes, texte et mélodies, ou les mélodies seules adaptées à des textes différents.

Les neumes, par conséquent, doivent y être aussi variées, si ce que disent Hucbald de Saint-Amand, Guy d'Arezzo et les autres maîtres est vrai : « Que le chant revêt le caractère des choses qui sont chantées. A un sujet paisible il faut des neumes tranquilles ; il en faut de joyeuses dans la joie et de tristes dans la tristesse ; les choses dures et pénibles sont exprimées par des neumes dures, rapides, criardes et pressées ; et ainsi de toute espèce de chant, qui doit se conformer aux diverses affections de l'âme. » (Cf. *Enchirid.*, c. XIX, ap. GERB., I.) Comment tout cela était observé dans les mélodies grégoriennes, malaisément pouvait-on l'apercevoir, le soupçonner même dans ce qui nous reste d'elles depuis la perte de leur rythme. Peut-être le verra-t-on mieux, quand on aura sous les yeux ces mêmes mélodies revêtues de leur forme primitive et que le rythme, avec son infinie variété, aura rendu aux neumes leur véritable physionomie.

Les maîtres nous disent encore que le mouvement des mélodies est loin d'être uniforme. Il y a, en général, trois sortes de mouvement rythmique : lent, modéré et rapide, mais avec des degrés multiples de rapidité et de lenteur. On ne peut *a priori* et une fois pour toutes déterminer lequel de ces mouvements convient à chaque mélodie ; il faut pour cela consulter plusieurs choses : le caractère du chant, les circonstances du temps et du lieu où l'on chante, le goût des chanteurs, leur nombre, le genre des voix, etc.

C'est la raison pour laquelle je n'ai indiqué aucun mouvement dans la traduction littérale des mélodies grégoriennes : la notation neumatique n'en marque aucun, et c'est affaire au chanteur ou au maître du chœur de déterminer celui qui convient le mieux *hic et nunc* aux diverses mélo-

dies. On se rappellera néanmoins ce qui a été dit du caractère propre à certains chants, comme les graduels et surtout les traits, dont le mouvement est en général assez lent. (Cf. III<sup>e</sup> Étude, 2<sup>e</sup> part., ch. III, p. 6.) Ce serait les défigurer, les rendre même inintelligibles, que de les chanter dans un mouvement rapide, en opposition avec les sentiments qu'ils expriment d'ordinaire.

Un assez grand nombre de silences sont indiqués dans la traduction littérale, bien que la notation neumatique ne les marque par aucun signe. Il en est qu'elle laisse suffisamment deviner par la succession même des neumes, lorsque, à la fin des distinctions ou des rythmes, deux neumes se suivent, entre lesquelles il reste un temps vide, une arsis ou une thésis sans note et sans parole. Je devais naturellement noter ces silences dans la traduction. D'autres sont marqués, alors même que la notation neumatique ne porte aucun temps vide; ils séparent les uns des autres les rythmes, phrases et membres de phrase de la mélodie, et permettent d'en mieux saisir le sens. Les Anciens observaient équivalamment ces silences par un retard plus ou moins prolongé sur la dernière note de chaque distinction ou partie de distinction; et l'on sait avec quel soin Guy d'Arezzo, par exemple, veut qu'on pratique ces prolongations ou ces silences.

Enfin, on se rappellera que les Anciens ne distinguaient par aucun signe particulier le genre de rythme, égal ou double, qui convient aux mélodies: la tradition et l'enseignement des maîtres suffisaient à fixer sur ce point la pratique universelle. Aujourd'hui que ces deux sources d'information nous manquent, il ne reste plus que les mélodies elles-mêmes et leur notation, pour nous apprendre dans quel rythme elles ont été composées et chantées. J'accorde que ce moyen est moins facile et, usqu'à un certain point, moins sûr qu'une tradition constante et autorisée; mais tout musicien conviendra également que, étant donnée une mélodie notée avec son rythme le plus essentiel, c'est-à-dire avec ses notes de valeurs différentes et proportionnelles, il est toujours possible, voire dans la plupart des cas point trop difficile, de déterminer auquel des deux genres de rythme, l'égal ou le double, elle appartient réellement, quand bien même ce rythme n'est spécifié ni par la distinction des pieds, ni par aucun autre signe convenable.

C'est ainsi que, parmi les cent cinquante mélodies suivantes, un petit



nombre se trouvent appartenir au rythme double et les autres au rythme égal. La proportion entre les deux rythmes est toute en faveur de ce dernier, comme on pouvait le prévoir (cf. III<sup>e</sup> Étude, 2<sup>e</sup> part., ch. VI, art. 3) : le rythme double ne compte que vingt-huit mélodies contre cent vingt du rythme égal.

Il se peut néanmoins, je le reconnais volontiers, que cette proportion doive être modifiée. Mieux étudiées par de bons juges, certaines mélodies, que j'attribue au rythme égal, seront données plus exactement au rythme double, et d'autres peut-être, que j'ai faites du rythme double, devront revenir au rythme égal. C'est une question qui a son importance, mais dont la solution ne dépend pas uniquement de la méthode de traduction des neumes ; d'autres considérations, et celles-là toutes rythmiques, devront intervenir, sur lesquelles nous pourrions insister davantage en temps et lieu.

---

I<sup>re</sup> Dim: de l'Avent.

*Introit.*

Ad te . . . va . . . vi a . . . ni : mam  
 me . . . am, De . us me . . . us, in te con  
 fi . . do, non e . . ru . . bes . . .  
 cam; ne - que u - ri . . de -  
 . ant me i - ni mi . . . ci me - i; et . .  
 . e - nim uni - ver - . . si qui te ex - pec - . . tant  
 non con - fun - . . den - . . tur.

*Graduel.*

U - ni - ver - . . . si  
 qui te ex - pec - tant,

musical staff with notes and dynamics markings (p, mf, f, sf, sfz)

non con - fun - den - tu, Co-

musical staff with notes and dynamics markings (p, mf, f, sf, sfz)

mi - ne.

musical staff with notes and dynamics markings (p, mf, f, sf, sfz)

*Terzet.*

musical symbols: checkmarks and vertical lines

Vi - as tu - as, Do - mi - ne,

musical staff with notes and dynamics markings (p, mf, f, sf, sfz)

musical staff with notes and dynamics markings (p, mf, f, sf, sfz)

musical staff with notes and dynamics markings (p, mf, f, sf, sfz)

no - tas fac mi -

musical staff with notes and dynamics markings (p, mf, f, sf, sfz)

ti, et de -

musical staff with notes and dynamics markings (p, mf, f, sf, sfz)

mitas tu - as

musical staff with notes and dynamics markings (p, mf, f, sf, sfz)

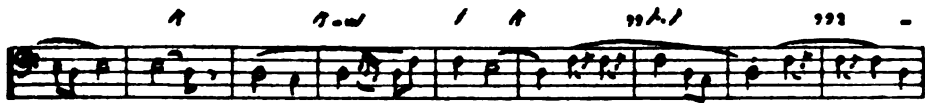
e - ce - ce - me.

*Alleluia.*

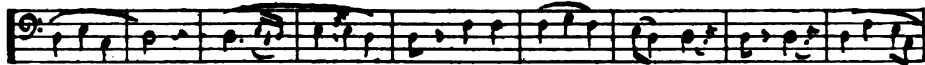
musical staff with notes and dynamics markings (p, mf, f, sf, sfz)

al - le - lu

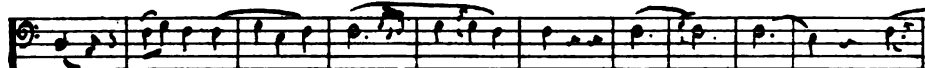




ne . . . le . . . vari a . . .



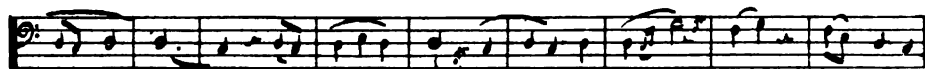
man me . . . am; Deo mo . . . us, in te con-fi . .



do, non e-ru . . . tes . . . cam; ne . . . que u . .



ri de . . . ant me in me . . . i me . .

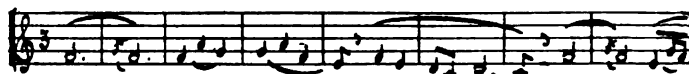


et e . . . nim u . . . ni . . . ser . . . si qui te ca

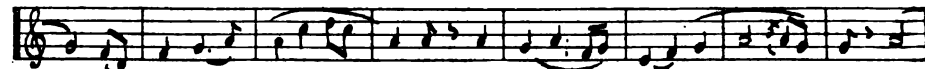


pe . . . tant non con-fun . . . den . . . tur . .

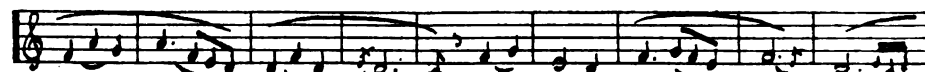
Communion.



Do . . . mi . . . nus da - bit



be . . . ni qui - ta . . . tem et ter . . . ra nos . . . tra da .



bit que . . . tum . . . su . .



um . .

II: Dim: de l'Avent.

Introit.

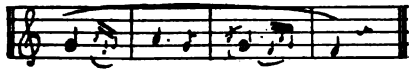
*Bo . . . plus di . on. ce . . ce Do . . .*  
*minus ve . ni . . et ad . sal . van . das gen .*  
*tes, et au . di . . tam fa . . ci . et Do . mi . nus*  
*glo . ri . . am vo . . cis su . .*  
*ae, in lae . ti . . tu . a cor . . . dis*

*ves . . . tri .*

Graduel.

*Ex si . on. spe .*  
*ci . co de . . co . .*  
*ris e . . gus: De . .*

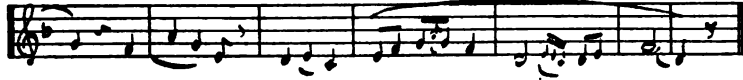
ma-ni-fes-te  
ve-ni et  
*g. longe ga*  
te il-li-sam-  
tos-jus qui or-  
di-na-ve-runt  
tes-ta-men-tum  
et jus  
per sa-cri-fi-cia.



Alleluia.



al - le - lu - ia.



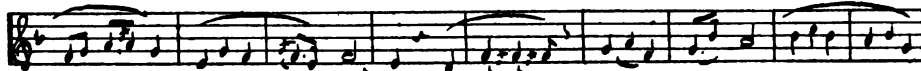
la - ta - tus sum in his que die



ta sunt mi - ra - ta: in do



mum Do



mi - ni i - bi - mus.



Offertoire.



De - us tu con - sa - tens vi -



vi - fi - ca - bis nos,



et plebs tu a  
 la. ta. bi. tur in te: os. ten.  
 de. no. bis, Do. mi.  
 na. mi. se. u. cor. di. am tu. am,  
 et sa. lu. ta. re tu. um  
 da. no. bis

Communion.

Je. ru. sa. lem, sur. ga et sta  
 in ca. cel. so, et ti. de ju. ven. di. ta.  
 tem, qua re. nu. et ti. bi a  
 De. o tu.

III: Dim<sup>to</sup> de l' Avent

*André*

Gau. de. te in Do. mi. no  
 sem. per; i. te. rum dico: gau.  
 de. te. Hodie. ti. a ves. tra nota  
 sit om. nibus homi. ni. bus; Domi.  
 nus e. nim pro. pe. est. Et. hil.  
 sol. li. ci. ta. ti. o. si. tis; sed in om.  
 ni. o. ra. tio. ne, pe. ti. ti. o. nes ves. tra.  
 in. no. tes. cant a. quid De. um.

*Graduel.*

Qui se. des, Do.

mi - ne, du - per Che - ru - tim,

ex - ci - ta po - ten - ti am tu - am,

veni.

Qui re

gio Do - ra - el - in - ten - de; qui de -

du - ni - us vel - ut o - - - - - sem Do -

septi

alleluia. alle - lu - ra.



ti i-ni-qui-ta-tem ple-

bis-ta-

Communion.

Di-ci-te pu-bli-cis: con-fer-

ta-mi-ni, et no-li-te ti-me-re;

ce-cc, Deus noster ve-ni-et

et sal-va-bit nos.



IV: Dim<sup>tes</sup> de l'Avant.

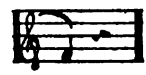
Introit.

No. ra. . . te, ca. - li, de. . . bu.  
 iu per et nu. . . bus plu. . . ant jus. . . tum,  
 a. pe. n. a. . . tur ter - ra et ger. minet Sal.  
 va. to. . . rem

Graduel.

Propet et Do. minus  
 om. ni. bus in. so. can. - tibus e  
 um, om - ni. bus  
 qui in. vocant um in ve. ni. ta.  
 te.

V. Lau - dum Do - mi - ni  
 in cae - lis et be - ne - di - cat om - nis  
 sa - n - ctus



Alleluia.

al - le - lu - ia.

*mf* *f* *mf* *f*

Ve - ni, Do - mi - ne,  
 et no - li tar - da - re;  
 re - la - xa fa - u - no -  
 ra ple - bis tu - a do - ra -  
 ti - on - e.

*mf* *f* *mf* *f*

Offertoire.

a - ga -  
 ra, Ma - ri - a - gra.



ti - a - ple - na, be - ne -  
 dic - ta tu - in mu - li -  
 ri - bus, et be - ne - dic - tus  
 frui - tus ven -  
 tus tu - i.

Communion.

La - ce - vir - go con - ci - pi - et,  
 et pa - ri - et fi - li - um, et  
 ca - bi - tur no - men e -  
 jus Em - ma - nu - el.

La Nativité de N. S. J. C.  
(Missa in nocte)

Introit.

No - mi - nus di - xit ad me:  
Si - li - us me - us es tu, e - go ho -  
di - e ge - nu - i ta

Graduel.

Secum pinxi. pi - um in di -  
ni - in - e vi - tu - tis tu -  
in splen - do - ri - bus sancto -  
rum, cae - le - ro  
an - te lu - ci

mus - i - ca - rum

ge -

na - i - te.

Di - xit Do - mi - nus Do - mi - no me -

de a dextris me -

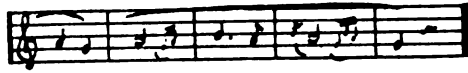
is, de -

ne - po - nam i - ni - mi - cos

tu -

sia - - bel - - lum





Offertoire.

la - . ten. tur ca - . - . - . li, et ca.

ul - . - . - . let - . - . - . ra

an - . te fa - . - . - . i - . om - . - . - .

mi - . nu, quo - . nu - . am re - . - . - . nit.

Communion.

In splendo - ri - bus sanc - to - - -

rum, ex ce - - - - - so an - te lu - ci -

fa - rum ge - - - - - nu - i - ta.



La Nativité de N. S. D. C.  
(missa in die)

Introit.

In - ce - na - tus est no - bis, et fi -  
li - us da - tus est no - bis; cu - jus im - pe -  
ri - um super hu - ma - num e - st, cu - jus,  
et so - la - bi - tur no - men e - jus ma -  
g - ni con - si - le - An - ge -  
lus

Graduel.

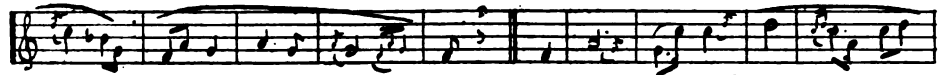
Vi - de - runt o - c - c - u - sos fi - los ter -  
ra - ra - cu - sa - lu - ta - re  
de - i nos - tris, ju -



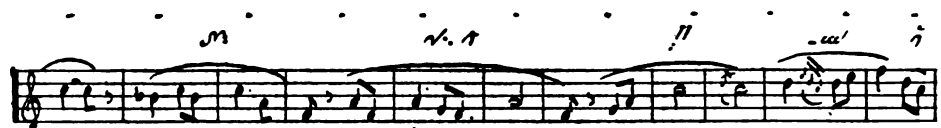
bi . la . te . . . . . om . . . . . nis  
*And. ult.*



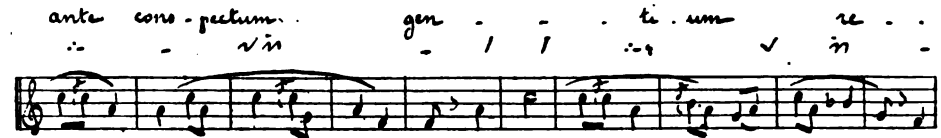
ter - ra .  
*rit.*



Et No . tum fe . cit Do .  
*rit.*



nus sa . lu . ta . . . . . re su . . . . . um  
*rit.*



ante con . spectum . . . . . ge . . . . . ni . . . . . um re . . . . .  
*rit.*

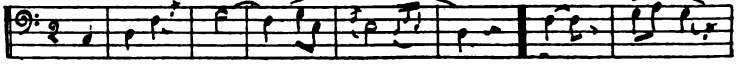


re . la . . . . . rit jus . ti . . . . . ti . am su .  
*rit.*



am . . . . .  
*rit.*

Alleluia



al . lelu - ia .





rum et ple - ni - tu - dem e -

... jus tu - fun - das - ti - magis - ti -

... ti - a et su -

di - ci - um pa - pa - re - ti -

... dis tu - a -

Communion.

Di - de - unt om - nes fi - neo ter -

sa - lu - ta - re De -

i - nos - tu -



St Etienne, 1<sup>er</sup> martyr.

|| ñ N N N | | | ✓

Introit.

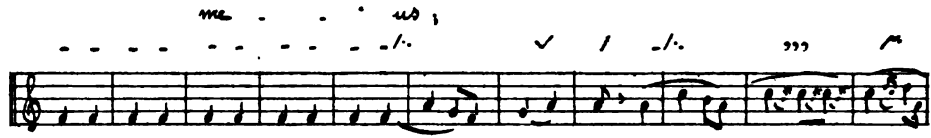
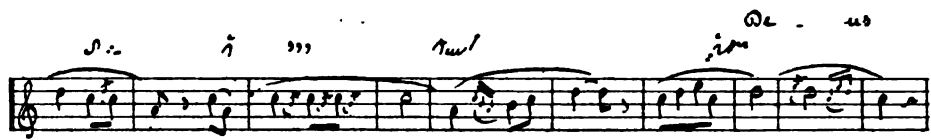
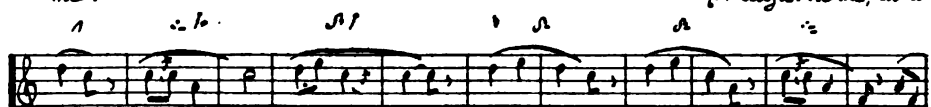
et . e . nim, be - de . unt prin . ci . pes  
 et ad . ver . sum me lo . que ban - tur, et i . ni - qui per .  
 se . cu - ti sunt me: adju - va me, Do . mi .  
 ne, De . us me - us, qui a . des . sus tu - no cae . ce  
 ba - tur in tu - is ius ti - fi - ca - ti . o .  
 ni - bus.

Graduel.

be - de . unt prin . ci . pes  
 et ad . ver . sum me  
 lo . que - ban - tur, et i . ni - qui per . se . cu - ti sunt



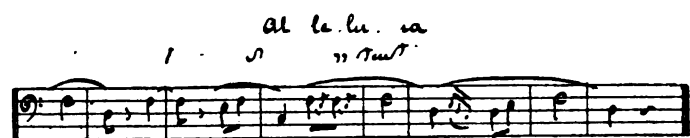
me. *Adju. va me, Domi*



salvum me fac propter mis-er-er-di-am tu-am



Alleluia.



*de . . . de . . . o*

ca - lus a - per - ti - tis  
 et de - sum - stan - tem  
 a dex - tris vir - tu - tis De -

Offertoire.

Ele - ge - runt  
 Apos - to - li Ste - pha - num  
 in vi - tam ple - num  
 num - fi - de et spi - ri - tu  
 sanc - to; quem la - pi - da - ve -

... sunt De - da - i  
 o - ran - tem et di - con - tem: Do -  
 mi - ne De - su - a - c - ti -  
 me - um; al - le -  
 lu - ia.

Communion.

Vi - de o cae - los a - per - tos et De -  
 sum stantem a dex - teris virtu - tis Do -  
 mi - ne De - su - a - c - pe spi - ri - tum me -  
 um et na - sta - tuas il - lis hoc pec - ca - tum.

## St Jean, Apôtre.

### Introit.

In me - di.o ce - le - sti.a a - pe -  
 rit os - e - jus, et im - pli - vit e -  
 um Do - mi - nus Spi - ri - tu sa - pi - en - ti -  
 a et in - tel - lec - tus, sto - lam glo -  
 ri - a in - du - it e - um.

### Graduel.

Ex - i - it ser - mo in - ter fra -  
 tres, quod dis - ci - pu - lus  
 lus il - le non  
 mo - u - tur.

*fz* *!* *mf* *- ŋ ū 1*

Sed sic e. um

*1 1 1 1* *mf* *mf* *mf* *fz* *1/2*

vo. lo mane. re.

do - nec

re. ni - am? bu me de - que. re.

*- 1 0 1* *fz* *mf* *1* *mf*

Alleluia.

al. le. lu. ia.

*fz* *mf* *mf* *mf*

*fz* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf*

Hic est

dis u. pulus il. - - - - -

le, qui testu . monum per . tu .  
 bet de . tuo, et sui . mus  
 que a . re .  
 rum est tes . ti . mo . ni . um e . suo .

**Offertoire.**  
 Duo . tuo  
 ut pal . ma . flo .  
 re . bit . sic . ut ce .  
 dunt qua . m . li . ba .  
 no . est, mul . ti .





### Les Ss. Innocents

Introit.

Ex - ce - re in - fan - ti - um, De -  
 - no et lac - tan - ti - um per - fe - cis - ti  
 lau - dem propter i - nu - mu - cos  
 tu - os.

Graduel.

A - ni ma nos - tra  
 sic - ut frag - ser e - i -  
 - re - pla est de la - que - o ve -  
 - si - nan - ti - um,  
 la - queus

Handwritten musical notation on a single staff with various performance markings above the notes.

Handwritten musical notation on a single staff with various performance markings above the notes.

Handwritten musical notation on a single staff with lyrics "con - tri - tus est" and performance markings above the notes.

Handwritten musical notation on a single staff with lyrics "et nos li - be - ra - ti - du - mus" and performance markings above the notes.

Handwritten musical notation on a single staff with lyrics "si - ni - ster" and performance markings above the notes.

Handwritten musical notation on a single staff with lyrics "Ad - ju - to - ri - um nos - trum in no - mi - ne" and performance markings above the notes.

Handwritten musical notation on a single staff with lyrics "mi - ni - ster, qui fe - cit" and performance markings above the notes.

Handwritten musical notation on a single staff with lyrics "ce - lum et ter - ram." and performance markings above the notes.

Handwritten musical notation on a single staff with the word "Alleluia." and performance markings above the notes.

Handwritten musical notation on a single staff with lyrics "al - le - lu - ia" and performance markings above the notes.

*Lau . date .*  
*in Do . mi . num , lau . da . te no .*  
*men .*

Offertoire.

*A . ni . ma . nos .*  
*tra . su . ut . pas . ser*  
*e . re . pta . est de la .*  
*que o ve . nan .*  
*tu . um ; la . que . ses con .*  
*tu . tus est et nos le .*



be . . ra - . . ti

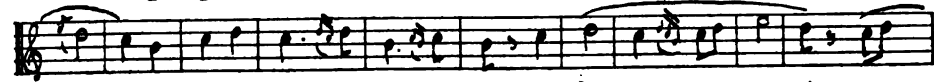


sumus.

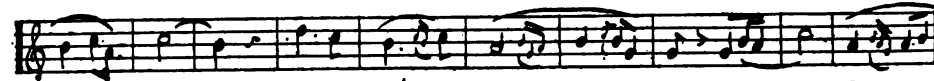
Communion.



Vox in Ra . ma au . di . ta est, plo . ra .



tus et u . lu . la . tus: Rachel plo .



rans fi . li . os su . . os; no . . lu .



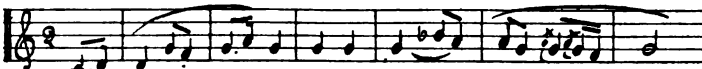
it con . so . la . ri, qui . . . . . a



non sunt.



Dim<sup>te</sup> d: l'octave de la Nativité.

Introit. 

*Dim<sup>te</sup>*  
 Dum me . . di . um . di . len . ti . .  
 um te . ne . . rent om . ni . a , et nox in duo


cur . su medi . um i . . ter ha . be . .

ret , omni . potens ver . mo tu . . us , Do . .

mi . . ne , de ca . lis a re . ga . li .

bus se . di . bus ve . .



rit. *rit.*  
 Graduel. 

*rit.* Spe . ci . o . sus for . .  
 ma

pae fi . . . li . is ho . . .  
 mi . num; dif . fu - - sa  
 est gra . ti . a  
 in la . . bi . is  
 tu . . . rit . . . is .  
 E . uel . . . vit cor  
 me . . . um ver . . . bum  
 bo . . . num; di . co e .  
 go o . . . pe . ra me . . .

Musical staff with notes and lyrics: a Re - gi;

Musical staff with notes and lyrics: lingua mea ca - la - mus

Musical staff with notes and lyrics: sui - ba ve - lo

Musical staff with notes and lyrics: ci - ter sui - ben

Musical staff with notes and lyrics: tis.

Alleluia.

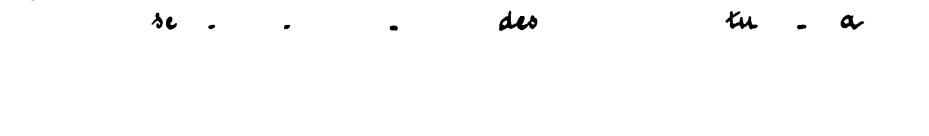
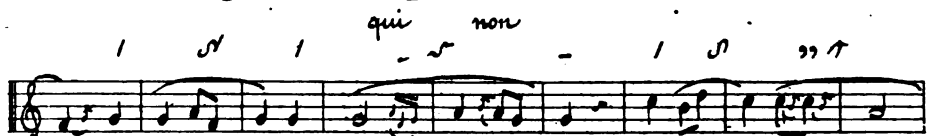
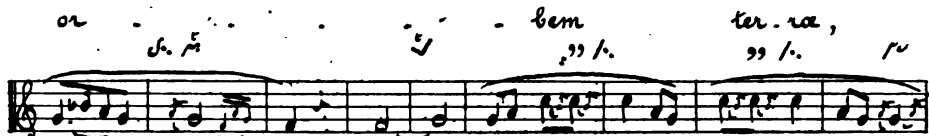
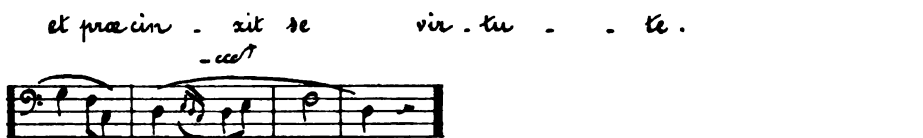
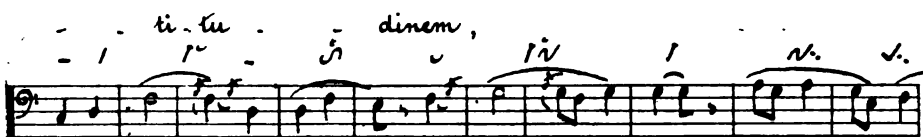
Musical staff with notes and lyrics: al - le - lu - ia.

Musical staff with notes and lyrics: Do - mi - nus re - gna

Musical staff with notes and lyrics: vit, de - co - rem

Musical staff with notes and lyrics: vit, de - co - rem





De . . . us, ex tunc,  
a sa . . . cu . . . lo tu

Communion.

bol . . . le pu . e . rum et ma .  
tiem e . . jus, et va . de in ter . ram

Is . ra . . el: de . fune . ti sunt e . .  
nim, qui qua . re . . bant a . ri . mam

pu . e . . ri .

Epiphane de N 3


Introit.

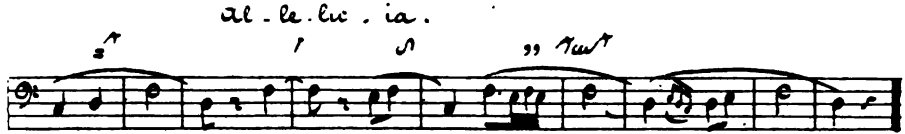
Et . . . ce ad . ve . . . nit do . mi .  
 . . . nator Do . . . mi . . . nus, et se .  
 quam in ma . . . nu e . . .  
 . . . jus, et po . . . tes . tas et im . pe .  
 . . . ri . . . um.

Graduel.

Om . . .  
 nes de Sa . . . ba  
 ve . ni . . . ent, au . . . rum . et thus de . f .  
 . ren . tes, et laudem Domi . no an . .




Alleluia. 





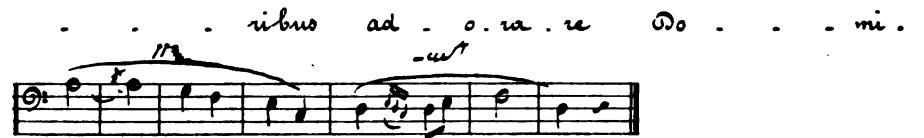












Offertorie. 

Re - ges thar - sis et in -



104

Communion.

Vi - di - mus stel - lam e - jus  
in o - ri - en - te, et ve - nimus  
cum mune ri - bus ad o - ra - re  
Do - mi - num.

The musical score consists of four staves of music in a single system. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 4/4 time signature. The melody is written in a simple, rhythmic style. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables that span across multiple notes. Above the first staff, there are some handwritten-style markings: a '1' above the first measure, a '2' above the second measure, and a '3' above the third measure. Above the second staff, there are markings: a '1' above the first measure, a '2' above the second measure, and a '3' above the third measure. Above the third staff, there are markings: a '1' above the first measure, a '2' above the second measure, and a '3' above the third measure. Above the fourth staff, there are markings: a '1' above the first measure, a '2' above the second measure, and a '3' above the third measure. The score ends with a double bar line.



## Dimanche de l'Octave de l'Épiphanie.

103

*Introit.*

In ex - cel - so thro - no vi - di se -

de - re vi -

rum, quem ad - o - rat

mul - ti - tu - do Ange - lo - rum

psaltes in u - num:

ce - ce cu - jus im - pe - ri -

no - men est in - ae -

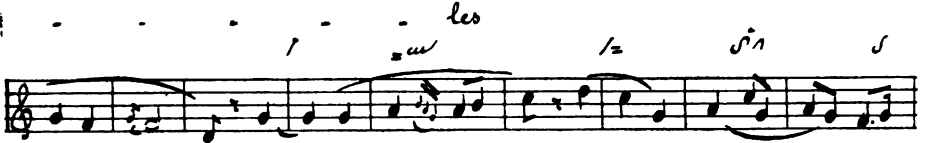
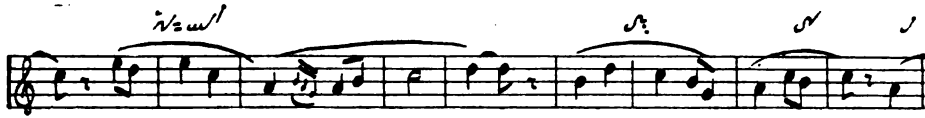
ter - num

*Graduel.*

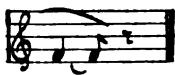
Bene - dic - tus Do -



mi - nus De - us Sa - ra -  
fa - cus mi - ra - bi - li -  
a ma - gna do - lus  
sae - cu - losi  
an - ti - mo - nes  
pa -



am.



Alleluia.



al . . le . lu . . . . . ra .





11: Dim<sup>tes</sup> après l'Épiphanie.

*Introit.*

Om - nis ter - ra ad - o - ret  
 te, De - us, et  
 pal - lat ti - bi; pal - mum  
 di - cat no - mi - ni tu - o;  
 al - tig - si - me.

*Graduel.*

ni - dit Do - minus  
 ve - ri - tum su - um,  
 et sa - na - vit  
 os, et e - ru - it e -

de m. ter. e. tu e.

o. rum.

Confi. te. an.

tur Do mi.

mi. se. ri. cor. di. ae

et mi. sa. bi. li. a

i. u. s.

i. u. s.

i. u. s.

i. u. s.

i. u. s.

li - is ho - mi - num.

*Allclma.* al - le - lu - ia.

lauda - te De -

um omnes an - ge - li e -

jus lau - da - te

um omnes

vis - tu - tas

- jus.

Offertoire.

Su-bi-la - te De - o, u -

nu - ver - sa ter - ra:

pal - num di - ci - te no -

mi - mi - ni e -

jus - ve - nu - te, et au - di -

te, et nar - ra - bo ro - bio,

qui - ti - me - tis De - um, quan - ta

fe - cit Do - mi - nus a -

ni - mae mi -

ni - mae mi -



to - u - t - v S / No

ce, al. le

lu. ia.

Communion. Di - cit Do - mi - nus: im -

ple. te hy - dri - as a - qua, et fer. te

ar. chu. tri - cli - no. Cum gus - taf -

- set ar. chu. tri - cli - nus

a - quam vi - num fac - tam, di -

cit o - pon - so: ser - vas - ti bo - num vi -

num us - que ad. huc. Hoc or - gnum fe. cit De. us

qui - num co. ram diei - pu - lis ou. is.

III: Dim.<sup>te</sup> après l'Épiphanie.

## Introit

ad . o . . rali De - um om .  
 nes An - ge - li e - jus; au - di - vit  
 et lae - ta - ta est si - on; et  
 exul - ta - ve - runt fi - li - ae  
 dae .

## Graduel.

bi - me - bunt gen - tes  
 tes no - men tu - um, Do mi - ne, et om - nes  
 - ges ter - rae

glo - ri - am tu -

am. Quon - am ae - di - fi - ca - vit Domi - nus

di - on, et re - de - bi - tur

in ma - jes - ta - te

ou - a.

Alleluia.

al - li - lu - a.

ia.

Do - mi - nus re - gna

vit, ex - cel - sit

ra: lae - ter

ter in - su - las mul - tas

tas in - su - las mul - tas

Offertoire.

mi - ni - fe - cit vi -

tu - tem, den - ta - ra Do -  
mi - ni ex - al - ta - vit  
me: non no - i - ar, sed vi - vam,  
et nar - rabo o - pera Domi ni.

Communion<sup>(1)</sup>

Mi - ra - batur om - nes de - us que proce - dit de - us  
de - us re De - i.

1). La version des manuscrits notés sur lignes, reproduite dans les éditions imprimées de Reims et de Doléme, n'est pas conforme à celle des manuscrits plus anciens en neumes purs. Saute de mieux, j'ai tâché de retrouver la seconde dans la première; mais, évidemment, le résultat de cette tentative ne vaut qu'à titre d'essai.

♩ Annonciation de la B. V. M.

Introit.

Vul-tum tu-um de-pre-ca-bimur  
om-nes di-vi-tes ple-bis:  
ad-du-centur Re-gi-rum:  
ad-du-centur ti-bi in lae-ti-ti-a  
et ex-ul-ta-ti-ne.

Graduel.

Dif-fu-sa est ti-bi a-ma-bi-lis tu-is;  
is;

musical staff with notes and slurs

pro - pter e - a

musical staff with notes and slurs

be - ne - di - xit te De -

musical staff with notes and slurs

- us in

musical staff with notes and slurs

ae - ter - num

musical staff with notes and slurs

- s i propter

musical staff with notes and slurs

ve - ri - ta -

musical staff with notes and slurs

- tem et man - du - e - tu - di - nem

musical staff with notes and slurs

in -

musical staff with notes and slurs

et ius - ti -

musical staff with notes and slurs

- ti - am,

et de - du. cet

mi. ra. bi

li. ter dex. te. ra tu

a.

Crait.

au. di, fi. li. a, et

vi. de, et in.

di. na au. rem tu. am;

qui. a con. cu. pi. vit

spe. ci. em tu. am.



2.

Vultum tu - . . . om - . . . de - pre - ca - bun - tur om - . . .

nes di - . . . vi - . . .

cas ple - bis; fi - liae re - .

gum in ho - no - re tu - . .

3

Ad - . . du - cen - . . . tur Re - ge -

vi - gi - neo post e - . . .

am pro - ximae e - . . .

jus of - fe - ren - tur ti - . . . bi -

♩. 4.

Af. fe. ren - tur in lae - ti - ti - a  
 et ex. ul - ta - ti - o - ne;  
 ad. du - cen - tur  
 in tem - plum Re -  
 gio.

Offertoire: *Ave Maria*. (IV: Dim. de l'Avant.)

Communion.

Ec - ce via. go con - ci - pi - et  
 et pa - ri - et fi - li - um: et  
 vo - ca - bi - tur no - men e - jus Em.  
 ma - nu - el.

Septuagesime.

