



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>



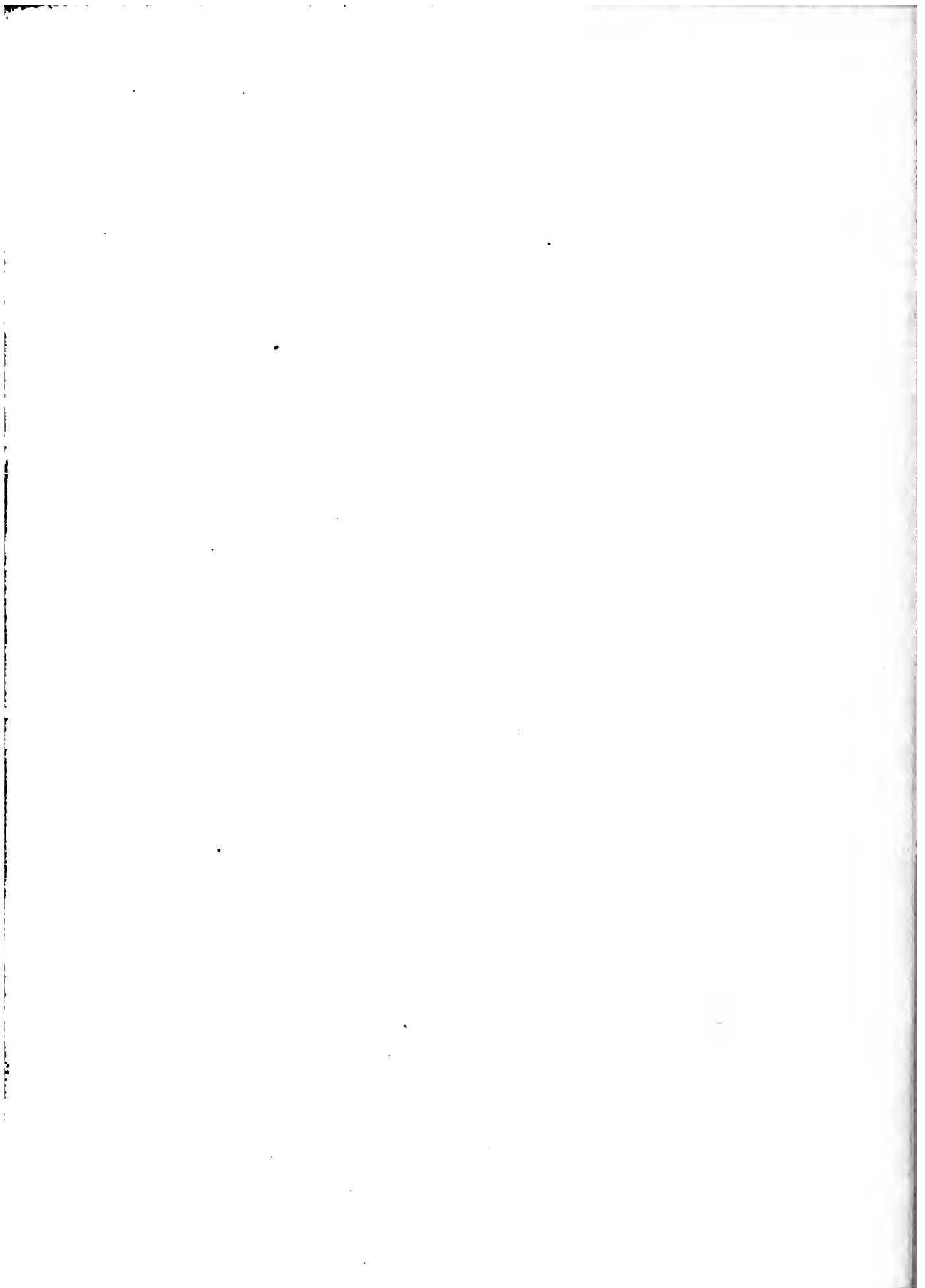
*In memory
of
Minal
E
Young*

STANFORD
UNIVERSITY
LIBRARIES





F-33081





ÉTUDES
DE
SCIENCE MUSICALE

TOURS. — IMPRIMERIE DESLIS FRÈRES

ÉTUDES
DE
SCIENCE MUSICALE

PAR
A. DECHEVRENS. S. J.

III^e ÉTUDE

PARIS
CHEZ L'AUTEUR, 26, RUE LHOMOND

EN DÉPÔT
M^{lles} BLANC, Typographie musicale, 4, rue Malebranche

—
1898

ML174

5093

v.2

TROISIÈME ÉTUDE



TROISIÈME ÉTUDE

DE LA MUSIQUE GRÉGORIENNE

DEUXIÈME TRAITÉ

RYTHMIQUE

INTRODUCTION

Nous distinguons, comme autrefois les Grecs, la musique en *vocale* et *instrumentale*, suivant qu'elle est propre aux voix humaines ou aux instruments de musique. Il y a cette différence entre les deux, que la première est toujours accompagnée de paroles, rythmées ou non, sur lesquelles les voix chantent la mélodie, tandis que la deuxième ne fait entendre que des sons, sans parole aucune.

La musique grégorienne est exclusivement vocale ; toutes ses mélodies, destinées à la voix humaine, sont accompagnées de paroles ou tirées des Saints Livres ou composées exprès. Les instruments de musique ne sont pourtant pas exclus du saint lieu ; mais leur fonction est uniquement de soutenir les voix des chanteurs, non d'y avoir une part distincte dans l'exécution des mélodies sacrées ¹.

¹ « Le Cérémonial romain autorise expressément le jeu de l'orgue, en dehors de tout accompagnement des voix ; on ne pourrait plus soutenir aujourd'hui que les instruments sont admis uniquement en vue de cet accompagnement. Cette proposition se réfère donc à un état de la discipline ecclésiastique, qui ne subsiste plus hors de quelques lieux privilégiés, si même il en existe. Je ne parle pas de la chapelle papale, où les instruments ne sont pas même admis pour l'accompagnement. » (St. M.) Cela est vrai de la musique instrumentale en général et de son usage dans l'église ; mais la proposition ci-dessus ne doit s'entendre que des instruments concourant avec les voix humaines à l'exécution des mélodies sacrées ; et en ce sens, il me paraît exact de dire que la musique grégorienne, au moins

C'est de l'*Écriture sainte*, ancien et nouveau Testament, et plus particulièrement du livre des *Psaumes*, qu'on a tiré tout d'abord les textes chantés au cours de la Liturgie et pendant les Heures canoniales. Plus tard seulement, au moins dans les Églises d'Occident, l'usage des Hymnes, œuvres des poètes chrétiens, commença de s'introduire comme partie intégrante de l'Office divin, et l'on sait que cet usage doit son origine au grand évêque de Milan, saint Ambroise, qui fut aussi le premier réformateur ou régulateur du chant ecclésiastique. Avec le temps, cette partie de la musique grégorienne s'accrut d'une manière assez considérable, surtout après l'invention des séquences par saint Notker (x^e siècle). Mais le fond originaire, c'est-à-dire les antiennes qui accompagnent le chant des Psaumes et dont les paroles sont le plus souvent des textes scripturaires, a toujours été considéré comme la partie principale du chant liturgique.

Les mélodies grégoriennes sont donc de deux sortes, selon le texte auquel elles sont adaptées : texte prosaïque ou texte poétique. On conçoit que, dans les premières, le rythme doit être purement musical, la mélodie ne trouvant dans les paroles ni rythme ni mètre, sur lequel elle puisse régler son propre mouvement. Dans les secondes, au contraire, le mètre des paroles commande d'ordinaire le rythme de la mélodie, texte et musique marchant du même pas, et l'accord est aussi complet que possible. Dès lors aussi, c'est à la *Métrique* de déterminer le rythme qui convient à cette sorte de mélodies ; mais celui de la première espèce ne relève que de la *Rythmique*, et c'est de celui-là que nous devons traiter maintenant.

Il n'y a pas de question plus obscure et aujourd'hui plus controversée que cette question du rythme dans le plain-chant. Depuis des siècles, on est habitué à chanter les mélodies grégoriennes d'un mouvement lent et uniforme, sans distinction ni de longues ni de brèves, mais en donnant à chaque note ou une durée égale ou des valeurs purement arbitraires.

jusqu'à présent, est exclusivement vocale. Je dis *jusqu'à présent*, car rien n'empêcherait que certaines mélodies grégoriennes, traitées symphoniquement, ne fussent exécutées à la manière moderne, c'est-à-dire par le concours des voix et des instruments ayant une part à peu près égale dans l'exécution. L'art grégorien n'a pas dit son dernier mot.

C'était la négation du rythme, évidemment, et plusieurs regardaient comme un principe indiscutable, que les mélodies grégoriennes ne sont pas rythmées.

D'autres cependant, choqués à bon droit d'une musique où le rythme ferait totalement défaut, mais ne trouvant pas dans le plain-chant traditionnel les éléments nécessaires pour lui en donner un qui fût vraiment musical, ont cherché de diverses manières à y suppléer par quelque autre espèce de rythme, imaginé tout exprès pour la musique grégorienne. Inutile de nous y arrêter ; nous aurons, dans le cours de cette étude, l'occasion d'en dire quelque chose, l'histoire du rythme grégorien nous révélera la genèse des multiples opinions, qui ont sur ce point partagé les savants jusqu'à nos jours.

De fait, il importe de le remarquer, la question du rythme dans le chant ecclésiastique est essentiellement une question historique. Il ne s'agit pas de décider si, oui ou non, un rythme complètement musical conviendrait bien aux mélodies grégoriennes et s'il en est un qu'on puisse leur appliquer à la satisfaction de tous les musiciens. Ces questions de convenance et de possibilité sont affaire de goût, non de science ; ce n'est pas là ce que nous voulons savoir.

La vraie question est celle-ci : au regard du rythme, qu'était à l'origine et dans ses plus beaux jours la musique grégorienne ? Fut-elle toujours ce que nous la voyons aujourd'hui, ou bien n'a-t-elle pas, dans le cours de sa longue existence, subi les injures du temps et perdu quelque chose de sa forme première ? En remontant les siècles aussi loin que les documents nous le permettent, aucun changement ne peut-il être constaté dans la nature de son rythme ; n'y aurait-il pas enfin une époque où il apparaît tout autre qu'il n'est aujourd'hui, avec une forme plus complète, plus semblable à ce qui existe en toute musique connue ?

Voilà la question ; c'est un fait historique à constater, et par le genre de preuves qui convient à l'histoire, c'est-à-dire par les documents qui nous restent des siècles passés, par les témoins qui, d'âge en âge, sont là pour attester ce qui était de leur temps et sur quoi ils peuvent nous renseigner avec certitude ou, tout au moins, grande probabilité. Il n'y a pas d'autre voie pour arriver à la vérité sur cette question du rythme grégorien, si tant est que la vérité puisse être découverte et que l'histoire

ait encore assez de lumière pour éclairer un point demeuré jusqu'à présent si obscur.

C'est aussi la voie que je me propose de suivre dans cette étude. Pour la rendre complète autant qu'elle peut l'être, je la divise en deux parties.

Première partie. — Il est démontré historiquement que la musique grégorienne possédait à l'origine et jusqu'au xi^e siècle un rythme parfait, en tout semblable à celui des autres musiques et, spécialement, de la musique grecque. Comment et pourquoi, à partir du xi^e siècle, ce rythme peu à peu s'est-il perdu et le plain-chant a-t-il reçu finalement une notation uniforme?

Deuxième partie. — Le rythme primitif n'est cependant pas introuvable : la rythmique des Grecs anciens en contient la théorie fondamentale ; la musique des Églises orientales nous fait connaître sa forme particulière ; la notation neumatique usitée à Saint-Gall, dans les manuscrits du ix^e et du x^e siècles, en a conservé les figures d'une manière assez claire et assez complète pour nous permettre de le restaurer entièrement.

Le lien qui unit ces deux parties est évident ; elles s'enchaînent logiquement l'une à l'autre, de telle sorte que, si la première aboutit à une démonstration réellement historique de l'existence d'un rythme primitif, elle conduit naturellement à la question traitée dans la deuxième partie : ce rythme grégorien primitif, peut-on le retrouver et comment ? Ces deux points étant bien éclaircis, la question du rythme grégorien est, ce semble, résolue ; nous possédons le moyen de restaurer la musique sacrée dans sa partie la plus importante et aussi la plus difficile, celle des mélodies purement rythmiques.

L'autre partie, qui est du ressort de la métrique, est loin d'offrir les mêmes difficultés, le mètre poétique y étant un guide assuré, auquel il suffit de se laisser conduire pour toucher au but, ainsi que nous l'expliquerons dans un autre traité¹.

¹ Voir déjà sur ce sujet : *Du Rythme dans l'hymnographie latine*, par A. D. S. J. 1 vol. in-8°. Paris et Lyon, Delhomme et Brigueot, 1895. — Cet ouvrage sera revu et complété dans la suite de ces études sur le chant grégorien.

On trouvera, sans doute, que certains points concernant la rythmique ancienne reviennent souvent à peu près les mêmes dans cette étude, particulièrement dans la première partie; le lecteur en comprendra la nécessité. Je tenais à faire l'histoire du rythme grégorien, non par des citations plus ou moins étendues, par des phrases tirées des auteurs anciens et modernes, mais par leurs ouvrages eux-mêmes et en mettant sous les yeux du lecteur ce qu'ils ont écrit sur le rythme presque en entier. Texte et contexte seront ainsi réunis; la vraie doctrine des mattres apparaîtra plus clairement, plus indubitablement, et les conclusions historiques n'en seront que mieux établies. Dès lors, je ne pouvais éviter bien des répétitions, puisque les théories rythmiques de la Grèce et de Rome ont été constamment suivies et reproduites dans leurs traités par tous les mattres qui ont écrit sur la musique ecclésiastique, depuis saint Augustin jusqu'à Guy d'Arezzo, voire jusqu'à W. Odington et à J. Hothby, c'est-à-dire jusqu'à la pleine décadence du chant grégorien. Cette continuité dans les traditions rythmiques n'est pas un des moindres arguments en faveur de notre thèse; les répétitions, quelque fastidieuses qu'elles soient au point de vue littéraire, en seront la meilleure démonstration au point de vue scientifique.

Je tiens à remercier ici les savants musicologues, à qui ces pages autographiées ont été communiquées tout d'abord, des observations et des critiques qu'il ont bien voulu m'adresser sur ce qu'elles contiennent. J'en ai profité pour corriger et compléter mon œuvre, aussi bien que je le pouvais faire; si elle a quelque mérite, c'est à eux que j'en serai redevable pour une bonne part. Je dois une reconnaissance spéciale à M. le chanoine Stéphan Morelot, dont la haute compétence en pareille matière est assez connue; ses notes, aussi nombreuses qu'intéressantes, et toujours empreintes d'une extrême bienveillance, me sont trop précieuses pour que j'en garde le secret. Puisqu'il m'y autorise, j'en enrichirai cet ouvrage; le lecteur les trouvera citées à leur place avec l'indication (St. M.) et les observations qu'il me paraît utile d'y ajouter.

PREMIÈRE PARTIE

LE RYTHME GRÉGORIEN D'APRÈS L'HISTOIRE

Trois sortes de documents historiques nous peuvent renseigner sur la nature du rythme dans la musique grégorienne aux diverses périodes de son existence : 1° les *auteurs* qui en ont écrit ; 2° les *recueils* manuscrits et imprimés qui en contiennent la notation musicale ; 3° les *traditions* des Églises orientales, autrefois en relations intimes avec l'Église romaine.

Ce sont là nos témoins, et ils sont en assez grand nombre. Nous les interrogerons successivement, ils nous diront ce qu'ils savent et, de leur témoignage accumulé, jaillira peut-être la lumière.

CHAPITRE I

LE RYTHME MUSICAL CHEZ LES GRÉCO-ROMAINS

Que le lecteur ne s'étonne pas si, dans une étude sur le rythme de la musique grégorienne, je commence par exposer la théorie rythmique des musiciens gréco-romains. Au point de vue spécial du rythme, il y a plus de rapports qu'on ne pense entre les deux sortes de musique, et l'on s'apercevra bientôt qu'il serait impossible d'entendre les auteurs chrétiens qui traitent ce sujet, sans une connaissance préalable de ce qu'en ont écrit les auteurs païens, aux premiers siècles de l'ère chrétienne.

Ce n'est pas, d'ailleurs, un traité du rythme chez les Grecs qui est ici nécessaire, mais des notions précises sur les points fondamentaux de leur système rythmique; car nous devons les retrouver constamment reproduits dans les ouvrages didactiques écrits par les chrétiens, et il importe que nous sachions les reconnaître¹.

Nous prendrons comme guide Aristide Quintilien (II^e siècle après J.-C.), l'un des meilleurs auteurs Grecs qui nous restent. Son traité *de Musica* (cf. MEYBAUM, *Antiq. musicæ auctores* VII), vrai résumé de ce qui avait été écrit avant lui, fournit plus tard à Martianus Capella la matière de son IX^e livre *de Nuptiis Philologiæ* sur la musique et le texte des commentaires de Remy d'Auxerre. Cet ouvrage de Quintilien est divisé en trois livres; le premier seul traite d'une façon sommaire, mais assez complète, des trois parties principales de la musique: Harmonique, Rythmique et Métrique. Ce qu'il dit de la Rythmique suffit à nous expliquer le système

¹ Pour une étude plus étendue de ce sujet, voir: *Du Rythme dans l'hymnographie latine*, par A. D. S. J. 1^{re} partie; mais surtout: *Histoire et Théorie de la Musique dans l'antiquité*, par A. GEVAERT, t. II.

grec ; il nous donnera en même temps la clef de maints passages que nous rencontrerons chez les écrivains postérieurs.

« La musique est la science du chant et de tout ce qui se rapporte au chant. Quelques-uns la définissent : l'art théorique et pratique du chant parfait et régulier ; d'autres : l'art du beau dans les voix et les mouvements. Nous dirions mieux, peut-être : la science du beau dans les mouvements corporels.

« C'est une science, en effet, c'est-à-dire une connaissance certaine, qui n'admet aucune erreur, qui est fixe dans ses principes et ne se contente pas de poser des problèmes ou d'énoncer des opinions plus ou moins probables. Mais on peut aussi l'appeler un art, car elle possède un ensemble de règles parfaitement ordonnées et utiles dans la pratique, comme en ont jugé tous les anciens.

« Nous disons encore que c'est l'art du chant parfait, et avec raison. Trois choses concourent à produire un chant parfait : le mélòs, le rythme et la diction. Or, c'est la musique qui règle ces trois choses. Le mélòs se forme des sons musicaux ; le rythme en ordonne les mouvements, et la diction, ou poésie, leur donne la mesure ¹. Mais dans un chant parfait, on trouve réunis les mouvements de la voix, ceux du corps, des temps réglés et, comme conséquence, les rythmes...

« La *matière* musicale, ce sont les sons (de la voix ou des instruments) et les mouvements du corps... Or, le mouvement suppose la multiplicité des temps, car le temps est la mesure du mouvement comme du repos. Il y a des mouvements simples et il y en a de composés. Ceux-ci peuvent être continus, ou séparés par des intervalles, ou enfin moyens entre les deux, c'est-à-dire en partie continus et en partie séparés. Les sons continus montent et descendent, sans qu'on puisse noter entre eux aucun intervalle appréciable ; c'est le contraire pour les sons distincts.

« Dans le discours ordinaire, la voix procède par mouvements con-

¹ *Mesure* (μέτρον), c'est-à-dire justes dimensions des rythmes, nombre et nature des pieds qui les composent. Les anciens ne connaissaient pas en musique ce que nous appelons aujourd'hui *mesure* ; leurs rythmes étaient mesurés d'une autre manière que les nôtres, et pour eux la mesure dans le rythme était chose essentiellement *métrique*, elle déterminait la longueur et la composition des mètres et des vers.

tinus ; la déclamation poétique est un composé des deux sortes de mouvements, du continu et du séparé. Quant au chant, chaque son simple en lui-même y est séparé de ceux qui le précèdent et de ceux qui le suivent, par certains intervalles déterminés et réglés sur ce qu'on appelle l'unité mélodique ¹.

« Venons maintenant à ce qui regarde la théorie du rythme. Le mot *rythme* ou *rythmé* est pris en trois sens différents. Selon le premier, il convient même aux corps immobiles : ainsi nous disons une statue bien rythmée (eurythmon), pour marquer la belle ordonnance de toutes ses parties. Il se dit encore de tous les corps en mouvement, lorsque ce mouvement est régulier ; par exemple si quelqu'un marche en cadence (eurythmôs). Mais le rythme est particulièrement propre des sons ; et c'est de celui-là que nous traitons présentement.