**Introit.**

Cir - cum - de - de - runt me - ge - mi - tus mor -  
 tis, do - lo - res in - fe - ri - ci - cum - de - de -  
 runt me, et in - tu - bu - la - ti - o - ne me -  
 a in - vo - ca - Do - mi - num, et  
 ex - au - di - vit de - tem - plo - sanc - to - ou -  
 vo - cem me -

am

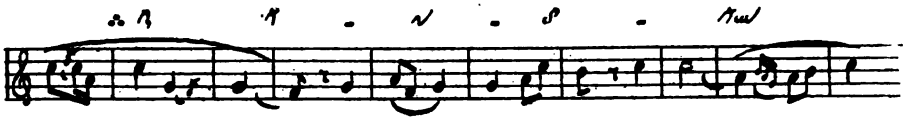
**Graduel.**

Ad - ju - tor in  
 op - por - tu - ni - ta - ti - bus, in

s ñ | s ñ | ml | ml  
 su - bu - la - ti - o - - - - -  
 ne; spe - rent in te qui no - ve -  
 runt te, quo - ni - am non  
 de - re - lin -  
 - quis quae - ren - tes te,  
 Do - - - - - mi -  
 - ne.  
 Quo - ni - am non  
 in fi - nem

ob - li - vi - o - rit  
 pan - pe - ris; pa - ti - en - ti - a pau -  
 - si - tum non per - bit  
 in - ter -  
 num. ca - sur - ge, Do Do - mi - ne,  
 non pae - va - le - at ho -  
 - mo.  
 Trait.  
 X.1. De profun - dis cla - ma -  
 - vi ad te, Do - mi - ne;

Do - mi - ne - - - - -



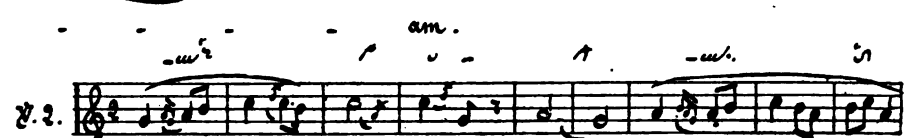
di - - - - -



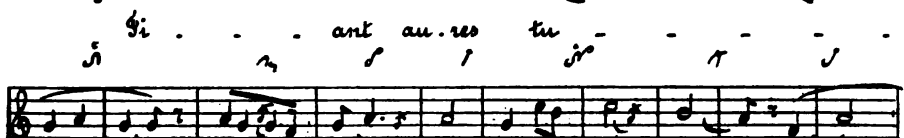
in - - - - -



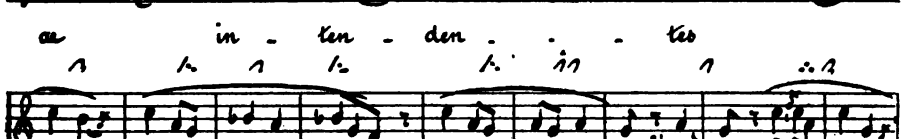
am. - - - - -



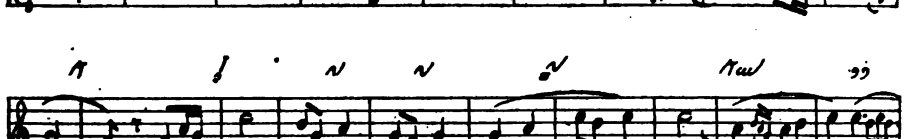
si - - - - -



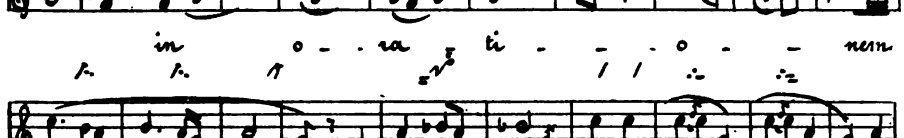
in - - - - -



in - - - - -



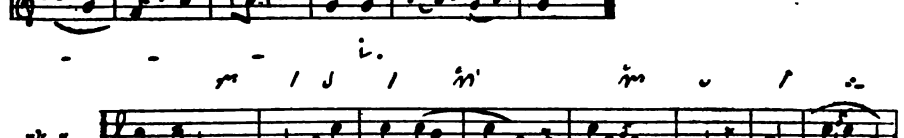
in - - - - -



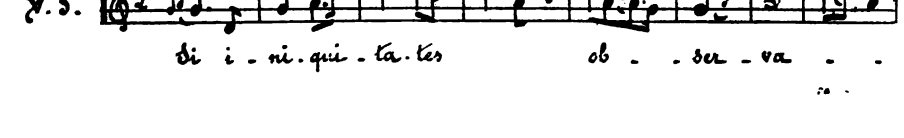
su - - - - -



si - - - - -



si i - ni - qui - ta - tes ob - - - - -



1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

ve - ris, Do - mi - ne,

Do - mi - ne, qui

sus - tine

- bit?

4

Qui a a - pud te pro - pi - ti - a - ti -

o - cul,

et prop - ter le - gem tu - am

sus - tu - nu - te,

Do - mi - ne,

ne

124 11 3 11 11 11 12

Offertoire.

Bo - num est con - fi - te -

- ri Do - mi - no, et

pat - le - re no -

mi - ni tu - o, al - tis - si - ma.

u n i - u e r - s a -

Communion.

Il - lu - mi - na - ti - onem tu - am super ser - vum tu -

um, et sal - vum me fac in tu - a mi -

se - u - cor - di - a: Do - mine, non con - fun - dar,

quo - ni - am in - vo - ca - vi te.



## Sexagesime

Introit.

la - sur - ge; qua - re obdor - mis Do -  
 mi - ne? la - sur - ge et re - pel - las in fi -  
 - nem; qua - re fa - ci - am tu am a - ver - tis?  
 ob - li - vis - ce - ris tu bu - la - ti - o - nem nos -  
 - tram? adhae - rit in ter - ra ven - ter nos -  
 - ter, ex - sur - ge, Domi - ne, ad - ju - va nos, et  
 li - be - ra nos.

Graduel.

di - ant  
 - tes, quo - ni - am no -

men - tu - bi De -  
 us; tu so - lus  
 al - ty - er - nus  
 ou - per om -  
 - nem ter - ram;  
 De - us me -  
 - us, pro - na - il - lus ut ro -  
 - lam, et sic - ut oti -  
 - pu - lam.

The musical score consists of ten staves of music. The first two staves are vocal lines with lyrics. The third staff is an instrumental line. The fourth and fifth staves are vocal lines with lyrics. The sixth staff is an instrumental line. The seventh and eighth staves are vocal lines with lyrics. The ninth and tenth staves are instrumental lines. The lyrics are in Latin and describe the attributes of God: 'men - tu - bi De - us; tu so - lus al - ty - er - nus ou - per om - nem ter - ram; De - us me - us, pro - na - il - lus ut ro - lam, et sic - ut oti - pu - lam.'

an - te fa -

ci - em ven - ti.

Com - mo - vis - ti,

*Craet.*  
8. 4.

Do - mu - ne,

ram, et con - tur - basti e -

am.

da

da

da

da

na con - ti - ti - o -

- nes. i -

quo, que - a mo - ta est.

ut fu - gi - ant

a fa - ci -

- e ar - cuo;

ut li - be -

- ren - tur e.

tu - ti tu -

Offerstone

ber - fi - ce gref - tuo me - os  
 me - de - me - tu tu - is, ut non mo -

an - tur ver - ti - gi - a

me - a: in - ch - na au -

rem tu . am, et ex - au - di ver - ba me -

mi - ri - fi - ca mi - se ri - cor -

di - as tu . . . as, qui sal -

se / 22 ✓ / 22 ✓ / 22 ✓

- vos (a. c.) spe - ran - tes

in te. Do - mi - - ne.

Communion.

In - tro - i - - to ad al - ta - re

De - - - - - ad De - - - - - um qui

lae - tu - - fi - - - - - cat ju - ven - tu - -

- - - - - tem me - - - - - am





Handwritten musical score for a Latin hymn. The score consists of ten staves of music in a single system, with lyrics written below the notes. The lyrics are: "bi - li - a so - lus: no - tam fe - cis - ti in gen - ti bus ve - tu - tam tu - am. Li - be - ras - ti in bra - chi - tu - o". The music is written in a single system with ten staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The lyrics are written in a simple, clear font. The music is a single melodic line with some accompaniment. The score is handwritten and appears to be a working draft or a personal manuscript.



lum tu - - - - -

um. fi - li - os Do - ra

el

et Do - seph.

*tratt.*  
No. 1

du - bi - ta - - - - - te De -

om - no - ter - ra;

ser - vu - te Do - mi

no - - - - - in - - - - - lae - tu - - - - -

ti - a

8.2.

Do - tra te in conspe - tu e -

jus in ex - cel - ta - ti -

o - ne; seu to - te

quod Do - mi - nus

pater De - us

8.3.

pater fe - cit nos et

non i - psi nos:

nos au - tem po -

mus. e. - - - jus. et

u. - ves pas - - - cu - - - ce e. - jus.

Offertoire.

Bene - dic - tus es, Do - me - -

ne, do - ce me jus - ti - - fi - ca - ti - o - -

nes tu - - as, in la - bi - is

me - - is pronun - ti - - a -

ni - a ju - de - - a - a

o . . . ris tu . . .

Communion.

non du ca ve runt et sa . . .

tu ra tu sunt nu mus, et de si de re um e o um

at tu lit e ro Do mi -

nus

1<sup>o</sup> Dim: de Carême.

*Introit.*

In . vo . ca . bit me, et  
go ca . au . di . am . pi . am . et glo . ri . fi . ca .  
to . rum ad . im . ple . to . rum .

*Graduel.*

An . ge . lis . is De . us . man .  
da . vit . de . te, . ut . cus . to . di . ant .







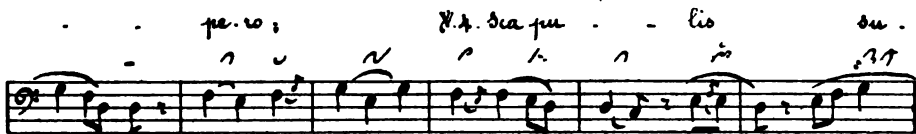
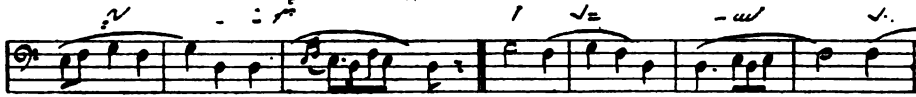
que li - be - ra - nt me



de la - que - o ve - nan -



ti - um, et a - ven - bo as -



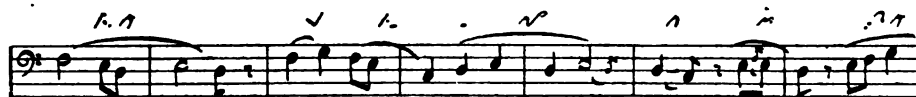
so ob - um - bra - bit ti - bi,



et sub pen - nis e - jus



Seu lo - cum - da - bit te



ve - ru - las e - jus.



non ti - me - bio 2<sup>o</sup> timo





re no - tur - no.



a - da - git - ta vo - lan -



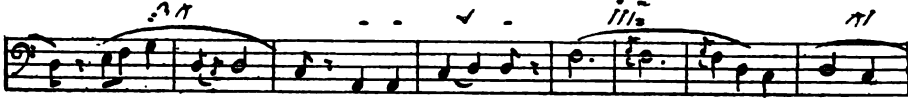
te per di - em;



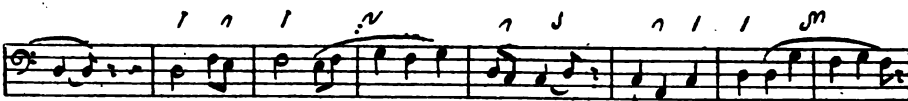
a ne - go - ti - o per - ambu -



lan - te in te - ne - bis,



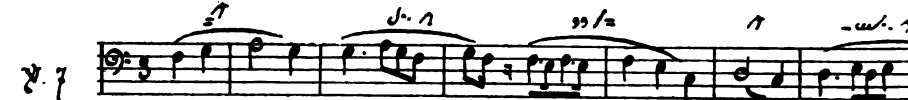
a mi - na



et dae - mo - ni - o me - ri - di - a -



no.



ca - dent



a la - te - re tu -



Handwritten musical notation on a single staff, featuring various note values and dynamic markings such as *f*, *mf*, and *ff*.

bunt te, ne un - quam of - fen -

Handwritten musical notation on a single staff, continuing the melody with dynamic markings like *f* and *mf*.

das ad la - pi -

Handwritten musical notation on a single staff, including dynamic markings such as *f* and *mf*.

dem pe - dem tu - um.

Handwritten musical notation on a single staff, marked with a rehearsal sign *ff. 10* and dynamic markings like *f* and *mf*.

su - per aspi - dem et basi -

Handwritten musical notation on a single staff, featuring dynamic markings such as *f* and *mf*.

lis - cum ambula -

Handwritten musical notation on a single staff, including dynamic markings like *f* and *mf*.

bis, et con - sul

Handwritten musical notation on a single staff, with dynamic markings such as *f* and *mf*.

ca - bis le - o -

Handwritten musical notation on a single staff, including dynamic markings like *f* and *mf*.

nem et dra co -

Handwritten musical notation on a single staff, featuring dynamic markings such as *f* and *mf*.

nem.

Handwritten musical notation on a single staff, marked with a rehearsal sign *ff. 11* and dynamic markings like *f* and *mf*.

quon - iam in mi - spe - ra

Musical staff with notes and dynamics markings.

vit, li-be-rabo e-um.

um, quo-te-gam e-um.

um, quo-ni-am co-gno-vit nomen meum.

Musical staff with notes and dynamics markings.

Do-mi-nus ex-cel-sus et e-ter-nus.

qui ex-cel-sus et e-ter-nus.

cum i-psi sum in tri-bu-la-ti-one.

Musical staff with notes and dynamics markings.

et i-psi am e-um.

et i-psi am e-um.

et glo-ri-fi-cao e - - - um;

longi-tu - - - di -

ne de-e-um adim-plebo e - - -

um, et co-ten-dam il - - -

li sa - - lu - ta - re

me - - - um.

Offertoire.

Scapu lis ou - is obum bra - bit ti -

bi Do - mu - - nus, et sub pen - nis e - jus

ope - ra - - bis: seu -

to cir-cum - da - bit te

re - ri - tas e - jus

Communion.

Dea - quibus su - is ob - um - bra -

bit ti - bi Domi - nus, et sub pen -

nis e - jus spe - ra - bis; scu -

to cir-cum - da - bit

te re - ri - tas e - jus.



II: Dim<sup>ts</sup> de Carême<sup>(1)</sup>

Intrôit.  
(for IV heb. prom.)

Re-mi-nis-ce-re mi-se-ra-ti-o-nem tu-am, Domine, et mi-se-ri-cor-dia tu-ae, quae a sae-cu-lo sunt: ne un-quam domi-nen-tur no-bis i-mi-mi-ci nos-tri: li-be-ra nos, De-us Do-mi-nus et, ex om-ni-bus an-gus-ti-is nos-tis.

1) Les manuscrits les plus anciens de S<sup>t</sup> Gall, tels que les N<sup>os</sup> 338, 339 et 35a, ne renferment pas de meſse pour le 2<sup>e</sup> Dim<sup>ts</sup> de Carême, parce que, dit le N<sup>o</sup> 338, le Sape n officie pas ce jour-là, étant occupé à distribuer l'aumône aux pauvres. Le N<sup>o</sup> 121 d'Eintrude indique pour ce dimanche les chants de la for. IV<sup>e</sup> précédente, sauf le trait qui est spécial. Ce fait et d'autres indices encore montrent, que le ms. d'Eintrude est bien postérieur aux autres.

Graduel.

tri-bu-la-ti-o-nis  
 cor-dis me-i  
 di-la-ta-tae sunt de-  
 ne-cef-ci-ta-ti-bus me-is  
 e-ri-pe me,  
 ne-  
 de-hu-mi-li-ta-  
 tem-me-am et la-bo-



rem me.um,  
et di-mit-te om-ni-a  
pec-ca-ta  
ta-me-n-a.

Le trait *Confitemini Domino*, qui se chante actuellement au 11<sup>e</sup> Dimanche de Carême, n'existe dans aucun des manuscrits neumes. Le texte en est tiré du Psaume CV, la mélodie du 2<sup>e</sup> ton est celle du 1<sup>er</sup> Dimanche de Carême.

Offertoire.

Me-di-ta-bor in manda-tio  
tu-is, quae du-le-si val-de:  
et le-va-bo ma-nus me-as  
ad man-da-ta.

tu . . . a, quae di . le . . .  
 ai .

Communion.  
 In . tel . . li . ge clamo . rem me .  
 um; in . ten . de vo . ci o . ra . ti . o . .  
 nis me . ae, Rex me . us et De . us me .  
 us, quoniam ad te o . ra .  
 Do . . . mi .  
 ne .



III: Dim<sup>che</sup> de Carême.

Introit

O - cu - li me - i sem -  
 - - - per ad Do - mi - num,  
 qui - a i - noc e - vel - let de la - que - o  
 pe - des me - os: res - pi -  
 - ce in me, et mi -  
 se - re - re me - i, quo -  
 ni - am u - ni - cus et pau -  
 - per sum e - go -  
 la - sur - ge,

Do mi ne,  
 non puae - ra - - le - -  
 at ho - -  
 mo: ju - di - - cer - -  
 tur gen - - teo  
 in con - spe - - tu  
 tu - o.  
 In con -

ver. ten - do i. - mi. cum me -  
un re - tor - dum, in - fir. ma. buntur et per - i -  
bunt a fa - ci. e tu -  
a.

The musical score consists of ten staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The lyrics are written below the notes. The music features various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several dynamic markings such as *p* (piano) and *f* (forte), and articulation marks like accents and slurs. The text is in Latin and appears to be a portion of a Mass or Office. The final staff ends with a double bar line.

*Corait.*

ad te le - in va - vi - o - cu - loo me - os, qui ha - bi - tas in ca - lis.

*V. 2.*

Et ce, sic - ut o - cu - li su - o - rum in ma - ni - bus no - rum su - o - rum. do - mi -

*V. 3.*

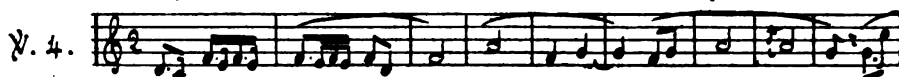
Et sic - ut o - cu - li an.



cul . . . . . tae in ma . . . . . n. bus



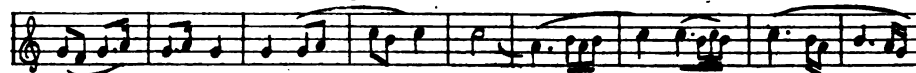
do . . . . . mi . . . . . nae su ae.



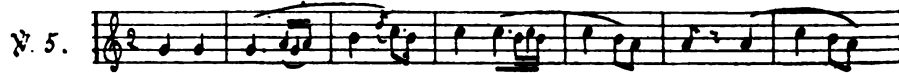
cu . . . . . ti nos . . . . . tu



ad Do. mi. num De . . . . . um nos . . . . . tum,



mi . . . . . se . . . . . re . . . . . a . . . . . tu nos . . . . . tu.



no. se . . . . . re . . . . . re nos . . . . . tu, Do . . . . .

mi - ne.

mi - si - re - re nos - tri.

Offertoire.

Substi - ti - ae Do - mi -

ni - ree - tae, lae -

ti - fi - can - tes cor - da,

et dul - ci -

res su - per mel et fa -

vum: nam et ser - vus tu -



us - cus - to - di - et e -

as.

Communion. *bag - ser in - ve - nit si - bi do - mum, et*

tur - tur ni - dum, u - bi re - po - nat pul -

loo su - oo: al - ta - u - a tu - a, Do - mu -

ne vir - tu - tum, Orea me - us

et De - us me - us: be - a - ti

qui ha - bi - tant in do - mo tu -

a, in sae - culum sae - cu - li lau -

da - bunt te,

Nota. Cette mélodie est ordinairement notée dans le mode de Ré ou dans celui de La, mais avec des anomalies qui indiquent une transposition. Je l'écris dans le mode de Mi, auquel elle semble bien appartenir.

IV: Dim<sup>te</sup> de Carême.

*Andoist.*

Læ - ta - re, Je - ru - sa - lem, et con - ven -  
 tum fa - ci - te, om -  
 nes qui di - le - gi - tis  
 e - am; gau - de - te cum læ - ti - ti -  
 a, qui in - tris - ti - ti - a  
 fu - tis: ut ex - ul -  
 te - tis, et sa - ti - e - mi - ni  
 ab u - be - ri - bus con - so - la - ti - o - nis  
 ven - tur.

Graduel.

Lae - ta - tus

sum

in his quae die - ta sunt mi - hi : in

do - mum Do - mi - ni

bi -

Gr - at ias

in vir - tu -

te tu - a, et a - bun - dan -

ti - a

in tur - ri - bus tu - is.

*trait.*

*♩. 1*

qui con - fi - dent in Do -

mi - no, sic - ut mons Si -

on;

com - mo - ve -

bi - tur in ae - ter - num

qui ha - bi - tat in

De - u - sa - lem.

*♩. 2.*

Non

tes in

in - tu e -

quo,

et Do. mi - nus  
in cae - li tu pro - pu -  
li su - i;  
hoc tu - num  
et us - que in sae - cu - lum.

Offertoire.

Lau - da - te  
Do - mi - num, qui - a be - ni - gnus  
est: pas - si - li - ti no - .

ni. ni e. . . jus, quo ni. am

tu . . a . . vis est : om.

ni. a que. cum. que so. lu.

it fe. . it in ca.

lo et in ter.

ra.

Communion.

De. . u. sa. lem,

que. ce. di. fi. ca. tur ut ci. vi. tas, cu. jus

par. ti. ci. pa. ti. o e. jus in id. i. pom; il. luc c. . l

nim as. cen. de. . runt tu. . bus, tri. bus Do. mi.

ni, ad. con. fi - tendum no - mi - ni  
tu - o, Do. mi - - ne.

Dimanche de la Passion.

Introit.

In - di - ca - me, De - - us, et  
dis - cer - ne cau - - sam me - am de  
gen - te non sa - - ta: ab ho - -  
mi - ne i - nu - quo et do - lo - -  
so e - - u - pe me; qui - a tu  
es De - - us me - - us et for -

ti - tu - do me - a.

*Graduel*

e - ri - fe

me, Do - mi - ne,

de - i - ni - mi - cis me -

is;

do - ce me

fa - ce - re.

vo - lun - ta - tem

tu - am.



Li - ba - ra - tor me - us,  
 mi - ne, de gen - ti - bus i -  
 ra - cum - dis,  
 ab insur - gen - ti -  
 bus in - me - ca - al - ta  
 - bis me, a - vi - ro  
 i - ni - quo e - ru - pe -



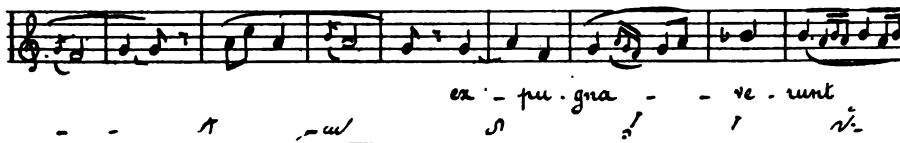
co me.



*Crait.*  
♩. 1.



Sae-pe



ex-pu-gna- - ve-unt



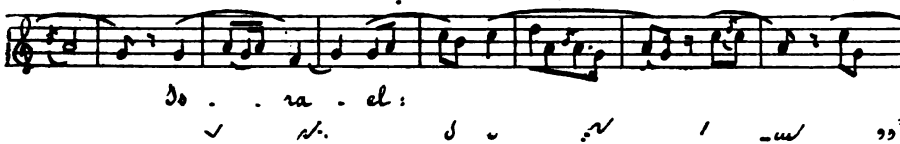
me a-ju - - ven - tu - te me -



♩. 2.



cat nunc



Do - - ra - el:



Sae-pe ex-pu-gna- - ve-unt me



a ju - - ven - tu -







## Dimanche des Rameaux.

Introit.

Do - mi - ne, ne lon - ge fa - ci  
 - - as au - xi - li - - um tu - um a  
 me, ad de - fen - si - o - nem me - am  
 as - - pi - ce : li - be -  
 ra me de o - - ni - - bus  
 re - le - o - nis, et a cor - ni - -  
 - bus u - ni - cor - nu - s - - rum  
 hu - mi - li - ta - tem me -  
 - - am .

Graduel.

be - nu - is - ti ma -  
 - - num dex - te - ram  
 me - am,  
 et in vo - lun - ta - te tu -  
 a. de - du - cis - ti  
 me, et cum glo -  
 - ri - a  
 as - sump - sis - ti me.  
 Quam  
 bo - - - - - nus So - ra - el De -

... de! me. i au - tem pe - ne mo - ti sunt  
 pe - ne deo, pe - ne ef - fu - si sunt  
 quod - ous me - l, qui a se - la - vi in pec - ca - to



*ri-bus,*
  
*pa-*

*- cum pec- ca- to- rum*

*vi- dens.*

*Crait.*
  
*2. 1.*
  
  
*De- us,*

*De- us*

*me- us, res- pi- ce in me;*

*qua- re me de- se- li- qui- ti?*

♩. 2.

*son*

ge a sa - lu - te me - a

ou - ba de - lic - to -

rum me - o - rum.

♩. 3.

De - us me - us, cla -

ma - bo per di - em, nec exau -

di - es; in noc - te

et non ad in - si - pien -

ti - am mi - hi.



- i s - a - u - l - i - t - e - r - u - m

in te spe - ra - ve - runt,

et non sunt con - fu - si.

Vi. 7. e - go au -

tem sum ver - mis et non ho -

mo;

op - pro - brium ho -

mi - num et ab jec - ti - o ple -

bi.

Vi. 8. Om - nes qui vi - de - bant me

as - per - naban - tur

me; lo - cu - ti sunt la -

bi - us, et mo - ve - runt ca - . . . put.

9. Spe - ravit in Do - mi - . . . no: e - ti - pu -

at e - . . . um; salum fa - ciat

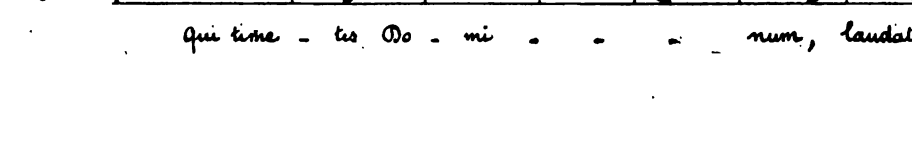
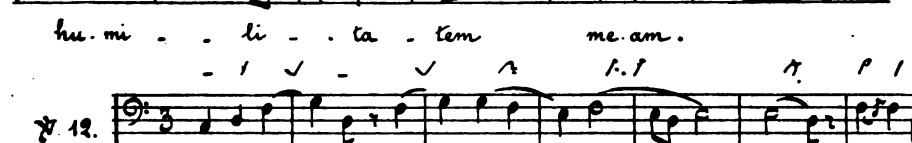
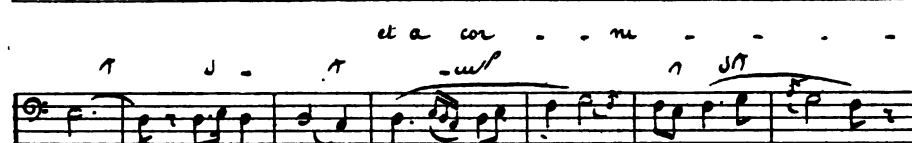
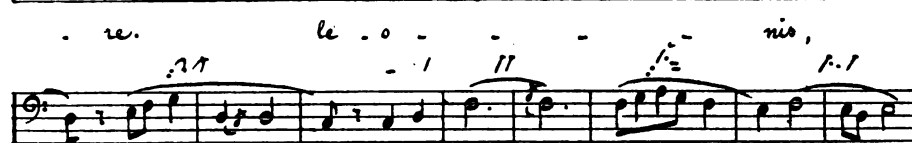
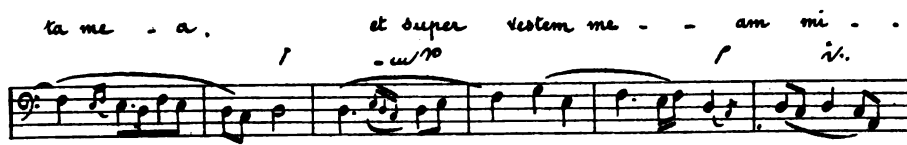
e - . . . um, quo - ni - am vult

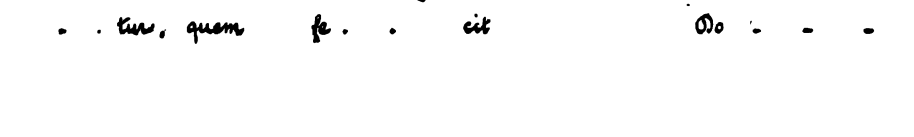
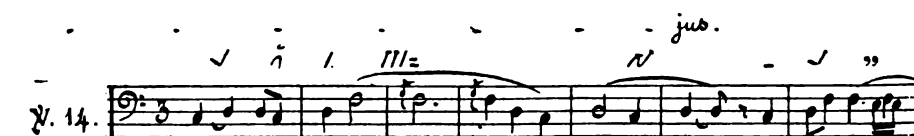
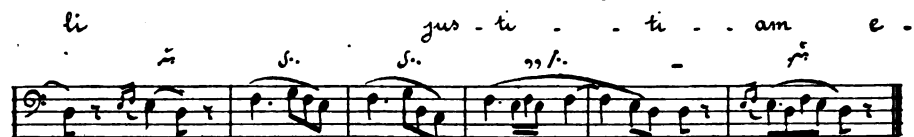
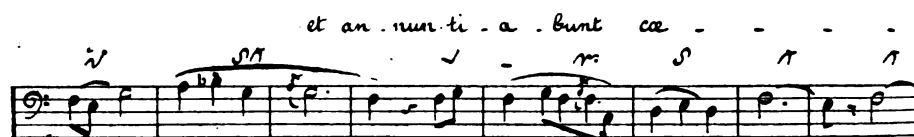
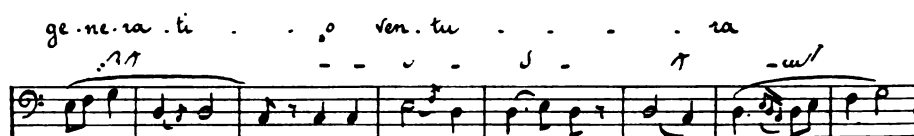
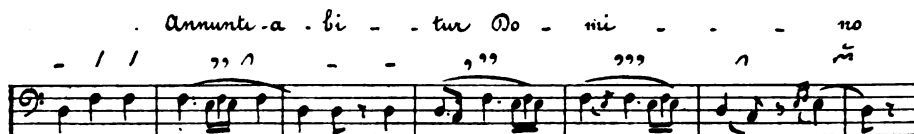
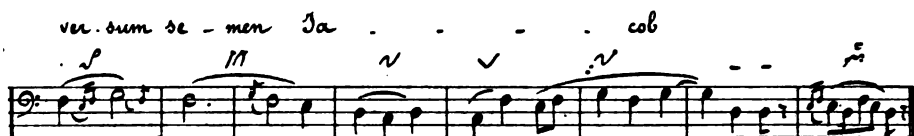
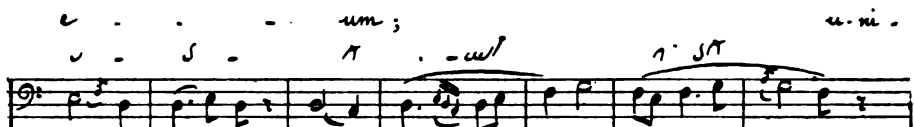
e - . . . um.

10. 3. qui ve - ro conside - ra - verunt

et conde - ce - runt me;

di - vi - se - runt si - . . . bi vestimen





tuus, quem fecit Deus.

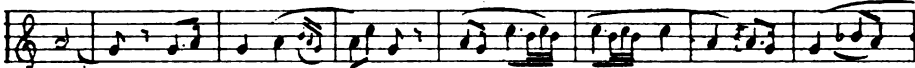


mi. nus.

Offertoire.



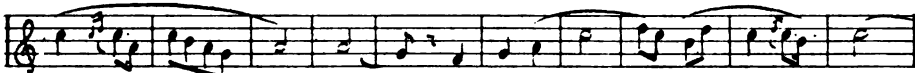
Im - pro - pe - ri -



un ea - pec - ta - vit cor me -



et mi - se - ri -



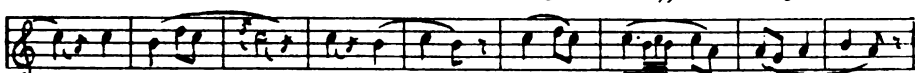
am; et sus - ti - nu - i



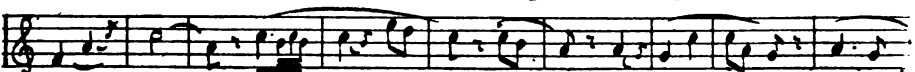
qui si - mul con - tris - ta - re - tur,



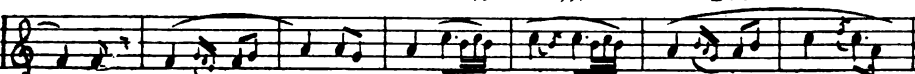
et non fu - it: con -



so - lan - tem me - que - si - vi,



et non in - ve -



ni: et de - de - runt





## La Résurrection de N. S. J. C.

*Introît.*

Ex. sur - re - xi, et  
 ad - huc tecum sum, al - le - lu -  
 ia; po - su - is - ti - bu -  
 per me ma - num tu - am,  
 al - le - lu - ia; mi - ra -  
 bilis fac - ta est dei - en -  
 - ti - a tu - a, al - le - lu - ia,  
 al - le - lu - ia.

*Graduel.*

vac di

The musical score is written in a single system with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It consists of ten staves of music. The first nine staves correspond to the Introit, and the tenth staff is the Graduel. The lyrics are written below the notes, with some words split across lines. The music features various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several fermatas and dynamic markings throughout the piece.

es, quam fe - cit Do - mi -  
 nus; ex - ulte -  
 nus  
 et la - te - mur in e -  
 a.  
 ni Do - mi - no,  
 quo - niam bo -  
 nus, quo - niam in da -

The image shows a musical score for a Latin hymn, consisting of ten staves of music. The lyrics are written below the notes. The score includes various performance markings such as dynamics (e.g., *f*, *mf*, *ff*), articulation (e.g., accents, slurs), and phrasing (e.g., *ad lib*, *rit*). The lyrics are: "es, quam fe - cit Do - mi - nus; ex - ulte - nus; et la - te - mur in e - a. ni Do - mi - no, quo - niam bo - nus, quo - niam in da -". The music is written in a single melodic line on a treble clef staff.

cu - lum mi -

se - u - cor - di - a e - jus.

Alleluia. al - le - lu - ia.

pas - cha nos - trum

im - mo - la -

*1/2 =* *un/rit* *1/2 =* *1/2 =*

est Chris tus.

Offertoire.

ber - ra - tu - mu - it  
 et qui - e - vit,  
 dum re - sur - ge - ret in ju - di -  
 ci - o de - no, al -  
 le - lu - ia.

Communion.

pascha nos - trum in - mo.

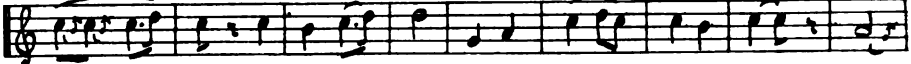
✓ *1=ut* *♩* - *in*  
 la - tus est Christus,  
 alle - lu - ia. S. ta - *in* - *in* - *in*  
 - que e - pu - le - mur in a - - zy - mis  
 sin - ce - - ri - ta - tis et ve - - ri - ta - - tis;  
 al - le - lu - ia, al - le  
 - lu - ia, al - le - lu - ia.

## L'Ascension de N. S. J. C.

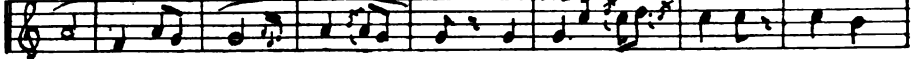
-- s / m -- -- s

*Introit.* 

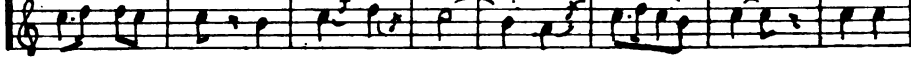
Vi. ri Ga - li. la - i, quid admi. ra. -



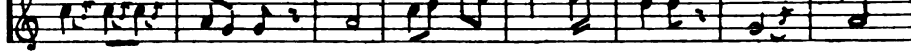
mi. - ni, as. pi. ci - on. tes in ca - lum? al. -



le. - lu - ia. Quemad - modum vi. dis. -



tis a - um as. cen. den. tam in ca - lum, i. ta

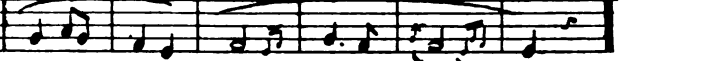


ce. - ni. et; al. - le. lu - ia, al. - le. -



lu. ia, al. le - lu - ia.




*Alleluia.* 

al. le - lu - ia.



1 / - s. / - s. / - s. / - s.

*Ascen. dit De - us in jubi. la -*



ti - o - ne, et Do - mi - nus

in co - ce tu -

Alleluia. al - le - lu - ia.