« Le rythme donc se forme de temps unis dans un certain ordre. On y remarque surtout quatre choses : l'arsis et la thésis, le bruit et le repos ². En effet, l'uniformité de mouvement dans les sons ôterait au chant toute force et toute grâce, et le rendrait incompréhensible à l'esprit. C'est le rythme, avec tout ce qui le constitue, qui fait la valeur de la mélodie, en frappant notre âme par la régularité de ses mouvements. La science qui apprend à en faire un bon usage s'appelle la *Rythmique*.

« Ainsi, d'une manière générale, le rythme est perceptible à trois de nos sens : à la vue, dans la danse ; à l'ouïe, dans le chant ; au toucher, dans les pulsations des artères. Mais, en musique, on ne s'occupe que du rythme sensible à la vue et à l'ouïe, en tant qu'il ordonne ces trois choses : les gestes du corps dans la danse, les modulations de la voix dans le chant, la diction ou parole en poésie.

« Or, ces trois choses peuvent exister ou séparées les unes des autres, ou réunies deux à deux, ou toutes les trois ensemble. Le *chant* existe seul dans les diagrammes musicaux (exercices sur les intervalles, etc.) et dans les modulations non ordonnées par le rythme ; il s'unit au rythme dans le

¹ L'unité mélodique pour les harmoniciens est l'intervalle de *ton* (8 : 9), qui sert de commune mesure à tous les autres intervalles propres du chant. Cette unité a des sous-multiples ou divisions : demi-ton, tiers de ton, quarts de ton ; elle a des multiples : diton, quatre, quinte, octave, etc. ; mais c'est toujours le ton qui mesure tous les intervalles des sons en musique.

² Cf. I^{er} Traité, Appendice II, ch. VIII.

jeu des instruments et les ritournelles des mélodies ; il est joint à la diction seule dans ce qu'on appelle poèmes confus¹. Le *rythme* seul se trouve dans la danse ; la musique instrumentale le montre uni au chant ; la poésie récitée sur la scène, dans les sotades, par exemple, et autres pièces de ce genre, le joint à la diction. On voit par là également de quelle manière la *diction* s'unit aux deux autres choses, au chant et au rythme. Les trois réunis, chant, rythme et paroles, font l'ode ou le cantique.

« En poésie, le principe formateur du rythme, ce sont les syllabes ; dans le chant, c'est le rapport entre les temps de l'arsis et ceux de la thésis ; dans la danse, ce sont les figures et leurs termes, appelés signes. Mais, de quelque manière que l'on considère le rythme, la Rythmique se divise en cinq parties. Elle traite en effet : 1° des temps qui servent à former les pieds du rythme ; 2° des diverses espèces de pieds rythmiques ; 3° du mouvement rythmique ; 4° des mutations ou changements de rythme ; 5° enfin, de la composition rythmique. »

I. — DES TEMPS PREMIERS

Le temps premier est la durée la plus courte du mouvement rythmique, perceptible aux sens. Il est au rythme ce que l'unité est aux nombres. Dans les mots, le temps premier se mesure à la durée des syllabes brèves, prononcées sans arrêt de la voix et sans prolongement du son. Il se mesure dans le chant à la durée du son le plus court ou du plus petit intervalle entre deux sons. Dans les mouvements du corps, c'est-à-dire dans la danse, c'est la figure qui détermine et mesure le temps premier.

De même que l'unité sert à former tous les nombres, ainsi du temps premier se forment par composition tous les temps rythmiques. Les temps composés sont donc ceux qui peuvent se résoudre en temps premiers ; ils en sont le double, le triple ou le quadruple. La composition des temps rythmiques ne va pas au-delà du quaternaire ; elle répond ainsi

¹ *Confusa carmina*, sorte de récitatifs en usage au théâtre et pareils à ceux de nos opéras.

au nombre de dièzes que renferme le ton, et à celui des sons qui forment le tétracorde, premier intervalle consonant et base de tout le système musical.

Suivant la manière dont ils sont assemblés, les temps peuvent être ou rythmiques, ou non rythmiques, ou quasi rythmiques. On appelle rythmiques ceux qui sont assemblés selon un rapport déterminé, double, sescuple ou autre. Lorsque ce rapport fait défaut, les temps ne sont pas rythmiques. Les quasi rythmiques participent du rythme et du non-rythme, en ce qu'il existe entre eux un certain rapport numérique quant à la durée totale du composé, mais non relativement à chaque durée partielle des composants : une mesure à quatre temps, par exemple, mais dans laquelle on introduit cinq temps premiers ou trois seulement, est rythmique par sa durée totale, qui doit toujours équivaloir à quatre temps premiers ; elle est non rythmique par la durée partielle de chacun des trois ou des cinq temps, qui n'observent pas entre eux le rapport exact des temps premiers dans une mesure à quatre temps. Avec trois temps seulement, le mouvement sera presque toujours précipité et la mesure ne gardera pas sa durée entière ; avec cinq temps, au contraire, il y aura excès de durée, le mouvement rythmique se trouvera ralenti. Les Grecs appelaient *strongyloi* (rotunda) la première sorte de temps rythmiques, et *peripleo* (abundantia) la deuxième espèce.

Les temps, soit simples soit composés, sont l'élément premier du rythme, la matière dont il est formé, mais par eux-mêmes ils ne font pas encore le rythme. Il faut pour cela qu'ils soient assemblés en *pieds*. — Le pied est la mesure du rythme, l'unité rythmique, de même que chez nous le mètre est l'unité et la mesure des longueurs. Le pied renferme toujours deux parties : l'*arsis* et la *thésis* (le lever et le poser) ¹, et autant de temps premiers ou de temps composés qu'il s'en trouve dans l'*arsis* et la *thésis* réunies.

¹ On comprend ces expressions de pied, d'*arsis* et de *thésis*, si l'on se rappelle que les Grecs marquaient le rythme de la musique et battaient sa mesure par un mouvement du pied, s'élevant et s'abaissant alternativement à intervalles réguliers, plus ou moins rapides, plus ou moins lents, selon que chaque mouvement devait contenir un plus ou moins grand nombre de temps premiers. L'*arsis* était donc le temps où le pied s'élevait de terre et sa durée égalait celle de ce premier mouvement ; la *thésis* commençait à l'instant où le pied s'abaissant frappait la terre, et elle durait jusqu'à l'élévation suivante.

Nous disons que le pied est la mesure du rythme. Tout rythme, en effet, se forme nécessairement d'un assemblage de pieds rythmiques, et il doit se résoudre en pieds ou portions de pieds, de même que toute longueur et toute surface se résolvent en mètres ou portions de mètres. Mais le pied ne donne pas seulement au rythme sa mesure, sa quantité, il lui donne encore sa forme, sa qualité, et cela par le genre de rapport qu'il établit entre les temps de l'arsis et ceux de la thésis.

Tantôt ce rapport est un rapport d'égalité : l'arsis et la thésis du pied rythmique ont un même nombre de temps premiers, un, deux, trois ou quatre (la composition des temps, avons-nous dit, ne va pas au-delà du nombre quaternaire). Tantôt c'est un rapport *double*, la thésis renfermant deux fois plus de temps que l'arsis. Ou bien encore c'est un rapport *sesquiple*, comme 2 : 3, 3 : 4. De là plusieurs genres de rythme en musique, ainsi qu'on va le voir ¹.

II. — DES RYTHMES

« Il y a trois genres de rythme : l'égal, le double et le sesquialtère. Quelques-uns ajoutent un quatrième genre, le sesquiterce. Chacun d'eux est constitué par un rapport différent entre les temps de l'arsis et ceux de la thésis. Le rapport d'égalité 1 : 1, 2 : 2, 3 : 3, 4 : 4, produit le *rythme égal*. Le rapport de 2 : 1, 4 : 2, constitue le *rythme double*. Celui de 3 : 2, le *rythme sesquialtère* et celui de 4 : 3, le *rythme sesquiterce*.

« Ainsi le rythme égal commence par les pieds de deux temps, un à l'arsis, l'autre à la thésis ² ; il peut aller dans la composition de ses pieds jusqu'à seize temps. Au delà, les pieds de ce rythme ne pourraient plus être battus régulièrement.

« Le rythme double commence par les pieds de trois temps, deux à

¹ Les Grecs appelaient *rationnels* ou *proportionnels* les pieds dont le rapport (*ratio*, *proportion*) entre l'arsis et la thésis était numériquement défini. Ceux, au contraire, dans lesquels ce rapport ne pouvait être exactement déterminé, sinon par des fractions, étaient dits *irrationnels*.

² Voir le tableau ci-après, pp. 18 et 19, qui donne la traduction moderne de ces divers rythmes et des pieds qu'ils renferment.

la thésis et un à l'arsis, ou inversement ; et dans les pieds composés, il atteint le nombre de dix-huit temps, mais non plus.

« Le rythme sesquialtère commence par les pieds de cinq temps, deux à l'arsis, trois à la thésis ; par composition, il peut renfermer des pieds de vingt-cinq temps. Quant au rythme sesquiterce, qui est d'abord un rythme de sept temps, quatre pour la thésis et trois pour l'arsis, il double parfois le nombre de ses temps dans les pieds composés. » Ce genre de rythme, d'ailleurs, plus théorique que pratique, était fort peu usité chez les Grecs et ne le fut jamais chez les Romains ¹.

« Il y a d'autres manières encore d'assembler les temps et d'en composer des pieds rythmiques. On les appelle *rythmes irrationnels* ; non qu'ils ne gardent aucun rapport ou proportion entre les temps de l'arsis et de la thésis ; mais ce rapport n'étant ni égal, ni double, ni sesquialtère, on ne les considère pas comme formant une catégorie spéciale de rythmes.

« Les rythmes peuvent être simples, ou composés, ou mixtes. Ils sont *simples*, lorsqu'on n'y fait usage que d'un seul genre de pieds, ceux de quatre temps par exemple. Les rythmes *composés* mélangent deux ou plusieurs espèces de pieds ; ainsi, les rythmes de douze temps, lorsqu'on les divise inégalement en pieds de deux, de quatre et de six temps. Quant aux rythmes *mixtes*, ils sont formés de pieds et de temps ; ceux de six temps, par exemple, dans lesquels on trouve un pied de quatre temps, plus deux temps ou la moitié d'un pied.

« Les rythmes, avons-nous dit, sont formés de l'assemblage des pieds rythmiques, s'ajoutant les uns aux autres suivant un ordre régulier. Or, dans la rythmique comme dans la métrique, on distingue trois sortes de pieds, qui correspondent aux trois genres de rythmes : les pieds *dactyliques*, *iambiques* et *péoniques*. Les uns et les autres sont simples ou composés.

1^o *Genre dactylique*. — Les pieds simples y sont au nombre de six : Le *procéleusmatique simple*, appelé aussi pyrrhique, formé de deux temps brefs, un pour l'arsis et l'autre pour la thésis.

¹ Voir, au sujet des pieds composés et leur différence avec les pieds à temps composés : *Du Rythme dans l'hymnographie latine*, 2^e partie, p. 15 et 40.

Le *procéleusmatique double*, de deux temps premiers à l'arsis et autant à la thésis.

L'*anapeste majeur* (dactyle), qui commence par un temps long à la thésis, puis deux temps brefs à l'arsis.

L'*anapeste mineur*, inverse du précédent, qui débute à l'arsis par deux brèves et se termine par une longue à la thésis.

Le *spondée simple*, de deux longues, une à la thésis, l'autre à l'arsis, et le *spondée double*, ou dispondée, qui double les temps du précédent, donnant quatre temps à la thésis et autant à l'arsis.

Le mélange des pieds dans le genre dactylique ne forme que deux sortes de pieds composés : l'*ionique majeur* et l'*ionique mineur*, qui sont composés tous les deux d'un spondée simple et d'un pyrrhique, mais dans un ordre inverse l'un de l'autre ¹.

2° *Genre iambique*. — Il renferme quatre pieds simples : l'*iambe* formé d'une arsis brève et d'une thésis longue ; le *trochée*, d'une thésis longue et d'une arsis brève ; l'*orthius*, iambe quadruple ou pied de douze temps, quatre à l'arsis et huit à la thésis ; le *trochée sémantique*, trochée de douze temps, inverse du précédent.

Les pieds sont composés dans le genre iambique de deux manières : par *copule* et par *période*. Par copule, on a les deux *bacchius*, composés l'un et l'autre, mais inversement, d'un iambe et d'un trochée. Par période on forme douze pieds, tous différemment composés d'iambes et de trochées : quatre, d'un iambe et de trois trochées ; quatre, d'un trochée et de trois iambes ; quatre enfin, de deux trochées et de deux iambes ².

¹ « *Dactyle* vient de *dactylos* (doigt), parce que, dans le pied dactylique, les longues et les brèves sont disposées suivant l'ordre des phalanges dans les doigts : une longue et deux brèves. — *Anapeste*, parce qu'il observe un ordre inverse, ou bien parce que la voix, après avoir parcouru rapidement les brèves, se repose sur la longue. — *Procéleusmatique* ou *pyrrhique*, qui est usité dans les danses guerrières et pour sonner la charge. — *Spondée*, propre aux libations et cérémonies religieuses. — *Ionique*, rythme désagréable et ennuyeux, comme le caractère des Ioniens, dont il emprunte le nom. » (A. QUINTILIEN, *ibid.*)

² *Iambe*, de *iambizin*, chansonner, tourner en ridicule, ou d'une autre racine qui signifie *venin*, poison. Cette espèce de pied, qui est naturel à la prose, convient en effet très bien à la satire. — *Trochée*, rapide, propre à la course. — *Orthius*, qui a une démarche grave et un aspect vénérable. — *Semantus*, qui emploie une notation artificielle, à cause de la lenteur de ses temps. — *Bacchius*, qui convient aux chants bachiques. » (*Ibid.*)

LES QUATRE GENRES RYTHMIQUES

(D'après A. QUINTILLEN)

I. — RYTHME ÉGAL OU DACTYLIQUE

Depuis 2 temps



jusqu'à 16 temps



RENFERMÉ

Six pieds simples :

1° Pyrrhique.....



3° Spondée.....



2° Procéusmatique...



4° Dispondée.....



5° Dactyle.....



6° Anapeste.....



Deux pieds composés :

1° Ionique majeur...



2° Ionique mineur....

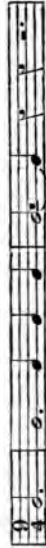


II. — RYTHME DOUBLE OU IAMBIQUE

Depuis 3 temps



jusqu'à 18 temps



RENFERMÉ

Quatre pieds simples :

1° Iambe.....



3° Orthus.....



2° Trochée



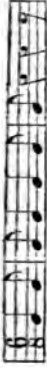
4° Sémantique



1^o Bacchius 1^{er}.....

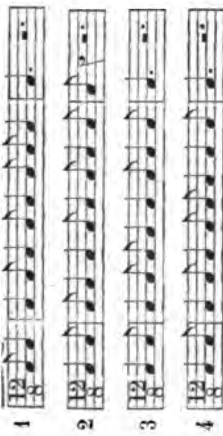


2^o Bacchius 2^{me}.....

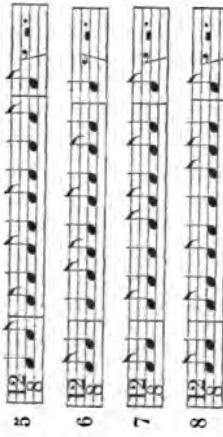


Douze pieds composés par période :

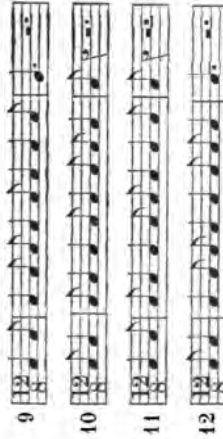
1 iambe, 3 trochées



1 trochée, 3 iambes



2 trochées, 2 iambes



III. — RYTHME SESQUIALTÈRE OU PÉONIQUE

Depuis 5 temps



1^o Pœon diagyus



jusqu'à 25 temps



2^o Pœon épibate.....



RENFERME

Deux pieds simples :

MAIS

Aucun pied composé.

IV. — RYTHME SESQUITERCE

Depuis 7 temps



jusqu'à 14 temps.



NE RENFERME

Aucun pied déterminé.

3^o Genre péonique. — Il ne contient que deux pieds simples : le *péon diagygius*, d'une longue et d'une brève pour la thésis et d'une longue pour l'arsis ; le *péon épibate*, qui est un pied renfermant deux arsis et deux thésis. Il commence par une thésis longue et une arsis longue (4 temps). On dirait mieux, ce semble, que c'est un péon double ou pied de dix temps, quatre à l'arsis et six à la thésis. Le genre péonique ne forme pas de pieds composés.

Ajoutons que les rythmiciens grecs savaient aussi combiner ensemble les trois genres de pieds et en composer des rythmes aux figures très variées. Mais il est bien probable que les musiciens ne s'amusaient guère à ces combinaisons théoriques, dont ils n'avaient que faire réellement. Leur complication, d'ailleurs, est trop étrangère à la simplicité de la musique grégorienne, pour que nous nous y arrétions davantage. Venons plutôt aux autres parties de la rythmique.

III. — MOUVEMENT, MUTATIONS, RYTHMOPÉE

« Nous appelons mouvement rythmique la rapidité ou la lenteur plus ou moins grandes avec lesquelles se succèdent les temps du rythme. On peut, en effet, tout en observant les justes proportions de l'arsis et de la thésis, donner à ces temps des durées variables. Le meilleur de ces mouvements et le plus élégant est celui qui laisse un intervalle appréciable entre les thésis et les arsis, c'est-à-dire qui n'est ni trop lent ni précipité, mais d'allure modérée et tel qu'il convient aux rythmes égal et double ¹.

¹ Nous pouvons effectivement, d'après la composition des pieds rythmiques, avoir une idée de la manière dont les Grecs exécutaient les différents rythmes. La mesure de la respiration est toujours la même, quel que soit le rythme du chant ; celui-là donc devait être plus vif qui pouvait contenir en un seul pied composé ou en une respiration unique un plus grand nombre de temps ; au contraire, le plus lent était celui qui en contenait le moins. Le rythme sesquialtère était, par conséquent, exécuté d'un mouvement rapide, puisqu'il atteignait parfois jusqu'à vingt-cinq temps pour un seul pied composé, pour un membre de phrase rythmique, chiffre notablement supérieur aux autres. A l'opposé était le rythme sesquiterce qui, ne dépassant jamais le nombre de quatorze temps, demandait sans doute un mouvement lent. Entre deux se trouvaient le rythme égal, avec seize temps, et le rythme double, avec dix-huit temps, dont le mouvement était modéré. C'était un moyen de donner à chaque genre de rythme un caractère spécial et d'influer par là sur l'*éthos* de la mélodie. Tous les anciens sont d'accord pour affirmer cette différence de caractère dans les rythmes.

« Les mutations rythmiques peuvent avoir lieu soit dans le rythme lui-même, soit dans le mouvement du rythme. Elles se font de quatorze manières différentes : dans les mouvements lent, rapide, modéré, en passant de l'un à l'autre ; dans le rythme, par le changement des pieds dans le même genre, d'un genre à un autre genre, du simple au composé ou au mixte, du rationnel à l'irrationnel, ou inversement, etc.

« La rythmopée est l'art de composer les rythmes. Elle comprend, comme la mélopée : 1° la *lepsis*, qui enseigne à faire choix du rythme convenable ; 2° la *chrisis*, qui établit le juste rapport des arsis et des thésis ; 3° la *mixis*, art d'assembler les rythmes selon qu'il convient. — Or le rythme, comme le mélos, a trois modes : le systaltique (mode contractant), le diastaltique (mode dilatant), l'hésichastique (mode tranquille et pacifiant) ; et chacun de ces trois modes a ses espèces diverses, ainsi que nous l'avons vu en traitant de la mélopée.

« Le rythme, suivant le caractère qu'on lui imprime, a une puissance considérable pour porter au bien ou au mal ; pourquoi et comment, nous le dirons dans la partie éruditive de notre traité. Ajoutons seulement, ici, que les anciens ont appelé le rythme mâle, et le mélos femelle. Celui-ci, en effet, n'a par lui-même ni force ni figure, il ressemble à la matière première par sa disposition à recevoir les formes les plus diverses et même contraires. C'est le rythme qui l'informe et le meut d'une manière ordonnée ; il est force active par rapport au mélos tout passif. »

En résumé, la rythmique ancienne repose tout entière sur trois points fondamentaux : les temps, les pieds, les rythmes. Les *temps* sont la matière première du rythme ; ils sont simples ou composés, mais toujours exactement proportionnels entre eux, comme l'unité et les nombres qui en découlent. Les *pieds*, formés des temps, sont la mesure et la règle du rythme, qui se résout toujours en pieds et portions de pieds rythmiques. Ils sont composés essentiellement de deux parties : une arsis et une thésis. Les temps de l'arsis et ceux de la thésis sont ordonnés suivant un rapport déterminé, qui peut être *égal*, *double*, *sesquialtère* ou *sesquiterce*. Où ces justes proportions ne sont pas observées, les pieds sont dits irrationnels. Les *rythmes* enfin se forment de l'assemblage des pieds rythmiques et ils en prennent le genre. Les plus naturels et les

plus usités en musique sont les rythmes du genre égal et ceux du genre double, appelés aussi dactyliques et iambiques. Leur variété est indéfinie, à cause de la multiplicité des figures que peuvent recevoir les pieds et des combinaisons qui en résultent. Quels qu'ils soient, néanmoins, on y retrouve toujours comme éléments essentiels les temps et les pieds rythmiques, sans lesquels il n'y a pas de rythmes.