Do - minus in si - na, in sanc - to; as - cen - dens in al -



- h - h - h - n - - - v - / h

... tum, cap. ti - - ram du -

i . h . n - - - - - h . n - - - h . n

... sit cap. ti -

vi - ta - - - - - tem.

Offertoire. as - - - - - dit De - - - -

us in ju - bi -

la - - ti - o - - - - - ne,

et Do - - - - - mi - - - - - nus

*f* *f* *rit* *f* *f*

in vo - ce tu - bae,

al - tis - sim - in - le - lu - ia.

lu - ia.

Communion.

*f* *f* *f* *f* *f* *f*

Gal - li - te Do - mi - no,

qui as - cendit su - per cae - los

cae - lo - rum ad

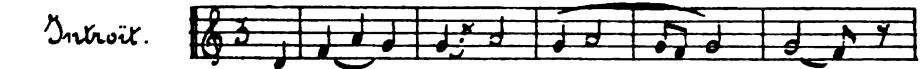
ri - en - tem, al - le

lu - ia.

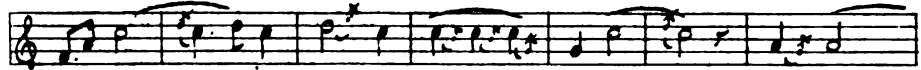


La Pentecôte.

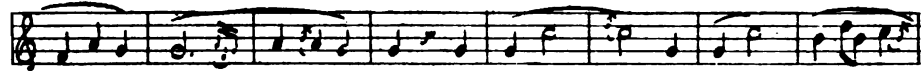
Introit.



Spi. ri - tus Do - mi - ni



re - ple - vit or - bem ter - ra - rum, al - le -



lu - ia; et hoc quod con -



ti - net om - nia, sci - en - ti - am



tra - bet vo - cis, al - le - lu -



ia, al - le - lu - ia, al - le - lu -



ia.

Alleluia



al - le - lu - ia.



E. mit - te Spi - ri - tu - um

tu - um et cre - a - tur - am

tur, et

re - no - va - tis fa - ci - em ter - ra - e.

Alleluia
 
  
 al - le - lu - ia.

Spi - ri - tu - um

tu - um Do - mi - ni re

ple . . . vit or . . . tem ter . . .  
 ra . . . rum, et hoc quod con . . .  
 ti . . . net om . . . ni . . .  
 a, si . . . en . ti . . .  
 am ha . bet vo . . . cis .

Offertoire.

Con . . . fu - ma hoc,  
 De . us, quod o - - pe .  
 ra . . . tus es in no .

bis, a tem - plo tu - o  
 quod est in de -  
 ru - sa - lem; ti - bi of -  
 fe - rent re - ges mu - ne -  
 ra, al - le - lu - ia.

Communion. Gaucus est repen - te de caelo do - nus tan -  
 quam ad - ve - ni - en - tus spi - ritus ve - he - men -  
 tis, u - bi e - rant se - den - tes, al -  
 le - lu - ia; et re - ple - ti sunt om - nes Spi -

55



ri-tu sanc-to, lo-quer-tes ma-gna,  
li-a De-i, al-le-lu-ia,  
al-le-lu-ia.

— (10) —

### La C. D. Trinité.

Introit.



Bene dic-ta sit sanc-ta  
tri-ni-tas at-que in-di-vi-sa  
et un-ni-tas: confi-te-te-  
te-bi-mur e-i, qui a-  
fe-cit no-bis cum mi-se-re.

cor . . di . am bu . . . . . am  
 Graduel . De . ne . . . . . tus es,  
 Do . mi . ne .  
 qui in . . . . . tu . e . ris  
 des . . . . . bys . . . . . soo , et de . . . . .  
 des su . . . . . per Che . ru . bim .  
 De . ne . . . . .  
 . . . . . dic . tus  
 es in tho . . . . . no . . . . . re . . .



gn̄i tu . . . sa . . . i,

et lau . dabi . . . lis in sae . . . cu . la .

Alleluia. Al . le . lu . . . ia

Be . . ne . dic . tus es, Do . mu - ne,

De . . us pa . trum nos . tro . rum,

et lau . da . bi . lis in sae cu . la .

Offertoire.

Be-ne-dic-tus sit  
 De-us Sa-tur,  
 U-ni-ge-ni-tus  
 que de-i Si-li-  
 us, Sa-ctus  
 quo-que Spi-ri-  
 ri-tus: qui a-ge-rit  
 no-bis cum mi-se-ri-  
 cor-di-am su-am.

1 ñ ✓ 1 - - - 2 ñ 33/.

Communion! 

Be - ne - di - cimus De - um  
 ca - li, et coram om - ni - bus vi -  
 ven - ti - bus con - fi - te - bi - mur  
 e - i, qui - a  
 cit no - bis cum  
 mi - se - ri - cor - di - am su -  
 am.










su - per om - nem ter - ram

me -

mo - res e - runt

no - mi - nis tu - i, Do - mi - ne.

tri - bus tu - is

na - ti sunt ti - bi fi -

li - i; pro - pter - e - a

po - pu - li

con - fi - te, bun - tum ti -

con - fi - te, bun - tum ti -

con - fi - te, bun - tum ti -



om - . . . nem ter - . . . ram: me - . . .  
 . . . . . mo. res e. . . . . runt no - . . .  
 . . . mi - . . . nis tu - . . . . .  
 i, Do - mi - . . . ne, in om - . . .  
 . . . ni pro - ge - nu - . . . e et ge - . . .  
 ne - . . . ra - ti - o - . . . ne.

Communion. 
  
 bu es - . . . Ge - . . . tus, et bu - . . .  
 per hanc pe - . . . tram ae - di - . . . fi - ca - bo  
 ec - cle - . . . si - am me - . . . am.

## L'Assomption de la B. V. M.

*Introit.*  
(5 agatha)

Gau - de - a - - mus om - nes in Do - -  
mi - - no, di - em fes - tum ce - -  
le - bran - tes sub ho - no - re be -  
a - tae Ma - ri - ae Vir - gi - nis; de cu -  
- jus As - sumpti - o - - ne gau - dent An -  
- ge - li et col -  
lau - dant Gi - li - um  
de - -

*Graduel.*  
Sop - - ter ve - ri - ta - - tem et man -



du - - e - tu - di - - - nem, et jus - ti - - ti -  
 - - - - - am,  
 et de - du - cet  
 te mi - - ra - bi - - li - - ter  
 dex - - - - - te - ra  
 tu - - - a Au - di, fi - - -  
 - - - - - li - a, et  
 ve - de. et in - cli - na  
 au - - - - - rem tu - am

This musical score is written for a Latin hymn. It consists of ten staves of music, each with a vocal line and a corresponding line of lyrics. The lyrics are: "du - - e - tu - di - - - nem, et jus - ti - - ti -", "- - - - - am,", "et de - du - cet", "te mi - - ra - bi - - li - - ter", "dex - - - - - te - ra", "tu - - - a Au - di, fi - - -", "- - - - - li - a, et", "ve - de. et in - cli - na", and "au - - - - - rem tu - am". The music is written in a single system with a treble clef and a key signature of one flat. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

qui . a con . cu . pi . vit  
 der  
 ci . em tu . am .

Alleluia  
 (plus mod. le manège)

al . le . lu . ia .

ag . sum . pta est

ri . a in ca . lum, gau .  
 det ea . er . ci .



mi

num, al

le

lu ia.

Communion.  
(S. Hippolyt. v. 1870)

pti-mam par

tem

e-le-get si-bi va-ri-a, quae non

au-fe-re-tur ab e-a in ae-

ter. num.





DOCUMENT XV

TRENTE MESSES GRÉGORIENNES TRADUITES DES MANUSCRITS  
DE SAINT-GALL

## DOCUMENT XV

### TRENTE MESSES GRÉGORIENNES TRADUITES DES MANUSCRITS DE SAINT-GALL

(Cf. III<sup>e</sup> Étude, 2<sup>e</sup> part., ch. VII, p. 410)

---

#### II. — TRADUCTION RYTHMIQUE

Ce que j'entends par traduction rythmique et en quoi elle diffère de la traduction littérale, je crois l'avoir suffisamment expliqué dans ma III<sup>e</sup> Étude. (Cf. 2<sup>e</sup> part., ch. VII, art. 2.) Quant aux principes sur lesquels repose cette distinction, et tout le système rythmique qui en est la conséquence, ils me paraissent indiscutables. Ce sont ceux des maîtres dans la science du rythme musical ; je n'ai guère fait que les appliquer à un objet spécial, à la traduction des mélodies anciennes, dont le rythme est très imparfaitement noté dans les neumes.

Mais, au point de vue pratique, on peut se demander si l'application est exacte et si les mélodies grégoriennes, habillées en quelque sorte à la moderne, sont bien toujours les mêmes mélodies, n'ayant rien perdu ni de leur physionomie ni du caractère qui leur est propre. Cette question, fort légitime assurément, comprend deux choses :

1<sup>o</sup> D'une manière générale d'abord, les mélodies anciennes, rythmées comme elles l'étaient alors, sont-elles susceptibles de recevoir une forme rythmique plus complète, qui ajoute à la forme primitive et rudimentaire les éléments de perfection, que l'insuffisance de la séméiographie musicale ne permettait pas alors de leur donner ? Ou bien, la forme du rythme ancien, quelque imparfaite qu'elle soit, s'identifie-t-elle à ce point avec la forme des mélodies elles-mêmes, qu'on ne puisse modifier la première sans toucher à la seconde et lui enlever quelque chose de son caractère original ?

2° Supposé que rien ne s'oppose à la transformation du rythme ancien en rythme moderne, la traduction rythmique des trente Messes est-elle irréprochable ? Ai-je toujours assez bien saisi le sens des mélodies grégoriennes, pour en établir d'une manière exacte la ponctuation et l'accentuation rythmiques ? Peut-on dire, enfin, que nous avons bien sous cette forme neuve pour elles les vraies mélodies de saint Grégoire, traduites en une langue que leur auteur ne désavouerait pas, parce qu'elle n'exprime que mieux sa pensée, en la fixant dans une notation plus claire et plus complète que la notation ancienne ?

De ces deux parties de la question, la première ne me paraît pas douteuse. Il n'y a pas, en musique, deux manières également bonnes de concevoir et de pratiquer le rythme des mélodies ; il n'y en a qu'une, plus ou moins comprise et réalisée avec une perfection plus ou moins grande. Les artistes vulgaires peuvent bien ne connaître du rythme que l'élément en quelque sorte matériel, qui consiste, avons-nous dit, dans la variété et la proportionnalité des durées rythmiques ; souvent ils ne cherchent pas autre chose et leurs mélodies sont rythmées pour l'oreille seulement et pour les sens. Mais les vrais musiciens ont une autre manière de sentir ; ils chantent avec leur âme tout entière, et cette âme d'artiste sait trouver dans le rythme musical l'élément nécessaire à l'expression de ses sentiments les plus intimes. Le rythme des mélodies, tel que le conçoivent les maîtres, est toujours un rythme parfait, sa notation seule peut être défectueuse. Corrigez, complétez cette notation, vous n'enlevez ni n'ajoutez rien aux mélodies elles-mêmes ; au contraire, vous leur restituez leur figure vraie, elles apparaissent alors dans toute leur beauté et perfection originales, et l'œuvre du génie n'en devient que plus manifeste.

En est-il ainsi des cent cinquante mélodies, que j'ai essayé de traduire dans cette langue rythmique plus parfaite ? Je me garde de l'affirmer ; les bons juges ne manquent pas, c'est à eux d'en décider. Si j'y ai réussi, au moins pour un certain nombre de mélodies, Dieu en soit béni ; sinon, d'autres feront mieux, la voie est ouverte, où chacun peut entrer et parvenir au but.

On observera que, dans cette traduction rythmique, au lieu de noter tout au long les divers ornements du chant, comme j'ai fait dans la traduction littérale, je me suis contenté pour quelques-uns de les représenter



par des signes particuliers, comme ils le sont du reste dans la notation neumatique et aussi dans notre notation européenne.

Les neumes d'ornement ainsi représentées sont :

1° Les *distropha* et les *tristropha*, que j'indique, comme les trilles de la musique moderne, par les deux lettres *tr* au-dessus de la note et par la dernière des petites notes liquescentes, à la seconde inférieure, à la tierce ou à la quarte, suivant la forme des *distropha* et des *tristropha* ;

2° Les *trigons*, pour lesquels je remplace les deux notes répercutées par le signe du mordent  $\vee$ , assez semblable au trigon comme effet produit ;

3° Le *pes volubilis*, dont le groupetto sur la première note est représenté par le signe  $\sim$ , usité également dans notre musique et avec la même signification à peu près ;

4° Le *quilisma*, par le signe  $\sim$ , qui se joint, comme dans la neume, aux deux premières notes du scandicus et indique la manière de les orner dans le chant ;

5° Le *torculus volubilis*, de même genre que le *pes volubilis* et représenté dans notre traduction par le même signe, ajouté aux trois notes du *torculus*.

Ce sont là les principales neumes d'ornement dans les manuscrits *sanguilliens* ; les autres, telles que l'*épiphonus* et le *céphalicus*, l'*oriscus* et la *pinnosa*, les notes répercutées, les *pressus*, les *ancus*, etc., plus simples de forme, conservent leur notation intégrale. Mais, de quelque manière que les ornements soient représentés dans la traduction rythmique, leur exécution est toujours facultative pour le chanteur, qui y a recours plus ou moins, selon qu'il le trouve bon ou qu'il se sent capable de les bien rendre.

Car, il convient de le répéter ici, les ornements sont un accessoire de la mélodie, ils ne sont pas la mélodie elle-même. Cet accessoire, il est vrai, a pris souvent, chez certains peuples et à certaines époques, une importance très grande, exagérée même, jusqu'à se substituer presque au fond mélodique et à en tenir lieu pour nombre d'auditeurs. Il arrive ainsi en musique ce qu'on a vu fréquemment se produire au moyen âge dans la statuaire : des images informes et mutilées, qui déguisent sous la richesse et l'éclat du vêtement leur nullité artistique. Mais les mélodies vraiment belles n'ont que faire de cette surcharge d'ornements, plus

propre à cacher qu'à faire valoir leur réelle beauté. Comme pour Esther dans le palais d'Assuérus, plus simple est leur parure et mieux ressortent les grâces et les agréments naturels qu'elles tiennent de leur auteur.

Telle est, du moins, notre manière actuelle de comprendre la musique, et il est difficile de n'y pas voir un progrès artistique. Il y a sur ce point une différence marquée entre le Nord et le Midi, entre l'Orient et l'Occident. La musique ecclésiastique est originaire de l'Orient, et c'est par le Midi qu'elle s'est répandue dans nos contrées septentrionales. Rien d'étonnant, dès lors, que les siècles primitifs nous la montrent parée de multiples atours; elle le doit à son origine. Mais le génie occidental ne tarda guère à l'en dépouiller; il alla même, grâce à la vogue acquise par un genre de musique tout nouveau et bien différent, jusqu'à lui enlever plus que la parure, plus que le vêtement indispensable, sa chair et son sang, le principe de sa vie, je veux dire le rythme, et à la réduire à l'état de squelette informe, inanimé.

C'était trop, évidemment. Il faut en revenir, il faut rendre aux mélodies sacrées ce rythme dont elles ne peuvent pas plus se passer que toutes autres mélodies, il faut leur accorder même ce minimum de parure qui sied bien aux beautés les plus naturelles et contribue à relever leur éclat. On ne s'y refusera pas, croyons-nous; mais aussi n'ira-t-on guère au delà, en fait d'ornements mélodiques, dans le chant grégorien. Nos goûts ne sont plus ceux des Anciens.

Il y aura donc un travail à accomplir: celui de ramener les mélodies grégoriennes à leur forme rythmique la plus simple, de dégager la substance de ces mélodies des ornements qui les couvrent, puis d'éliminer les ornements superflus, inutiles, pour ne garder que ceux qui donnent au chant plus de grâces véritables, un charme particulier, qu'il n'aurait pas ou qu'il aurait beaucoup moins sans eux. Travail délicat, assurément, dont seuls de vrais artistes, d'une science sûre, d'un goût parfait, seront capables. Il se fera pourtant, n'en doutons pas; pour cela, les artistes ne manqueront pas plus que les bonnes volontés et les dévouements pieux.

Il va sans dire que, dans la traduction rythmique ci-après, je n'ai point eu l'intention d'ébaucher ce travail, non pas même d'en tracer les voies et moyens. Faisant œuvre de simple traducteur, je laisse aux mélodies toute la richesse, la superfluité même des ornements, qui sont notés dans

les manuscrits anciens. Cela est nécessaire, d'ailleurs, comme travail préliminaire. Avant de songer à simplifier les mélodies grégoriennes, pour les accommoder à notre goût musical, ne faut-il pas les avoir tout d'abord telles que les chantaient nos pères, à une époque où l'art qui les a produites était dans toute sa splendeur ? Comment ferions-nous autrement le départ entre les ornements superflus, qu'il faut retrancher, et ceux qu'il convient de garder, pour ne déparer point trop nos chants sacrés ?

Le travail d'accommodation ne viendra donc qu'ensuite ; mais ce sera l'œuvre de plusieurs et non d'un seul.

---

I

DOMINICA I<sup>a</sup> ADVENTUS.

Andante.

INTROITUS.



Ad te le - va - vi a - - ni -  
- mam me - am, De - us me - -  
- us, in te con - fi - do, non e - -  
- ru - - bes - cam; ne - que ir.  
- ri - de - ant me i - ni - mi - ci me - i;  
et e - nim u - ni - ver - - si qui te ex - -  
- pec - - tant non con - fun - den - tur.

Andante.

GRADUALE.



U - ni - ver - - - si qui te  
expectant, non con - fun - den - tur,  
Do - mi - ne.

Vi - as tu - as, Do - mi - ne,  
no - tas fac mi -  
- hi, et se - mi - tas tu -  
- as e - do - ce me.

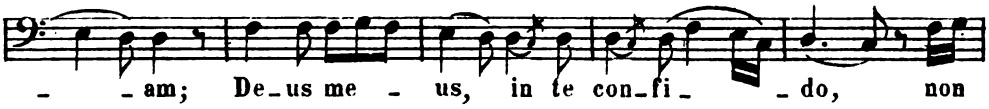
**Largo.**  
**ALLELUIA.**

Al - le - lu - ia.  
Os - ten - de no - bis, Do -  
- mi - ne, mi - se - ri - cor - di - am tu -  
- am et sa - lu - ta -  
- re tu -  
- um da no - bis.

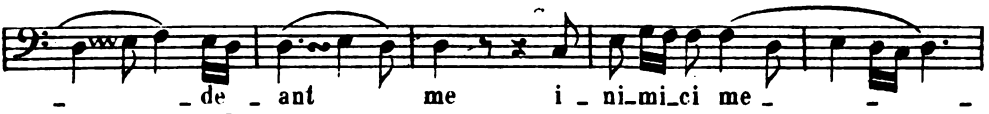


Andante.  
OFFERTORIUM. 

Ad te, Do - mi -  


- ne, le - va - vi a - ni - mam me -  


- am; De - us me - us, in te con - fi - do, non  


e - ru - bes - cam; ne - que ir - ri -  


- de - ant me i - ni - mi - ci me -  


- i; et e - nim u - ni - ver - si qui te ex - pec -  


Largo.  
COMMUNIO. 

Do - mi - nus  


da - bit be - ni - gui - ta - tem, et  


ter - ra nos - tra da - bit  


## II

### DOMINICA II<sup>a</sup> ADVENTUS.

Allegro.

INTROITUS.

Po - pu - lus Si - on, ec - ce Do -  
- mi - nus ve - ni - et ad sal -  
- van - das gen - tes, et au - di -  
- tam fa - ci - et Do - mi - nus  
glo - ri - am vo - cis su -  
- æ in læ - ti - ti - a cor -  
- dis ves - tri.

GRADUALE.

All<sup>o</sup> Mod<sup>to</sup>

Ex Si - on  
spe - ci - es de - co -  
- ris e - jus;  
De - us ma - ni -

- fes - te ve - ni - et.  
Con - gre - ga - te il - li  
sanc - tos e - jus qui or - di - na - ve - runt  
tes - ta - men - tum  
e - jus  
su - per sa - cri - fi - ci - a.

*Andantino.*  
ALLELUIA. Al - le - lu - ia.



Lae - ta - tus sum in  
his quæ die - ta sunt mi -  
- bi: in do -  
- mum Do -  
- mi - ni i -  
- bi - mus.

*Andante.*  
OFFERTORIUM. De - us, tu con - ver - tens  
vi - vi - fi - ca - bis  
nos;  
et plebs tu - a la -  
- ta - bi - tur in te:

os - ten - de no - - -  
- bis, Do - - - mi - ne,  
mi - se - ri - cor - di - am tu - - am,  
et sa - lu - ta - re  
tu - um da  
no - - - bis.

*Rall.*

**Allegro.**

**COMMUNIO.**

de - ru - salem, sur - -  
- ge, et sta in ex - cel - so, et  
vi - - - de ju - cun - di - ta - -  
- tem, qua ve - ni - et ti - - bi  
a De - o tu - - o.

### III

## DOMINICA III<sup>a</sup> ADVENTUS.

*All<sup>o</sup> Mod<sup>to</sup>*

INTROITUS. 

Gau - de - te in Do - mi - no

 sem - per, i - te - rum di - co:

 gau - de - te; mo - des - ti - a

 ves - tra no - ta sit om - nibus ho - mi -

 - ni - bus, Do - minus e - nim pro - pe

 est; ni - hil e - sol - li - ci - ti si -

 - tis, sed in om - ni o - ra - ti - o -

 - ne pe - ti - ti - o - nes ves - trae

 in - no - tes - cant a - pud De - um.

*Andante.*

GRADUALE. 

Qui se - des



Andantino.

ALLELUIA.

Al - le - lu - ia.

Ex - ci - ta, Do - mi -

- ne, po - ten - ti - am tu - am et ve -

- ni, ut sal - vos fa -

- ri - as nos.

Largo.

OFFERTORIUM.

Be - ne - di - xis -

- ti, Do - mi - ne, ter -

- ram tu - am; a - ver - tis -

- ti cap - ti - vi - ta - tem Ja - cob,

re - mi - sis - - - - -  
- ti i - ni - qui - ta - tem ple - - - - -  
- - - - - bis tu - - - - - æ.

*Moderato.*

COMMUNIO.

Di - ci - te pu - sil - la - ni - mis:  
con - for - ta - - - mi - ni, et no - li - - -  
- te ti - me - re; ec - - -  
- ce, De - us nos - ter ve - - - ni - et, et  
sal - va - - - bit nos.

# IV DOMINICA IV<sup>a</sup> ADVENTUS

*Andante sostenuto.*

INTROITUS.

Ro - ra - te, cœ - li  
de - su - per, et nu - bes plu - ant jus -  
tum; a - pe - ri - a - tur ter - ra, et  
ger - mi - net sal - va - to - rem.

*Moderato.*

GRADUALE.

Prope est Do - mi - nus  
om - ni -  
bus in vo - can - ti - bus e -  
um, om - ni - bus qui in vo -  
cant e - um in ve - ri -  
ta - te.



Lau - dem Do mi - ni



lo - que - tur os



me - um,



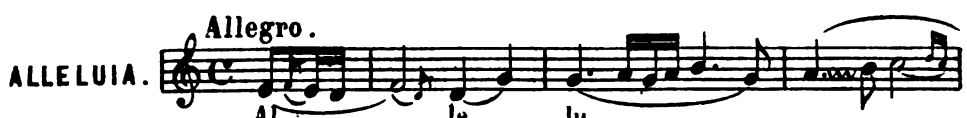
et be - ne - di - cat om - nis ca - ro



no - men sanc - tum e -



jus .



Al - le - lu -



ia .





*Allegro.*

Ve - ni, Do - mi - ne  
et no - li tar -  
- da - re; re - la - xa  
fa - ci - no -  
- - - - -  
- - - - -  
- - - - -  
ra - ple - bis tu - a - Is - ra -  
- el.

*Moderato.*

OFFERTORIUM.

A -  
- - - - -  
- - - - -  
ve, Ma - ri -  
- - - - -  
- - - - -  
a, gra - ti - a

ple - - na, be - ne - dic - ta tu  
in mu - - - li - e -  
- ri - bus, et be - ne - dic - tus  
fruc - - - tus ven - - -  
- tris tu - - i

*Andante.*

COMMUNIO.

Ec - ce vir - go cou - ci - pi -  
- et et pa - - - ri -  
- et fi - li - um, et vo - ca - bi -  
- tur no - men e - - - jus  
Em - ma - - - nu - el.

V

IN NATIVITATE D. N. J. C.

1<sup>a</sup> MISSA.

**Moderato.**

**INTROITUS.**

Do - miaus di - xit

ad me: Fi - li - us me - us es tu; E -

- go ho - di - e ge - nu - i te.

**Largo.**

**GRADUALE.**

Te cum prin - ci - pi - um in di -

e vir - tu -

tis tu - æ,

in splendo - ri - bus

sanc - to - rum

ex u - te - ro

an - te lu - ci - fe

rum ge

nu\_i te.

Di\_xit Do\_mi nus Do\_mi no me

o, se

de a dex\_tris me

is, do

nec po nam i ni mi

cos tu os

sca be

lum

pe - - - dum tu - o - rum

Andantino.  
ALLELUIA. Al - le - - lu - ia.

Do - mi - nus di - xit ad

me: fi - li - us me - us es

tu; E -

- go ho -

- - - - - die

ge - nu - i te.

*Allegretto.*

OFFERTORIUM.

La - ten - tur cœ -  
li, et ex ul -  
- tel - ter - ra  
an - te fa - ci -  
- em Do - mi - ni  
quo - ni - am ve -  
nit.

*Lento.*

COMMUNIO.

In splen - do - ri - bus sanc - to -  
- rum exu - tero an - te lu - ci -  
- ferum ge - nu - i - te.

# VI

## IN NATIVITATE D. N. J. C.

3<sup>a</sup> MISSA.

*Andante.*

**INTROITUS.**



Pu - er na - tus est no - bis, et fi - li -  
- us da - tus est no - bis; cu - jus im - pe - ri - um  
su - per hu - me - rum e - jus,  
et vo - ca - bitur no - men e - jus ma -  
- gni Consi - li - i An - ge - lus.

*Largo.*

**GRADUALE.**



Vi - de runt on - nes fi -  
- nes ter - ræ  
sa - lu - ta - re De - i  
nos - tri; ju - bi - la - te  
De - o om - nis

ter  
- ra  
No - tum fe - cit Do  
mi - nus sa - lu - ta - re  
su - um, an - te cons - pec - tum gen -  
ti - um re - ve - la  
vit jus - ti - am su - am.

*Andantino.*

ALLELUIA.

Al - le - lu - ia.



Andantino.

Di - - - - - es  
 sanc - ti - fi - ca - tus Il - lu - xit no - - - -  
 - - - - - bis: ve - - - -  
 - - - - - ni - te, gen - tes, et ad o - ra -  
 - te Do - mi - num; qui - a ho - - -  
 - - - di - e descen - dit lux ma -  
 - - - - - gna su  
 - per ter - - - - ram.

Allegretto.

OFFERTORIUM.

Tu - i sunt cœ - - - -  
 - li, et tu - a est  
 ter - - - - ra, or - bem ter - - - - ra -  
 - - - - rum et ple - ni tu - - - - di - nem

*tr* *tr* *tr*  
e - jus tu -  
fum - da - ti; jus -  
ti - ti - a -  
et ju - di -  
ci - um prae - pa - ra -  
ti - o - *tr* se - dis -  
tu - æ.

**Moderato.**

**COMMUNIO.**

Vi - de - runt om - nes fi - nes ter -  
rae sa - lu - ta - re De -  
i nos - tri.

# VII

IN FESTO

## S: STEPHANI PROTOM:is

*Allegro moderato.*

INTROITUS.

Et - - e - nim se - de -  
- runt prin - ci - pes et ad - ver - sum me lo -  
- que - ban - tur, et i - ni - qui per - -  
- se - cu - - - ti sunt me; ad - ju - va  
me, Do - mi - ne, De - us me - - -  
- us, qui a ser - vus tu - us ex - er - ce ba - -  
- tur in tu - is jus - ti - fi - ca -  
- - ti o - - - ni - bus.

*Lento.*

GRADUALE.

Se - de - - - runt prin - ci -  
- pes et ad - ver - sunt me

lo - que - bantur. et i - ni - qui per - se -  
- cu - ti sunt me.

Ad - ju - va me, Do - mi - ne,  
De - us

me - us,  
salvum me fac propter mi - se - ri - cor - di - am tu -  
am.

Andantino.

ALLELUIA.   
Al - le - lu - ia.

Andantino.

Vi - de - o cœ -

los a - per - - - - - tos et  
 Je - sum stan - - - - - tem  
 a dex - - - - - tris vir - tu -  
 - - - - - tis De -  
 - - - - - i.

*Andante.*  
 OFFERTORIUM. E - le - ge  
 - runt a - pos - - - - - tu - li  
 Ste - pha - num le - - - - - vi - - - - - tam, ple -  
 - - - - - num fi - - - - -  
 - de et Spi - ri - tu sanc - to, quem  
 la - pi - da - ve -  
 - - - - - runt Ju - - - - - dae - i o - ran - tem

et di - cen - tem: Do - mi - ne  
Je - su, ac -  
- ci - pe Spi -  
- ri - tum me - um, al - le -  
lu - ia.

*Andantino.*

COMMUNIO.

Vi - de - o cœ - los a - pèr - tos et  
Je - sum stan - tem a dex - tris  
vir - tu - tis De - i: Do - mi - ne  
Je - su ac - ci - pe Spi - ri - tum me - um,  
et ne sta - tu - as il - lis hoc pec - ca - tum.

# VIII

IN FESTO

## S<sup>ti</sup> JOANNIS, APOSTOLI.

*Andante. tr*

INTROITUS. 

In me-di-o ec-cle-si-æ a -  
- pe-ru-it os e - jus, et im-ple - vit e -  
- um Do-mi - nus Spi-ri - tu sa - - pi-en-ti -  
- æ. et in - tel - lec - tus; sto - lam  
glo - ri - æ in - du - it e - um.

*Andante.*

GRADUALE. 

Ex - - i - it ser - mo in-ter fra -  
- - - - - tres, quod dis-ci - -  
- - pu - lus il - - - - le non  
mo-ri -  
- tur

Sic sic e - um vo - lo ma - ne - re  
do - nec ve - ni - am; tu  
me se - que - re.

*Andantino.*

ALLELUIA.

Al - le - lu - ia.  
Hic est disci - pul -  
lus il - le,  
qui testi - mo - ni - um per - hi -  
bet de his, et sci -  
mus qui - a ve -



rum est tes - ti - mo - ni -  
um e - jus.

**Andante.**

**OFFERTORIUM.**

Ius - tus  
ut pal - ma  
flo - re - bit, sic - ut ce -  
drus quæ in Li - ba -  
no est  
mul - ti - pli - ca -  
bi - tur.

**Andantino cantabile.**

**COMMUNIO.**

Ex - i - it ser - mo in - ter  
fra - tres quod dis - ci - pu - lus il -  
le non mo - ri - tur;

et non di - xit Je - sus: non  
 mo - ri - tur, sed: sic e - um vo - lo - ma - ne  
 - re, do - - - nec ve - ni - am.

### IX

#### IN FESTO

#### SS. INNOCENTII

Lento.

INTROITUS.

Ex o - re in - fan - ti - um,  
 De - us, et lac - tan - ti - um per -  
 - fe - cis - ti lau - dem, pro - pter i - ni - mi -  
 - cos tu - os.

Andante.

GRADUALE.

A - ni - ma nos - tra  
 Sic - ut pas - ser e -  
 - rep - ta est de la - que - o ve -

nam - ti - um;

la - que - us

con - tri - tus est,

et

nos li - be - ra - - - - - ti

su - mus.

Ad - ju - to - ri - um nos - trum in no - mi -

ne Do - - - - -

mi - ni, qui fe - cit coe - lum et

ter - ram.

Andantino..

ALLELUIA Al - le - lu - - - - - ia.

Al - le - lu - - - - - ia.

Lau-da-te, pu-ri, Do-mi-num, lau-da-te no-men Do-mi-ni.

Moderato.

OFFERTORIUM.

A-ni-ma nos-tra sic ut pas-ser e-re-pta est de la-que-o ve-nan-ti-um; la-que-us con-tri-tus est, et nos li-be-ra-ti su-mus.

*Largo.*

COMMUNIO

Vox in Ra - ma au - di - ta  
 est, plo - ra - tus et u - lu - la - tus; Rachel  
 plo - rans fi - li - os su -  
 - os; no - lu - it con - so - la - ri,  
 qui - a non sunt.

X

DOMIN<sup>a</sup> INFRA OCTAV. NATIVIT.

*Andante.*

INTROITUS.

Dum me di - um si - len - ti -  
 - um te - ne - rent om - ni - a, et  
 nox in su - o cur - su me - di - um i - ter  
 ha - be - ret, om - ni - po - tens ser -  
 - mo tu - us, Do - mi - ne, de

cœ - lis a re - ga - li - bus se - di -  
- bus ve - - - nit.

**GRADUALE.** *Allegro moderato.*

Spe - ci - o - sus for - - -

- - - - - ma

præ fi - - - li - is ho -

- - - - - mi - num; dif - fu -

- sa est gra - ti - a

in la - -

- - - - - bi - is tu - - -

- - - - - is.

E - ruc - ta - - - - vit cor

me - - - - -

um ver bum bo  
num; di co e  
go o  
pe ra me a Re  
gi; lingua me a ca la  
mus scri bæ  
ve lo ci  
ter scri ben  
tis.

Andante.

ALLELUIA.

Al le lu ia.

Do - - - - - mi - nus re - gna -  
 - - - - - vit, de - co -  
 - rem in - - - - - du -  
 - it, in - du - it Do - - -  
 - - - - - mi - nus for - ti - tu - - - di - nem  
 et prae - cin - xit se vir - tu - -  
 - te.

Moderato.

OFFERTORIUM.

De - us fir - ma - - - vit or -  
 - - - - - bem ter - - - rae;  
 qui non  
 com - mo - - ve - bi - tur, pa - ra - - - ta  
 se - - - - - des tu -



- a, De - us, ex tunc  
a sae - - - - - cu - lo  
tu es.

**Andantino.**  
**COMMUNIO.**

Tol - - le pu - e - rum et ma -  
- trem e - - jus, et va - - de in  
ter - ram Is - ra - el: de - func - ti -  
- sunt e - - nim qui quæ - re - - bant  
a - ni - mam pu - e - ri.

---

# XI

## IN EPIPHANIA D. N. J. C.

Andante.

INTROITUS.

Ec - ce ad - ve - nit do - mi -  
- na - tor Do - mi - nus, et re - gnum  
in ma - nu e - jus, et  
po - tes - tas et im - pe - ri - um.

Largo.

GRADUALE.

Om -  
- nes de Sa - ba  
ve - ni - ent, au - rum et thus de - fe - ren - tes  
et laudem Do - mi - no an - nun - ti - an - tes.  
Sur - ge,

et illumi - na - - - -  
 re, Je - ru - sa - - - - lem,  
 qui - a glo -  
 ri - a Do - - - - mi - ni su - per te  
 or - ta est.

Andantino.

ALLELUIA. Al - le - lu - ia

Andantino.

Vi - - - - di - mus  
 stel - lam e - - - -  
 - jus in O - ri - eu -  
 te, et ve - - - - ni -

- mus cum mu - ne - - - - -  
- ri - bus ad - o - ra - re Do -  
- - mi - num.

**OFFERTORIUM.** *Largo.*

Re - ges Thar - sis et in -  
- su - læ mu -  
- ne - ra of - - fe - rent;  
Re - ges A - - ra - - bum et  
Sa - ba do -  
- na ad - du - - cent,  
et ad - o - ra - - bunt e - um  
om - nes re - - ges ter -  
- rae, om - - nes

gen - tes ser -  
- vi - ent e - - i.

Andante.

COMMUNIO.

Vi - di - mus stellam  
e - jus in o - ri - en - te, et  
ve - ni - mus cum mu - ne - ri - bus  
ad o - ra - re Do - mi - num.

## XII

### DOMINICA

### INFRA OCTAVAM EPIPHANIAE.

Moderato.

INTROITUS.

In ex - cel - so thro - no vi -  
- di se - de - re  
vi - rum, quem ad - o - rat  
mul - ti - tu - do An - ge - lo -

- rum, psal - len - - - tes in u -  
- num: ec - ce cu - jus im - pe -  
- - ri - i no - men est  
in a - - - ter - - num.

**GRADUALE.** *Lento.*

Be - ne - dic - tus Do -  
- mi - nus De - us Is - ra -  
- el, qui fa - cis  
mi - ra - bi - li - a  
ma - gna so - lus  
a sae -  
cu - lo.

Sus - ci - pi - ant mon -  
- les pa -  
- cem po - - pu - lo  
tu - - o, et col -  
- les  
jus - ti - - ti - am.

The musical score consists of ten staves of music. The first staff begins with a treble clef, a 2/4 time signature, and a common time signature. The lyrics are written below the notes. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several 'w' markings above the notes, likely indicating a 'w' (wavy) or 'w' (wavy) effect. The piece concludes with a double bar line.