CHAPITRE II

DU RYTHME CHEZ LES AUTEURS CHRÉTIENS DU IV^e AU IX^e SIÈCLE

Nous venons de voir ce qu'était le rythme musical chez les Gréco-Romains des premiers siècles de notre ère. Les musicistes chrétiens eurent-ils une doctrine différente ? La liturgie sacrée, en se produisant au grand jour avec ses Psaumes, ses Hymnes et ses chants divers, fit-elle à la théorie rythmique universellement reçue jusque-là des changements ou des additions de quelque importance ? Y eut-il dès lors, dans le monde musical, une rythmique chrétienne à l'usage des musiciens et chanteurs ecclésiastiques, à côté d'une rythmique païenne à l'usage des musiciens et chanteurs profanes ?

C'est à ceux des nôtres qui ont écrit sur la musique, à partir du iv^e siècle, que nous allons le demander. Nous n'en trouvons aucun antérieurement à cette époque. C'est celle, d'ailleurs, où le culte chrétien sorti des catacombes s'est révélé dans tout son éclat extérieur et a commencé d'attirer à lui, pour les consacrer à Dieu, les plus belles productions du génie et de l'art humains.

L'art musical fut un des premiers à répondre à son appel. Dès le iv^e siècle, il a sa part réservée dans les solennités du culte, où il ravit et transporte l'âme d'un Augustin, d'un Ambroise et de tant d'autres, aussi illustres par leur savoir que par leur piété. Un très petit nombre d'écrivains, il est vrai, mais des plus capables et des mieux renseignés, nous ont laissé des ouvrages de théorie musicale. Ce n'a pas été, assurément, pour nous apprendre quelle était la musique destinée au théâtre et aux divertissements profanes, plus ou moins licencieux en ce temps-là. Si la musique dont ils traitent n'avait eu d'autre usage, ils l'auraient volontairement ignorée ou, du moins, ils se seraient gardés d'en rien écrire.

Mais l'Église l'avait introduite dans ses temples et consacrée pour un usage tout divin ; dès lors quel artiste chrétien ne la cultiverait avec amour ? Qui ne s'emploierait, selon son pouvoir, à la faire connaître et goûter des fidèles, admis aux mêmes assemblées et participant au même culte ? C'est donc réellement un écho des cérémonies sacrées qui vient jusqu'à nous dans les écrits des Augustin, des Cassiodore et des Boèce, des Isidore de Séville et des Bède, un écho fidèle, où nous retrouvons nous-mêmes ce qu'ils ont tant de fois entendu et ce qui faisait leurs délices durant les longues heures de la Liturgie sacrée.

On objectera, peut-être, que ces auteurs n'ont fait autre chose dans leurs ouvrages que de reproduire les théories musicales des écrivains grecs antérieurs ; que, en harmonique, en rythmique, comme en métrique, ils n'ont rien qui leur appartienne en propre, rien qui porte une marque chrétienne ou qui rappelle les usages auxquels la musique était appliquée dans nos temples. Cela est vrai en partie. Jusqu'au VIII^e ou IX^e siècle, nous l'avons observé déjà, le monde chrétien ne semble pas avoir connu d'autre théorie musicale que celle des Grecs. Quels que soient les maîtres qui entreprennent d'écrire sur la musique, leur doctrine est toujours grecque dans son fond, ils sont disciples de Pythagore, d'Aristoxène ou de Ptolémée, selon leurs préférences personnelles.

Quoi d'étonnant ? Aucune autre théorie n'existait alors en musique, et les ressemblances sont assez nombreuses, assez fondamentales, entre le système musical des Grecs et celui que l'Église chrétienne a hérité de la Synagogue, pour qu'une même explication parût convenir à tous les deux. Cela prouve que, non seulement en harmonique, mais aussi et surtout dans sa rythmique et dans sa métrique, la musique sacrée se distinguait peu de la musique profane, puisque nos auteurs chrétiens n'ont fait entre elles aucune différence.

Toutefois que, dans leurs traités, ils aient eu en vue la musique sacrée plutôt que la musique profane, Boèce († 525) le montre assez clairement par son explication des modes musicaux et par la méprise dans laquelle il est tombé à ce sujet. Partisan d'Aristoxène en tout ce qui regarde les genres et les couleurs, Boèce devient disciple de Ptolémée dans la théorie des modes ou tons.

Presque tout, il est vrai, dans la théorie de Boèce sur ce point est

faux : l'existence de huit modes chez les Grecs, la raison qu'il donne de ce nombre huit, l'attribution qu'il en fait à Ptolémée, la constitution même des échelles modales, qui n'est pas celle du maître grec. Mais, dans l'Église chrétienne, la Psalmodie se réglait sur huit formules, qui supposaient autant d'échelles modales différentes, et Boèce, croyant trouver dans Ptolémée la théorie de ces huit modes, l'explique à sa manière, la complète et va même jusqu'à établir la concordance de ces modes soi-disant ptoléméens avec les huit tons ecclésiastiques, quatre authentiques et quatre plagaux ¹.

Il a eu tort, certainement, et son explication est inadmissible. Elle prouve, du moins, que saint Ambroise ne fut pas seul à reconnaître dans la musique sacrée l'existence des quatre finales mélodiques, points de départ et toniques de quatre échelles modales, dont chacune en se subdivisant donnait naissance à deux tons, l'un authentique et l'autre plagal. Ces huit modes, tous les musiciens chrétiens en avaient plus ou moins le sentiment et, en l'absence d'une théorie spéciale que nul n'avait su formuler encore, ils en cherchaient l'explication dans la seule théorie existante qui parût la contenir au moins en germe, celle de Ptolémée. C'est de l'Orient, de la Syrie, que Rome devait apprendre plus tard à distinguer mieux le caractère propre de ses mélodies traditionnelles et à déterminer leurs formes spéciales par la théorie de l'octoechos ².

En attendant, les maîtres appliquaient à la musique de l'Église ce qu'ils avaient appris des théoriciens de la Grèce ; alors surtout qu'entre l'une et l'autre musique aucune différence essentielle ne pouvait être signalée, qui s'opposât à une assimilation presque complète. C'est le cas en particulier de la rythmique et de la métrique ; elles n'eurent, pendant bien des siècles encore, nous le verrons, d'autre théorie que celle des musiciens grecs.

Nous pouvons donc interroger nos premiers écrivains musicaux et leur demander quel était, de leur temps, le rythme des saintes mélodies,

¹ Cf. BOÈCE, de *Musica*, lib. IV, cap. XIV-XIV, et ci-dessus, II^e étude, appendice II, ch. v, p. 381.

² L'explication des huit modes, telle que Boèce la donne, fut cependant acceptée par les maîtres plain-chantistes durant plusieurs siècles encore, comme on le voit par le traité de Notker Labeo (XI^e siècle), que Gerbert a inséré au tome I (p. 96) de ses *Script. eccles. de musica*. Le chapitre de *Octo Modis* est purement boétien.

sous quelle forme il leur est apparu et à quelle théorie ils ont cru pouvoir le rattacher. Leur réponse nous dira ce que fut, à son origine, la musique ecclésiastique et combien différente de ce qu'elle est devenue plus tard, sous l'action de causes que nous apprécierons au cours de cette étude.

I. — SAINT AUGUSTIN (355-430)

Le premier en date, parmi nos écrivains musicaux, n'est autre que le grand évêque d'Hippone, saint Augustin. On sait qu'il a écrit six livres sur *la Musique* ; non, certes, dans le seul but de contenter ses goûts d'artiste, mais pour montrer à ceux qui en sont capables « comment, de la considération des nombres matériels et immatériels, mais muables, on s'élève à des nombres immuables qui sont dans l'immobile vérité, c'est-à-dire de quelle sorte la nature invisible et incréée de Dieu se manifeste à nous par la nature créée. » (*Retract.*, l. I, cap. XI.)

Dans son *de Musica*, saint Augustin ne traite que de la rythmique et de la métrique. Il nous apprend lui-même que son dessein était de compléter son œuvre en écrivant six autres livres sur le *melos* (Harmonique), mais qu'il en a été empêché par le lourd fardeau de l'épiscopat, dont on avait depuis lors chargé ses épaules ¹. Boèce essaya plus tard de suppléer

¹ *Epist.* CXXXI à l'évêque Mémorius. — Pour l'édification du lecteur, je transcris ici les passages de cette lettre, où saint Augustin nous révèle ce qu'il pense lui-même au sujet de ses livres sur la musique : « Que dirons-nous à ceux qui, tout en étant eux-mêmes injustes et impies, s'imaginent avoir reçu une éducation libérale, sinon cette parole de nos Saintes Lettres, les seules réellement libérales : *lorsque le Fils de l'Homme vous aura délivrés, alors vous serez vraiment libres.* C'est de lui, en effet, que nous apprenons ce qu'il y a de véritablement libéral dans les diverses branches de l'éducation, appelée libérale par ceux même qui ne connaissent pas la liberté. Car peut-il y avoir rien qui mérite d'être appelé libre, s'il n'est en même temps conforme à la vérité ? C'est pourquoi le Fils de Dieu a dit : *Et la vérité vous rendra libre...* Toutefois, rien ne nous fait mieux comprendre la puissance des nombres en ce qui se meut, que de les considérer dans les sons. De degré en degré, cette considération nous fait pénétrer au plus intime de la vérité, où la sagesse divine, par une Providence admirable, vient au-devant de ceux qui l'aiment et se montre à eux dans la joie de leur âme.