**Allegro.**

ALLELUIA.   
Al - - le - lu - - ia .

The Alleluia section begins with a treble clef and a common time signature. The lyrics are written below the notes. The music is characterized by a fast tempo and a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. There are several 'w' markings above the notes, likely indicating a 'w' (wavy) or 'w' (wavy) effect. The piece concludes with a double bar line.

**Allegro.**

Ju-bi-la - te De - - o  
om - - nis ter - -  
- ra, ser - vi - te Do - -  
- mi - no in læ - ti -  
- ti - a.

**Andante.**

**OFFERTORIUM.**

Ju-bi-la - te De - -  
- o om-nis ter - -  
- ra, ser - vi - te Do - -  
- mi-no in læ -  
- ti - ti - a; in - tra - te in cons - pec -  
- tu e - - jus in ex - ul -



- ta - ti - o - ne, qui -  
- a Do - mi - nus i -  
- pse est De - us.

Andantino .

COMMUNIO.

Fi - li, quid fe - cis - ti no - bis sic?  
E - go et pa - ter tu - us do - len -  
- tes quæ - re - ba - mus te. Et quid est quod  
me quæ - re - ba - tis? Nesci - e - ba - tis,  
qui - a in his quæ Pa - tris me - i  
sunt o - por - tet me es - se?

### XIII

#### DOMINICA II<sup>a</sup> POST EPIPHANIAM.

Andante.

INTROITUS.

Om - nis ter - ra ad - o -  
- ret te, De - us,  
et psal - lat ti - bi; psal -  
- mum di - cat no - mi - ni tu -  
- o, Al - tis - si - me.

All<sup>o</sup> Mod<sup>o</sup>

GRADUALE.

Mi - sit Do - mi -  
- nus ver - bum su -  
- um, et sa - na - vit e -  
- os; et e - ri - pu - it e -  
- os de in - ter - i - tu e -

o - rum .

Con - fi - te - an -

- tur Do - mi - no

mi - se - ri - cor - di - ae

e - - - - - jus ,

et mi - ra - bi - li - a

e - - - - - jus fi -

- li - is ho - mi - num .

The musical score consists of ten staves of music. The first staff begins with the lyrics 'o - rum .' and features a melodic line with a slur. The second staff starts with 'Con - fi - te - an -' and includes a 'w' marking above a note. The third staff continues with '- tur Do - mi - no' and has 'w' markings above several notes. The fourth staff has 'mi - se - ri - cor - di - ae' and a 'tr' marking above a note. The fifth staff is mostly instrumental with a 'tr' marking. The sixth staff has 'e - - - - - jus ,' with a 'tr' marking. The seventh staff has 'et mi - ra - bi - li - a' and a 'tr' marking. The eighth staff has 'e - - - - - jus fi -' and 'tr' markings. The ninth staff has '- li - is ho - mi - num .' and 'tr' markings. The tenth staff is mostly instrumental with a 'tr' marking.

And<sup>no</sup> cantabile.

ALLELUIA.

Al - le - lu - ia.

Lau - da - te De - um om - nes An -

- ge - li e - jus; lau - da - te e -

- um om - nes vir - tu -

- tes e - jus.

Andante.

OFFERTORIUM.

Ju - bi - la - te De - o,

u - ni - ver - sa ter -

- ra: psal - mum di - ci - te no -

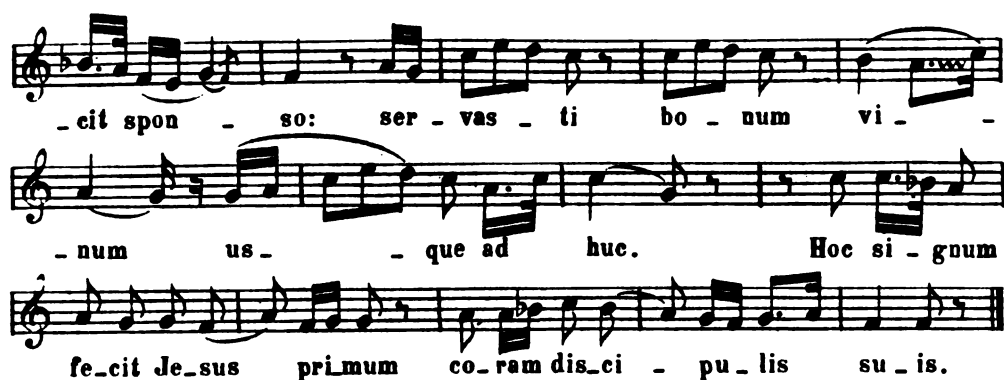
- mi - ni e -

- jus: ve - ni - te et au - di -  
 - te, et nar - ra - bo vo - bis,  
 om - nes qui  
 ti - me - tis De - um, quanta fe -  
 - cit Do - mi - nus a -  
 - nimæ me - æ, al - le -  
 - lu - ia.

Moderato.

COMMUNIO.

Di - cit Do - mi - nus: im - ple - te  
 hydri - as a - qua, et fer - te ar - chi -  
 - tri - cli - no. Cum gus - tas - set  
 ar - chi - tri - cli - nus  
 a - quam vi - num fac - tam, di -



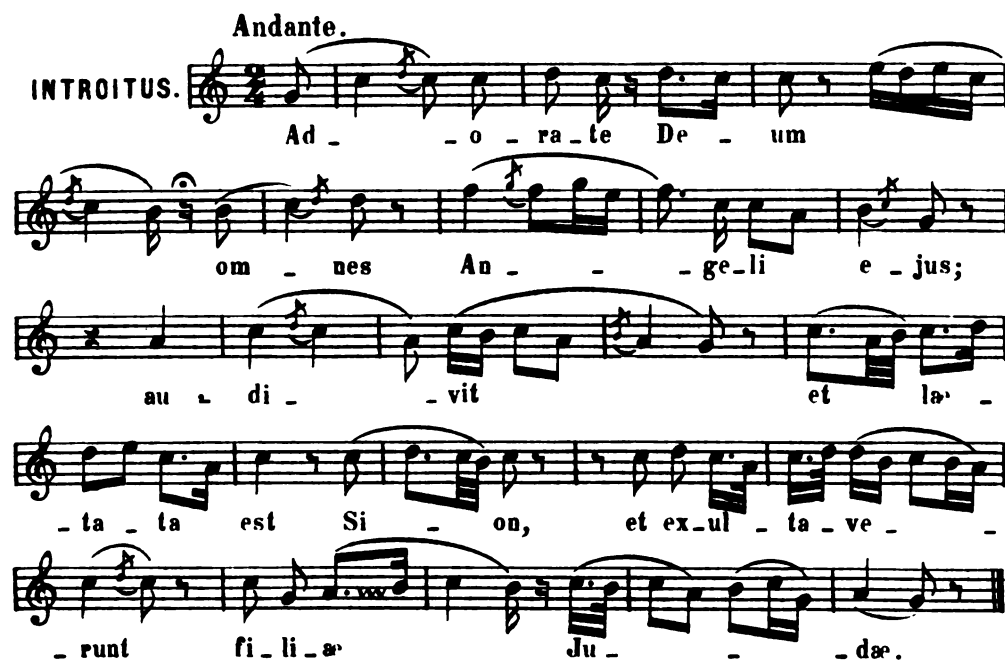
- cit spon - so: ser - vas - ti bo - num vi -  
- num us - que ad huc. Hoc si - gnum  
fe - cit Je - sus pri - mum co - ram dis - ci - pu - lis su - is.

### XIV

#### DOMINICA III<sup>a</sup> POST EPIPHANIAM.

*Andante.*

INTROITUS.



Ad - o - ra - te De - um  
om - nes An - ge - li e - jus;  
au - di - vit et læ -  
- ta - ta est Si - on, et ex - ul - ta - ve -  
- runt fi - li - æ Ju - dæ -

*All<sup>o</sup> Moderato.*

GRADUALE.



Ti - me - bunt gen -  
- tes no - men

tu - um, Do - mi -  
- ne, et om - nes re - ges ter -  
- ræ  
glo - ri - am  
tu - am.  
Quo - ni - am æ - di - fi - ca - vit Do - mi - nus  
Si - on,  
et vi - de - bi - tur  
in majes - ta - te su -  
- a.



Largo.



Andante.





- tu - tem, dex - te - ra Do.  
mi - ni ex - al - ta - vit  
me; non mo - ri - ar, sed vi - vam,  
et nar - ra - bo o - pe - ra.  
Do - mi - ni.

*Allegretto.*

COMMUNIO.

Mi - ra - ban - tur om - nes de  
his qua pro - ce - de - bant de  
o - re e - jus.

# XV

## IN ANNUNTIATIONE B. M. V.

*Andante.*

INTROITUS.

Vul - tum tu - um de - pre - ca -  
- bun - tur om - nes di - vi - tes ple -  
- bis; ad - du - cen - tur Re - gi vir - gi -  
- nes post e - am: pro - xi - ma: e - jus ad -  
- du - cen - tur ti - bi in lae - ti - ti - a  
et ex - ul - ta ti - o - ne.

*Largo.*

GRADUALE.

Dif - fu - sa est gra -  
- ti - a in la - bi - is tu -  
- is, pro -  
- pter e - a be - ne -

di - xit te De - - us  
in æ - - - ter - - num.  
Prop-ter ve-ri - ta - - - tem et mansue - tu - dinem  
et jus - ti - - - ti - am, et  
de - du - cet te mi - ra - bi - li - ter  
dex - te - ra tu - a.

Lento.

TRAIT.

1.

Au-di, fi-li-a, et  
vi-de; et in-  
-cli-na au-rem tu-am,  
quia con-cu-pi-vit Rex  
spe-ci-em tu-am.

2.

Vul-tum tu-um de-pre-ca-  
-bun-tur om-nes  
di-vi-tes ple-bis,  
fi-li-a re-gum  
in ho-no-re tu-o

3.

Ad-du-cen-tur Re-gi  
vir-gi-nes post e-am;



# XVI

## DOMINICA SEPTUAGESIMÆ .

*Largo.*

INTROITUS.

Cir - cum de - de - runt - - me ge - mi - tus  
mor - tis, do - lo - res in - fer - ni cir - cum -  
- de - de - runt me, et in  
tri - bu - la - ti - o - - ne me - a in - vo - ca -  
- vi Do - mi - num, et ex - au - di -  
- vit de tem - plo sanc - to su - o  
vo - - - - - cem me - - - - am .

*Moderato e legato.*

GRADUALE.

Ad - ju - - - - - tor  
in op - por - tu - ni - ta - ti - bus,  
in tri - bu - la - ti - o - - - - -

ne; spe - rent in te,

qui no - ve - runt te,

quo - ni - am non

de - re - lin - -

- quis qua - ren - tes - te, Do -

- mi - ne.

Quo - ni - am non

in fi - nem ob - li -

- vi - o e - rit pau - pe -

ris; pa - ti - en - ti - a pau - - - - pe - - - - rum  
 non per - i - bit in - a - ter - - - -  
 - - - - - num . Ex - sur - ge,  
 Do - mi - ne, non pra -  
 - va - le - - at ho - - - -  
 - - - - -  
 - mo .

Moderato.

TRACTUS. 1.

De profun - - dis cla - ma -  
 - - vi ad te, Do - mi - ne,  
 Do - mi - ne, ex - au -  
 - di vo - - - - cem me -  
 - - - - am .



2.   
Fi - - - ant au - res tu - -  
  
æ in - ten - den -  
  
tes  
  
in  
  
o - ra - ti - - o - - - nem  
  
ser - - - vi tu - -  
  
i.

3.   
Si i - ni - qui - ta - tes ob - ser -  
  
- va - - - ve - ris, Do - - - mi - ne,  
  
Do - mi - ne, quis sus - - ti - ne - -  
  
bit?

Qui - a a pud te pro - pi - ti - a -  
- ti - o est,  
et prop - ter le - gem tu -  
- am sus - ti - nu -  
- i te, Do -  
- mi - ne.

Andante.

OFFERTORIUM.

Bo - num est con - fi - te -  
- ri Do - mi - no, et  
psal - le - re  
no - mi - ni tu -  
- o, Al - tis - si - me.

Andante.

COMMUNIO.

Il - lu - mi - na fa - ci - em tu - am su - per  
 ser - vum tu - um, et sal - vum me fac in  
 tu - a mi - se - ri - cor - di - a;  
 Do - mi - ne, non con - fun - dar, quo - ni -  
 - am in - vo - ca - vi te.

### XVII

#### DOMINICA SEXAGESIMÆ.

Largo.

INTROITUS.

Exsur - ge, qua - re obdormis, Do -  
 - mine? Ex - sur - ge, et ne re - pel - las in  
 fi - nem; qua - re fa - ci - em tu - am a -  
 - ver - tis? ob - li - vis - ceris tri - bu - la - ti - o - nem  
 nos - tram? ad hæ - sit in ter - ra ven - ter

nos - - ter; ex - sur - ge, Do - mi - ne, ad - ju - va

nos et li - be - ra nos .

*Andante.*  
GRADUALE. Sci - ant

gen - tes quo - ri -

- am no - - men ti - bi, De -

- us; Tu so - -

- lus al - tis - si - mus

su - per om -

- nem ter - ram

De - us me - - us, po - ne il - los ut

ro - - - - -

tam et sic ut sti -  
pu -  
lam an - te fa -  
ci - em ven - ti.

**Largo.**  
**TRACTUS.**  
1. Commovis - - - ti,  
Do - - - mi - ne, ter - -  
- - - ram et con - - - tur - basti  
e - - - - - am.  
2. Sa - - -



na con - tri - ti - o - nes



jus, qui



a mo - ta est.



3. Ut fu - gi - ant



fa - ci - e ar - cus;



ut li - be - ren - tur



e - lec - ti tu -



- i.



Andante.

OFFERTORIUM.

Per - fice gres - sus me - os  
 in se - mi - tis tu - is, ut non mo - ve -  
 - an - tur ves - ti - gi - a me - a; in -  
 - cli - na au - rem tu - am, et ex - au -  
 - di vo - cem me - am, mi - ri - fi -  
 - ca mi - se - ri - cor - di - as tu - as, qui  
 sal - vos fa - cis spe - ran -  
 - tes in te, Do - mi - ne.

Adagio molto.

COMMUNIO.

In - tro - i - bo ad al - ta -  
 - re De - i, ad De -  
 - um qui læ - ti - fi - cat ju - ven -  
 - tu - tem me - am.

# XVIII

## DOMINICA QUINQUAGESIMÆ.

Andante.

INTROITUS.

Es-to mihi in De - um pro - tec -  
- to - rem et in lo - cum re - fu - gi - i, ut  
sal - vum me fa - ci - as; quo - ni - am  
fir - ma - men - tum me - um et re - fu - gi - um  
me - um es tu, et prop - ter no - men  
tu - um dux mi - hi e -  
- ris et e - nu - tri - es me.

Andante.

GRADUALE.

Tu es De -  
- us, qui fa - cis  
mi - ra - bi - li - a so -



lus; no -  
tam fe - cis - ti in gen -  
tibus vir -  
tu - tem  
tu - am.  
Li - be - ras - ti in bra - chi - o tu -  
o  
po - pul - lum  
tu - um, fi - li - os Isra - el

et Jo - seph.

**TRACTUS.** *Adagio.*

1. Ju - bi - la - te De - -  
- o om - nis ter - ra,  
ser - vi - te  
Do - mi - no in  
læ - ti - - - - ti - a.

2. In - tra - - - te in cons. pec - - - tu  
e - - - - jus in ex - ul -  
- ta - ti - - o - - - ne;



nes tu as in  
la bi is me is pro  
nun ti a vi  
om ni a ju di  
ci a o ris tu  
i.

Andantino.

COMMUNIO.

Mau du ca ve runt et  
sa tu ra ti sunt ni mis, et de si de ri  
um e o rum at tu lit e is  
Do mi nus.

# XIX

## DOMINICA I<sup>a</sup> QUADRAGESIMÆ.

Moderato.

INTROITUS.

In - vo - ca - - bit me, et e - -  
- - go ex - au - di - am e - - um;  
e - ri - - pi - am e - - um, et  
glo - ri - fi - ca - - bo e - - um; lon -  
- - gi - tu - di - ne di - e - - rum ad - im -  
- ple - bo e - - um.

Andante.

GRADUALE.

An - ge - lis su - - - - is De -  
- us manda - - vit de te,  
ut cus -  
- ta di - ant te

in om - ni - bus  
 vi - is tu - is.  
 In ma - ni - bus por - ta -  
 bunt te, ne un - quam of - fen -  
 das ad  
 la - pi - dem pedem tu - um.

**Adagio.**  
**TRACTUS.**  
 1. Qui ha - bitat  
 in adju - to - ri - o Al - tis -  
 - si - mi in pro - tec - ti -



o - - - ne De - i coe - -



- li com - mo - ra - - - bi - tur.



2. Di - cet Do - - - mi - no: sus - cep - tor me -



- - us es tu et re - fu -



- - gi - um me - um, De - us



me - - - us spe - ra - - bo in



e - - - - - um.



3. Quo - ni - am i - - - - -



- - - - - pse li - be - ra - - - - - vit me



de la - que - o ve -



- nan - ti - um ;



et a - ver - bo as - - - - - pero.

♩ 4.   
Sca - - - pu - lis su - - - is  
  
ob - um - bra - bit ti - bi;  
  
et sub pen - nis e - - - - jus  
  
spe - ra - - - bis.

♩ 5.   
Scute cir - cum - da - - - bit te  
  
ve - ri - tas e - - - jus;  
  
non ti - me - - - bis  
  
a timore noc - tur - no.

♩ 6.   
A sa - git - - - ta vo - - -  
  
- lan - - - te per di - em;  
  
a ne - go - ti - o per - am - bu -  
  
- lan - - - te in te - - - ne - bris,



a ru-i - na

et dae - mo - - ni - o

me-ri-di - a - - - - - no.

Ca - - dent

a la - - - - te -

- re tu - o mil - - - -

- - - - le, et decem mil - - - -

- - - - li - a a dex - tris

tu - is; ti - bi

au - - - - tem non appropin -

- qua - bit.

Quoni - am An - ge - - lis su - - is

man - da - vit de te,

ut custo - di - ant te in

om - ni - bus vi - is tu - is.

9. In ma - ni - bus

por - ta - bunt te, ne

un - quam of - fen - das

ad la - pi - dem

pe - dem tu - um.

10. Su - per as - pi - dem

et ba - si lis - cum ambula -

bis

et concul - ca - bis le - o



nem et dra-co



-nem.

11. 

Quo-ni-am in me spe-ra



-vit, li-be



-ra-bo e - - - um;



pro-tegam e - - - - um, quo-



-ni-am co-gno-vit no-men me-um.

12. 

In-vo-ca - - - - bit me,



et e - - - go ex-



-au-di-am e - - - um;



cum i - pso sum



in tri - - bu - la - - ti - o - ne.

♩ 13

E-ri-pi - am e - - - -  
 - - - - um, et glo-ri-fi - ca-bo e - -  
 - - - - um; lon-gi - tu - -  
 - - - - di - ne di-e-rum ad-im -  
 - ple-bo e - - - - um,  
 et os - tendam il - - - - li sa -  
 - lu - ta - re me - - - -  
 - um.

Moderato.

OFFERTORIUM

Sca-pulis su - is obum bra - bit ti -  
 - bi Do - mi - nus, et sub pen - nis e - jus  
 spe - ra - - - - bis:  
 scu - to cir - cum - da - - bit te

ve - ri - tas e - jus

*Andante.*  
COMMUNIO. Sca - pu - lis su - is ob - um - bra -

- bit ti - bi Do - mi - nus, et sub

pen - nis e - jus spe - ra -

- bis; scu - to circum - da - bit

te ve - ri - tas e - jus.

**XX**

**DOMINICA II<sup>a</sup> QUADRAGESIMAE.**

*Andante.*  
INTROITUS. Re - mi - nis - ce - re mi - se - ra -

- ti - o - num tu - a - rum, Do - mi -

- ne, et mi - se - ri - cor - di - æ tu - æ, quæ

a - sa - cu - lo sunt, ne un - quam

do-mi - nen - tur no - bis i - ni - mi - ci nos -  
- tri: li - be - ra nos, De - us Is - ra -  
- el, ex om - ni - bus an - gus -  
- ti is nos - - - tris.

Largo.

GRADUALE.

Tri - bu - la - - ti - o - - - nes  
cor - - dis me - i  
di - - la - ta - - ta  
sunt; de ne - ces - si - ta - ti - bus  
me - - - is e - ri - pe me,  
Do - - - -  
- - - - mi - ne.  
Vi - - - -

de hu mi  
li ta tem me am et la bo  
rem me um  
et di mit te ori  
ni a pec ca  
ta me a.

TRACTUS. CONFITEMINI DOMINO (deficit)

Adagio.

OFFERTORIUM.

Me di ta bor in man  
da tis tu is, que di  
le xi val de, et le va bo.

ma - - - nus me - as  
ad man - da - ta tu - - - a, qua  
di - le - - - xi.

**Moderato.**  
**COMMUNIO.**

In - tel - - li - ge clamo - rem me - -  
- um, in - ten - de vo - ci o - ra - ti - o -  
- nis me - - æ; Rex me - us et De - us me -  
- - us; quoni - am ad te o - ra - bo,  
Do - - - mi - ne.



# XXI

## DOMINICA III<sup>a</sup> QUADRAGESIMÆ.

Moderato.

INTROITUS.

O\_cu\_li me\_i sem\_ \_ \_ \_ \_  
\_per ad Do\_mi-num, qui\_a ipse e\_  
\_vel \_ \_ let de la\_que\_o pe\_des me\_  
\_ \_ os: res \_ \_ \_ pi\_ce in me,  
et mi\_se\_re\_ \_ \_ re me\_  
\_ \_ \_ i, quo\_ni\_ \_ am u\_ni\_cus  
et pau\_ \_ \_ per sum e\_ \_ go.

Andante

GRADUALE.

Ex\_ \_ \_ sur\_ \_ \_ ge Do\_  
\_ \_ \_ mi\_ne, non  
prae\_va \_ \_ \_ le \_ \_ \_ at ho\_ \_ \_ \_

mo: ju - di - cen -  
tur gen - tes  
in con - spec -  
tu - tu -  
o .  
In con - ver - ten - do  
i - ni - mi - cum me - um re - tror -  
sum, in - firma -  
- buntur et per - i - bunt

# XXI

## DOMINICA III<sup>a</sup> QUADRAGESIMÆ.

*Moderato.*

INTROITUS.

O - cu - li me - i sem - - - - -  
- per ad Do - mi - num, qui - a i - pse e -  
- vel - - let de la - que - o pe - des me - -  
- - os: res - - pi - ce in me,  
et mi - se - re - - re me - -  
- - i, quo - ni - am u - ni - cus  
et pau - - per sum e - go.

*Andante.*

GRADUALE.

Ex - sur - ge Do -  
- mi - ne, non  
præ - va - - le - at ho - -

mo: ju - di - - cen -  
tur gen - - tes  
in con - spec -  
tu - - tu - -  
o.  
In con - ver - ten - - do  
i - ni - mi - cum me - um re - tror - -  
sum, in - firma - -  
- buntur et per - - i - bunt

fa - ci - e  
tu - a.

Moderato.

TRACTUS.  $\frac{3}{4}$  1. Ad te le - va - vi  
o - cu - los me -  
os, qui ha - bi - tas in  
coe - lis:  
 $\frac{3}{4}$  2. Ec - ce sic - ut o - cu - li  
ser - vo - rum in ma - ni - bus

do - mi - no - - - tum su - o - rum

*Rit.*

3. Et sic - - ut o - - cu - li

an - cil - - læ in ma - - ni - bus .

do - - - mi - - nae su - æ

*Rit.*

4. I - - - - - ta

cu - li nos - -

tri ad Do - mi - num De - -

- um nos - - - trum,

do - - - nec mi - -

- se - re - a - tur nos - - tri.

♩ 5.   
Mi - se - re re no - - - bis Do -  
  
- - mi - ne,  
  
mi - - - se - re - re no -  
  
- bis.  


*Andante.*  
OFFERTORIUM.   
Jus - ti - ti - æ Do -  
  
- - mi - ni rec - - - ta,  
  
lu - ti - - fi - can - tes cor - - - da,  
  
et dul - ci - o - - -  
  
- res su - per mel et fa - - -  
  
- - - vum; nam et ser - -  
  
- - - vus tu - - - us cus - to - - - di - et

*tr* *tr* *Rall.*  
e - - - - - as.

*Andantino.*

COMMUNIO.

Pas - ser in - ve - nit si - bi do - mum,  
et tur - tur ni - dum, u - bi - re po -  
- nat pul - los su - os: al - ta - ri - a  
tu - a, Do - mi - ne vir - tu tum, Rex  
me - us, et De - us me - us  
Be - a - ti qui ha - bi - tant in do -  
- mo tu - a, in sæ - cu - lum sæ -  
- cu - li lau - da - bunt.



# XXII

## DOMINICA IV<sup>a</sup> QUADRAGESIMÆ.

Andante.

INTROITUS.

Læ - ta - - - re, Je - ru - sa -  
- lem, et con - ven - tum fa - - ci - te  
om - nes, qui di - li - - gi - tis  
e - - - am; gau - de - te cum læti -  
- - ti - a, qui in tris - ti - - - ti -  
- a fu - - - is - - - tis; ut  
ex - ul - te - - - tis et sa - ti - e - - - mi -  
- ni ab u - be - ri - bus con - so - la - ti - o - -  
- - nis ves - - - tra.

Moderato.

GRADUALE.

Læ - ta - tus sum

in his quæ dic -  
- ta sunt mi-hi:  
in do - mum Do-mi-ni  
- bi - mus  
Fi - at pax  
in vir-tu - te  
tu - a, et a-bun-dan  
- ti-a in  
tur - ri - bus tu - is.

Adagio.

TRACTUS.

1.

Qui con - fi - dunt  
in Do - mi-no sic - ut

mons Si - - on;  
non com - mo - ve - -  
- - - - - bi - tur  
in æ - ter  
qui ha - bi - tat in Je - ru -  
- - - - - sa - - - - - lem.  
2. Mon - - - - -  
- - - - - tes in  
cir - cu - i - tu e - - - - - jus,  
et Do - mi - nus  
in cir - cu - - - i - tu  
po - pu - li su - i

ex hoc nunc et  
us - - que in sae - cu - lum.

*Andantino.*

OFFERTORIUM.

Lau - da - te  
Do - mi - num, qui - a be - ni - gnus  
est; psal - li - te no - mi - ni  
e - - jus, quo - - ni - am su -  
- a - vis est; om - - ni -  
- a quæ cum - que vo - - lu - it,  
fe - - cit in cœ - - lo  
et in ter - - ra.

Moderato.

COMMUNIO.

de - ru - sa - lem,  
 quæ æ - di - fi - ca - tur ut ci - vi - tas cu - jus  
 par - ti - ci - pa - ti - o e - jus in id - i - psum: il - luc  
 e - nim as - cen - de - runt tri - bus, tri - bus Do -  
 mi - ni, ad con - fi - tendum no - mi -  
 ni tu - o, Do - mi - ne.

XXIII

DOMINICA PASSIONIS.

Moderato.

INTROITUS.

Ju - di - ca me, De - us, et dis -  
 cer - ne cau - sam me - am de  
 gen - te non sanc - ta: ab ho -  
 mi - ne i - ni - quo et do - lo -



so e - ri-pe me, qui - a tu



es De - us me - us et for -



- ti - tu - do me - a.

Adagio. *tr.*  
GRADUALE. 

e - - - ri - pe



me, Do - mi - ne



de i - ni - mi - cis me -



- is;



do - ce me



fa - ce - re



- lun - ta - tem



tu - am.



Li-be - ra - tor me-us

Do - - - -

mi - ne, de gen - -

ti - bus i - ra - cun - -

- dis; ab

in sur - gen - - - - ti - bus in me

ex - - al - ta - - - - bis me

a vi - ro i - ni - quo

e - - ri - - pi - es me.

Largo cantabile..

TRACTUS.

2/4 1.

Sa - pe

ex pu - gna - ve - runt

me a ju - ven - tu - te me -

a

2. Di - cat nunc

Is - ra - el:

sa - pe ex - pu - gna - ve -

runt me a ju -

ven - tu - te me -

a

3. Et

e - nim non po - tu -

runt mi - hi;



su\_pra dor - sum me - - - um  
fa\_bri.ca - ve - - - runt pec -  
ca\_to - - - res.  
2 4. Pro - longa - ve - - -  
- - - runt i - ni - qui - ta -  
- tes su - as :  
Do\_mi\_nus jus\_tus con - - - ei - - - dit  
cer\_vi - - - ces pec -  
ca\_to - - -  
rum.

*Audante.*  
OFFERTORIUM. Confi - te - - bor ti - - bi  
Do - - - mi - ne, in to - - - to

cor - de me - o: re - tri - bu -  
- e ser - vo - tu - o; vi - vam  
et cus - to - di - am ser - mo -  
- nes tu - as; vi - vi - fi -  
- ca me se - cun - dum  
ver - bum tu - um, Do - mi - ne.

**Moderato**

COMMUNIO.

Hoc cor - pus quod pro vo - bis tra -  
- de - tur: hic ca - lix no - vi tes - ta - men - ti  
est in me - o san - gui - ne,  
di - cit Do - mi - nus. Hoc fa - ci - te, quo -  
- ti es cum que su - mi - tis in  
me - am com - me - mo - ra - ti - o - nem.

# XXIV

## DOMINICA IN PALMIS.

Andante.

INTROITUS.

Do - mi - ne, ne lon - ge fa - ci -  
- as au - xi - li - - um tu - um a  
me; ad de - fensi - o - nem me - am  
as - pi - ce: li - be - ra me  
de - o - - - re le -  
- o - - nis, et a cor - - - ni -  
- bus u - ni cor - nu - o - - rum hu - mi - li -  
- ta - tem me - - - am

Andantino.

GRADUALE.

Te nu - is - ti  
wa - - num dex - te - ram



me - am



et in vo - lun - ta - te



tu - a de - du - xis -



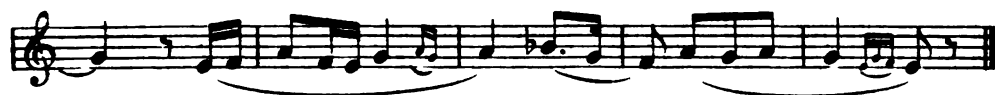
- ti me et cum



glo - ri - a



as - sum psis - ti me.



Quam bo - nus



Is - ra - el De -



- us



rec -



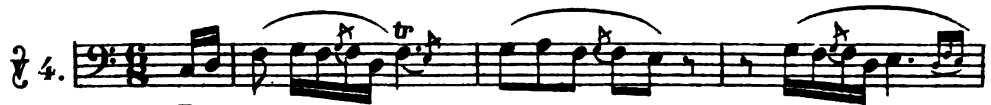

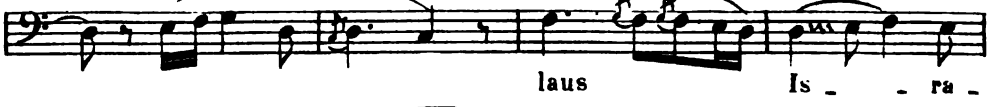
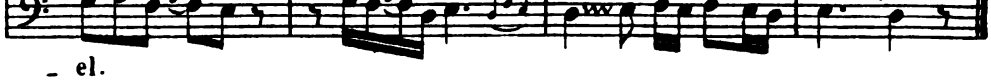
- tis cor -

de! Me i au -  
tem pe - ne mo -  
ti sunt pe -  
des; pe - ne ef - fu -  
si sunt gres - sus  
me - i, qui - a ze - la - vi  
in pec - ca - to -  
ri - bus,  
pa - cem pec - ca - to - rum  
vi -  
dens.

Andante.

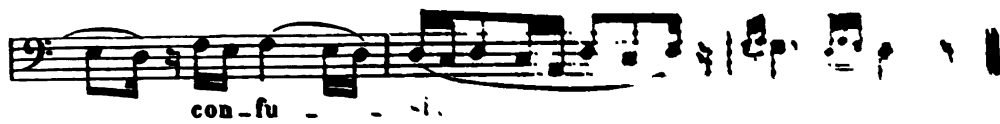
TRACTUS. 1. De - us,

De - us  
me - us, res - pi - ce in - me,  
qua - re me de re - li - quis - ti?  
2. Lon -  
- ge a sa - lu - te me - - a  
ver - - - ba de - lic - to -  
- rum me - o - - - - - rum.  
3. De - - us me - - - - - us,  
cla - ma - - - - bo per di - - em, nec ex -  
- au - - di - es; in  
noc - te et non ad in - si - pi -  
- en - - ti - am mi - hi.

4.   
Tu au - - - - -  
  
- - - - - tem in sanc - to ha - bi - tas,  
  
laus Is - - ra -  
  
- el.

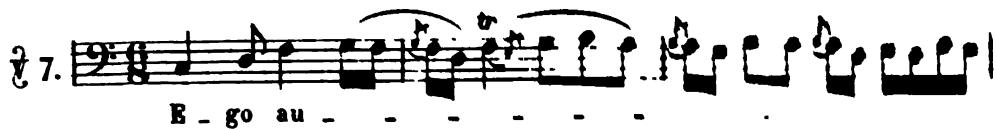
5.   
In te spe - ra - ve - - - - runt  
  
patres nos - - - - tri,  
  
spe - ra - ve - - - - runt, et  
  
li - - be - ras - ti e - os .

6.   
Ad te cla - ma - ve - - - - -  
  
- runt et sal - - vi fac - - ti sunt;  
  
in te spe - ra - ve - - - -  
  
- - runt et non sunt

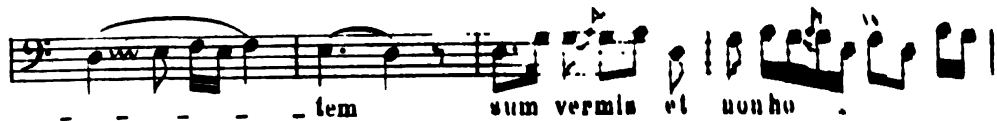


con-fu - si.

7.



E - go au -



tem sum vermis et non ho



mo, op - pro - bri um



ho - mi - num et ab Je - su

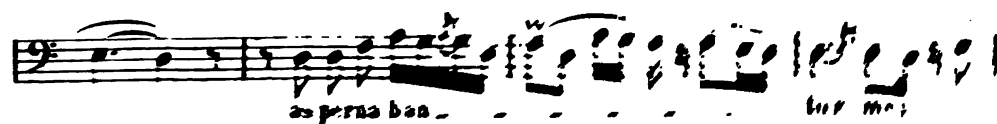


o ple - bis.

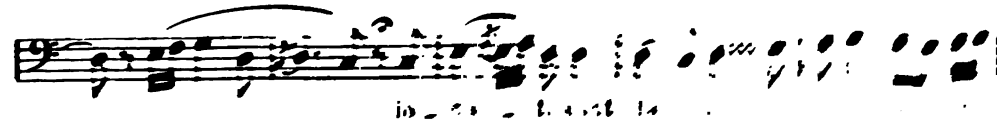
8.



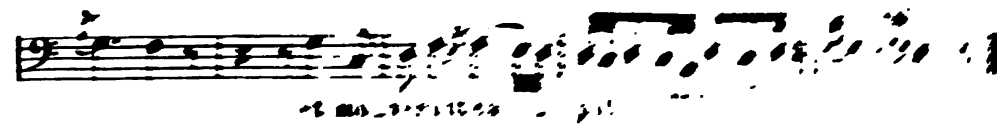
Omnes qui vi - de - bunt me



as perna ba - tur me

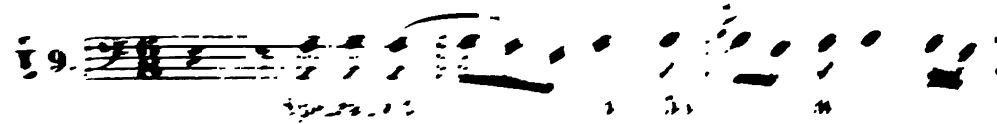


in - ter eos qui se - det in cae - lis

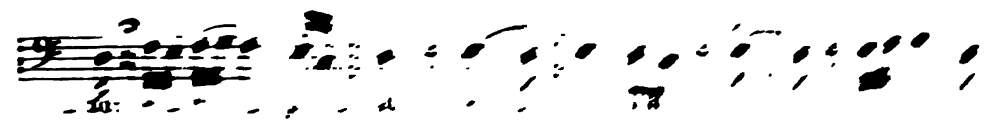


et mo - strabit eis

9.



signa et mira - bilia



in cae - lis



Li-be-ra-tor me-us

Do - - - - -

mi-ne, de gen - -

- ti-bus i-ra-cun - -

- dis; ab

in sur-gen - - - - - tibus in me

ex - - al-ta - - - - - bis me

a vi-ro i-ni-quo

e - - ri - - pi-es me.

Largo cantabile..

TRACTUS. 1. Sa-pe



ex pu - gna - ve - runt



me a ju - ven - tu - te me -



a



2. Di - cat nunc



Is - ra - el:



sae - pe ex - pu - gna - ve -



- runt me a ju -



ven - tu - te me -



a.



3. Et -



e - nim non po - tu - e



- runt mi - hi;

su\_pra dor - sum me - - - um  
fa\_bri\_ca - ve - - - runt pec -  
ca\_to - - - res.  
2 4. Pro - longa - ve - - - runt i - ni - qui - ta -  
tes su - as:  
Do\_mi\_nus jus\_tus con - - - ci - - - dit  
cer\_vi - - - ces pec -  
ca\_to - - - rum.

*Audante.*  
OFFERTORIUM.   
Confi - te - - bor ti - - - bi  
Do - - - mi - ne, in to - - - to

cor - de me - o: re - tri - bu -  
 - e ser - vo - tu - o; vi - vam  
 et cus - to - di - am ser - mo -  
 - nes tu - as; vi - vi - fi -  
 - ca me se - cun - dum  
 ver - bum tu - um, Do - mi - ne.

Moderato

COMMUNIO.

Hoc cor - pus quod pro vo - bis tra -  
 - de - tur: hic ca - lix no - vi tes - ta - men - ti  
 est in me - o san - gui - ne,  
 di - cit Do - mi - nus. Hoc fa - ci - te, quo -  
 - ti es cum que su - mi - tis in  
 me - am com - me - mo - ra - ti - o - nem.

# XXIV

## DOMINICA IN PALMIS.

Andante.

INTROITUS.

Do - mi - ne, ne lon - ge fa - ci -  
as au - xi - li - um tu - um a  
me; ad de - fensi - o - nem me - am  
as - pi - ce: li - be - ra me  
de - o - re le -  
nis, et a cor - ni -  
bus u - ni cor - nu - o - rum hu - mi - li -  
ta - tem me - am

Andantino.

GRADUALE.

Te nu - is - ti  
ma - num dex - te - ram



me - a -



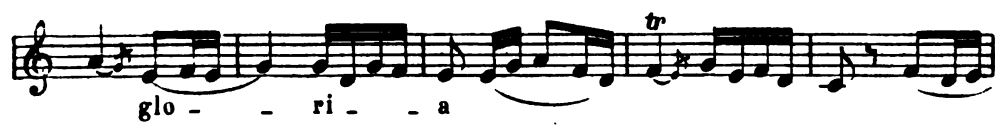
et in vo - lun - ta - te



tu - a - de - du - xis -



- li - me et cum



glo - ri - a



as - sum psis - ti - me.



Quam bo - nus



Is - ra - el De -



- us



rec -



- tis cor -

de! Me i au -  
tem pe ne mo -  
ti sunt pe -  
des; pe ne ef - fu -  
si sunt gres - sus  
me i, qui - a ze - la - vi  
in pec - ca - to -  
ri - bus,  
pa - cem pec - ca - to - rum  
vi -  
dens.

Andante.

TRACTUS.   
1. De - us,

De\_us

me\_us, res\_pice in\_me,

qua\_re me de\_re\_li - quis - ti?

2.   
Lon - - - - -

- - - ge a sa - lu - te me - - - a

ver - - - - ba de - lic - to - - -

- rum me - o - - - - - rum.

3.   
De - - us me - - - - - us,

cla - ma - - - - - bo per di - - - em, nec ex -

- au - - - di - es; in




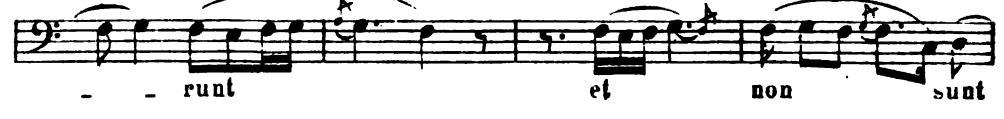
noc - te et non ad in - si - pi -

- en - - - ti - am mi - hi.



2/4.   
Tu au - - - - -  
  
- - - - - tem in sanc - to ha - bi - tas,  
  
laus Is - - ra -  
  
- el.

2/4.   
In te spe - ra - ve - - - - runt  
  
patres nos - - - - tri,  
  
spe - ra - ve - - - - runt, et  
  
li - - be - ras - ti e - os .

2/4.   
Ad te cla - ma - ve - - - -  
  
- runt et sal - - vi fac - - ti sunt;  
  
in te spe - ra - ve - - - -  
  
- - runt et non sunt



con-fu - - si.



7. E - go au - - - - -



tem sum vermis et non ho - - -



mo, op - pro - brium



ho - - - - - mi - num et ab-jec-ti -



o ple - - bis.



8. Omnes qui vi - de - - - bant me



asperna ban - - - - - tur me;



lo - cu - ti sunt la - - - bi - is



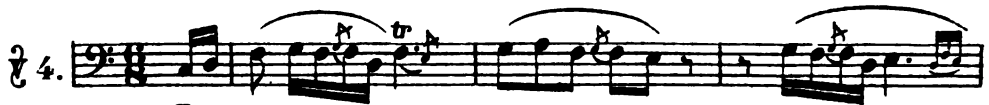


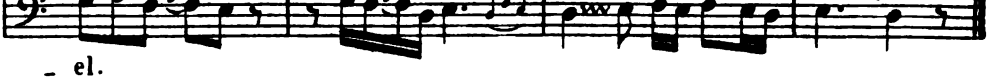
et mo-verunt ca - put.



9. Spe-ra-vit in Do - - mi - -



uo; e - ri - pi - at e - - um,

4.   
Tu au - - - - -  
  
- - - - - tem in sanc - to ha - bi - tas,  
  
laus Is - - ra -  
  
- el.

5.   
In te spe - ra - ve - - - - runt  
  
patres nos - - - - tri,  
  
spe - ra - ve - - - - runt, et  
  
li - - be - ras - ti e - os .

6.   
Ad te cla - ma - ve - - - -  
  
- runt et sal - - vi fac - - ti sunt;  
  
in te spe - ra - ve - - - -  
  
- - runt et non sunt



con-fu - - si.



E - go au - - - -



- - - - tem sum vermis et non ho



- - - - mo, op - pro - brium



ho - - - - mi - num et ab-jec-ti -



- o ple - - bis.



Omnes qui vi - de - - - bant me



as perna ban - - - - tur me;



lo - cu - ti sunt la - - - bi - is



et mo-verunt ca - put.



Spe-ra-vit in Do - - mi - -



- no; e - ri - pi - at e - - um,

salvum faciat e - - - um,

quo - ni - am vult e - - - um - -

10.   
I - psi ve - ro Consi - de - ra -

- ve - runt et conspe - xe - - - runt me ;

di - vi - se - runt si - - -

- - bi vesti - men - ta me - a ,

et su - per ves - tem - me - - - am mi - - - se - -

- runt sor - tem .

11.   
Li - be - ra me

de o - re

le - o - - - nis

et a cor - - - ni - bus

u - ni - cor - - - - ni - um

hu - mi - li - ta - tem me - am..

12. Qui ti - me - tis Do - - - - mi - num

lau - da - te e - - - - um, u - ni -

- ver - sum se - men Ja - - - - cob, ma -

- - gni - - fi - ca - te e - um.

13. An - nun - ti - a - - - bi - tur Do - - - - mi -

- no ge - ne - ra - ti - o ven - tu - - - - ra,

et an - nun - ti - a - bunt coe - - -

- - li jus - ti - - - - ti - am

e - - - - - jus.

14. Po - pu - lo qui

nas\_cetur, quem fecit Dominus.

Andante.

OFFERTORIUM.

Improprium exspectavit cor meum, et miseriam; et sustinuit qui simul contristatur, et non fuit; consoletem me quasi, et non inveni; et dederunt in escam meam fel,

et in si - ti me - - - a  
 po - ta - - ve - - runt me  
 a - ce - - - - - to:

*Gantabile.*

COMMUNIO

Pa - ter, si non pot -  
 - est hic ca - lix trans - i - re, ni - si - bi - bam  
 il - lum, fi - at vo - lun - tas tu - a.

## XXV

### DOMINICA RESURRECTIONIS D. N.

*Andante.*

INTROITUS.

Ex - sur re - xi, et  
 ad - huc te - cum sum, al - - le - lu - -  
 - ia; po - su - is - - - ti su - -  
 - per me ma - num tu - - am, al - -



- lu - ia; mi - ra - bi - lis fac - ta  
 est sci - en - ti - a tu - a, al -  
 - le - lu - ia, al - le - lu - ia.

**Adagio.**  
**GRADUALE.** Hæc di -

- es, quam fe - cit Do - mi -

- nus; ex - ul - te -

- mus

et læ - te - mur

in e - a

Confi - te mi - ni Do - mi -

- no,

quo - - - - -  
- - - - - ni - am bo - - - - -  
- - - - - nus, quo - ni - am in sa - - - - -  
- - - - - cu - lum  
mi - se - ri - cor - - - - - di a e - - - - - jus.

This block contains six staves of musical notation in a single system. The notes are primarily eighth and sixteenth notes, often beamed together. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables that span across multiple notes. There are some musical markings such as 'v' (accents) and 'w' (breath marks) above certain notes.

*Andantino.*

ALLELUIA.

Al - le - lu - ia.

Pas - cha nos - - - - - trum  
immo - la - - - - -

This block contains seven staves of musical notation. The first staff begins with the tempo marking 'Andantino.' and the section title 'ALLELUIA.' followed by the first line of lyrics. The music consists of eighth and sixteenth notes. The second staff continues the melody. The third staff has a treble clef and a 2/4 time signature. The fourth staff has a bass clef and a 2/4 time signature. The fifth staff continues the melody. The sixth staff has a treble clef and a 2/4 time signature. The seventh staff has a treble clef and a 2/4 time signature, featuring trills ('tr') and a breath mark ('w').

Musical notation for the first section of the Offertorium, consisting of three staves of music. The lyrics are:

- tus  
 est Chris - tus.

**OFFERTORIUM.** *Adagio.*

Musical notation for the second section of the Offertorium, consisting of nine staves of music. The lyrics are:

Ter - ra tre - mu -  
 - it et qui - e - vit,  
 dum re - sur - ge - ret  
 in ju - di - ci - o De -  
 - us, al -  
 - le -  
 - lu - ia.

**COMMUNIO.** *Andante.*

Musical notation for the Communion section, consisting of two staves of music. The lyrics are:

Pas - cha nostrum im - mo -  
 - la - tus est Christus; alle.

- lu - ia; i -

- ta - que e - pu - le - mur in a - zi -

- mis sin - ce - ri - ta - tis et ve - ri - ta -

- tis; al - le - lu - ia, al - le -

- lu - ia, al - le - lu - ia.

## XXVI

### IN ASCENSIONE D. N.

Moderato.

INTROITUS.

Vi - ri Ga - li - lae - i, quid ad mi -

- ra - mi - ni, as - pi - ci - en - tes in cœ - lum?

al - le - lu - ia; quem ad - modum

vi - dis - tis e - um as - cen - den - tem in cœ - lum,

i - ta ve - ni - et, al - le - lu - ia, al -

-le - - lu - ia, al - le - - lu - ia.

Andantino.

ALLELUIA. Al - le - - lu - ia

As - cen - dit De - - us in ju - bi -

- la - - ti - o - - - ne et Do - mi - nus

in vo - - ce tu - - ba:.

Andante.

ALLELUIA. Al - le - - lu - ia.

Do - mi - nus in Si - na, in Sanc - -

- to; as - cen - - dens in al - -

tum ca-pi-vam du-xit cap-ti-vi-ta-tem.

Andantino.

OFFERTORIUM.

As-cen-dit De-us in ju-bi-la-ti-o-ne, et Do-mi-nus in vo-ce tu-bæ, al-le-lu-ia.

Adagio.

COMMUNIO. 

Psal-li-te Do-mi-

-no qui as-cen-dit su-


-per cœ-los cœ-lo-rum, ad

O-ri-en-tem; al-le-

lu-ia.

**XXVII**  
IN DIE PENTECOSTES.

Andante.

INTROITUS. 

Spi-ri-tus Do-mi-ni re-

-ple-vit or-bem ter-ra-rum; al-le-

-lu-ia; et hoc quod con-ti-

-net om-ni-a sci-en-ti-am

ha-bet vo-cis, al-le-lu-ia, al-

le.lu - ia, al - le - lu - ia.

Andantino.

ALLELUIA. Al - le - lu - ia.

E - mit - te Spi -

- ri - tum tu - um et cre - a - bun

- tur, et re - no - va - bis fa - ci -

- em ter - ræ.

ALLELUIA. VENI, S. SPIRITUS. (deest in mscr.)

Largo.

OFFERTORIUM. Con - fir - ma hoc,

De - us, quod o - pe - ra -



tus es in no - bis,  
a tem - plo tu - - o, quod  
est in Je - - ru - - sa - lem,  
ti - - bi of - - fe - -  
- rent re - - ges mu - - ne - - ra;  
al - le - - lu - ia.

Moderato.

COMMUNIO.

Fac - tus est re - pente de cœ - lo so - nus,  
tan - quam ad - ve - ni - en - tis spi - ri - tus ve - he - men - tis,  
u - bi e - rant se - den - tes; al - le - lu -  
- ia; et re - ple - ti - sunt om - nes Spi - ri - tu Sanc - to, lo -  
- quen - - tes ma - gna - - li - a De -  
- i; al - le - lu - ia, al - le - lu - ia.

# XXVIII

## DOMINICA SS. TRINITATIS.

*Andantino.*

INTROITUS.

Bene - dic - ta sit sanc - ta Tri -  
- ni - tas at - que in - di - vi - sa  
U - ni - tas; con - fi - te - bi -  
- mur e - i qui - a fe - cit no - bis -  
- cum mi - se - ri - cor - di - am su - am.

*Andante.*

GRADUALE.

Be - ne - dic - tus es Do - mi -  
- ne,  
qui in - tu - e - ris  
a - bys - sos, et se -  
- des su - per cher - u - bim.

Be-ne-dic - tus es in thro - no re - gni tu - i, et lau - da - bi - lis in sae - cu - la.

All<sup>o</sup> Cantabile.

ALLELUIA. Al - le - lu - ia.

All<sup>o</sup> Cantabile.

Be - ne - dic - tus es, Do - mi - ne, De - us pa - trum nos - tro - rum, et lau - da - bi - lis in sae - cu - la.

**Largo.**  
**OFFERTORIUM.**

Be - ne - dic - tus sit  
De - us Pa - ter  
U - ni - ge - ni - tus -  
- que De - i Fi - li - us,  
Sanc - tus quo -  
- que Spi - ri - tus; qui -  
- a fe - cit no - bis -  
- cum mi - se - ri - cor - di -  
- am su - am.

**Andantino.**  
**COMMUNIO.**

Be - ne - di - ci - mus De - um  
coe - li, et co - ram  
om - ni - bus vi - ven - ti - bus con - fi -

- te - bimur e - i; qui - a  
 fe - cit no - bis - cum mi -  
 - se - ri - cor - di - am su - am .

# XXIX

IN FESTO

SS. APOST. PETRI ET PAULI.

*Andante.*

INTROITUS. *tr*

Nunc sci-o ve - re, qui a  
 mi - sit Do - mi - nus An - gelum su -  
 - um, et e - ri - pu - it me de  
 ma - nu He - ro - dis et de  
 om - ni expec - ta - ti - o - ne ple -  
 - bis Ju - dae - o - rum.

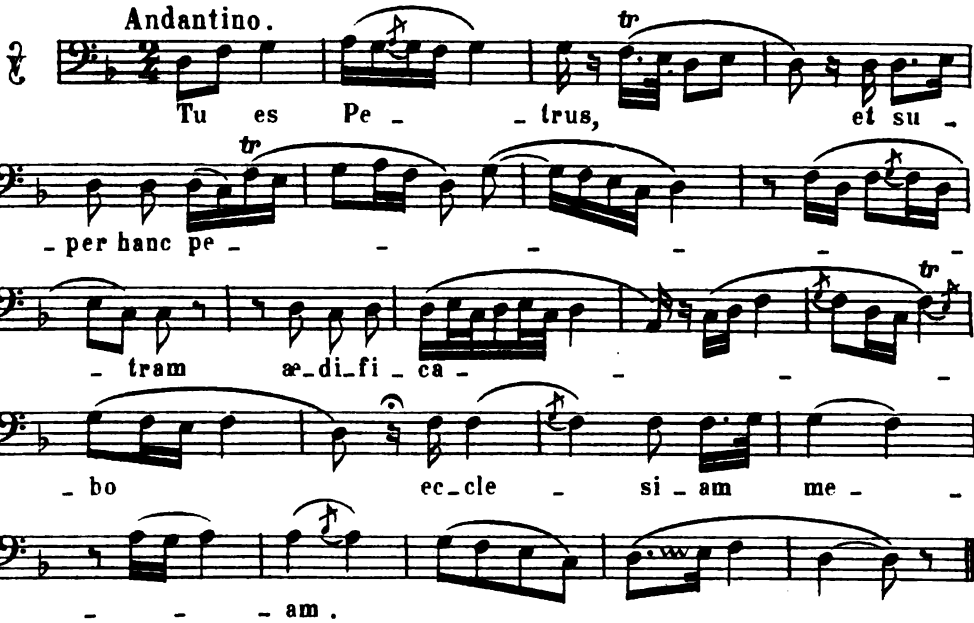
*Largo.*


GRADUALE. *tr*

Cons - ti - tu - es e -

- os prin-ci - pes su -  
- per om-nem ter - ram;  
me - mo - res  
e - runt no - mi - nis tu - i,  
Do - mi - ne  
Pro - pa -  
- tri - bus tu - is  
na - ti sunt ti - bi fi -  
- li - i; pro - pter -  
a po - pu - li confi - te -  
- bun - tur ti - bi.

**Andantino.**  
**ALLELUIA.**   
 Al - le - lu - ia.

**Andantino.**   
 Tu es Pe - trus, et su -  
 - per hanc pe -  
 - tram æ - di - fi - ca -  
 - bo ec - cle - si - am me -  
 - am .

**Adagio.**  
**OFFERTORIUM.**   
 Cons - ti - tu - es e - os  
 prin - ci - pes su - per om -  
 - nem ter - ram; me - mo -  
 - res e - runt no - mi - nis  
 tu - i, Do - mi - ni.

- ne, in om - ni pro - ge - ni -  
- e et ge - - ne - - ra - ti - o - - ne.  
*tr*

*Andante.*  
COMMUNIO.   
Tu es Pe - trus et su -  
- per hanc pe - tram æ - di - fi - ca - bo ec -  
- cle - si - am me - - - am.

### XXX

#### IN ASSUMPTIONE B. M. V.

*Allegro.*  
INTROITUS.   
Gau - de - a - - mus om - nes in  
Do - - - mi - no, di - em fes -  
- tum ce - le - bran - tes sub ho - no - -  
- re be - a - tæ Ma - ri - æ Vir - -



gi - nis; de cu - jus As - sump - ti - o - - -  
- ne gau - dent An - - -  
- ge - li, et col - lau - - dant Fi - li -  
- um De - - - i.

**Largo.**  
**GRADUALE.**

Pro - pter ve - ri - ta - tem et  
man - su - e - tu - di - nem et jus - ti - -  
- ti - am,  
et de - du - cet te  
mi - ra - bi - - liter dex - -  
- te - ra tu - - a.  
Au - di, fi - -  
- li - a, et

vi - de et  
in - cli - na au - rem tu - am;  
qui - a con - cu - pi - vit Rex  
spe - ci - em  
tu - am .

**Andantino.**  
**ALLELUIA.**

Al - le - lu -  
- ia .  
As - sump - ta est Ma -  
- ri - a in coe - lum; gau -  
- det ex - er - ci -  
- tus An - ge - lo - rum .



COMMUNIO. *Andantino.*

O - pti - mam par -  
- tem e - le - git si - bi Ma -  
- ri - a, que non au - fe - re - tur ab  
e - a in æ - ter - - num.

---

FIN.



## TABLE DES AUTEURS CITÉS DANS L'OUVRAGE

- Aalst** (Van). — II<sup>e</sup> Ét., III, 87; IV, 138.  
**Adam de Fulde**. — II<sup>e</sup> Ét., IV, 235. — III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., VI, 134.  
**Adam de Saint-Victor**. — II<sup>e</sup> Ét., IV, 159 — Doc. I, 7, 10.  
**Adelbod**. — II<sup>e</sup> Ét., III, 106.  
**Alcuin**. — II<sup>e</sup> Ét., I, 66; IV, 133. — III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., II, 46 et sqq.  
**Alypius**. — II<sup>e</sup> Ét., I, 65. — App. I, 316, 324 bis.  
**Ambroise** (S<sup>t</sup>). — II<sup>e</sup> Ét., I, 56, 70. — App. II, ch. v, 384. — III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., IX, 247.  
**Anonyme I et II**. — II<sup>e</sup> Ét., III, 106.  
**Aribon le Scolastique**. — II<sup>e</sup> Ét., IV, 131, 139, 260. — III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., IV, 86 et sqq., 94; V, 102; IX, 237. — *Ibid.*, 2<sup>e</sup> part., III, 291, 293 et sqq., 297 et sqq.; VI, 330 et sqq. — Doc. V, 52 et sqq.  
**Aristote**. — II<sup>e</sup> Ét., App. III, 438, 439, 442.  
**Aristoxène**. — II<sup>e</sup> Ét., I, 65, 68; IV, 225. — App. I, 322, 323, 327; App. III, 440.  
**Artigarum**. — III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., II, 30.  
**Athénée**. — II<sup>e</sup> Ét., App. III, 430, 448. — III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., IX, 242.  
**Augustin** (S<sup>t</sup>). — III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., II, 26 et sqq., 42. — Doc. I, 7.  
**Aurélien de Réomé**. — II<sup>e</sup> Ét., I, 67, 73. — App. III, 472. — III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., III, 50 et sqq.; IX, 239. — Doc. XIII, 171, 181 et sqq.  
**Bach**. — III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., V, 97. — *Ibid.*, 2<sup>e</sup> part., VII, 408.  
**Bacchius l'Ancien**. — II<sup>e</sup> Ét., App. I, 309, 341, 343. — App. III, 433. — III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., VI, 186; IX, 242.  
**Balni**. — III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., VII, 216.  
**Basile** (S<sup>t</sup>). — II<sup>e</sup> Ét., I, 57.  
**Bède** (le Vénérable). — III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., II, 43 et sqq. — Doc. I, 4, 10.  
**Beethoven**. — III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., V, 97.  
**Bernard** (S<sup>t</sup>). — II<sup>e</sup> Ét., I, 69. — III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., VII, 200, 220.  
**Bernelinus**. — II<sup>e</sup> Ét., III, 106.  
**Bernon de Reichenau**. — III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., IV, 83 et sqq., 94; V, 101; VIII, 277. — *Ibid.*, 2<sup>e</sup> part., III, 290; IV, 310. — Doc. V, 52.  
**Bianchini**. — V. *Liturgie arménienne*.  
**Blin** (Père), S. J. — II<sup>e</sup> Ét., I, 63, 66; IV, 156, 161. — App. II, ch. vi, 402. — Doc. VII, 93.  
**Boèce**. — II<sup>e</sup> Ét., I, 65; IV, 131. — App. I, 319. — App. II; ch. v, 381. — III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., II, 24 et sqq., 39 et sqq.; IX, 237.  
**Bona** (Cardinal). — II<sup>e</sup> Ét., I, 53, 58, 63 et sqq. — App. II; ch. vi, 402.  
**Bourgault-Ducoudray**. — II<sup>e</sup> Ét., III, 110. — App. II, 348 et sq.; ch. III, 361; ch. IV, 363, 368, 370; ch. VII, 409; ch. VIII, 424. — III<sup>e</sup> Ét., 2<sup>e</sup> part., II, 269, 272, 274 et sqq., 279, 285; VII, 398. — Doc. XII, 155.  
**Brander** (Joachim). — Doc. IV, 29 et sqq. — Doc. V, 48.  
**Capella** (Martianus). — II<sup>e</sup> Ét., I, 67. — App. II, ch. vi, 395. — III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., III, 54, 61; VI, 186.  
**Carthusiensis** (Anonymus). — III<sup>e</sup> Ét., 2<sup>e</sup> part., III, 295.  
**Cassandre** (Georges). — III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., II, 46.  
**Cassiodore**. — II<sup>e</sup> Ét., I, 65. — III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., II, 38 et sqq.  
**Cavaillé-Coll**. — I<sup>re</sup> Ét., I, 6.  
**Chariton** (S<sup>t</sup>). — II<sup>e</sup> Ét., I, 58.  
**Chinois** (Recueil d'airs). — II<sup>e</sup> Ét., IV, 123.  
**Chourmouzos**. — II<sup>e</sup> Ét.; App. II, 349. — III<sup>e</sup> Ét., 2<sup>e</sup> part., II, 277.  
**Chrysanthe de Madytos**. — II<sup>e</sup> Ét.; App. II,

- 349; ch. viii, 424. — III<sup>e</sup> Ét., 2<sup>e</sup> part., II, 274, 277.
- Chrysostome** (S<sup>t</sup> Jean). — II<sup>e</sup> Ét., I, 57, 58.
- Cicéron**. — III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., IX, 243.
- Clément** (S<sup>t</sup>). — II<sup>e</sup> Ét., I, 58.
- Clément d'Alexandrie**. — II<sup>e</sup> Ét., I, 58.
- Combarieu**. — III<sup>e</sup> Ét., 2<sup>e</sup> part., I, 268.
- Gontes** (J.-B.). — III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., VII, 200.
- Cotton** (Jean). — II<sup>e</sup> Ét., IV, 243, 252, 260. — III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., IV, 86, 91 et sqq.; V, 97.
- Coussemaker** (de). — III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., II, 46; V, 96, 98, 103; VI, 108, 135, 145, 167, 188; VII, 216; VIII, 230. — *Ibid.*, 2<sup>e</sup> part., IV, 309. — Doc. VI, 86 et sqq.
- Cyprien** (S<sup>t</sup>). — II<sup>e</sup> Ét., I, 58.
- Dechevrens**. — II<sup>e</sup> Ét., IV, 170. — App. II; ch. vii, 409. — III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., 6; I, 16; VII, 214 et sqq. — *Ibid.*, 2<sup>e</sup> part., I, 259; III, 297.
- Denys** (S<sup>t</sup>). — II<sup>e</sup> Ét., I, 58, 59.
- Dionède**. — III<sup>e</sup> Ét., 2<sup>e</sup> part., I, 261.
- Dumont**, abbé de Silly. — Doc. IV, 33.
- Dupoux**. — III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., II, 44.
- Engelbert**. — II<sup>e</sup> Ét., IV, 139.
- Enk** (P. Maurice). — III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., VIII, 234.
- Épiphane** (S<sup>t</sup>). — II<sup>e</sup> Ét., I, 57.
- Étienne le Lampadaire**. — II<sup>e</sup> Ét., App. II, 349; ch. ii, 354; ch. iii, 357 et sqq. *per totum*; ch. iv, 362 et sqq. *per totum*; ch. v, 376; ch. vii, 405 et sqq.; ch. viii, 420, 424. — III<sup>e</sup> Ét., 2<sup>e</sup> part., 270 et sqq. — Doc. VIII, 141 et sqq.
- Euclide**. — II<sup>e</sup> Ét., I, 65; II, 81; V, 262; VI, 276; App. I, 325, 346; App. III, 433.
- Eusèbe**. — II<sup>e</sup> Ét., I, 59.
- Fille-Dieu sous Romont** (Mscr. de la). — II<sup>e</sup> Ét.; App. III, 457.
- Flodeard**. — III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., III, 53.
- Fortunat**. — Doc. I, 6.
- Francon de Cologne**. — III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., V, 98; VI, 107, 160; VII, 208.
- Gaforio** (Franchino). — III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., VII, 190.
- Gallois** (Jean). — III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., VI, 159, 164 et sqq.
- Garlande** (Jean de). — III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., VI, 107; VII, 208.
- Gaudence**. — II<sup>e</sup> Ét., I, 65; App. I, 326 et sqq.; App. II, ch. vi, 395; App. III, 430.
- Gautier** (Léon). — Doc. I, 10.
- Gémiste Pléthon**. — III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., II, 271.
- Gerbert**. — II<sup>e</sup> Ét., I, 53, *passim*; II, 78; III et IV, *passim*; V, 275. — III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., III, 53; IV, 87; VI, 188; VIII, 230 et sqq. — *Ibid.*, 2<sup>e</sup> part., V, 314. — Doc. VI, 85.
- Gevaert**. — II<sup>e</sup> Ét., 50; I, 52, 65; III, 86; IV, 151 et sqq. — App. I, 306, 326, 330, 340, 344. — App. II, ch. vi, 388 et sq. — App. III, 426 et *per totum*. — III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., I, 10; II, 27, 42; V, 99; IX, 240.
- Glaréan**. — II<sup>e</sup> Ét., App. I, 329. — III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., VII, 190.
- Grégoire de Nazianze** (S<sup>t</sup>). — II<sup>e</sup> Ét., I, 57.
- Grégoire de Nysse** (S<sup>t</sup>). — II<sup>e</sup> Ét., I, 57.
- Grégoire** (S<sup>t</sup>), Pape. — II<sup>e</sup> Ét., 51; I, 65, 68. — III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., VI, 160.
- Grégoire** (Diacre). — III<sup>e</sup> Ét., 2<sup>e</sup> part., II, 277.
- Grégoire Protosynclle**. — II<sup>e</sup> Ét., I, 69.
- Guillaume d'Hirschau**. — III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., V, 107; VII, 208.
- Guy d'Arezzo**. — II<sup>e</sup> Ét., II, 78; III, 106, 108; IV, 243, 258; V, 262. — App. II, ch. v, 384; VII, 409. — III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., IV, 73 et sqq., 94; V, 97; VI, 141, 160; VIII, 233, 234; IX, 237. — *Ibid.*, 2<sup>e</sup> part., I, 253 et sqq.; II, 278; III, 287 et sqq., *per totum*; IV, 309; V, 316, 319, 325; VI, 330 et sqq., 352; VII, 417; VIII, 425. — Doc. IV, 38. — Doc. XIV, 188.
- Hartker** (Le B.). — II<sup>e</sup> Ét., App. III, 471. — III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., VIII, 227 et sqq. — *Ibid.*, 2<sup>e</sup> part., VIII, 426. — Doc. V, 49, 52 et sqq., 56, 61. — Doc. XIII, 163 et *per totum*.
- Héliénus** (S<sup>t</sup>). — II<sup>e</sup> Ét., I, 58.
- Helmholtz**. — I<sup>re</sup> Ét., II, 11, 14.
- Hermann Contract.** — II<sup>e</sup> Ét., IV, 131. — App. II, ch. viii, 416 et sqq. — App. III, 476. — III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., III, 62; IV, 86.
- Hilaire** (S<sup>t</sup>). — II<sup>e</sup> Ét., I, 57.
- Hippolyte** (S<sup>t</sup>). — II<sup>e</sup> Ét., I, 58.
- Honorius d'Autun**. — III<sup>e</sup> Ét., 2<sup>e</sup> part., III, 302.
- Horace**. — II<sup>e</sup> Ét., App. II, ch. v, 396.
- Hothby**. — III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., IV, 94; VI, 144, 141, 159 et sq., 167 et sqq.; VII, 208. — *Ibid.*, 2<sup>e</sup> part., III, 288 et sqq.; IV, 310; VI, 330 et sqq., 374. — Doc. III, 21.
- Huchald de Saint-Amand**. — II<sup>e</sup> Ét., I, 67; II, 74, 78; III, 106; IV, 131, 141, 178, 198, 251; V, 262, 175. — App. II, ch. v, 384, chap. viii, 416 et sqq. — App. III, 471, 476. — III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., III, 62 et sqq.; IV, 73, 80; V, 96 et sqq.; VI, 141; VIII, 223. — *Ibid.*, 2<sup>e</sup> part., I, 253 et sqq.; III, 287 et sqq. *per totum*, IV, 309; V, 319; VI, 330. — Doc. XIII, 169 et sqq. — Doc. XIV, 188.

- Hugues de Saint-Victor.** — III<sup>e</sup> Ét., 2<sup>e</sup> part., III, 302.
- Ignace d'Antioche (S<sup>t</sup>).** — II<sup>e</sup> Ét., I, 58.
- Innocent III.** — III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., VII, 200.
- Instituta Patrum.** — II<sup>e</sup> Ét., I, 56. — III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., V, 96; VII, 202, 220. — *Ibid.*, 2<sup>e</sup> part., III, 303; V, 326. — Doc. XIII, 181.
- Isidore de Séville (S<sup>t</sup>).** — II<sup>e</sup> Ét., I, 65. — III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., II, 40 et sq.
- Isocrate.** — III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., IX, 243.
- Jacopone.** — III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., VII, 200.
- Jaffé.** — III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., IX, 240.
- Jean Diacre.** — II<sup>e</sup> Ét., I, 69. — III<sup>e</sup> Ét., 2<sup>e</sup> part., VI, 347.
- Jérôme (S<sup>t</sup>).** — II<sup>e</sup> Ét., I, 57, 59.
- Jérôme de Moravie.** — III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., VI, 107 et sqq., 151; VII, 199, 208. — *Ibid.*, 2<sup>e</sup> part., VI, 355. — Doc. II, 15.
- Julius Pollux.** — II<sup>e</sup> Ét., App. III, 428.
- Jumilhac (Dom).** — III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., VII, 190 et sqq. — Doc. IV, 31.
- Lambillotte (Louis).** — III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., II, 47; VI, 188; VIII, 227, 230. — *Ibid.*, 2<sup>e</sup> part., VII, 382. — Doc. VI, 86.
- Le Beuf.** — III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., VII, 205 et sqq., 219, 221.
- Lemaire et Lavoix.** — III<sup>e</sup> Ét., 2<sup>e</sup> part., VI, 349, 352, 359, 361.
- Lhoumeau.** — III<sup>e</sup> Ét., 2<sup>e</sup> part., I, 257.
- Liber pontificalis.** — III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., IX, 239.
- Liturgie arménienne.** — II<sup>e</sup> Ét., App. II, ch. v, 390. — III<sup>e</sup> Ét., 2<sup>e</sup> part., II, 283 et sqq.; VI, 347. — Doc. VII, 93. — Doc. IX, 119, *per totum*. — grecque. — III<sup>e</sup> Ét., 2<sup>e</sup> part., II, 285. — Doc. X et XII, *per totum*.
- Lupus.** — III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., VII, 234. — Doc. IV, 31.
- Lussy (Mathis).** — III<sup>e</sup> Ét., 2<sup>e</sup> part., I, 268; VII, 395, 400 et sq., 403 et sq., 409.
- Mahillon.** — I<sup>re</sup> Ét., VI, 39.
- Manuscrits de Saint-Gall.** — III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., VII, 202; VIII, 226, 227. — Doc. V, *per totum*. — Doc. VI, XI, XIII, XIV et XV.
- Marchetto de Padoue.** — III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., V, 103; VI, 159, 160 et sqq., 181.
- Martin d'Yberg (P.).** — Doc. V, 76.
- Martini (P.).** — III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., V, 103 et sq.
- Maximus Victorinus.** — III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., II, 44.
- Meybaum.** — II<sup>e</sup> Ét., II, 81. — App. I, 309 et *passim*.
- Monteverde.** — III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., V, 97.
- Moquereau (Dom).** — II<sup>e</sup> Ét., App. III, 450.
- Morelot (chanoine Stéphan.).** — II<sup>e</sup> Ét., App. II, 349. — II<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., 3; II, 27, 42; IV, 78, 85, 94; V, 97, 99, 104; VI, 118, 124, 165, 186; VII, 190, 198, 200, 203, 206, 220; IX, 241. — *Ibid.*, 2<sup>e</sup> part., I, 256, 260; II, 271, 277, 281; VI, 349, 352, 373; VII, 399.
- Mozart.** — III<sup>e</sup> Ét., 2<sup>e</sup> part., VII, 405 et sq., 408.
- Muris (Jean de).** — II<sup>e</sup> Ét., IV, 260. — III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., VI, 131 et sq.; VII, 208.
- Naumbourg.** — II<sup>e</sup> Ét., App. II, ch. vi, 392. — III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., V, 103 et sqq.; IX, 238, 242. — Doc. VII, 93.
- Nicomaque.** — II<sup>e</sup> Ét., I, 65. — App. I, 331.
- Nevers (Mscr. de).** — II<sup>e</sup> Ét., App. III, 457.
- Nivers.** — III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., VII, 221.
- Notker le Bègue.** — II<sup>e</sup> Ét., I, 67. — III<sup>e</sup> Ét., 2<sup>e</sup> part., V, 320. — Doc. V, 61.
- Odon.** — II<sup>e</sup> Ét., I, 71; II, 78; IV, 131, 139, 242. — III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., III, 62. — *Ibid.*, 2<sup>e</sup> part., V, 316, 319.
- Odington (Walter).** — III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., IV, 94; VI, 135 et sqq., 153, 182; VII, 208. — *Ibid.*, 2<sup>e</sup> part., III, 288, 290 et sq.; IV, 310; V, 315 et sq.; VI, 330 et sqq. — Doc. VI, 86.
- Origène.** — II<sup>e</sup> Ét., I, 58.
- Ortigue (d').** — II<sup>e</sup> Ét., II, 74.
- Ovide.** — Doc. I, 7.
- Pallade.** — II<sup>e</sup> Ét., I, 57.
- Paléographie musicale.** — III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., VIII, 227, 228, 233. — *Ibid.*, 2<sup>e</sup> part., V, 320; VII, 381 et sq. — Doc. V, 49, 53, 56.
- Palestrina.** — III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., V, 97; VI, 159.
- Papadopoulos.** — II<sup>e</sup> Ét., App. II, 349.
- Paulin de Nole (S<sup>t</sup>).** — II<sup>e</sup> Ét., I, 57.
- Perego (Camille).** — II<sup>e</sup> Ét., I, 71.
- Philolaüs.** — II<sup>e</sup> Ét., App. I, 331.
- Philon.** — II<sup>e</sup> Ét., I, 59 et sqq.
- Pierre de Metz.** — III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., VIII, 225.
- Pitra (Cardinal).** — III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., VII, 200.
- Platon.** — II<sup>e</sup> Ét., App. III, 438.
- Plutarque.** — II<sup>e</sup> Ét., App. I, 309.
- Poisson (Abbé Léonard).** — III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., VII, 204, 205, 207 et sqq.
- Pothier (Dom).** — II<sup>e</sup> Ét., IV, 177. — Doc. V, 53, 56.
- Pratinas.** — II<sup>e</sup> Ét., App. III, 438, 447.
- Psalterium monasticum de 1683 à Saint-Gall.** — III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., VII, 226.