« C'est pourquoi, à l'époque de mes loisirs, alors que mon esprit était libre de soucis et d'occupations plus nécessaires, préludant à ce que vous désiriez de moi, j'ai écrit six livres sur le *Rythme* seulement, et je me disposais à en écrire six autres, peut-être, sur le *Mélos*, comptant toujours en avoir le temps par la suite. Mais, depuis que le fardeau du ministère ecclésiastique m'a été imposé, toutes ces délices m'ont glissé des mains, et c'est

au défaut du grand Docteur et écrivit sur l'harmonique les six livres que saint Augustin regrettait de n'avoir pu composer.

Augustin était converti et baptisé depuis quelque temps déjà lorsque, de retour en Afrique, il écrivit le traité *de Musica*¹. De Milan il avait emporté le souvenir et plus que le souvenir, la forte et suave impression du chant des hymnes et des psaumes, tel qu'il venait d'y être organisé par saint Ambroise. C'est lui-même qui le raconte au IX^e livre de ses *Confessions* (chap. VII) : « Depuis peu, dit-il, l'Église de Milan avait inauguré un genre nouveau de consolation et d'encouragement, auquel prenaient part tous les fidèles chantant de la voix et du cœur... Pour prévenir dans le peuple la fatigue et le dégoût qu'engendre la tristesse, Ambroise avait établi dans son église le chant des hymnes et des

à peine aujourd'hui si je retrouve mon premier ouvrage, désireux que je suis d'obéir à votre volonté et de satisfaire à vos désirs, pour ne pas dire à vos ordres.

« Que s'il m'est possible de vous envoyer cet opuscule, je crains fort que vous ne vous repentiez non de mon obéissance, mais de votre insistance à le réclamer. Les cinq premiers livres seront, en effet, difficilement compris, s'il n'y a personne qui, non seulement distingue bien les interlocuteurs, mais plus encore observe exactement dans la prononciation les durées des syllabes et fasse sentir ainsi la diversité des nombres (*genera numerorum*, les différents genres de rythme) ; surtout à cause des silences qu'il faut y introduire et qui ont des valeurs déterminées, mais que l'auditeur ne remarquera pas facilement, à moins d'en être averti par le lecteur a).

« Quant au sixième livre, que je retrouve corrigé et dans lequel est tout le fruit des cinq autres, je l'envoie sans retard à votre charité. Celui-là, peut-être, ne sera pas trop éloigné de la gravité de votre caractère, tandis que les premiers vous paraîtront à peine dignes d'être lus et étudiés par notre fils et codiacre Julien, qui maintenant combat lui aussi avec nous. »

¹ M. Gevaert se trompe, en affirmant que saint Augustin « rédigea son traité *de Musica* à Milan, en 398, peu de temps avant son baptême ». *La Mélodie antique dans le chant de l'Église latine*, chap. II, p. 57). Saint Augustin, au premier livre de ses *Rétractations* (cap. IV), nous apprend lui-même le temps et le lieu où il composa cet ouvrage : « *De musica sex volumina : quantum attinet ad eam partem quæ rhythmus vocatur, sed eosdem sex libros jam baptizatus jamque regressus ex Italia in Africam scripsi.* »

a) « Les paroles de saint Augustin, dans sa lettre à *Mémorius*, sur la difficulté de comprendre ce qu'il a écrit, faute d'une interprétation vocale, ne confirment-elles pas l'assertion de Gevaert touchant la désuétude dans laquelle était tombé l'usage de la notation musicale, dès l'époque de Constantin ? » (St. M.) Je ne le pense pas, saint Augustin emprunte tous ses exemples au rythme poétique qui, probablement, lui était plus familier, à lui et à ses lecteurs, que le rythme purement musical, bien que celui-ci ne fût pas d'un autre genre. Or, le rythme des vers n'avait pas besoin d'être noté, les formules en étaient déterminées et connues ; les mélodies elles-mêmes composées sur des vers ne recevaient aucune notation rythmique, la notation diastématique placée au-dessus des syllabes suffisait. Dans ces conditions, on comprend la difficulté signalée par saint Augustin, mais il ne s'ensuit point que la musique ne fût pas notée ; cette notation était seulement insuffisante à représenter tout ce qui se trouve dans le rythme musical et même poétique.

psaumes à la manière des Églises orientales, et cet usage s'est conservé jusqu'à nos jours ; bien plus, il s'est propagé dans le reste de l'univers chrétien, toutes les autres Églises s'empressant d'imiter celle de Milan. »

Et, parlant de l'effet produit sur son âme, à la fois profondément artiste et encore sous le coup des premières impressions de la grâce divine, par ces chants de tout un peuple en émoi : « Oh ! combien, ajoutait-il, j'ai pleuré en entendant vos hymnes et vos cantiques ! Combien j'étais ému par toutes ces voix de votre Église qui résonnaient si doucement à mes oreilles ! Elles s'insinuaient dans mes sens, et votre vérité par elles, s'écoulant dans mon cœur, l'embrasait de pieuses affections. Mes larmes coulaient alors, et je les goûtais, et je les aimais ! »

C'est tout plein encore de ces doux souvenirs qu'Augustin entreprit d'initier ses amis à un art aussi divin, commençant par le rythme, parce que de tous les éléments qui composent la mélodie parfaite, aucun ne possède à l'égal du rythme la puissance d'impressionner les âmes. Combien lui-même en était frappé, on le voit à la manière dont il en parle. Le rythme dans les sons, le nombre dans la parole, c'était pour lui comme une impression de l'ordre et de l'harmonie, dont l'être de Dieu est la source infinie et qu'il a répandus sur toutes ses créatures. On sent même, dans les dernières lignes de sa lettre à Memorius, le regret artistique que les Psaumes soient chantés en un latin prosaïque, au lieu d'associer au rythme des sons les syllabes bien cadencées de la poésie :

« Quels nombres ont formé les vers de David, je n'ai pu l'écrire, faute de le savoir. J'ignore pour mon compte la langue hébraïque ; mais le traducteur des psaumes lui-même n'aurait pu en conserver le rythme dans notre langue, les exigences du mètre l'eussent souvent obligé à s'écarter de la lettre plus qu'il ne convient à la force des pensées exprimées dans l'original. Cependant, que le rythme et les nombres s'y trouvent, j'en crois sans peine ceux qui possèdent bien la langue de David. Car ce saint homme aima fort la musique pieuse et, plus que personne, il nous excite à la cultiver avec ardeur. »

Eh bien ! pour saint Augustin, qu'est-ce que le rythme, le nombre en musique ?

Nous observerons tout d'abord que le saint Docteur a écrit son traité non pas sous une forme didactique, comme un livre d'école, mais à la

manière de Platon. Il met en scène un maître et un disciple, qui se posent l'un à l'autre des questions et y répondent tour à tour, le maître cherchant moins à communiquer sa science qu'à provigner en quelque sorte les connaissances acquises déjà par son élève et à leur faire produire de nouveaux et fertiles rejets scientifiques. Saint Augustin, d'ailleurs, en a fait la remarque lui-même, les leçons du maître sont essentiellement orales. Il suppose à son disciple une certaine habitude pratique de la musique ; les rythmes lui sont connus, comme ils le sont à la plupart des hommes, qui, sans étude et sans théorie, ont eu cependant l'occasion de beaucoup entendre et musiciens et poètes, de se former par conséquent l'oreille au nombre et à la mesure, au point de discerner sans peine à la seule audition les rythmes justes et les rythmes faux.

Le plus souvent donc, en particulier dans les exemples qu'il apporte, c'est à l'ouïe de l'élève que le maître en appelle pour confirmer sa doctrine. Les exemples sont tous déclamés, chantés parfois, et le rythme en est battu avec la plus grande régularité, en distinguant bien, lorsqu'il y a lieu, les temps pleins qui portent les syllabes, et les temps vides qui se passent en silence. Cette méthode, on le conçoit, est éminemment propre au but que se proposait l'auteur : conduire ceux pour lesquels il écrit d'une connaissance simplement habituelle et routinière à l'intelligence raisonnée et scientifique des choses musicales, afin de les élever ensuite à des considérations plus hautes sur l'âme et sur Dieu, en qui les nombres possèdent une réalité et des harmonies bien supérieures à toute musique humaine.

Mais c'est aussi ce qui fait pour beaucoup de lecteurs la difficulté de suivre Augustin dans la longue chaîne de ses raisonnements et de ses déductions, quelque logiques et bien fondés qu'ils soient d'ailleurs. On rendrait ce travail incomparablement plus facile, en accompagnant les exemples de la notation musicale moderne, apte à représenter toutes les variétés et jusqu'aux nuances les plus délicates du rythme. Ce serait d'une manière équivalente marquer aux yeux ce que le maître faisait entendre aux oreilles, faute en ce temps-là de toute autre notation suffisante. Quoi qu'il en soit, le plan suivant lequel saint Augustin a écrit son traité, l'ordre qu'il suit dans l'exposition de ses idées, ne sont pas difficiles à apercevoir.

Les six premiers chapitres du Livre I ne sont que le développement mot par mot de cette définition donnée au chapitre II : *Musica est scientia bene modulandi*, la musique est une science qui apprend à moduler convenablement les sons¹. Le reste du livre (ch. VII-XIII) est consacré à l'explication des *temps rythmiques*, à leur durée tantôt longue et tantôt brève, aux proportions que doivent avoir ces durées et au caractère de beauté et de perfection qui en résulte en toute modulation bien faite. Ce sont les premiers éléments dont se forme le rythme musical.

Dans le Livre II le dialogue roule tout entier sur les *pièds rythmiques*, sur leur composition en temps proportionnels et leur division par arsis et thésis, sur la manière dont ils se forment par adjonction de temps brefs ou longs entre eux, ou de temps brefs avec des temps longs, sur la variété qui en résulte, ce qui porte à vingt-huit le nombre des pièds simples, sur leur mélange enfin et l'ordre qu'il y faut garder, pour conserver toujours les justes proportions rythmiques. En tout cela, Augustin suit la doctrine des rythmiciciens et des métriciens grecs, qu'il explique et qu'il justifie par nombre de raisons tirées de sa propre science. L'ordre qu'il observe est tout naturel : après les temps rythmiques, premier élément du rythme, les pièds qui en sont le deuxième élément essentiel, suivant la théorie des Grecs.

En possession de ces matériaux rythmiques, saint Augustin traite alors de la manière de les assembler et de les faire servir à tous les usages pour lesquels ils sont aptes en musique. Or, de ces matériaux, trois choses sont composées : les *rythmes*, les *mètres* et les *vers*. Nous dirions, d'une manière plus générale, trois sortes de rythme : rythme *libre*, rythme *métrique*, rythme *poétique*. Les deux premières parties nous intéressent particulièrement. Suivons ce qu'en dit le saint Docteur.