II

TABLE DES MÉLODIES REPRODUITES DANS L'OUVRAGE

1° Chants latins

A. — Antennes

Apertis thesauris suis.....	1 <sup>er</sup> ton	App. III, 456
Apud Dnum misericordia.....	4 <sup>e</sup> ton	<i>Id.</i> , 464
Beata es, Maria, invenisti.....	8 <sup>e</sup> ton	Doc. III, 24
Beata es, Maria, quæ credidisti.....	<i>Id.</i>	<i>Id.</i> , 25
Calicem salutaris accipiam.....	2 <sup>e</sup> ton	App. III, 460
Cœli cœlorum, laudate Deum.....	2 <sup>e</sup> ton	<i>Id.</i> , 460
Cum ortus fuerit sol.....	II <sup>e</sup> mode	I, 176
De cœlo veniet.....	<i>Id.</i>	I, 172
Dies Dni sicut fur.....	1 <sup>er</sup> ton	App. III, 456
Dirupisti, Dne.....	7 <sup>e</sup> ton	<i>Id.</i> , 464
Ecce apparebit.....	II <sup>e</sup> mode	I, 172
Ecce nomen Domini venit.....	1 <sup>er</sup> ton	App. III, 456 Doc. III, 24
Ecce veniet Deus et homo.....	<i>Id.</i>	App. III, 455
Estote fortes in bello.....	III <sup>e</sup> mode	I, 183
Exsurge, Domine.....	<i>Id.</i>	I, 185
In omnem terram exivit.....	2 <sup>e</sup> ton	App. III, 460
In templo Domini.....	<i>Id.</i>	<i>Id.</i> , 469
In universa terra gloria.....	<i>Id.</i>	<i>Id.</i> , 460
Istorum est enim regnum.....	II <sup>e</sup> mode	I, 177
Libera me, Domine.....	1 <sup>er</sup> ton	App. III, 456
Magi videntes stellam.....	II <sup>e</sup> mode	I, 176
Magnum hæreditatis myst.....	IV <sup>e</sup> mode	I, 194
Non vos relinquam orphanos.....	<i>Id.</i>	II, 298
Nos, qui vivimus.....	2 <sup>e</sup> ton	App. III, 469
Nuptiæ factæ sunt.....	1 <sup>er</sup> ton	<i>Id.</i> , 456
O Christi pietas.....	I <sup>er</sup> mode	I, 163
Omnes sitientes, venite.....	II <sup>e</sup> mode	I, 171
O sapientia.....	IV <sup>e</sup> mode	I, 195 Doc. III, 25
Pater juste, mundus.....	V <sup>e</sup> mode	I, 212
Quid faciam, quia dominus meus.....	V <sup>e</sup> mode	I, 214
Regina cœli, lætare.....	I <sup>er</sup> mode	I, 160
Regina cœli, lætare.....	III <sup>e</sup> mode	I, 183
Sancta Maria, succurre.....	V <sup>e</sup> mode	I, 212
Tecum principium.....	IV <sup>e</sup> mode	I, 194
Tribus miraculis ornatum d.....	IV <sup>e</sup> mode	I, 243
Tu es qui venturus es.....	8 <sup>e</sup> ton	Doc. III, 24
Urbs fortitudinis nostræ, Sion.....	II <sup>e</sup> mode	I, 171

gi - nis; de cu - jus As - sump - ti - o -  
ne gau - dent An -  
ge - li, et col - lau - dant Fi - li -  
um De - i.

*Largo.*  
GRADUALE.

Pro - pter ve - ri - ta - tem et  
man - su - e - tu - di - nem et jus - ti -  
- ti - am,  
et de - du - cet te  
mi - ra - bî - liter dex -  
- te - ra tu - a.  
Au - di, fi -  
- li - a, et

vi - de et  
in - cli - na au - rem tu - am;  
qui - a con - cu - pi - vit Rex  
spe - ci - em  
tu - am .

*Andantino.*  
ALLELUIA.

Al - le - lu - ia .  
As - sump - ta est Ma -  
ri - a in coe - lum; gau -  
- det ex - er - ci -  
- tus An - ge - lo - rum .



Andantino.

COMMUNIO.

O - pti - mam par -  
tem e - le - git si - bi Ma -  
ri - a, quæ non au - fe - re - tur ab  
e - a in æ - ter - num.

---

FIN.

		<i>Offertoires (Suite)</i>	
TONS		Doc. XIV	Doc. XV
1	Ascendit Deus in jubilatione.....	326	469
8	Assumpta est Maria.....	344	482
»	Ave, Maria.....	205	366
3	Benedictus es, Dne.....	272	433
»	Benedictus sit Deus.....	335	475
»	Benedixisti, Dne, terram.....	201	362
8	Bonum est confiteri.....	264	415
4	Confirma hoc, Deus.....	330	471
1	Confitebor tibi, Dne.....	305	452
3	Constitues eos principes.....	339	478
8	Deus firmavit orbem.....	230	389
3	Deus, tu convertens.....	197	358
2	Dextera Dni fecit virtutem.....	249	405
8	Elegerunt apostoli.....	217	378
»	Improperium expectavit.....	317	462
5	Jubilare Deo omnis terra.....	240	397
1	Jubilare Deo universa.....	245	401
6	Justitiæ Dni rectæ.....	293	442
4	Justus ut palma.....	221	382
»	Lætentur cœli.....	210	371
2	Laudate Dnum, quia.....	298	447
»	Meditabor in mandatis.....	286	436
4	Perfice gressus meos.....	266	420
5	Reges Tharsis et insulæ.....	234	393
8	Scapulis suis obumbrabit.....	282	433
4	Terra tremuit.....	322	466
4	Tui sunt cœli.....	213	374

**Communions**

4	Benedicimus Deum cœli.....	336	475
6	Dicit Dominus : implete.....	246	402
7	Dicite pusillanimis.....	202	263
1	Dominus dabit benignitatem.....	194	355
»	Ecce virgo concipiet.....	206	367
2	Exiit sermo inter fratres.....	222	382
7	Factus est repente.....	331	472
1	Fili, quid fecisti.....	241	398
8	Hoc corpus quod pro vobis.....	306	453
1	Illumina faciem tuam.....	261	416
6	In splendoribus.....	210	371
5	Intellige clamorem.....	287	437
8	Introibo ad altare Dei.....	267	420
4	Jerusalem quæ ædificatur.....	299	448
2	-- surge et sta.....	198	359
6	Manducaverunt.....	273	425
8	Mirabantur omnes.....	250	406
»	Optimam partem.....	345	483
3	Passer invenit sibi domum.....	294	443
6	Pascha nostrum.....	323	466
8	Pater, si non potest.....	318	463
1	Psallite Dno qui ascendit.....	327	470
3	Scapulis suis obumbrabit.....	283	434

TONS	Communions (Suite)	Doc. XIV	Doc. XV
7	Tolle puerum.....	231	390
6	Tu es Petrus.....	340	479
8	Video cœlos apertos.....	218	379
1	Viderunt omnes fines.....	214	375
4	Vidimus stellam ejus.....	236	394
7	Vox in Rama.....	226	386

## 2° Chants coptes et arabes

MODES	Mémoires	Volume	Page
I	Avant l'Épître.....	I	162
»	Kyrie des (funérailles).....	»	165
»	Alleluia et 7.....	III	100
»	Cantique de communion (arabe).....	I	166
II	Hymne avant le <i>Credo</i> .....	III	95
»	Ps. 150 et Ant.....	I	172
»	Ant. et ps. 150, chant ferial.....	III	104
»	Amen, ton solennel.....	I	173
»	Pour la communion (arabe).....	»	174
III	Chant de l'Épître.....	I	184
»	Hymne des funérailles.....	»	187
IV	Ant. et ps. 150, chant solennel.....	III	103
»	Chant du Trisagion.....	I	196
»	Chant du Trisagion.....	III	100
IV	Pour le mariage.....	I	197
V	Chant liturgique.....	»	207
»	Kyrie solennel..... I 215	III	99
»	— ferial..... I 215	III	99
»	Hymne avant l'homélie.....	I	216
»	Antienne pour le baptême.....	»	<i>Id.</i>
»	Avant l'homélie.....	III	95

## Réponses du Chœur

—	A la Préface.....	III	107
—	Amen.....	»	108
—	Pax omnibus.....	»	<i>Id.</i>
—	Amen.....	»	<i>Id.</i>
—	Kyrie eleison.....	»	<i>Id.</i>

## 3° Mémoires grecques

## A. — Profanes

Hymne à Apollon	{	partie diatonique.....	I	397
		partie chromatique.....	»	398
Chant populaire.....		»	409	
Mode chromatique.....		»	389	



B. — Liturgiques		Doc. X	Doc. XII
MODES			
I	Kyrie, ekekraxa pros se.....	126	156
»	Esaïa, choreue.....	126	157
»	Ai cheires sou.....	127	157
III	Allelouia.....	127	158
»	Kyrie ekekraxa.....	128	158
»	Tis Theos megas.....	129	159
IV	Dia xylou o Adam.....	129	159

## 4° Mélodies arméniennes

	Volume	Page
Sanctus (mode chromatique).....	I	390
Ant. de l'Annonciation.....	»	391
Hymne avant la messe, 9° vers.....	III	96, 120
Introit (chant du diacre et du prêtre).....	»	108
— (chant du chœur).....	»	<i>Id.</i>
Introit (chant du chœur).....	III	119
Sanctus et Hosanna.....	»	120
Après le Sanctus.....	»	121
Pater noster.....	»	122
Communion.....	»	122

## 5° Mélodies hébraïques

Genre chromatique.....	I	332 et sq.	
Pour le nouvel an. {	<i>Adon olôm</i> .....	III	94
	<i>Moos zour yeschouosi</i> .....	»	<i>Id.</i>
	<i>T'rachem ziyon</i> .....	»	95
	<i>Bourouch attoh</i> .....	»	96
	<i>Hoel haggodol</i> .....	»	97
Grand pardon. {	<i>Kol schimane schaschak</i> .....	»	98
	<i>Ovinou malkenou</i> .....	»	97
	<i>Iis gaddal</i> .....	»	98
Pâques. <i>A dir hou</i> .....	III	99	
Les Macchabées. <i>Bourouch attoh</i> .....	»	101	
Avant les Prophéties. <i>Bourouch attoh</i> .....	»	<i>Id.</i>	
Après les Prophéties. <i>Bourouch attoh</i> .....	»	102	
Lecture. {	du Pentateuque.....	»	106
	d'Esther.....	»	<i>Id.</i>
	d'Isaïe.....	»	<i>Id.</i>
Lamentations de Jérémie.....	»	107	

## 6° Mélodies turques et chinoises

Mélodie turque. Genre chromatique.....	I	390
— chinoise. Chanson populaire.....	»	88
— — Air.....	»	123
Mélodie chinoise. Harmonie du Midi.....	»	124
— — Sur le papillon.....	»	<i>Id.</i>

### III

## TABLE ALPHABÉTIQUE DES MATIÈRES

CONTENUES DANS LES TROIS VOLUMES

- Accentuation rythmique.** — Importance et nécessité. III<sup>e</sup> Ét., 2<sup>e</sup> part., I, 256 (note), 268; VII, 379, 399. — Larythmique ancienne n'en parle pas. *Ibid.*, 1<sup>re</sup> part., II, 33 (note). *Ibid.*, 2<sup>e</sup> part., II, 281; VII, 397. Doc. X comparé à Doc. XII. — Accentuation dans la poésie rythmique. Doc. I, 7 et sqq. — Comment accentuer les mélodies. III<sup>e</sup> Ét., 2<sup>e</sup> part., VII, 403 et sqq.
- Adam de Fulde.** — Sa doctrine sur le plainchant. II<sup>e</sup> Ét., IV, 235 (note); III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., VI, 134.
- Age d'or de la musique grégorienne.** — III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., II, 49.
- Alcuin.** — Ce qu'il dit du rythme dans le chant. III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., II, 46.
- Allemagne.** — Le chant grégorien en Allemagne aux XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles. III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., VI, 106 et sqq. — Du XIV<sup>e</sup> au XVII<sup>e</sup> siècle. *Ibid.*, 133 et sqq., VII, 190.
- Ambroise (S<sup>t</sup>).** — Son œuvre musicale. II<sup>e</sup> Ét., I, 56, 71.
- Ambrosiani (Hymni).** — Saint Ambroise les introduit dans l'Office divin. II<sup>e</sup> Ét., I, 57. III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., II, 27. — D'où le nom donné aux hymnes de l'Église quels qu'en fussent les auteurs. II<sup>e</sup> Ét., I, 56 (note). III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., II, 45; IV, 78, 94. *Ibid.*, 2<sup>e</sup> part., III, 299. Doc. I.
- Anémitonique (Genre).** — II<sup>e</sup> Ét., III, 85 et sqq. — (Modes), II<sup>e</sup> Ét., IV, 219 et sqq.
- Angleterre.** — Le chant grégorien en Angleterre au XIII<sup>e</sup> siècle. III Ét., 1<sup>re</sup> part., VI, 135. — Au XIV<sup>e</sup> siècle. *Ibid.*, 152.
- Antiennes.** — Psalmodiques et non psalmodiques. II<sup>e</sup> Ét., I, 54. — Hybrides; à quel mode on les a attribuées. II<sup>e</sup> Ét., App. III, 470. — Altérées et passant d'un ton dans un autre; causes de cette altération. *Ibid.*, 471. — Quel doit être leur mouvement rythmique. III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., III, 70. *Ibid.*, 2<sup>e</sup> part., III, 303.
- Antiphonaire.** — Opinion de M. Gevaert sur l'origine des chants de l'Antiphonaire. II<sup>e</sup> Ét., App. III, 427. — Distinction arbitraire démentie par les faits. *Ibid.*, 452 et sqq.
- d'Hartker (X<sup>e</sup> siècle). — III<sup>e</sup> Ét., Doc. V, 49 et sqq. Doc. XIII, 163 et sqq. — Le mscr. 388 de Saint-Gall (XII<sup>e</sup> siècle). Doc. V, 56 et sqq. — Le mscr. 389 (XIII<sup>e</sup> siècle). *Ibid.*, 60 et sqq. — Le mscr. 545 (XV<sup>e</sup> siècle). *Ibid.*, 69 et sqq. — Deux mscr. du XVII<sup>e</sup> et du XVIII<sup>e</sup> siècle. *Ibid.*, 76 et sqq.
- Arezzo (Guy d').** — Son œuvre. III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., IV, 73 et sqq. — *Ibid.*, 2<sup>e</sup> part., III, 287 et sqq., 295 et sqq. — Son commentaire par Aribon. *Ibid.*, 1<sup>re</sup> part., IV, 87. *Ibid.*, 2<sup>e</sup> part., III, 293, 297 et sqq. — Son commentaire par J. Colton. *Ibid.*, 1<sup>re</sup> part., IV, 94.
- Aribon le Scolastique.** — III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., IV, 86. — Il suit et explique Guy d'Arezzo. *Ibid.*, 87 et sqq. *Ibid.*, 2<sup>e</sup> part., III, 290, 293, 297.
- Aristide Quintilien.** — V. *Quintilien*.
- Aristote.** — Explication d'un passage, au sujet des harmonies *intenses et relâchées*. II<sup>e</sup> Ét., App. III, 438.
- Aristoxène.** — Sa théorie des genres en musique. II<sup>e</sup> Ét., IV, 225. — Se donne comme l'inventeur des espèces ou couleurs modales. *Ibid.*, App. III, 440. — Les treize tons ou modes aristoxéniens. *Ibid.*, App. I, 322. —

- Cité à tort par M. Gevaert en faveur de sa théorie modale. *Ibid.*, App. III, 430.
- Arméniennes** (Mélodies). — II<sup>e</sup> Ét., App. II, 390 et sqq. — III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., IX, 246 et Doc. VII. *Ibid.*, 2<sup>e</sup> part., II, 282, et Doc. IX, 119 et sqq.
- Arsis** et thésis. — Vrai sens de ces deux mots. II<sup>e</sup> Ét., App. II, ch. VII, 406. — III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., I, 14 (note); VI, 185 et sq. *Ibid.*, 2<sup>e</sup> part., I, 257 (note); 259 et sq.; II, 270 et note 2. — Tout pied rythmique se compose nécessairement d'arsis et de thésis. II<sup>e</sup> Ét., App. II, 406. III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., I, 14; II, 33 et sqq.; III, 57, 70; IV, 76; VI, 136; VII, 195. *Ibid.*, 2<sup>e</sup> part., I, 254, 259; II, 270. — Leur composition fait la différence des genres et des espèces rythmiques. III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part. I, 15; II, 34; III, 58; VI, 136; VII, 196. *Ibid.*, 2<sup>e</sup> part., I, 264 et sqq.; II, 273 et sqq.
- Art.** — La musique est un art. I<sup>re</sup> Ét., Préface. — Mais fondé sur la science. II<sup>e</sup> Ét., 45. — Et la nature. III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., IV, 84.
- Athénée.** — Quels furent les trois modes primitifs de la musique grecque. II<sup>e</sup> Ét., App. III, 430, 437 (note). — M. Gevaert l'interprète mal à propos. *Ibid.*, 432 (note).
- Augustin** (S<sup>t</sup>). — Sa doctrine rythmique. III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., II, 26, 38, 39, 42, 50 et 53.
- Aurélien** de Réomé. — Énumère les chants ecclésiastiques. II<sup>e</sup> Ét., I, 53, 67. — Sa doctrine du rythme musical. III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., III, 50 et sqq. — Il rejette les quatre tons nouveaux inventés par Charlemagne. II<sup>e</sup> Ét., I, 73. — Les mélodies psalmodiques. III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., III, 52. Doc. XIII, 171 (note), 181 et sqq.
- Authentique.** — Deux formes des échelles modales: l'authentique et la plagale. II<sup>e</sup> Ét., I, 67; IV, 133. — Les cinq modes sous ces deux formes. *Ibid.*, 144. — Cette distinction moins rigoureuse dans la musique des Coptes. *Ibid.*, 161. — La forme plagale traitée quelquefois en authentique dans le V<sup>e</sup> mode. *Ibid.*, 199 et sqq. — Différences caractéristiques des deux formes. *Ibid.*, 147, 177, 208. III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., IV, 92 et sqq.
- Ces deux formes ont-elles existé dans la musique grecque ancienne? II<sup>e</sup> Ét., App. I, 340 et sqq., 344 et sqq. — Ce qu'elles sont dans la musique ecclésiastique des Grecs modernes. II<sup>e</sup> Ét., App. II, ch. III, 357 et sqq. — Comment on a pu les constituer de deux manières, d'après le diagramme de Boèce. *Ibid.*, V, 380 et sqq.
- Baini** (Abbé). — Partisan du rythme oratoire dans le plain-chant. III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., VII, 216.
- Battements.** — Phénomène des battements en acoustique. I<sup>re</sup> Ét., II, 12 et sq.
- Bède** (le Vénérable). — Ce qu'il dit de la poésie et des chants rythmiques. III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., II, 44. Doc. I, 4 et sq.
- Bémols.** — Leur place dans l'échelle musicale et leur origine. I<sup>re</sup> Ét., II, 12 et sqq. — Ils servent à former sept tons en musique. II<sup>e</sup> Ét., V, 263 et sqq.
- Bernon de Reichenau.** — Témoin de la décadence du chant grégorien; comment il réclame en faveur du rythme musical. III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., IV, 83 et sqq. *Ibid.*, 2<sup>e</sup> part., III, 290.
- Blin** (P.). — Note une partie des chants liturgiques des Coptes. II<sup>e</sup> Ét., I, 63 (note), 66 (note); IV, 161 (note). App. II, 402.
- Boèce.** — Son autorité en musique. II<sup>e</sup> Ét., I, 65 et sqq. — Son système modal. *Ibid.*, App. II, ch. v, 381 et sqq. III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., II, 24. — Il complète l'œuvre de saint Augustin sur la musique. *Ibid.*, 39. — Ce qu'il dit du rythme en musique. *Ibid.*, 40, ch. III, 54.
- Bréviaire noté.** — Mscr. 413 de Saint-Gall (XI<sup>e</sup> siècle). Doc. V, 52 et sqq. — Mscr. 384 (XIV<sup>e</sup> siècle). *Ibid.*, 65 et sqq.
- Cadence plagale.** — Son effet en harmonie. II<sup>e</sup> Ét., IV, 120 (note).
- Canon harmonique**; division exacte du monocorde, au moyen âge. II<sup>e</sup> Ét., II, 74 et sqq.
- Cantors juifs** ou Hazanim. — Leur manière de déchanter. III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., V, 404 et sqq.
- Caractère spécial** des modes musicaux. — V. *Éthologie* modale.
- Cassiodore.** — Ce qu'il dit de la rythmique. III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., II, 39, 41; III, 50.
- Cercles tonals**, figurant la généalogie des tons en musique. II<sup>e</sup> Ét., VI, 287.
- Chansons** populaires de la Grèce; elles suivent le système de la musique ecclésiastique. II<sup>e</sup> Ét., App. II, 348 (note).
- Chant.** — Chant parfait. Trois choses concourent à le produire: le mélós, le rythme et la parole. III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., I, 11; II, 40; III, 56.
- Chants liturgiques dans les Églises et chez les Juifs. De quatre espèces: métriques, rythmiques, non rythmés, mixtes. III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., IX, 246 et sqq. Doc. VII, 93 et sqq.

- Chant sur le livre. Ce qu'il était et son influence désastreuse sur le rythme grégorien. III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., V, 103 et sqq.
- Charpente modale.** — V. *Ossature*.
- Chironomique** (Notation). — Son antériorité par rapport à la notation diastématique du moyen âge et son infériorité à certains égards. III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., VIII, 233 (note).
- Chromatique.** — Double échelle par  $\sharp$  et par  $\flat$ . I<sup>re</sup> Ét., IV, 26, 31. — Genre chromatique. III<sup>e</sup> Ét., III, 81, 94. — Echelle chromatique moderne. *Ibid.*, III, 102. — Modes chromatiques. *Ibid.*, IV, 223 et sqq.
- Le chromatisme dans la musique ecclésiastique des Grecs, chez les Turcs, les Arméniens, les Juifs slaves. II<sup>e</sup> Ét., App. II, ch. vi, 387 et sqq. — Bon en théorie, mais pratique mauvaise. *Ibid.*, 395. — N'existe pas dans la musique des Coptes. *Ibid.*, 401. — Non plus que dans la musique grégorienne. II<sup>e</sup> Ét., III, 106 et sqq. III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., VI, 118.
- Citharodie** gréco-romaine, d'après M. Gevaert. II<sup>e</sup> Ét., App. III, 428. — Les modes citharodiques, d'après Ptolémée. *Ibid.*, 445 et sqq.
- Comma** pythagorien. — Le plus petit intervalle en musique. I<sup>re</sup> Ét., IV, 29, 35 (note), 40. — Il disparaît par le *tempérament*. II<sup>e</sup> Ét., III, 288, 289 (note).
- Commemoratio** brevis de tonis et psalmis modulandis, d'Hucbald de Saint-Amand, III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., III, 63, 66. *Ibid.*, 2<sup>e</sup> part., III, 303 et sqq.
- Consonances** parfaites et imparfaites. — II<sup>e</sup> Ét., IV, 127. — Elles produisent la symphonie du moyen âge, première ébauche de notre science harmonique. III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., III, 63 ; V, 96 et sqq. ; VI, 131.
- Coptes.** — Leurs chants liturgiques. II<sup>e</sup> Ét., I, 66 (note) ; IV, 156, 161 et sqq. — Leur musique est absolument diatonique. II<sup>e</sup> Ét., App. II, ch. vi, 401 et sqq. — Ne renferme que cinq modes. *Ibid.*, IV, 156. — Ils n'ont pourtant ni théorie modale, ni système de notation musicale. *Ibid.*, App. II, ch. vi, 402 et sqq. — Tous leurs chants sont rythmés comme ceux de l'Église grecque. II<sup>e</sup> Ét., *passim*. III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., IX, 244.
- Cotton** (Jean). — Témoin de la décadence du chant au XI<sup>e</sup> siècle. III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., IV, 91 et sqq.
- Coussemaker** (de). — Sur Jérôme de Moravie. III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., VI, 108. — Sur W. Odington. *Ibid.*, 135. — Sur J. Hothby. *Ibid.*, 167. — Sur le 2<sup>e</sup> tableau des neumes de Gerbert. Doc. VI, 86.
- Credo.** — Le chant du Credo, d'après Dom Jumilhac. III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., VII, 202. — Dans les mscr. de la bibliothèque de Saint-Gall. Doc. IV, 29 et sqq.
- Dactylique** (Rythme). — Espèce du genre égal. III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., I, 16 ; III, 57 ; VII, 196.
- Décadence** du chant grégorien. — Première décadence au XI<sup>e</sup> siècle. III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., IV, 73 et sqq. — Plus prononcée au XII<sup>e</sup> et au XIII<sup>e</sup>. *Ibid.*, VI, 106, 128, 131. — Retardée en Angleterre. *Ibid.*, 135 et sqq. — Plus encore dans l'Italie centrale. *Ibid.*, 167. — Elle s'universalise et s'achève aux XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles. — La notation des mscr. la démontre comme les auteurs : à Saint-Gall. *Ibid.*, VIII, 228. Doc. V, 47 à 81. — Et ailleurs. *Ibid.*, VIII, 229. Doc. VI, 85 et sqq. — Causes de cette décadence. III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., V, 95 et sqq.
- Déchant.** — Forme plus savante de la diaphonie. III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., V, 98. — Il transforme la notation neumatique. *Ibid.*, VIII, 233 (note), 2<sup>e</sup> part., V, 316. — Il refait le rythme détruit par la diaphonie. *Ibid.*, 1<sup>re</sup> part., V, 102. — Mais achève la décadence de la musique grégorienne. *Ibid.*, 103 et sqq.
- Diapason.** — Intervalle formé par la réunion de tous les sons qui constituent l'échelle musicale. I<sup>re</sup> Ét., II, 11. — Nous l'appelons *octave* ; pourquoi ? *Ibid.*, 10 (note) ; III, 24.
- Diaphonie** primitive ou hucbaldienne. — III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., III, 63 ; IV, 73 ; V, 96. — Elle devient déchant d'abord, puis musique figurée. *Ibid.*, 96 et sq. — Le succès qu'elle obtint presque partout. *Ibid.*, 99 et sq. — Mais elle produit la décadence et la ruine de la musique grégorienne. *Ibid.*, 101 et sqq.
- Diastématique** (Notation musicale). — Imperfection des neumes, au point de vue diastématique. III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., IV, 75 ; VI, 133 ; VIII, 226, 232. *Ibid.*, 2<sup>e</sup> part., IV, 311 ; V, 316 et sqq. — Les progrès de la diaphonie et du déchant amènent peu à peu la transformation des neumes en notation carrée sur lignes. *Ibid.*, 1<sup>re</sup> part., VIII, 232, 233 (note), 2<sup>e</sup> part., V, 316.
- Diatonique** (Genre). — Formation et constitution. II<sup>e</sup> Ét., II, 81 ; III, 88 et sqq. — Propriété caractéristique. *Ibid.*, 91. — Seul

- genre usité dans la musique grégorienne. *Ibid.*, 106.
- Dièses.** — Leur place dans l'échelle musicale. I<sup>re</sup> Ét., IV, 26. — Ils servent à former sept tons en musique. II<sup>e</sup> Ét., V, 263 et sqq.
- Dièse *enharmonique*, dans le système grec ancien. II<sup>e</sup> Ét., III, 82, 103. — Dans le système grec moderne. *Ibid.*, App. II, 355. — Dans la musique grégorienne. II<sup>e</sup> Ét., III, 106. III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., VI, 118.
- Dièse *accidentel*, peut-il être employé dans les mélodies grégoriennes? II<sup>e</sup> Ét., IV, 173.
- Diphonie**, ou système formé de deux intervalles seulement ou trois sons. Existe-t-elle dans la musique ecclésiastique des Grecs? II<sup>e</sup> Ét., App. II, ch. I, 351.
- Dipodie**, réunion de deux pieds métriques en un seul pied rythmique, en usage dans les vers trimètres ou sénaires. III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., II, 41.
- Distinctions rythmiques**, phrases et membres de phrase mélodiques. V. *Ponctuation et Rythmes*.
- Division harmonique** de la gamme, troisième élément essentiel du mode en musique. II<sup>e</sup> Ét., IV, 126 et sq. — Division parfaite par double quarte et double quinte formant l'ossature modale. *Ibid.*, 129 et sq. — Donc, ni SI ni FA ne peuvent être toniques modales. *Ibid.*, 134 et sqq. — Et il n'existe en musique que cinq modes du genre diatonique. *Ibid.*, 142. — Quatre du genre anémitonique. *Ibid.*, 220 et sqq. — Deux du genre chromatique. *Ibid.*, 225 et sqq.
- Documents** qui peuvent nous faire connaître le véritable rythme grégorien. III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., 9.
- Documents de la III<sup>e</sup> Ét. — V. Table du III<sup>e</sup> vol.
- Double** (Rythme). — Chez les Grecs anciens. III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., I, 15; III, 57. — Chez les Grecs modernes. II<sup>e</sup> Ét., App. II, chap. VII, 407. III<sup>e</sup> Ét., 2<sup>e</sup> part., II, 278. — Dans la musique grégorienne. III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., III, 57; VI, 145, 180. *Ibid.*, 2<sup>e</sup> part., III, 288; VI, 330, 372; VII, 390, 420.
- Dualité** présumée du système modal dans les mélodies grégoriennes, d'après M. Gevaert. II<sup>e</sup> Ét., App. III, 451 et sqq.
- Échelle** musicale. — Est au fond la même en toute espèce de musique. I<sup>re</sup> Ét., 3. — Pourquoi ce nom d'échelle. *Ibid.*, II, 7 (note). — Origine et formation de l'échelle musicale. *Ibid.*, III, 15 et sqq. — Échelle diatonique. *Ibid.*, III, 20 et sqq. — Double échelle chromatique. *Ibid.*, IV, 26. II<sup>e</sup> Ét., III, 102.
- Échelle musicale grégorienne. II<sup>e</sup> Ét., II, 74 et sqq. — Dans la musique ecclésiastique des Grecs modernes. *Ibid.*, App. II, ch. I, 350.
- Égal** (rythme). — Chez les Grecs anciens, chez les modernes et dans la musique grégorienne. V. *Double* (rythme).
- Égalité** rythmique ou mouvement toujours régulier des arsis et des thésis du rythme. III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., III, 65, 68; IV, 81. *Ibid.*, 2<sup>e</sup> part., III, 305.
- Élias** Salomon. — V. *Salomon*.
- Enchiriadis** ou Manuel musical d'Hucbald de Saint-Amand. III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., III, 62 (note) et sqq.; V, 98. *Ibid.*, 2<sup>e</sup> part., III, 295.
- Scholia Enchiriadis*, partie rythmique. III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., III, 64. *Ibid.*, 2<sup>e</sup> part., III, 303.
- Fragment de l'Enchiriadis* retrouvé par de Coussemaker. III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., V, 98. *Ibid.*, 2<sup>e</sup> part., IV, 309.
- Enharmonique** (Genre). — Chez les Grecs anciens. II<sup>e</sup> Ét., III, 83, 103. — Dans la musique ecclésiastique des Grecs modernes. II<sup>e</sup> Ét., App. II, ch. II, 355. — Dans la musique grégorienne. II<sup>e</sup> Ét., III, 108 et sq. III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., VI, 118.
- Éolien** (Mode). — Peut-on l'identifier avec le mode hypodorien? II<sup>e</sup> Ét., App. III, 430.
- Éoliser sa cantilène*. — Vrai sens de cette expression de Pratinas. *Ibid.*, 448.
- Espèces.** — Modes dans les genres harmoniques. II<sup>e</sup> Ét., IV, 112. — Couleurs dans les modes. II<sup>e</sup> Ét., App. III, 440. — Espèces rythmiques. III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., I, 16 et sqq. II, 32 et sqq.; III, 58 et sqq.; IV, 79; VI, 145 et sqq.; 172 et sqq.; VII, 196, 213 et sqq.; *Ibid.*, 2<sup>e</sup> part., I, 265 et sqq.; II, 278, 280, 290. — Espèces du chant d'après Marchetto de Padoue. III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., VI, 163.
- Éthologie.** — DES MODES. II<sup>e</sup> Ét., IV, 230 et sqq. — Trois genres d'*éthos* musical chez les Grecs anciens. *Ibid.*, 231. — Causes de l'*éthos* modal. *Ibid.*, 232. — Contradictions apparentes des auteurs. *Ibid.*, 235. — Règles de composition pour conserver aux modes leur caractère propre. *Ibid.*, 238 et sqq. — Défaut de précision chez les théoriciens du moyen âge. *Ibid.*, 240 et sqq. — Étrange méthode de composition musicale enseignée par Guy d'Arezzo. *Ibid.*, 258.
- DES TONS. — II<sup>e</sup> Ét., V, 267 et sqq. — Comment l'observer dans la musique grégorienne. *Ibid.*, 272 et sqq.