« M. Nous avons assez discouru sur les pièds et la manière de les accorder ensemble ; voyons présentement ce que produit l'assemblage des pièds.

« Je vous demande donc d'abord : pensez-vous qu'en assemblant

¹ *Moduler*, *modulation* avaient pour les Anciens un tout autre sens que pour nous, il importe de ne pas s'y méprendre. Voir pour l'explication de ces mots saint Augustin lui-même dans le chapitre II, et la *Restitution de la mesure dans les chants de l'Église*, par l'abbé ARTIGARUM, articles parus dans la *Musica sacra* de Toulouse, numéros d'avril et août 1897.

des pieds les uns à la suite des autres d'une manière convenable il puisse en résulter un rythme continu et susceptible d'être indéfiniment prolongé ? Comme, par exemple, dans les symphonies on frappe les cymbales et les autres instruments à percussion en cadence et avec un rythme qui plait à l'oreille et qui se continue de telle sorte que, à moins d'entendre les flûtes, vous ne distinguez pas du tout combien de pieds sont unis ensemble pour former le rythme ni à quels moments la série des pieds recommence. De même encore si vous assemblez, je suppose, cent pyrrhiques et plus, à volonté, ou autant d'autres pieds également associables, que vous défiliez d'un mouvement continu. Que vous en semble, cela est-il possible ?

« D. Je comprends et j'accorde que cela est possible. — M. N'admettez-vous pas également que l'assemblage des pieds puisse être, au contraire, réglé et limité d'une manière définie et pour le nombre et pour l'espèce, en sorte que les rythmes qui en sont formés paraissent manifestement avoir un commencement et une fin ? — D. Oui, sans doute, il en est ainsi, et ce genre de rythmes l'emporte sur l'autre.

« M. Eh bien ! donc, puisqu'il faut appeler de noms différents des choses différentes, sachez que les Grecs ont appelé *rythmes* la première manière d'assembler les pieds, et *mètres* la deuxième. Nous dirions en latin *nombre* et *mesure* ; mais, parce que ces noms ont chez nous une signification plus étendue, pour éviter toute équivoque, servons-nous des termes grecs. Vous voyez, je pense, toute la justesse de ces deux noms. Dans le premier cas, en effet, ce sont bien des pieds rythmiques qu'on assemble et l'on pécherait en associant des pieds dissemblables et discordants. On a donc eu raison d'appeler cet assemblage *rythme*, c'est-à-dire nombre. Mais comme il n'a aucune limite déterminée et qu'il peut être prolongé indéfiniment, cette absence de mesure fait qu'on ne peut l'appeler mètre. Le *mètre*, au contraire, réunit les deux choses : il se compose de pieds convenables, et il ne s'étend pas au-delà d'une certaine limite. La précision de sa longueur en fait un mètre, l'assemblage régulier de ses pieds en fait un rythme. Ainsi, tout mètre est en même temps rythme, mais tout rythme n'est pas mètre. C'est le mot rythme qui a en musique la signification la plus étendue : il embrasse tout ce qui se meut dans le temps, suivant des proportions déterminées de longueur et de brièveté.

Mais, question de mot à part, y a-t-il dans ce que je viens de dire quelque chose qui vous paraisse douteux ou sujet à contradiction ? — D. Au contraire, j'adhère à tout sans hésiter. »

Saint Augustin explique ensuite en quoi diffèrent le mètre et le vers : celui-ci est composé de deux parties ou portions de rythmes, harmoniquement ordonnées l'une par rapport à l'autre ; celui-là n'a pas de parties ; au point de vue du rythme, il forme un tout simple et indivisible. Les deux parties du vers sont deux mètres qui s'unissent suivant certaines proportions. Après cette explication, le maître continue de la sorte :

« M. Confiez donc à votre mémoire ces trois mots, dont nous aurons souvent à nous servir : rythme, mètre et vers. Retenez aussi en quoi ils diffèrent et comment tout mètre est un rythme, mais non inversement, tout rythme n'étant pas un mètre. De même, tout vers est en même temps mètre, mais tout mètre n'est pas un vers ; et finalement tout vers est à la fois rythme, mètre et vers. Vous voyez, n'est-ce pas, ces conséquences ? — D. Assurément, c'est clair comme le jour.

« M. Donc, s'il vous plait, parlons d'abord du rythme qui n'est pas mètre ; nous ajouterons ensuite ce qui regarde le mètre, puis le vers. — D. Il me plait que nous procédions ainsi. — M. En ce cas, commençons par les pyrrhiques et formez-en un rythme. — D. Rien de plus facile ; mais jusqu'où aller ? — M. Comme il ne s'agit que d'un exemple, il suffira que vous alliez jusqu'à dix pieds. Aucun vers n'atteint ce nombre, ainsi que nous le dirons plus tard.

« D. Vous faites bien de ne me demander qu'un petit nombre de pieds. Vous oubliez cependant ce que je vous ai dit au début de nos entretiens, que, n'étant pas grammairien, j'ignore absolument quelles syllabes dans les mots sont longues et lesquelles sont brèves. Aimez-vous mieux que je compose ce rythme, non avec des mots, mais simplement avec des frappés ? Cette manière ne demande que des oreilles un peu exercées, et je puis y réussir.

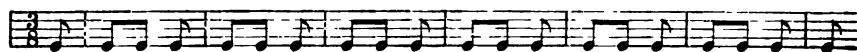
« M. C'est vrai ; vous avez avoué votre ignorance, je n'y songeais pas. Prenez donc cet exemple que j'ai composé moi-même :



A - go ce - le - ri - ter a - gi - le, quod a - go ti - bi quod a - ni - ma ve - lit.

« M. Mais ne s'ensuit-il pas que certains pieds ne sont pas aptes à former des rythmes continus ? Ce que nous avons dit du procéleusmatique par rapport au pyrrhique, ne faut-il pas l'appliquer également au dijambe, au dichorée, au dispondée, par rapport à leurs pieds simples ? — D. La conséquence me paraît effectivement rigoureuse. — M. Pourtant, ne nous pressons pas de conclure. Dans les cas douteux comme celui que vous avez signalé, c'est au frappé qu'il faut avoir recours pour déterminer la nature des pieds rythmiques. Levez un temps et frappez l'autre ; votre rythme sera composé de pyrrhiques. Levez deux temps et frappez-en deux autres, ce seront des procéleusmatiques. Ainsi les pieds vous seront connus, et aucun genre de pieds ne sera exclu du rythme. — D. J'aime mieux cette solution, qui admet dans les rythmes tous les pieds sans exception.

« M. Vous faites bien et, pour plus de certitude encore, voyez ce que vous auriez à répondre, si l'on affirmait que le rythme ci-dessus ne renferme ni pyrrhiques ni procéleusmatiques, mais bien des tribraques ? — D. J'aurais recours au frappé. Si le rythme procédait par un temps au levé et deux temps au frappé, c'est-à-dire une syllabe pour l'arsis et deux pour la thésis :



A - go ce - le - ri - ter a - gi - le, quod a - go ti - bi quod a - ni - ma ve - lit.

ou bien, s'il commençait par deux temps et deux syllabes au levé et une seulement au frappé :



A - go ce - le - ri - ter a - gi - le, quod a - go ti - bi quod a - ni - ma ve - lit.

je répondrais que ce sont des tribraques. — M. Parfait. Mais dites-moi : le spondée peut-il être adjoint au pyrrhique ? — D. Nullement ; car le

toujours aux thésis, il y a dans le rythme autant de thésis, donc autant de pieds que de temps forts, mais non plus. Et c'est ainsi qu'on peut toujours distinguer un rythme d'un autre rythme qui compte le même nombre de temps. Ce passage de saint Augustin semble démontrer que les Grecs ne faisaient pas entrer dans leur théorie l'accentuation rythmique dont ils n'aperçurent pas le rôle important et nécessaire.

frappé n'est pas le même. L'arsis et la thésis ont chacune un temps dans le pyrrhique et deux dans le spondée. — M. Alors on peut l'adjoindre au procéusmatique ? — D. Oui, bien. — M. Quand donc un rythme est formé de spondées et de procéusmatiques, duquel des deux prendra-t-il le nom ? — D. Du spondée, évidemment, qui passe avant le procéusmatique dans l'ordre des pieds, car ici le frappé est le même, qu'il s'agisse de spondées ou de procéusmatiques. — M. Vous avez raison, et j'approuve la réponse... »

« M. Avançons, et considérons le rythme iambique. Quels pieds associerons-nous à l'iambe ? — D. Je ne vois que le tribraque qui lui convienne par le nombre et par l'ordre des temps. Le trochée, qui compte aussi trois temps, ne se bat pas de la même manière. — M. Eh ! bien, et le rythme trochaïque ? — D. J'en dis le même que du rythme iambique : le tribraque seul peut lui convenir, puisque l'iambe se frappe autrement et qu'il aurait, d'ailleurs, la priorité sur le trochée.

« M. Mais dans le rythme spondaïque, quels pieds vous semblent associables ? — D. Ici, nous n'en manquons pas : le dactyle, l'anapeste et le procéusmatique lui conviennent également à tous points de vue ; ils ont la même mesure et aucun n'a sur lui la priorité. — M. Bien ; désormais, il n'est plus besoin que je vous interroge, vous saurez dire de vous-même comment doivent être composés tous les autres genres de rythmes. — D. La chose est si claire maintenant qu'elle ne souffre plus de difficultés. »

Suit l'énumération des divers genres de rythmes et de tous les pieds qui peuvent entrer dans leur composition. Saint Augustin traite ensuite une question assez subtile et qui nous paraîtrait aujourd'hui très oiseuse : dans les rythmes dont il vient d'être parlé, peut-il se rencontrer des pieds qui renferment plus de quatre syllabes ? — Il est à remarquer, en effet, que la métrique grecque et latine n'admet aucun pied qui ne soit de deux, de trois ou de quatre syllabes tout au plus. Pourquoi cela ? « Parce que, dit le saint Docteur, il fallait bien une limite au nombre des syllabes qui peuvent entrer dans les pieds rythmiques, et le nombre quatre a paru le plus convenable. » Ces syllabes sont longues ou brèves ; or, les brèves ne valent qu'un temps et les longues deux, il s'ensuit que les pieds métriques peuvent renfermer de deux à huit temps rythmiques, mais de deux à quatre syllabes seulement.