- FA.** — Mode de FA tritoné ; pourquoi exclus. II<sup>e</sup> Ét., IV, 134 et sqq. — On le trouve chez les Chinois et chez les Grecs anciens. *Ibid.*, 140 (note), App. I, 317, 324 bis. — Dans la musique grégorienne. *Ibid.*, IV, 140 (note), App. III, 478 et sqq. — Mais non pas chez les Coptes. II<sup>e</sup> Ét., IV, 156. — Ni chez les Grecs modernes. *Ibid.*, App. II, 366.
- Fabricæ mundi** (Tropes sur le). — § de Noël. Doc. V, n<sup>o</sup> 4, p. 61 et sq.
- Faits musicaux universels**, qu'il s'agit d'expliquer scientifiquement. I<sup>re</sup> Ét., 3.
- Finales** des modes. — Quelles elles sont naturellement. II<sup>e</sup> Ét., IV, 150 et sqq. — Anomalies qui se rencontrent dans la musique grégorienne. *Ibid.*, 186, 192, 199 et sqq., 210 et sqq. App. III, 462 et sqq., 469. — Anomalies bien plus considérables dans la musique ecclésiastique des Grecs. *Ibid.*, App. II, ch. v, 373 et sqq.
- Floritures** ou ornements usités dans le plain-chant au XIII<sup>e</sup> siècle, d'après Jérôme de Moravie. III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., V, 114 et sqq. — *Id.* au XIV<sup>e</sup> siècle, suivant Simon Tunstede. *Ibid.*, VI, 154 et sqq.
- Formes.** — Trois formes de la mélodie chez les Grecs : papadique, stichérarique, hirmologique. II<sup>e</sup> Ét., App. II, ch. III, 360. — Modifications qu'elles produisent dans la constitution des gammes modales. *Ibid.*, IV, 372 bis. — Et dans le rythme des mélodies. III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., II, 279.
- France.** — Le chant grégorien et sa décadence en France, au XII<sup>e</sup> siècle, III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., VI, 107. — Au XIII<sup>e</sup> siècle. *Ibid.*, 108 et sqq., 128 et sqq. — Du XIV<sup>e</sup> au XVII<sup>e</sup> siècle. *Ibid.*, 131 et sqq. — Essais de réforme au XVII<sup>e</sup> et au XVIII<sup>e</sup> siècle. *Ibid.*, VII, 192 et sqq., 204 et sqq.
- Francon** de Cologne. — Dans quel sens il traite de la musique plane. III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., VI, 106.
- Gallois** (Jean). — Sa doctrine sur les rapports du plain-chant, du contrepoint et de la musique figurée. III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., VI, 164.
- Gamma** ou SOL. — Note la plus basse de l'échelle musicale grégorienne, bien antérieure à Guy d'Arezzo. II<sup>e</sup> Ét., II, 78 (note).
- Garlande** (Jean de). — Théoricien de la musique figurée au XII<sup>e</sup> siècle ; ce qu'il dit du plain-chant. III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., VI, 107.
- Gaudence.** — N'autorise nullement la théorie modale de M. Gevaert. II<sup>e</sup> Ét., App. I, 326 et sqq. ; App. III, 430.
- Généralions harmoniques.** — I<sup>re</sup> Ét., III, 15. — Trois manières d'en tirer l'échelle musicale. *Ibid.*, 16, 17, 20. — Six généralions pour l'échelle diatonique, douze pour l'échelle chromatique. *Ibid.*, 5, 22 ; IV, 26 et sqq. — Difficulté à ce sujet et réponse. *Ibid.*, VI, 38 et sqq.
- Genre.** — Qu'est-ce qu'un genre en musique et combien peut-il y en avoir ? II<sup>e</sup> Ét., III, 80 et sqq.
- *anémitonique.* — *Ibid.*, 85. — Par quoi il se distingue. *Ibid.*, 86. — N'existe pas dans la musique grégorienne. *Ibid.*, 87.
- *diatonique.* — *Ibid.*, 81, 88. — Quinze gammes diatoniques. *Ibid.*, 89 et sqq. — Trois cas exceptionnels dans la musique grégorienne. *Ibid.*, 92 et sqq.
- *chromatique.* — Chez les Grecs anciens. II<sup>e</sup> Ét., III, 81, 94. App. II, ch. VI, 395 et sqq. — Chez les Orientaux et les Juifs slaves. *Ibid.*, App. II, ch. VI, 387 et sqq. — Inusité chez les Coptes d'Égypte. *Ibid.*, 402. — Et dans la musique grégorienne. II<sup>e</sup> Ét., III, 106. III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., VI, 118. — Ce qu'il pourrait et devrait être. II<sup>e</sup> Ét., III, 98 et sqq.
- *enharmonique.* — Dans la musique des anciens Grecs. II<sup>e</sup> Ét., III, 82, 103. — Dans celle des Grecs modernes. *Ibid.*, App. II, ch. II, 355 et sqq. — Dans la musique grégorienne. II<sup>e</sup> Ét., III, 107. — III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., VI, 118.
- Gevaert.** — Sa théorie modale n'est pas autorisée par Gaudence. II<sup>e</sup> Ét., App. I, 326 et sqq. — Ni par Ptolémée. *Ibid.*, 340 et sqq. — Théorie inadmissible sur la finale de certains modes. II<sup>e</sup> Ét., IV, 150 et sqq. — Remarque exacte sur la vraie dominante du mode de MI. *Ibid.*, 198. — Fausses conséquences qu'il tire de l'irrégularité de certains chants. *Ibid.*, 211 et sqq. — App. III, 464 et sqq. — Ce qu'il faut penser de son livre sur l'origine des chants liturgiques dans l'Église romaine. *Ibid.*, App. III, *per totum.* — Ses contradictions au sujet des modes citharodiques. *Ibid.*, 453 et 454 (notes). — Fausses interprétations d'Athénée, d'Aristote et de Pratinas. *Ibid.*, 432, 439, 447. — Observation judicieuse par rapport aux altérations qu'ont subies un certain nombre d'antennes. *Ibid.*, 471.
- Glarean.** — Il déplore la décadence du chant grégorien et réclame pour lui le rythme musical. III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., VII, 190.
- Graduel.** — Opinion de M. Gevaert sur l'origine et la constitution modale des chants

- du Graduel en opposition avec ceux de l'Antiphonaire. II<sup>e</sup> Ét., App. III, 427. — Mais distinction arbitraire, démentie par les faits. *Ibid.*, 452 et sqq.
- Gréco-romaine** (Musique). — Son influence sur la musique grégorienne. III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., I, 10; IX, 237. II<sup>e</sup> Ét., I, 72; IV, 156, 200. App. III, 426, 473.
- (Citharodie). — V. ce mot.
- Grecque** (Église). — Ses rapports avec l'Église romaine, sous le rapport du chant, jusqu'au XI<sup>e</sup> siècle. II<sup>e</sup> Ét., I, 73. App. II, ch. IV, 383 et sqq., 402 et sqq. III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., IX, 238 et sqq.
- *Méodies grecques*. — Mal notées et mal chantées par les Grecs. III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., IX, 246. *Ibid.*, 2<sup>e</sup> part., II, 285; VII, 398. II<sup>e</sup> Ét., App. II, ch. VIII, 425. Doc. X, 425 et sqq. — Ce qu'elles pourraient et devraient être. III<sup>e</sup> Ét., 2<sup>e</sup> part., II, 285; VII, 397 et sq. Doc. XII, 455 et sqq.
- Grégoire** (S<sup>t</sup>). — Son œuvre probable en musique. II<sup>e</sup> Ét., I, 68 et sqq. III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., VI, 107, 129. — Défauts de la théorie grégorienne. II<sup>e</sup> Ét., I, 72; IV, 156, 180, 192, 200 et sqq., 218. *Ibid.*, App. I, 324. App. III, 473 et sqq.
- Le Diacre ou le Lampadaire, réformateur de la musique ecclésiastique grecque avec Chrysanthe de Madytos et Chourmouzos, II<sup>e</sup> Ét., App. II, 349. III<sup>e</sup> Ét., 2<sup>e</sup> part., II, 277 (note).
- Grégorienne** (Musique). — Mérite d'être étudiée la première. II<sup>e</sup> Ét., Introd., 46. — Son antiquité et son origine probable. *Ibid.*, 46; I, 52 et sqq. App. III, 426 et sqq. III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., IX, 236 et sqq. — Ses premiers théoriciens. II<sup>e</sup> Ét., I, 64 et sqq. — Sa perfection réelle. III<sup>e</sup> Ét., 2<sup>e</sup> part., VIII, 426.
- Guy d'Arezzo**. — V. *Arezzo*.
- Harmonies anciennes**. — Dans le système de Pythagore. II<sup>e</sup> Ét., App. I, 310 et sq. — Chez les Grecs postérieurs. *Ibid.*, 316 et sqq. — Depuis Aristoxtène. *Ibid.*, 322 et sqq. — Suivant Ptolémée. *Ibid.*, 333 et sqq. — Harmonies, tons et modes. Ce qu'ils ont de commun et par quoi ils diffèrent. *Ibid.*, 338.
- Harmonique**. — La 1<sup>re</sup> des trois parties de la musique chez les Anciens. II<sup>e</sup> Ét., Introd., 47. III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., II, 39, 41; III, 51, 54; VI, 137, 161.
- Harmonique** (Division) de la gamme, troisième élément constitutif d'un mode musical. II<sup>e</sup> Ét., IV, 126 et sqq. — V. *Division*. — *Sons harmoniques*. — V. *Résonance*.
- Hartker** (le B.). — Son antiphonaire. III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., VIII, 227 (note), 426 (note). Doc. V, n<sup>o</sup> I. — Son tonaire et ses formules psalmodiques. Doc. XIII, 163 et sqq., *per totum*.
- Hazanim**. Chanteurs juifs. — V. *Cantors*.
- Hébraïques** (Mélodies). — De quatre sortes : métriques, rythmiques, mixtes, non rythmées. III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., IX, 246. Doc. VII, *per totum*. — Le chromatisme chez les Juifs slaves et polonais. II<sup>e</sup> Ét., App. II, ch. VI, 392 et sqq.
- Helmholtz**. — Comment il explique le phénomène des battements en acoustique. I<sup>re</sup> Ét., II, 11.
- Hirmologique** (Forme) des mélodies chez les Grecs modernes. II<sup>e</sup> Ét., App. II, ch. III, 360. — V. *Formes*.
- Hothby** (Jean) et la *Calliopée légale*. III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., VI, 167 et sqq. — V. Table des auteurs.
- Hucbald** de Saint-Amand. — Authenticité probable de ses œuvres. III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., III, 62 (note). — Sa division de l'échelle par tétracordes. II<sup>e</sup> Ét., IV, 144. App. II, ch. VIII, 416. — Sa doctrine sur le rythme grégorien. III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., III, 62 et sqq. *Ibid.*, 2<sup>e</sup> part., III, 287 et *per totum*; IV, 309. — Premier propagateur connu de la diaphonie. III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., V, 96. — Mais il signale son incompatibilité avec le rythme musical. *Ibid.*, 98.
- Hybrides** (Antiennes). — A quel mode on les a attribuées, suivant les époques. II<sup>e</sup> Ét., App. III, 470.
- Hymnes liturgiques**. — V. *Ambroise* et *Ambrosiani*. *De die iudicii*. III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., II, 45. Doc. I.
- Hypertropes**. — Variété des modes citharodiques, que Ptolémée assigne au mode phrygien. II<sup>e</sup> Ét., App. III, 445.
- Hypodorien** (Mode). — Peut-on l'identifier avec le mode éolien? II<sup>e</sup> Ét., App. III, 430. Un des modes citharodiques, d'après Ptolémée. *Ibid.*, 445.
- Hypophrygien** (Mode). — Est-il identique au mode iastien ou ionien? II<sup>e</sup> Ét., App. III, 430. — L'un des modes citharodiques de Ptolémée. *Ibid.*, 445.
- Iambique** (Rythme). — L'une des variétés du rythme double. III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., I, 17; II, 35; III, 57; VI, 145; VII, 196.
- Iasti-Alolia**. — Variété des modes citharodiques; M. Gevaert et Ptolémée à ce sujet. II<sup>e</sup> Ét., App. III, 444 et sqq.

- Iastien** ou Ionien (Mode). — Est-il le même que l'hypophrygien ? II<sup>e</sup> Ét., App. III, 430. — L'harmonie iastienne d'après A. Quintilien. *Ibid.*, 434. — Iastien intense, normal, relâché; explication inadmissible de M. Gevaert. *Ibid.*, 438. — Explication vraie des auteurs grecs. *Ibid.*, 440.  
*Chanter une mélodie iastienne.* — Sens de ce diction chez Pratinas. II<sup>e</sup> Ét., App. III, 448.
- Intervalle.** — Qu'est-ce qu'un intervalle en musique ? I<sup>re</sup> Ét., II, 7 (note). — Origine, nombre et dimensions vraies des intervalles musicaux. *Ibid.*, III, 15, 24; IV, 26, 29; V, 33. — Les intervalles dans la musique ecclésiastique des Grecs. II<sup>e</sup> Ét., App. II, ch. 1, 350 et sq.; VIII, 412 (note).  
*Intervalle-limite* de l'échelle musicale. I<sup>re</sup> Ét., II, 7 et sqq. — Pourquoi nous l'appelons *octave*. *Ibid.*, 9, III, 24.
- Instituta Patrum.** — Énumèrent les diverses parties de la Liturgie au v<sup>e</sup> siècle. II<sup>e</sup> Ét., I, 56. — Relatent l'usage de la diaphonie dès cette époque. III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., V, 96 (note). — La mélodie prime le texte. *Ibid.*, VII, 220 (note). Doc. XIII, 181. — Du chant psalmodique. *Ibid.*, 2<sup>e</sup> part., III, 302 et sq. — La ponctuation et le phrasé mélodiques. *Ibid.*, V, 326 (note).
- Institutio harmonica** d'Hucbald de Saint-Amand. — Est-elle une œuvre authentique du maître ? III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., III, 62 (note).
- Instrumentale** (Musique). — La musique grégorienne n'est pas, mais pourrait être instrumentale, en même temps que vocale. III<sup>e</sup> Ét., Intr., 3.
- Irrationnels** (Pieds et rythmes) chez les Grecs anciens. — III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., I, 15.
- Isidore** de Séville (S<sup>t</sup>). — Ce qu'il dit du rythme musical. III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., II, 40; III, 50. — A-t-il nié la possibilité de noter la musique ? *Ibid.*, II, 42 (note).
- Italie.** — Pauvre en maîtres connus jusqu'au xiii<sup>e</sup> siècle. III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., VI, 159. — A cette époque, deux courants de doctrine : les traditionnalistes et les novateurs. *Ibid.*, 160. — Le courant novateur. *Ibid.*, 160, 164 et sq. — Le courant traditionnaliste. *Ibid.*, 167 et sqq.
- Jérôme** de Moravie. — Son *Traité de musique* et sa doctrine sur le rythme du chant grégorien. III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., VI, 108 et sqq., 187. Doc. II, 13 et sqq.
- Jumilhac** (Dom). — Entreprind de relever l'étude et la pratique du chant grégorien. III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., VII, 192 et sqq.
- Lambillotte** (Louis). — Comprend mal un passage d'Alcuin. III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part.; II, 47 (note). — Publie l'antiphonaire dit de Romanus. *Ibid.*, VIII, 227 (note). — Et trois tableaux des neumes. *Ibid.*, 230.
- Lampadaire.** — Titre d'honneur du grand chantre dans l'église patriarcale de Constantinople. II<sup>e</sup> Ét., App. II, Intr., 349 (note).
- Le Boef** (Abbé). — Le rythme du plainchant. III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., VII, 205 et sqq., 219.
- Lettres indicatrices** des modes et des terminaisons psalmodiques dans les Antiphonaires de Saint-Gall. Doc. V, n<sup>o</sup> 2, 52. Doc. XIII, 166.
- Liber choralis.** — Mscr. n<sup>o</sup> 529 de Saint-Gall. Doc. V, n<sup>o</sup> 7, p. 71 et sqq.
- Littérale** (Traduction) des mélodies grégoriennes sur les neumes. III<sup>e</sup> Ét., 2<sup>e</sup> part., VII, 380 et sqq. Doc. XIV, *per totum*. — Version littérale des mélodies grecques. III<sup>e</sup> Ét., 2<sup>e</sup> part., II, 285; VII, 397 et sq. Doc. X, *per totum*.
- Liturgiques** (Chants) des Juifs et des Églises orientales. — V. *Chants*.
- Livre** (Chant sur le). — V. *Chant*.
- Lupus.** — Contrepointiste italien du xvi<sup>e</sup> siècle; son œuvre à Saint-Gall. III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., VII, 234 (note).
- Lydia.** — Variété des modes citharodiques, d'après Ptolémée, qui les rapporte au mode dorien. II<sup>e</sup> Ét., App. III, 445.
- Lydien** (Mode). — Ce qu'il était chez les Grecs. II<sup>e</sup> Ét., App. I, 309. — Il répond à notre premier mode de DO. *Ibid.*, IV, 154. — Au 6<sup>e</sup> ton, plutôt qu'au 5<sup>e</sup> de l'octoechos. *Ibid.*, 156. App. III, 476. — Les Grecs le faisaient intense, normal et relâché. *Ibid.*, App. III, 438. — Le *syntonolydisti* ou lydien intense, d'après A. Quintilien. *Ibid.*, 434, 442.
- Mahillon** (V.-C.). — Difficulté au sujet de la formation de l'échelle musicale par la génération des quintes. I<sup>re</sup> Ét., VI, 38 et sqq.
- Manuscrits** du chant grégorien. — Témoins de sa décadence progressive. III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., VIII, 225 et sqq. Doc. V et Doc. VI.
- Marchetto** de Padoue. — Sa doctrine sur le plainchant et son rythme. III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., VI, 160 et sqq. — Sur les pauses et la ponc-



- tuation de la mélodie. *Ibid.*, 163 et sq. — Sur les modes rythmiques parfaits et imparfaits. *Ibid.*, 181 (note).
- Martianus** Capella. — Son livre de *Nuptiis Philologiae*, commenté par Remy d'Auxerre. III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., III, 53 et sqq.
- Mélodies** grecques, arméniennes, hébraïques. — V. ces mots.
- grégoriennes, traduites sur les neumes : traduction littérale. III<sup>e</sup> Ét., 2<sup>e</sup> part., VII, 380 et sqq. Doc. XIV. — Traduction rythmique. *Ibid.*, 393 et sqq. Doc. XV.
- Mèse** pythagoricienne. — Point fixe de l'échelle musicale, qui a servi ensuite à établir les 7, 13 et 15 modes grecs. II<sup>e</sup> Ét., App. I, 316 et sqq. — Usage qu'en fait Ptolémée dans son système. *Ibid.*, 333 et sqq. — Fausse interprétation de ce système par M. Gevaert. *Ibid.*, 340 et sqq.
- Messes**. — Trente messes grégoriennes. — Version littérale. Doc. XIV. — Version rythmique. Doc. XV.
- Mesure** en musique. — Ses rapports avec le mètre, le pied et le *ζρόνος*. II<sup>e</sup> Ét., App. II, VII, 405. III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., I, 11, 14 et sqq.; VII, 193 et sqq., 207, 210 et sqq., 221. *Ibid.*, 2<sup>e</sup> part., I, 259 et sqq.; II, 270 et sq.; III, 287 et sqq. — V. aussi *Mètre* et *Pied*.
- Mètre**. — Par opposition à rythme et à vers. III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., II, 30 et sqq., 41, 44; III, 54 et sq. — Par opposition à mesure. *Ibid.*, I, 11 (note).
- Métrique**. — Troisième partie de la science musicale. II<sup>e</sup> Ét., Intr., 48. — V. *Harmonique*.
- Métrique* grégorienne, III<sup>e</sup> Ét., Intr., 4, 6. — Rythme et chants métriques, quasi métriques. — V. *Rythme*.
- Metz**. — École de chant sous Charlemagne. III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., VIII, 225.
- MI** majeur (Ton de). — Différence caractéristique entre ce ton et le premier mode chromatique. II<sup>e</sup> Ét., IV, 229.
- Mineur** (Échelle du mode) dans la musique moderne. — Est-elle du genre chromatique? II<sup>e</sup> Ét., III, 96 et sqq. — Comment la compléter? *Ibid.*, 99 et sqq.
- Modale** (Théorie). — Imparfaite dans l'antiquité. II<sup>e</sup> Ét., App. I, 342 et sqq. — Et pendant tout le moyen âge. II<sup>e</sup> Ét., I, 72; IV, 111 (note). — App. III, 473. — Importance d'une bonne théorie. *Ibid.*, IV, 111.
- Modes**. — Qu'est-ce qu'un mode en musique? II<sup>e</sup> Ét., IV, 112. — Trois éléments constitutifs des modes : une gamme spéciale. *Ibid.*, 116; un principe de mouvement et de repos. *Ibid.*, 117 et sqq.; une division harmonique. *Ibid.*, 126 et sqq. — D'où exclusion des gammes de *SI ♯* et de *FA*. *Ibid.*, 134 et sqq.
- Les cinq modes du genre diatonique*. *Ibid.*, IV, 142. — Distinction par les tétracordes. *Ibid.*, 145. — Forme authentique et forme plagale. *Ibid.*, 147. — Finales, toniques et dominantes. *Ibid.*, 150.
- Premier mode (DO)*. — Double échelle. *Ibid.*, 154. — Comparaison avec le lydien et l'hypolydien des Grecs. *Ibid.*, 156. — Théorie défectueuse dans la musique grégorienne. *Ibid.* — Exemples. *Ibid.*, 157 et sqq.
- Deuxième mode (SOL)*. — Authentique et plagal. *Ibid.*, 167. — Différent du premier mode plagal et du 3<sup>e</sup> authentique. *Ibid.*, 168. — Usage du ♯ accidentel. *Ibid.*, 173. — Exemples. *Ibid.*, 169 et sqq.
- Troisième mode (RE)*. — Tonique, dominante et échelles du mode. *Ibid.*, 179. — Rejette le *Si ♯*. *Ibid.*, 180. — D'où fausse modalité de certains chants grégoriens, attribués au 8<sup>e</sup> ton. *Ibid.*, 186. — Exemples. *Ibid.*, 181 et sqq.
- Quatrième mode (LA)*. — Gammes modales. *Ibid.*, 188. — Rapports avec les 3<sup>e</sup> et 5<sup>e</sup> modes. *Ibid.*, 189. — Modalité parfois indéterminée. *Ibid.*, 192. — Exemples. *Ibid.*, 193 et sqq.
- Cinquième mode (MI)*. — Sa constitution spéciale. *Ibid.*, 197. — Erreur des plainchantistes du XI<sup>e</sup> siècle au sujet de sa dominante. *Ibid.*, 198. — Finale sur *SI*, au lieu de *MI*. *Ibid.*, 199. — Rapports avec le dorien et le mixolydien des Grecs. *Ibid.*, 201. — Fausse psalmodie. *Ibid.* — Mélange fréquent du V<sup>e</sup> mode avec le I<sup>er</sup> ou le II<sup>e</sup>. *Ibid.*, 211. — Exemples. *Ibid.*, 203 et sqq.
- Modes du genre anémitonique*. — Quatre modes, dont trois parfaits et un imparfait. *Ibid.*, IV, 218 et sqq.
- Modes du genre chromatique*. — Chez les Grecs anciens. *Ibid.*, 223. — Chez les Grecs modernes. *Ibid.*, App. II, ch. II, 354; III, 360; IV, 364 et sqq.; VI, 387 et sqq. — Les vrais modes : un parfait et un imparfait. *Ibid.*, IV, 226 et sqq.
- Modes du genre enharmonique*. — Chez les Grecs anciens. *Ibid.*, 223 et sqq. — Chez les Grecs modernes. II<sup>e</sup> Ét., App. II, ch. II, 355; III, 361; IV, 369.
- Les trois modes parfaits de Pythagore. II<sup>e</sup> Ét., App. I, 306 et sqq. — Les sept har-

- monies des Grecs postérieurs. *Ibid.*, 314 et sqq. — Les treize et les quinze modes d'Aristoxène et de ses disciples. *Ibid.*, 322 et sqq. — Les sept tons de Ptolémée. *Ibid.*, 332 et sqq. — Les huit modes de Boëce. *Ibid.*, App. II, ch. v, 381. III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., II, 24 et sqq. — Les quatre modes et les huit tons de la musique grégorienne. II<sup>e</sup> Ét., I, 67 à 73; IV, 140 (note). App. III, 473. — Chaque mode formant deux tons, l'un authentique, l'autre plagal. *Ibid.*, IV, 133 (note). App. II, ch. iv, 384 (note). — En réalité, quinze échelles modales ou tonales. *Ibid.*, App. III, 474. — C'est-à-dire six modes et douze tons. *Ibid.*, 478. — Les douze modes de Charlemagne. II<sup>e</sup> Ét., I, 73. — Vraie et fausse correspondances des tons grégoriens avec les modes grecs. *Ibid.*, IV, 156, 180, 193, 201. — Et de même chez les Grecs modernes, d'après la doctrine de Boëce. *Ibid.*, App. I, 319. App. II, ch. v, 381 et sqq., VIII, 420 (note). — Les huit modes de la musique ecclésiastique des Grecs. II<sup>e</sup> Ét., App. II, ch. iii, 357, et IV, 362 et sqq. — Système modal qui en ressort. *Ibid.*, V, 373 et sqq. — Son essence primitive est visible encore. *Ibid.*, 376 et sqq., VIII, 420 (note). — Aucune difficulté de la rétablir. *Ibid.*, 379 et sqq. — Les modes plagaux formés de deux manières, par une application différente du diagramme de Boëce. *Ibid.*, 380 et sqq.
- Citharodiques des Gréco-Romains. D'après M. Gevaert. II<sup>e</sup> Ét., App. III, 428 et sqq. — Suivant Ptolémée. *Ibid.*, 445 et sqq.
- Rythmiques du moyen âge. Origine probable. III<sup>e</sup> Ét., 2<sup>e</sup> part., III, 300 (note). — A partir du XIII<sup>e</sup> siècle, on les trouve dans tous les traités de musique : cinq ou six d'abord. *Ibid.*, 1<sup>re</sup> part., V, 114, 118, 143, 153; puis huit. *Ibid.*, 172. — Distinction des modes parfaits et imparfaits, c'est-à-dire du rythme double et du rythme égal. *Ibid.*, VI, 143, 172 et sqq. — Quatre modes imparfaits seulement, d'après Marchetto de Padoue. *Ibid.*, 181 (note). — Correspondance des modes rythmiques, des pieds métriques et des pauses mélodiques. *Ibid.*, VI, 145 et sqq. — Les modes rythmiques dans la musique grégorienne. *Ibid.*, VI, 114, 118, 143, 153, 180.
- Modulation.** — Qu'est-ce que moduler, au sens ancien? 3<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., II, 30 (note). — Au sens moderne. II<sup>e</sup> Ét., VI, 276. — **Modulations génériques.** II<sup>e</sup> Ét., VI, 277 et sqq. — **Modulations modales.** *Ibid.*, 279 et sqq. — **Modulations tonales.** *Ibid.*, 282 et sqq. — Les modulations dans la musique grégorienne. *Ibid.*, 302 et sqq.
- Monocorde.** — A quoi il servait et comment on le réglait au moyen âge. II<sup>e</sup> Ét., II, 74 et sqq.
- Montpellier** (Antiphonaire de) et les quarts de ton enharmoniques. III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., VI, 118 (note). — Il marque les ornements du chant par des signes particuliers. *Ibid.*, 2<sup>e</sup> part., VI, 349 (note).
- Mou.** — Genre diatonique mou des Anciens. — V. *Reldchécs*.
- Mouvement** et repos (Principe de) dans les modes musicaux. II<sup>e</sup> Ét., IV, 116 et sqq. — V. *Repos*.
- rythmique, dans la musique ecclésiastique des Grecs. III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., I, 20; 2<sup>e</sup> part., II, 279. — Dans la musique grégorienne. *Ibid.*, III, 302.
- Murbach.** — Tableau des neumes du XIII<sup>e</sup> siècle, provenant de l'Abbaye. III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., VIII, 230. Doc. VI.
- Muris** (Jean de). — Sa doctrine du rythme dans le plain-chant. III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., VI, 131. — Il n'est pas l'inventeur de la notation en usage dans la musique figurée. *Ibid.*, VII, 208.
- Musique.** — Art et science tout à la fois. I<sup>re</sup> Ét., *Introd.*, 1<sup>re</sup> part., I, 11; II, 30, 40, 52. — Fondée sur la nature. *Ibid.*, III, 50, IV, 84.
- *Musique grégorienne.* — Son antiquité et son origine. — V. *Grégorienne*.
- La musique gréco-romaine et l'octoechos. II<sup>e</sup> Ét., App. III, 427 et sqq.
- Mutations** dans la musique ancienne. II<sup>e</sup> Ét., VI, 276. III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., I, 13, 20; III, 56. — V. *Modulations*.
- Néophytes** (Tons). — Les quatre tons ajoutés par Charlemagne aux huit tons anciens, II<sup>e</sup> Ét., I, 73; IV, 151 (note). App. III, 468.
- Neumes.** — Origine probable. III<sup>e</sup> Ét., 2<sup>e</sup> part., V, 314. *Ibid.*, 1<sup>re</sup> part., II, 43 (note). — Pourquoi inventées. *Ibid.*, 1<sup>re</sup> part., VI, 128, 132, 137, 144, 168. *Ibid.*, 2<sup>e</sup> part., V, 315. — Ce qu'elles devinrent dans le cours des siècles; à Saint-Gall. III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., VIII, 228. Doc. V, 47 et sqq. — Partout ailleurs. III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., VIII, 229. Doc. VI, 85 et sqq.
- Comment elles indiquent le mélôs. III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., IV, 74. *Ibid.*, 2<sup>e</sup> part., V, 318 et sqq. — Elles sont surtout rythmiques. *Ibid.*, III, 293 et sqq.; IV, 307 et sqq.; VI,

- 328 et sqq. *Ibid.*, 1<sup>re</sup> part., III, 66; IV, 80 et sqq. — Leur nombre et leurs formes. *Ibid.*, 2<sup>e</sup> part., V, 321 et sqq. — Classification des neumes: *radicales*. *Ibid.*, V, 321; VI, 338. Doc. XI, 138, 139; *rythmiques*. *Ibid.*, V, 321; VI, 339. Doc. XI, 138, 139; *ornées*. *Ibid.*, V, 323; VI, 346 et sqq. Doc. X, 140 et sqq.; *composées*. *Ibid.*, V, 325; VI, 371. Doc. XI, 144 et sqq.; *associées*. *Ibid.*, V, 326; VI, 372. Doc. XI, 148 et sqq.
- Signification rythmique. *Ibid.*, VI, 328 et sqq. — Traduction dans le rythme égal. *Ibid.*, VI, 337 et sqq. Doc. XI, 138 et sqq. — Dans le rythme double. *Ibid.*, VI, 372 et sqq. Doc. XI, 139 et sqq. — Traduction des mélodies par les neumes; traduction littéraire. III<sup>e</sup> Ét., 2<sup>e</sup> part., VII, 380 et sqq. Doc. XIV *per totum*. — Traduction rythmique. *Ibid.*, 393 et sqq. Doc. XV, *per totum*.
- Neumes, pieds rythmiques et *γρόνοι*, analogie et différences. III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., III, 65, 68; IV, 76, 79, 81, 84, 89; VI, 137, 144, 170 et sqq. *Ibid.*, 2<sup>e</sup> part., III, 287 et sqq.; IV, 309 et sq.; V, 321; VI, 329 et sqq., 374 et sqq.; VIII, 424 et sq.
- Nombres** acoustiques. — Dans la résonance harmonique. I<sup>re</sup> Ét., I, 1; II, 13. — De l'échelle diatonique. *Ibid.*, III, 17 et sqq. — De l'échelle chromatique par  $\sharp$  et par  $\flat$ . *Ibid.*, IV, 27 et sqq. — Les vrais nombres musicaux, représentatifs de tous les intervalles usités en musique. *Ibid.*, V, 33. — Réponse à une difficulté touchant ces nombres. *Ibid.*, VI, 38 et sqq.
- Normales** (Échelles) chez les anciens Grecs. — Explication fautive de M. Gevaert. II<sup>e</sup> Ét., App. III, 438.
- Notation** neumatique. — V. *Neumes et Diastématique*.
- Musicale. Quels éléments elle doit renfermer. III<sup>e</sup> Ét., 2<sup>e</sup> part., V, 317. — Imperfection des neumes comme notation musicale. *Ibid.*, V, 317 et sqq. — La notation chez les Grecs modernes. II<sup>e</sup> Ét., App. II, VIII, 410 et sqq.
- Novissimus** (tonus), 8<sup>e</sup> ton irrégulier. — Comment l'expliquer. II<sup>e</sup> Ét., App. III, 468 et sq.
- Numérique** (Valeur) des intervalles en musique. — I<sup>re</sup> Ét., III, 20 (note). — V. *Nombres*.
- Octave**. — Qu'est-ce qu'un intervalle d'octave? I<sup>re</sup> Ét., II, 7 (note). — Et pourquoi ce nom d'octave donné à l'intervalle-limite? *Ibid.*, III, 24.
- Octoechos** (l') et la musique gréco-romaine. — II<sup>e</sup> Ét., App. III, 427, *per totum*. — Vraie nature du système de l'octoechos. *Ibid.*, 472 et sqq. — V. *Modes* dans la musique grégorienne.
- Oddon**. — Son dialogue sur la musique. III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., III, 63. *Ibid.*, 2<sup>e</sup> part., V, 316. — Ne peut être saint Oddon de Cluny. II<sup>e</sup> Ét., IV, 242 (note).
- Odington** (Walter). — Son remarquable ouvrage *de Speculatione musicæ*. III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., VI, 135 et sqq., 182 et sqq. *Ibid.*, 2<sup>e</sup> part., III, 288 et sqq., 310, 330, 332. — Doc. III, *per totum*.
- Oratoire** (Rythme, nombre). — Son origine chez les Grecs et les Latins, et son usage dans le discours, non en musique. III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., IX, 243. — Le xviii<sup>e</sup> siècle veut en faire le rythme du plain-chant. *Ibid.*, VII, 209 et sqq., 216. — De même au xix<sup>e</sup>, mais moins bien. *Ibid.*, 217. — Ce qu'il en faut penser. *Ibid.*, 218 et sqq.
- Orchestique**. — Partie accessoire de la musique, n'ayant jamais eu place dans la musique grégorienne. II<sup>e</sup> Ét., *Introd.*, 48.
- Ornements** du chant, naturels et nécessaires, mais variables. — III<sup>e</sup> Ét., 2<sup>e</sup> part., VI, 347. Doc. XV, 348 et sq. — Quels ils furent dans la musique grégorienne. *Ibid.*, 347 et sqq. — Neumes d'ornement. *Ibid.*, 349 et sqq. Doc. XI, 140 et sqq. — Usage probable que nous en pourrions faire. — Doc. XV, 350 et sq.
- Ossature** modale. — Quels degrés de la gamme la constituent. II<sup>e</sup> Ét., IV, 129 et sqq. — Elle doit contenir tout le mode. *Ibid.*, 136 et sqq. — Ossature des cinq modes musicaux dans le genre diatonique. *Ibid.*, 155, 169, 179, 188, 198. — Des modes anémiloniques. *Ibid.*, 220. — Des modes chromatiques. *Ibid.*, 227. — Double aspect de l'ossature modale; ses conséquences par rapport aux modulations. *Ibid.*, VI, 293 et sqq.
- Ottembourg**. — Tableau des neumes au xii<sup>e</sup> siècle, d'après un manuscrit d'Ottembourg. III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., VIII, 230. Doc. VI, 89.
- Papadique** (Forme) de la mélodie chez les Grecs modernes. — II<sup>e</sup> Ét., App. II, ch. III, 360. — V. *Formes*.
- Parypates**. — Variété des modes citharodiques, que Ptolémée assigne au mode dorien. II<sup>e</sup> Ét., App. III, 445.
- Pausés** dans le chant grégorien. — D'après Jérôme de Moravie. III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., VI, 113, 117, 120 bis. — Élias Salomon. *Ibid.*, 130.

- W. Odington. *Ibid.*, 143. — S. Tunstede. *Ibid.*, 153 et sqq. — Marchetto de Padoue. *Ibid.*, 163. — Dom Jumilhac. *Ibid.*, VII, 195. — Le Beuf. *Ibid.*, 286. — Poisson. *Ibid.*, 208 et sq., 211 et sq.
- Pentacorde.** — Moins caractéristique du mode que le tétracorde. — II<sup>e</sup> Ét., IV, 140. — Echelle musicale par pentacordes ou tétraphonie, chez les Grecs modernes. *Ibid.*, App. II, ch. 1, 352. — Comment une erreur des Grecs relativement aux pentacordes de l'échelle musicale a faussé toute leur théorie. *Ibid.*, VIII, 420 (note).
- Péonique** (Rythme). — V. *Sesquialtère*.
- Période.** — Quatre périodes distinctes dans l'histoire du rythme grégorien. III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., VIII, 223.
- Peripleo** (Pieds) ou surabondants; qui ont plus que le nombre de temps régulier. III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., I, 14; III, 57.
- Peuple.** — Prenait-il part au chant liturgique, durant le moyen âge? III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., I, 14; VI, 118 (note); VII, 198, 203.
- Philon** et les thérapeutes d'Alexandrie. — II<sup>e</sup> Ét., I, 59 et sqq.
- Pieds** rythmiques et métriques. — Origine et composition. III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., I, 14 et sqq.; II, 30; III, 57. *Ibid.*, 2<sup>e</sup> part., I, 264; II, 271; III, 287 et sqq.; VI, 331. — V. aussi *Mesure, Mètre, Neumes*.
- Pierre**, moine romain, fondateur de l'école de chant de Metz. — III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., VIII, 225.
- Plagal.** — Forme authentique et forme plagale des échelles modales. — V. *Authentique, Modes*.
- Plain-chant.** — Cette expression apparait pour la première fois au XII<sup>e</sup> siècle, dans Francon de Cologne et Jean de Garlande. III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., VI, 107. — Elle a désigné depuis lors la musique ecclésiastique non mesurée. *Ibid.*, 110, 129, 131, 134, 153, 161, 164, 192, 206, 209, etc.
- Poisson** (Abbé Léonard). — Comment il décrit le mouvement de réforme liturgique en France, au XVIII<sup>e</sup> siècle. III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., VII, 204. — Son *Traité théorique et pratique du chant grégorien et la théorie du plain-chant, récit mélodique*. *Ibid.*, 207 et sqq.
- Polyphonique** (Chant). — Son origine et son influence sur le rythme du chant grégorien. III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., V, 96 et sqq. — Il n'existe pas dans la musique ecclésiastique des Grecs, qui a pu dès lors conserver son rythme intact. *Ibid.*, IX, 244, sqq.
- Ponctuation** rythmique. — Nécessité. III<sup>e</sup> Ét., 2<sup>e</sup> part., II, 281; VII, 379, 398. — La rythmique ancienne est défectueuse sous ce rapport. *Ibid.*, 1<sup>re</sup> part., II, 33 (note); 2<sup>e</sup> part., VIII, 394. — Celle des Grecs modernes ne l'est pas moins. *Ibid.*, 2<sup>e</sup> part., II, 281; VII, 397. — Doc. X comparé à Doc. XII. — Qu'est-ce que ponctuer une mélodie? *Ibid.*, VII, 400 et sqq. — Ponctuation dans la musique grégorienne d'après les maîtres. III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., III, 66, 68; IV, 76, 79 et sq., 90. *Ibid.*, 2<sup>e</sup> part., III, 292 et sqq.; V, 326. — Ponctuation des mélodies grégoriennes. *Ibid.*, VII, 441 et sq.
- Pratinas.** — Deux vers cités à tort par M. Gevaert. II<sup>e</sup> Ét., App. III, 438, 447.
- Proportions** et symétrie à garder dans le chant. — Proportions *rythmiques* dans le choix des pieds ou des neumes. III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., III, 65, 68, 71; IV, 76, 80, 84, 88 et sqq.; V, 98. *Ibid.*, 2<sup>e</sup> part., III, 288, 293 et sqq. — Proportions *stichiques* dans les distinctions ou phrases et membres de phrase. III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., IV, 77 et sqq.; 90, 94. *Ibid.*, 2<sup>e</sup> part., III, 298 et sqq.
- Proses.** — Ce terme est-il synonyme de séquences? III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., VII, 200.
- Psalmodie.** — Mélodies psalmodiques chez les Orientaux. Doc. VII, 103. Doc. XIII, 165 et sqq. — Dans l'Église romaine. III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., III, 52, 69 et sqq. *Ibid.*, 2<sup>e</sup> part., III, 302. Doc. XIII, *per totum*. — Le 5<sup>e</sup> mode plagal devrait avoir deux formules psalmodiques. II<sup>e</sup> Ét., IV, 201 et sqq. — Formules psalmodiques du V<sup>e</sup> mode authentique, sa vraie dominante et teneur. *Ibid.*, IV, 198 (note). Doc. XIII, 183 et sq.
- Ptolémée.** — Son système modal. II<sup>e</sup> Ét., App. I, 332. — Boëce lui attribue à tort l'invention des huit modes. *Ibid.*, App. II, ch. v, 381. III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., II, 38. — Diatonique *mou* et diatonique *intense*. II<sup>e</sup> Ét., App. III, 440. — Les *lasti-Eolia* de la citharodie romaine. *Ibid.*, 444.
- Pythagore** et son système modal. — Double échelle, grand et petit systèmes parfaits. II<sup>e</sup> Ét., App. I, 309. — L'invention du *synemmenon*. *Ibid.*, 310. — Les trois modes et les sept tons. *Ibid.*, 314. — Pourquoi le tétracorde des conjoints par *h* et non par *#*. *Ibid.*, 313. — Système absolument rationnel. *Ibid.*, 312. — Mais que les Grecs postérieurs ne comprennent plus et qu'ils bouleversèrent maladroitement. *Ibid.*, 314 et sqq.
- Quintes.** — La génération des quintes ou douzièmes, origine de l'échelle musicale.

- 1<sup>re</sup> Ét., III, 20 et sqq. — Mais l'octave, intervalle-limite, ne peut être un produit de cette génération ; elle est un fait naturel antérieur. *Ibid.*, VI, 39 et sq.
- Quintilien** (Aristide). — Il ne dit rien des modes musicaux proprement dits. II<sup>e</sup> Ét., App. I, 325. — Les six Harmonies les plus anciennes, d'après A. Quintilien. *Ibid.*, App. III, 434 et sqq. — Le lydien intense. *Ibid.*, 442. — Sa doctrine rythmique. III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., I, 11 et sqq.
- Relâchées** (Harmonies) chez les Grecs. — Erreur de M. Gevaert à ce sujet. II<sup>e</sup> Ét., App. III, 438 et sqq.
- Remy d'Auxerre**. — Placé par l'évêque Fulbert (ix<sup>e</sup> siècle) à la tête des écoles cléricales de Reims. III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., III, 53. — Son commentaire des *Noces de la Philologie* et sa doctrine rythmique. *Ibid.*, 54 et sqq.
- Renversement des intervalles musicaux** ; ce qu'il produit. — II<sup>e</sup> Ét., IV, 149.
- Répercutées** (Notes). — Manière de les exécuter, d'après Aurélien de Réomé. Doc. XIII, 183.
- Repos et mouvement** (Principe de). — Élément constitutif des modes musicaux. II<sup>e</sup> Ét., IV, 116 et sqq. — D'où exclusion du mode de FA tritoné. *Ibid.*, 134 et sqq. — Repos final. — V. *Finales, Pauses*.
- Résonance harmonique**. — Nature de ce phénomène acoustique. I<sup>re</sup> Ét., I, 5 et sq. — La science et l'art musical en tirent : 1<sup>o</sup> l'échelle musicale complète. I<sup>re</sup> Ét., *per totum* ; — 2<sup>o</sup> la constitution des genres, des modes et des tons en musique. II<sup>e</sup> Ét., *per totum* ; — 3<sup>o</sup> la science de la symphonie ou de l'harmonie moderne. I<sup>re</sup> Ét., II, 9.
- Restauration** (Essais de) du chant grégorien. — Première réaction contre la décadence au xvi<sup>e</sup> siècle. III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., VII, 190. — Le traité de D. Jumilhac. *Ibid.*, 192 et sqq. — Mouvement de réforme au xviii<sup>e</sup> siècle. *Ibid.*, 204 et sqq. — Il se continue au xix<sup>e</sup> siècle. *Ibid.*, 222.
- Rime** et rythme. — Même étymologie, mais non même valeur en poésie. Doc. I, 9 (note).
- Romanus**, moine romain, fondateur de l'école de chant de Saint-Gall. III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., VIII, 225, 233 (note), 234. — Il perfectionne la notation neumatique par l'invention des signes et des lettres appelés de son nom *romaniens*. *Ibid.*, 226. *Ibid.*, 2<sup>e</sup> part., V, 316, 319 (note). — Signes *diastématiques*. *Ibid.*, 319 (note). — *Nuances d'exécution*. *Ibid.*, 320. — *Rythmiques*. III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., IV, 77, 89. *Ibid.*, 2<sup>e</sup> part., III, 294 ; V, 322 et sqq. Doc. XI, 134.
- Rythme**. — Principes fondamentaux du rythme musical. III<sup>e</sup> Ét., 2<sup>e</sup> part., I, 255 et sqq.
- Le rythme dans la musique gréco-romaine. III<sup>e</sup> Ét., 2<sup>e</sup> part., I, 10 et sqq. ; IX, 242.
- Le rythme dans la musique ecclésiastique des Grecs et des autres Églises orientales. II<sup>e</sup> Ét., App. II, ch. VII, 405 et sqq. III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., IX, 244 et sqq. *Ibid.*, 2<sup>e</sup> part., II, 269 et sqq. Doc. VII, 93 et sqq. Doc. VIII, 141 et sqq. Doc. IX, 119 et sqq. Doc. X, 125 et sqq. Doc. XII, 155 et sqq.
- Le rythme dans la musique grégorienne. 1<sup>o</sup> *Histoire*. Chez les auteurs chrétiens du iv<sup>e</sup> au ix<sup>e</sup> siècle. III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., II, 23 et sqq. — Pendant l'âge d'or de la musique grégorienne. *Ibid.*, III, 49 et sqq. — Décadence rythmique aux x<sup>e</sup> et xi<sup>e</sup> siècles. *Ibid.*, IV, 73 et sqq. — Causes de cette décadence. *Ibid.*, V, 95 et sqq. — Perte totale du rythme grégorien, du xii<sup>e</sup> au xvi<sup>e</sup> siècle. *Ibid.*, 106 et sqq. — Essai de restauration. *Ibid.*, VII, 160 et sqq. — 2<sup>o</sup> *Pratique*. Le rythme de la musique grégorienne, d'après les auteurs. III<sup>e</sup> Ét., 2<sup>e</sup> part., III, 287 et sqq. — Le rythme musical et sa notation dans les neumes. *Ibid.*, IV, 307 et sqq. — Éléments rythmiques dans les neumes. *Ibid.*, VI, 329 et sqq., *per totum*. Doc. XI, 133, *per totum*. — Traduction des mélodies grégoriennes d'après les neumes : *littérale*. *Ibid.*, VII, 380 et sqq. — Doc. XIV, 187 et sqq. ; *rythmique*. *Ibid.*, VII, 393 et sqq. Doc. XV, 346 et sqq.
- Le rythme dans la Psalmodie grégorienne, d'après les auteurs, les manuscrits et les traditions des Églises orientales. Doc. XIII, 163 et sqq.
- Rythmes**. — Phrases ou membres de phrase musicale, appelés *distinctions* chez les théoriciens du moyen âge. III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., I, 21 ; IV, 76 et sqq., 88 et sqq. ; VI, 163. *Ibid.*, 2<sup>e</sup> part., III, 292 et sqq. ; VI, 372 ; VII, 382, 395, 400, 411.
- Rythme**. — Manière d'assembler des pieds rythmiques, par opposition à *mètre*. III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., II, 31, 41, 44 ; III, 55, 56.
- Rythmique**. — Deuxième partie de la science musicale. II<sup>e</sup> Ét., Intr., 47. III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., II, 39, 41 ; III, 51, 54. — Y eut-il jamais

- une rythmique particulière à la musique chrétienne et liturgique? III<sup>e</sup> Ét., II, 23 et sqq.
- Rythmopée.** — Une des cinq parties de la Rythmique. III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., I, 13, 21.
- Saint-Gall.** — La plus célèbre école de chant au moyen âge. III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., VIII, 225. — Décadence du chant à Saint-Gall, plus lente qu'ailleurs, mais réelle et manifeste dans les manuscrits. *Ibid.*, 227. Doc. V, 47, *per totum*. — Valeur incomparable des premiers manuscrits de Saint-Gall au point de vue du rythme. *Ibid.*, 232 et sqq. *Ibid.*, 2<sup>e</sup> part., IV, 312 et sqq. — Le système de notation neumatique à Saint-Gall. *Ibid.*, 2<sup>e</sup> part., V, 319 et sqq.; VI, 332 et sqq. — Tableaux de la notation sangallaise, avec traduction des neumes. Doc. XI, 133, *per totum*.
- Salomon (Élias).** — Portrait peu flatteur des musiciens de son temps. III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., VI, 128. — Sa doctrine rythmique relative au plain-chant. *Ibid.*, 130 et sqq.
- Science.** — La musique est une science en même temps qu'un art. — Comment se forme cette science? I<sup>re</sup> Ét., *Introd.*
- Septénaire trochaïque.** — Sa transformation en octosyllabe et heptasyllabe dans la poésie rythmique. Doc. I, 6 et sq.
- Sesquialtère (Rythme), autrement dit péonique,** dans la musique des anciens Grecs. III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., I, 15; III, 57. *Ibid.*, 2<sup>e</sup> part., I, 263, 265. — L'hymne à Apollon, exemple de rythme péonique. II<sup>e</sup> Ét., App. II, ch. iv, 395 et sqq. — N'existe pas dans la musique grégorienne. III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., VI, 180; 2<sup>e</sup> part., III, 288 et sqq. — Ni dans celle des Grecs modernes. II<sup>e</sup> Ét., App. II, ch. vii, 407. III<sup>e</sup> Ét., 2<sup>e</sup> part., II, 278.
- Silences ou temps vides dans le rythme musical.** III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., II, 37. *Ibid.*, 2<sup>e</sup> part., II, 272, 277.
- Sténographie.** — Les neumes sont probablement un ou plusieurs systèmes de sténographie musicale, usités en Italie et devenus, au VII<sup>e</sup> siècle, la notation *usuelle* des mélodies grégoriennes. III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., II, 43 (note); 2<sup>e</sup> part., V, 314.
- Stichéarique (Forme) de la mélodie chez les Grecs modernes.** II<sup>e</sup> Ét., App. II, ch. iii, 360. — V. *Formes*.
- Strongyloï (Pieds),** qui ont moins que le nombre de temps régulier. III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., I, 14; III, 57.
- Subductions ou altération de certains intervalles musicaux dans le chant.** — Comment pratiquées dans le plain-chant. II<sup>e</sup> Ét., III, 107 et sqq. — Dans la musique ecclésiastique des Grecs. *Ibid.*, 110 (note).
- Syllabes.** — Le pied métrique, différent en cela du pied rythmique, ne peut recevoir plus de quatre syllabes de la diction. III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., II, 35.
- Symphonique.** — Science née au X<sup>e</sup> siècle, appelée aujourd'hui *harmonie* et partie intégrante de la musique. II<sup>e</sup> Ét., *Introd.*, 48 et sq.
- Synemmenon ou conjointes (Tétracorde des).** — Introduit et avec raison dans la musique par Pythagore. II<sup>e</sup> Ét., App. I, 310. — Pourquoi par  $\flat$  plutôt que par  $\sharp$ . *Ibid.*, 313. — Usage erroné qu'en ont fait les Grecs postérieurs. *Ibid.*, 320. — Il passe dans la musique grégorienne. II<sup>e</sup> Ét., I, 72; IV, 134, 136. App. III, 473. — Irrégularités qui en sont la conséquence et fausse explication qu'en donne M. Gevaert. *Ibid.*, App. III, 453.
- Le tétracorde des synemmenon nature et nécessaire dans les 5<sup>e</sup> et 6<sup>e</sup> tons grégoriens. II<sup>e</sup> Ét., IV, 138.
- Tableau des neumes usitées du X<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle.** III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., VIII, 230 et sqq. Doc. VI, 85 et sqq. — De la notation neumatique à Saint-Gall, aux IX<sup>e</sup> et X<sup>e</sup> siècles. III<sup>e</sup> Ét., 2<sup>e</sup> part., V, 327; VI, 377. — Doc. XI, 133 et sqq.
- Témoins à invoquer dans la question historique du rythme grégorien.** III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., 9.
- Temps rythmique.** — Temps *premier*. III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., I, 13. *Ibid.*, 2<sup>e</sup> part., I, 261, 263. — Temps *composé*. *Ibid.*, 1<sup>re</sup> part., I, 13; III, 57. *Ibid.*, 2<sup>e</sup> part., I, 263. — Temps *harmonique* des figuralistes au moyen âge. *Ibid.*, 1<sup>re</sup> part., V, 111. — Une des trois formes du rythme au XIV<sup>e</sup> siècle, avec le mode et la prolation. III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., VI, 177 et sq.
- Tétracordes.** — Trois espèces, dont chacune caractérise le mode où elle se trouve. III<sup>e</sup> Ét., IV, 140, 145, 233. App. I, 307 et sqq. — Des Synemmenon. — V. *Synemmenon*.
- Tétraphonie ou échelle pentacordale dans la musique ecclésiastique des Grecs.** II<sup>e</sup> Ét., App. II, ch. i, 351.
- Thérapeutes et thérapeutrices d'Alexandrie,** au témoignage du juif Philon. II<sup>e</sup> Ét., I, 59 et sqq.

- Thésis et Arsis. V. Arsis.** — Pourquoi les anciens Grecs disaient toujours *arsis et thesis*, et les Grecs modernes disent plutôt *thesis et arsis*. III<sup>e</sup> Ét., 2<sup>e</sup> part., II, 270 (note).
- Tinctoris (Jean).** — Comment il définit le rythme du plain-chant. III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., VI, 165.
- Ton.** — Sens multiple de ce mot. II<sup>e</sup> Ét., V, 261.
- Ton *intervalle.* — Les tons et les demi-tons de la gamme. I<sup>re</sup> Ét., III, 20, 24, 29. — Les quarts de ton ou dièses enharmoniques. *Ibid.*, III, 103. — Tons majeurs, mineurs et minimales des Grecs modernes. II<sup>e</sup> Ét., App. II, ch. I, 350.
- Ton *système formé de sept quintes successives.* — Formation des tons. II<sup>e</sup> Ét., V, 262. — Éthologie tonale. *Ibid.*, 267. — Les tons dans la musique grégorienne. *Ibid.*, 272.
- Ton, confondu avec *mode.* — Les sept tons de Pythagore. II<sup>e</sup> Ét., App. I, 309. — Les treize et les quinze d'Aristoxène et de ses disciples. *Ibid.*, 322 et sqq. — Les sept tons de Ptolémée. *Ibid.*, 332 et sqq. — Les huit tons de Boëce. *Ibid.*, App. II, ch. v, 381. — Théorie de l'octoechos pendant tout le moyen âge. *Ibid.*, App. III, 472 et sqq.
- Premier ton de l'octoechos. — Ce qu'en fait M. Gevaert. II<sup>e</sup> Ét., App. III, 454.
- Deuxième ton. — Ce qu'il est dans l'octoechos et ce qu'il devient chez M. Gevaert. *Ibid.*, App. III, 459.
- Quatrième ton. — Ses formes anormales s'expliquent mieux par la théorie de l'octoechos que par celle de M. Gevaert. *Ibid.*, App. III, 462.
- Huitième ton irrégulier. — A quel mode faudrait-il le rattacher? *Ibid.*, App. III, 468.
- Tonaires d'Hucbald de Saint-Amand et de Reginon de Prüm.** — II<sup>e</sup> Ét., App. III, 471. De Bernon de Reichenau. III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., IV, 83. — Du B. Hartker. II<sup>e</sup> Ét., App. III, 471. III<sup>e</sup> Ét. Doc. XIII, 165 et sqq.
- Toniques et finales des modes.** — V. *Finales.*
- Toulouse.** — Tableau des neumes du XIII<sup>e</sup> siècle, extrait d'un mscr. de cette ville. III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., VIII, 230. Doc. VI, 89.
- Traditions grégoriennes mieux conservées à Saint-Gall qu'ailleurs.** — III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., VIII, 226, 233. — En Angleterre. *Ibid.*, VI, 135. — Dans l'Italie centrale. *Ibid.*, 160, 188.
- Transposition de certaines échelles modales dans la musique grégorienne; explication qu'en donne M. Gevaert.** II<sup>e</sup> Ét., App. III, 453.
- Triphonie ou échelle tétracordale dans la musique ecclésiastique des Grecs.** II<sup>e</sup> Ét., App. II, ch. I, 351.
- Trites.** — Variété des modes citharodiques, que Ptolémée rapporte au mode hypodorien. II<sup>e</sup> Ét., App. III, 445.
- Triton.** — Intervalle prohibé par les maîtres plainchantistes. II<sup>e</sup> Ét., IV, 138. — Mode de FA tritoné inadmissible. *Ibid.*, IV, 134 et sqq.
- Tropes.** — Variété des modes citharodiques dépendante du mode hypodorien. II<sup>e</sup> Ét., App. III, 445.
- Paroles sur les vocalises du *Fabricæ mundi*, ♯ de Noël. Doc. V, n<sup>o</sup> IV, 61 et sqq.
- Tunstode (Simon).** — Marque la décadence du chant grégorien en Angleterre, au XIV<sup>e</sup> siècle. III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., VI, 152 et sqq.
- Turque (Musique).** — Son influence sur la musique ecclésiastique des Grecs. II<sup>e</sup> Ét., App. II, ch. v, 376, 385, 389. — Genre chromatique dans la musique turque. II<sup>e</sup> Ét., App. II, ch. vi, 389 et sqq.
- Unité mélodique: le ton.** — III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., I, 12. — Unité *rythmique*: le temps premier chez les Grecs anciens. *Ibid.*, 13, III, 57. *Ibid.*, 2<sup>e</sup> part., III, 261 et sqq. — Le *χρόνος* chez les Grecs modernes. II<sup>e</sup> Ét., App. II, ch. VIII, 405. III<sup>e</sup> Ét., 2<sup>e</sup> part., II, 270. — Dans la musique grégorienne, la neume simple. III<sup>e</sup> Ét., 2<sup>e</sup> part., III, 287 et sq.; V, 321 et sq.; VI, 331.
- Vatican.** — Tableau de neumes du XIII<sup>e</sup> siècle, extrait d'un mscr. du Vatican. III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., VIII, 230. Doc. VI, 89.
- Venise.** — Tableau de neumes du XIV<sup>e</sup> siècle, extrait d'un mscr. de la bibliothèque de Saint-Marc. III<sup>e</sup> Ét., 1<sup>re</sup> part., VIII, 230. Doc. VI, 89.
- Vocale (Musique).** — La musique grégorienne est jusqu'ici entièrement vocale. III<sup>e</sup> Ét., Intr., 3 et note.
- χρόνος.* — Dans la musique ecclésiastique des Grecs, pied ou mesure du rythme. II<sup>e</sup> Ét., App. II, ch. VII, 403 et sqq. III<sup>e</sup> Ét., 2<sup>e</sup> part., II, 270 et sqq.; III, 287.

IV

TABLE ANALYTIQUE DES MATIÈRES

CONTENUES DANS LE TROISIÈME VOLUME

DOCUMENT I

	Pages.
<b>Hymnus de die Judicii</b> .....	1
L'hymne est alphabétique, 5. Sur le modèle du Septénaire trochaïque, 6. Mais divisé en octosyllabe et heptasyllabe, <i>Ibid.</i> L'octosyllabe, vers, et l'heptasyllabe, mètre, 7. Accentuation rigoureuse, <i>Ibid.</i> Accents principaux et accents secondaires, <i>Ibid.</i> Traités de la même manière au point de vue du rythme, 8. La poésie rythmique était donc parfaite dès le VII <sup>e</sup> siècle, 9. Pourquoi une éclipse de trois siècles ? 10.	

DOCUMENT II

<b>Le rythme des mélodies grégoriennes, d'après Jérôme de Moravie</b> .....	13
Exemples : I. <i>Ecce nomen Domini</i> (1 <sup>re</sup> manière), 15. — II. <i>Idem</i> (2 <sup>e</sup> manière), 16. — III. <i>Ne timeas, Maria</i> ; <i>Ibid.</i> — IV. <i>Tu es qui venturus es</i> , 17. — V. <i>O sapientia</i> , 18.	

DOCUMENT III

<b>Le rythme des mélodies grégoriennes, d'après J. Hothby</b> .....	19
Exemples : I. Version rythmique littérale..... 21	
<i>Ecce nomen Domini</i> , 21. <i>Ne timeas, Maria</i> , 22. <i>Tu es qui venturus es</i> , 22. <i>Beata es, Maria</i> , 23. <i>O sapientia</i> , 23.	
II. Version rythmique complétée..... 24	
<i>Ecce nomen Domini</i> , 24. <i>Beata es, Maria</i> , 24. <i>Tu es qui venturus es</i> , 24. <i>Beata es, Maria</i> , 25. <i>O sapientia</i> , 25.	

DOCUMENT IV

<b>Le chant du Credo, d'après les mscr. de Saint-Gall</b> .....	27
Le Codex Brander, qui contient ces mélodies, 29. Tropes et séquences fort nombreux dans ce mscr., 30. Le premier <i>Credo</i> , 30. Le deuxième <i>Credo</i> usuel, 31. Le troisième <i>Credo</i> bref, 32. Accord du texte et de la mélodie, 33. Phototypie du manuscrit, 46. Traduction des mélodies, 37.	



## DOCUMENT V

<b>Les neumes à Saint-Gall du X<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle.....</b>	Pages. 45
<p>Observation préliminaire, 47. — I. Manuscrit, 390-391, Antiphonaire d'Hartker (x<sup>e</sup> siècle), 49. — II. Manuscrit 415, Bréviaire noté (xi<sup>e</sup> siècle). Premiers indices d'une décadence, 52. — III. Manuscrit 338, Antiphonaire (xii<sup>e</sup> siècle). Progrès de la décadence, 56. — IV. Manuscrit 389, Antiphonaire (xiii<sup>e</sup> siècle). Décadence de plus en plus accusée. Le trope sur <i>Fabricæ mundi</i>, 60. — V. Manuscrit 384, Bréviaire noté (xiv<sup>e</sup> siècle). Décadence rythmique complète, 65. — VI. Manuscrit 545, Antiphonaire noté sur lignes (xv<sup>e</sup> siècle). Le groupement des neumes est négligé, 69. — VII. Manuscrit 529. <i>Liber choralis</i> (xvi<sup>e</sup> siècle), non originaire de Saint-Gall. Plus rien du rythme dans la notation, 74. — VIII et IX. Deux antiphonaires de la cathédrale (xvii<sup>e</sup> et xviii<sup>e</sup> siècles). Réforme dans la notation des pénultièmes brèves, 76. Conclusion finale, 81.</p>	

## DOCUMENT VI

<b>Tableaux de neumes usitées du IX<sup>e</sup> au XIV<sup>e</sup> siècle.....</b>	83
<p>Observations particulières à ces divers tableaux, 83. Sept tableaux en regard les uns des autres, 87.</p>	

## DOCUMENT VII

<b>Chants liturgiques chez les Juifs et les Orientaux.....</b>	91
<p>I. — <b>Chants métriques.</b> 1<sup>o</sup> Adon olom (Israélite), 94. 2<sup>o</sup> Moos your yeschouosi (Israélite), 94. 3<sup>o</sup> T'rachem ziyon (Israélite), 95. 4<sup>o</sup> Avant l'homélie (Copte), 95. 5<sup>o</sup> Avant le <i>Credo</i> (Copte), 95. 6<sup>o</sup> Avant la messe (Arménien), 96.</p> <p>II. — <b>Rythme libre.</b> 1<sup>o</sup> Pour le nouvel an (Israélite), 96. 2<sup>o</sup> Pour le grand pardon (Israélite), 97. 3<sup>o</sup> Pour le nouvel an (Israélite), 98. 4<sup>o</sup> Le grand pardon (Israélite), 98. 5<sup>o</sup> Pâques (Israélite), 99. 6<sup>o</sup> <i>Kyrie</i> solennel et chant ferial (grec), 99. 7<sup>o</sup> Trisagion solennel (grec), 100. 8<sup>o</sup> Alleluia et ♯ (Copte), 100.</p> <p>III. — <b>Chants mixtes.</b> 1<sup>o</sup> Fête des Macchabées (Israélite), 101. 2<sup>o</sup> Avant les prophéties (Israélite), 101. 3<sup>o</sup> Après les prophéties (Israélite), 102. 4<sup>o</sup> Pour la communion, chant solennel (Copte), 103. 5<sup>o</sup> Pour la communion, champ ferial (Copte), 104.</p> <p>IV. — <b>Chants non rythmés.</b> 1<sup>o</sup> Lecture de la Genèse, d'Esther, d'Isaïe et de Jérémie (Israélite), 106. 2<sup>o</sup> Réponses du chœur au célébrant (Copte), 107. 3<sup>o</sup> Introït de la messe et à Pâques (Arménien), 108.</p>	

## DOCUMENT VIII

<b>Exercices rythmiques chez les Grecs.....</b>	109
<p>Trois étapes successives de la formation pour les chanteurs, 111. Rythme égal ; forme anapestique, 113. <i>Id.</i>, forme dactylique, 113. <i>Id.</i>, forme procéleusmatique, 113. <i>Id.</i>, syncopes, 114. Rythme double ; forme tribraque, 114. Rythme égal ; anapestes dissolus, 114. <i>Id.</i>, prolongations, 115. Rythme double ; forme trochaïque, 115. <i>Id.</i>, prolongations, 115. Rythme double ; formes mélangées, 116.</p>	

## DOCUMENT IX

<b>Mélodies arméniennes.....</b>	117
<p>I. Introït, 2<sup>e</sup>, 3<sup>e</sup> et 8<sup>e</sup> strophes, 119. — II. Introït, 120. — III. Sanctus, 120. — IV. Après le Sanctus, 121. — V. Pater noster, 122. — VI. Communion, 122.</p>	

## DOCUMENT X

	Pages.
<b>Méodies grecques.</b> Version littérale .....	123
Remarque préliminaire, 125. — I. Kyrie, ekekraxa, 126. — II. Esaïa, choreue, 126. — III. Ai cheires sou, 127. — IV. Alleluia, 127. — V. Kyrie, ekekraxa pros se, 128. — VI. Tis Theos megas, 129. — VII. Dia xylou o Adam, 129.	

## DOCUMENT XI

<b>Tableaux des neumes usitées à Saint-Gall aux IX<sup>e</sup> et X<sup>e</sup> siècles</b> .....	131
Remarques préliminaires. Le rythme égal et le rythme double toujours en regard l'un de l'autre, 133. Classification des neumes, 134. Neumes <i>simples</i> , 134. Neumes <i>ornées</i> , 135. Neumes <i>composées</i> , 135. Neumes <i>associées</i> , 136.	
<i>Premier tableau.</i> Neumes simples : rythme égal, 138 ; rythme égal, 139. — <i>Deuxième tableau.</i> Neumes ornées : liquescentes, repercussæ, 140, 141 ; volubiles, 142, 143. — <i>Troisième tableau.</i> Neumes composées : de neumes simples, 144, 145 ; de neumes ornées, 146, 147. — <i>Quatrième tableau.</i> Neumes associées : deux et trois neumes ensemble, 148, 149 ; quatre neumes et plus, 150, 151.	

## DOCUMENT XII

<b>Méodies grecques.</b> Version rythmique .....	153
Les éléments du rythme parfait faciles à retrouver dans ces mélodies, 155. — I. <i>Kyrie, ekekraxa</i> (1 <sup>er</sup> mode authentique), 156. — II. <i>Esaïa, choreue</i> (1 <sup>er</sup> mode plagal), 157. — III. <i>Ai cheires sou</i> ( <i>Idem</i> ). — IV. <i>Alleluia</i> (3 <sup>e</sup> mode), 158. — V. <i>Kyrie, ekekraxa pros se</i> ( <i>Idem</i> ). — VI. <i>Tis Theos megas</i> (3 <sup>e</sup> mode plagal), 159. — VII. <i>Dia xylou o Adam</i> (4 <sup>e</sup> mode), 159.	

## DOCUMENT XIII

<b>Du rythme dans la psalmodie, d'après le B. Hartker</b> .....	161
Quatre sortes de chants liturgiques ; partage à faire dans la musique grégorienne, 163. Difficulté spéciale par rapport aux mélodies psalmodiques, 164. Un document précieux à consulter, 165. Ce qui reste du Tonaire d'Hartker, 166. Trois choses remarquables dans ce Tonaire et sa notation neumatique, 169. Différence entre nos mélodies psalmodiques et celles des Églises orientales, 172. Quatre parties distinctes dans notre psalmodie, 173. Deux sortes de psalmodie, l'une <i>récitative</i> , l'autre <i>mélodique</i> , 174. Question à résoudre et par quels documents, 175. Le tonaire d'Hartker dépose en faveur du rythme dans la psalmodie, 176. Traduction des formules psalmodiques du Tonaire, 177. Avait-on égard, dans la psalmodie, à la quantité des syllabes ? 181. Comment on chantait le <i>Gloria Patri</i> de l'Introit, au IX <sup>e</sup> siècle, 182. Formule psalmodique et dominante du troisième ton, d'après le témoignage d'Aurélien de Réomé, 183.	

## DOCUMENT XIV

<b>Trente messes grégoriennes</b> traduites des manuscrits de Saint-Gall. — Traduction littérale .....	185
Tous les genres de mélodie que renferme le graduel romain sont ici représentés, 187. Le mouvement rythmique, devant varier suivant les circonstances, n'est	

pas indiqué, 188. Les silences, parfois marqués, mais non pas toujours, 189. Mélodies du rythme égal et mélodies du rythme double, 189. Les trente messes, 191. (Voir la table ci-après).

## DOCUMENT XV

**Trente messes grégoriennes** traduites des manuscrits de Saint-Gall. — Traduction rythmique..... 374

Double question à poser: 1<sup>o</sup> théorique, sur la possibilité de traduire le rythme ancien en rythme moderne; 2<sup>o</sup> sur la valeur pratique de notre traduction, 348. La réponse affirmative à la première question ne paraît pas douteuse, 349. La réponse à la seconde relève des artistes compétents, *Ibid.* Manière d'indiquer les ornements du chant, 350. La simplification de ces ornements est chez nous un travail qui s'impose, 351. Mais qui suppose tout d'abord une version complète, 352.

## TABLE DES MESSES CONTENUES DANS LES DOCUMENTS XIV ET XV

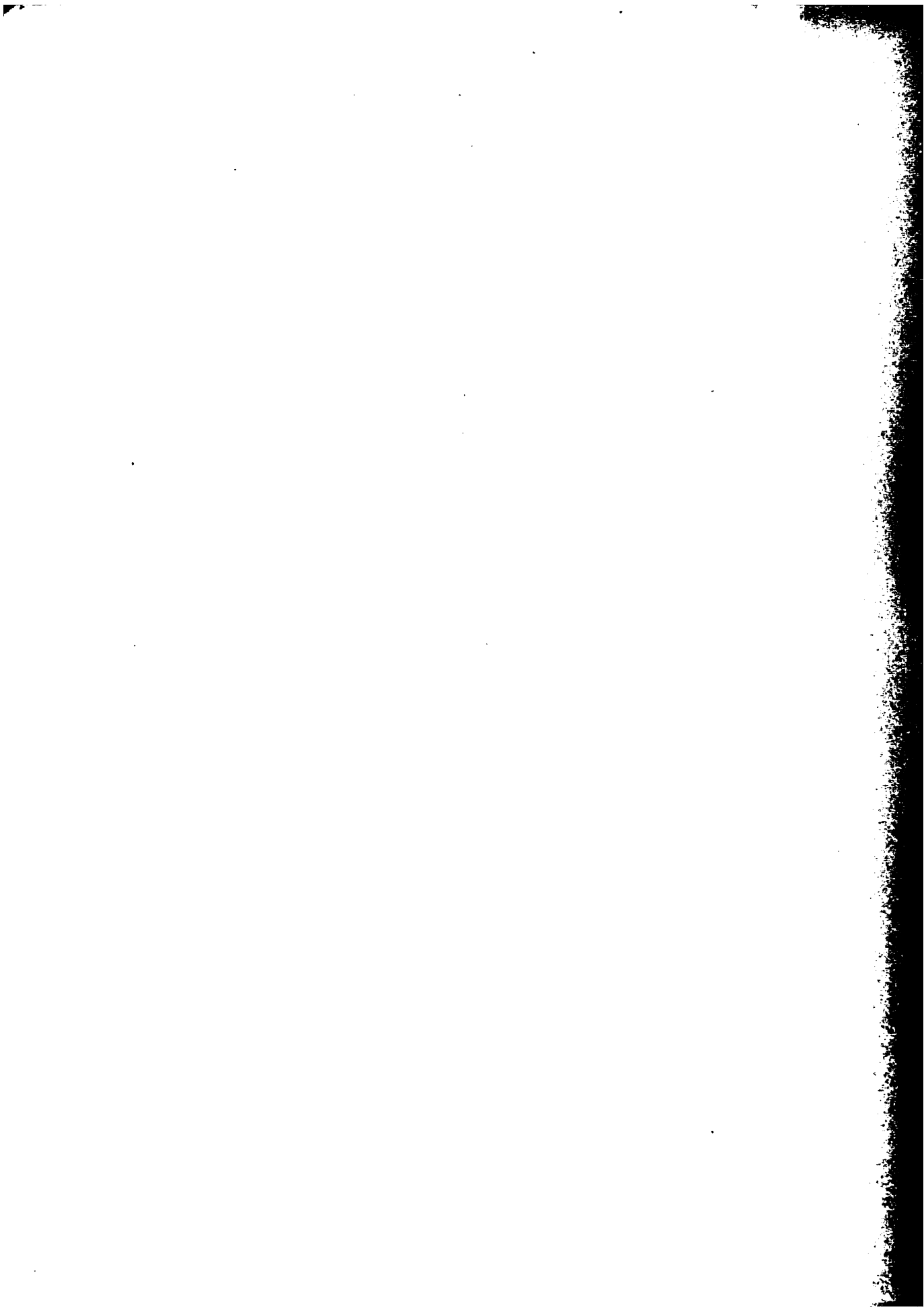
	Doc. XIV	Doc. XV
Dominica I <sup>a</sup> Adventûs.....	191	353
Dominica II <sup>a</sup> Adventûs.....	195	356
Dominica III <sup>a</sup> Adventûs.....	199	360
Dominica IV <sup>a</sup> Adventûs.....	203	364
In Nativitate D. N. J. C. (missa in nocte).....	207	368
— — (missa in die).....	211	372
S. Stephani, protomartyris.....	215	376
S. Joannis, Apostoli.....	219	380
SS. Innocentium.....	223	383
Dominica infra octavam Nativitatis.....	227	386
Epiphania D. N. J. C.....	232	391
Dominica infra octavam Epiphaniæ.....	237	394
— II <sup>a</sup> post Epiphaniam.....	242	399
— III <sup>a</sup> post Epiphaniam.....	247	403
In Annuntiatione B. M. V.....	251	407
Dominica Septuagesimæ.....	256	411
— Sexagesimæ.....	262	416
— Quinquagesimæ.....	268	421
Dominica I <sup>a</sup> Quadragesimæ.....	274	426
— II <sup>a</sup> —.....	284	434
— III <sup>a</sup> —.....	288	438
— IV <sup>a</sup> —.....	295	444
Dominica Passionis.....	300	448
— In Palmis.....	307	454
Dominica Resurrectionis D. N. J. C.....	319	463
In festo Ascensionis D. N. J. C.....	324	467
In die Pentecostes.....	328	470
Dominica SS. Trinitatis.....	332	473
In festo SS. Apostolorum Petri et Pauli.....	337	476
In Assumptione B. M. V.....	341	479
I. — Table des auteurs cités dans l'ouvrage.....		485
II. — Table des mélodies reproduites dans les trois volumes.....		489
III. — Table alphabétique des matières contenues dans l'ouvrage.....		497
IV. — Table analytique des Documents (III <sup>e</sup> Volume).....		511

TOURS

IMPRIMERIE DESLIS FRERES

6, RUE GAMBETTA, 6













Stanford University Libraries



3 6105 004 237 413

ML  
174  
.D293  
v.3  
MUSC

Stanford University Libraries  
Stanford, California

Return this book on or before date due.



MAR 14 1974