Donc, pour répondre à la question proposée, saint Augustin concède que le rythme n'est pas astreint aux mêmes lois que le mètre. Rien ne s'oppose à ce que, dans les divers pieds énumérés plus haut, les temps composés soient décomposés et qu'à la place des longues on mette des brèves en nombre équivalent. Un iambe, par exemple, aura sa thésis longue décomposée en deux brèves ; de même un dactyle, un anapeste, un spondée, et ainsi des autres pieds. En principe, rien ne s'oppose non plus au dédoublement des syllabes et, par conséquent, à leur multiplication dans les pieds composés de longues et de brèves. Mais alors, ajoute Augustin, de deux choses l'une : ou bien le dédoublement des syllabes longues produit des pieds légitimes, l'iambe et le trochée deviennent des tribraches ; le dactyle et l'anapeste, des procéusmatiques ; le spondée, un dactyle ou un anapeste ou un procéusmatique, etc..., et le rythme peut changer parfois de genre ; ou bien les pieds formés par le dédoublement ne ressemblent à aucun de ceux que nous connaissons et, dans ce cas, nous ne les considérons pas comme des pieds d'un genre spécial, nous disons seulement qu'ils tiennent lieu de tel ou tel pied légitime, dont ils ne font que diviser les temps composés.

Les poètes classiques ne pouvaient guère user de cette licence qui ne cadre pas avec leurs formules invariables, mais les mélodistes s'en servaient très bien pour donner au chant plus de variété et de grâce, comme on le voit par les mélodies ambrosiennes. Plus tard, la poésie tonique, brisant le moule classique, ne sera plus embarrassée d'augmenter ou de diminuer le nombre des syllabes dans les vers, selon la convenance du rythme. Mais alors aussi il n'y aura plus ni pyrrhiques, ni procéusmatiques, ni iambes, ni trochées, ni aucun des pieds métriques chers aux grammairiens ; des temps et des rythmes suffiront aux poètes comme aux musiciens, à la mélodie et aux vers.

Saint Augustin termine là ce qui regarde les rythmes purs, et il passe aux rythmes métriques. Aucune différence essentielle ne distingue les uns des autres, puisque ce sont toujours les mêmes matériaux, temps et pieds rythmiques, qui sont mis en œuvre ; mais, d'une part, ainsi qu'il l'a expliqué déjà, les rythmes sont définis quant au genre de pieds dont ils sont formés et quant au nombre de ces pieds, tandis que, d'autre part, ils sont indéfinis, sinon quant au genre, du moins quant au

nombre et aux figures des pieds, que le musicien assemble à volonté.

Au sujet des rythmes métriques, le saint Docteur explique un point important de la rythmique, celui des temps vides ou silences. Les rythmes, en effet, aussi bien en poésie qu'en musique, sont toujours battus par arsis et thésis d'une manière régulière et sans interruption du mouvement; mais les temps dont ils se composent ne répondent pas toujours soit au nombre des sons mélodiques, soit au nombre des syllabes prosodiques. Certains temps restent inoccupés, c'est-à-dire ne portent ni son ni syllabe; ils n'en doivent pas moins compter dans le rythme, qui perdrait sans cela sa régularité et sa perfection. Ce sont des temps vides qui se comptent en silence, puisqu'alors poète et chanteurs se taisent.

Ces temps de silence peuvent se trouver au commencement, ou au milieu, ou à la fin des rythmes. Saint Augustin en donne l'exemple suivant, qu'il rythme de deux manières, à quatre temps et à six temps :

Gen - ti - les nos - tros in - ter ob - er - rat e - quos.

Gen - ti - les nos - tros in - ter ob - er - rat e - quos.

Il en est, ajoute-t-il, des silences ou temps vides comme des temps pleins : « On ne peut, au cours d'un rythme, se taire moins d'un temps ni plus de quatre, selon la loi qui règle la composition des pieds et qui ne permet pas de donner aux arsis ou aux thésis plus de quatre temps. »

« Ainsi, soit qu'on chante, soit qu'on déclame, tout rythme défini qui contient plus d'un pied et qui satisfait l'oreille par sa régularité est un mètre. Car, alors même que pour les syllabes ou pour la mélodie il renferme moins de deux pieds, les silences combleront les vides et font que pour l'oreille rien ne manque à sa régularité et à sa plénitude. »

Nous arrêterons là nos citations du *de Musica* de saint Augustin; ce qui vient ensuite sur le rythme des vers est plus du domaine de la prosodie métrique que de la rythmique proprement dite, encore que le musicien y

puisse trouver d'utiles renseignements sur l'ordre et les justes proportions qu'on doit observer partout dans les rythmes, parce que leur beauté et leur perfection en dépendent. J'en ai dit assez, ce me semble, pour faire connaître la doctrine de saint Augustin sur le rythme musical. Si même j'ai cru devoir l'analyser et le citer avec quelque étendue, c'est à cause de l'importance de ce traité, le seul parmi les anciens qui renferme une explication détaillée et raisonnée des diverses parties de la Rythmique, et aussi parce que cet ouvrage du saint Docteur est devenu le manuel de la science rythmique pour les auteurs qui ont écrit après lui. On les comprendra mieux, connaissant la source où ils ont puisé.

II. — CASSIODORE (468-562). — BOÈCE (475-525)

Contemporains et ministres tous les deux du roi Théodoric, quoique avec un sort bien différent, Cassiodore et Boèce ont cultivé l'un et l'autre la musique et nous ont laissé des ouvrages sur ce sujet. Boèce a écrit six livres sur l'*Harmonique*, pour faire suite aux six livres de saint Augustin sur le *Rythme*. Cassiodore est moins abondant, il s'est contenté d'insérer un chapitre : *Institutiones musicæ* dans son ouvrage *De artibus ac disciplinis liberalium litterarum*.

Hommes du monde et familiers d'une cour royale où la musique était en honneur, plus qu'Augustin assurément, ils ont eu en vue la musique profane; mais tous les deux aussi étaient des chrétiens convaincus et pratiquants, et en écrivant sur la musique ils pensaient tout d'abord à celle qui chante les louanges divines, la plus belle et la plus parfaite de toutes. Réellement, nous l'avons vu, lorsque Boèce traite la question des modes, c'est la théorie des modes ecclésiastiques qu'il expose et qu'il veut expliquer par la doctrine de Ptolémée. Cassiodore, de son côté, cite saint Augustin et se réfère aux six livres qu'il a écrits sur la musique¹.

Aussi bien que le saint Docteur, ils sont donc l'un et l'autre des témoins qui décrivent la musique telle qu'elle était de leur temps et qu'ils la

¹ « Scripsit etiam et Pater Augustinus de Musica sex libros, in quibus humanam vocem rhythmicos sonos et harmoniam modulabilem in longis syllabis atque brevibus naturaliter habere monstravit. »

voyaient pratiquée, à l'église comme à la cour. La différence des lieux en modifiait sans doute le caractère, elle ne changeait ni le fond théorique ni la forme rythmique essentielle. Et c'est pourquoi, dans leurs écrits, il n'est jamais question de deux sortes de musique, mais d'une seule; ils n'en connaissaient pas d'autre, c'est évident, par la bonne raison que cette autre n'existait pas.

Au reste, ce qui dans leurs ouvrages a trait au rythme musical est fort peu de chose; c'est assez néanmoins pour laisser apercevoir l'entière conformité de leur doctrine avec celle des auteurs qui les ont précédés et, en particulier, de saint Augustin.

Cassiodore ne fait que rappeler la division de la Musique en trois parties et indiquer l'objet de chaque partie : « Il y a, dit-il, trois parties dans la musique : l'Harmonique, la Rythmique et la Métrique. L'Harmonique est une science qui distingue dans les sons leur acuité et leur gravité. La Rythmique considère, dans les assemblages des sons, s'ils se succèdent les uns aux autres avec ordre et régularité. La Métrique étudie les diverses espèces de vers, comme l'héroïque, l'iambique, l'élegiaque, etc., et explique leurs mesures d'une manière probable. »

Il n'entre dans aucun détail par rapport à ces trois parties de la Musique, son but n'étant pas d'instruire dans les Arts libéraux, mais seulement de tracer le plan de ces études et d'en donner le programme. En musique, plan et programme sont exactement ce que nous les connaissons par les auteurs, qui ont traité spécialement de ces matières.

Boèce n'est guère plus étendu, et cela devait être, puisqu'il renvoie à saint Augustin pour la Rythmique et la Métrique, et qu'il ne se propose que de compléter son ouvrage en expliquant la première partie ou Harmonique, omise par le saint Docteur, faute de loisirs. Dans son livre I, chapitre xxxiv, *Quid est Musicus*, nous lisons cependant le passage suivant où il est question du rythme et de son importance en musique :

« Il y a trois manières de cultiver l'art musical : la première, en jouant des instruments; la seconde, en composant des vers; la troisième, en examinant et jugeant les œuvres des instrumentistes et des poètes. Mais l'art qui consiste à jouer des instruments et ne va pas au delà, comme font les citharèdes et les autres qui montrent leur habileté sur l'orgue et

les divers instruments de musique, demeure étranger à la science musicale ; ce sont des serviteurs qui exécutent ce que d'autres ont ordonné, eux-mêmes ne sont capables d'aucune spéculation, ils ne connaissent pas les raisons de ce qu'ils exécutent. Quant aux poètes, ils font des vers plutôt par une sorte d'instinct et de talent naturel qu'en se dirigeant par la raison et d'après une théorie connue ; eux non plus ne sauraient être appelés musiciens. Reste la troisième chose, la faculté de juger et d'apprécier à leur juste valeur les rythmes, les cantilènes et leur poème. Or tout cela est affaire de raison et de théorie, et appartient en propre à la musique. Celui-là donc est vraiment musicien qui sait, d'après la raison et suivant une théorie musicale bien établie, juger des modes et des rythmes, des différents genres de cantilènes et de leur mélange, des compositions poétiques et de toutes les autres choses dont il sera traité par la suite. »

Boèce, dans ce passage, avait certainement devant les yeux ou dans la mémoire cet autre passage du *de Musica* d'Aristide Quintilien, que nous avons transcrit plus haut (ch. 1) : « Nous disons que la musique est l'art du chant parfait, et avec raison. Trois choses concourent à produire un chant parfait : le mélòs, le rythme et la diction ; or, c'est la musique qui règle ces trois choses. Le mélòs se forme des sons musicaux, le rythme en ordonne les mouvements, et la diction, le poème, leur donne la mesure. Mais, dans un chant parfait, on trouve réunis les mouvements de la voix, ceux du corps, des temps réglés et, ce qui en est la conséquence, les rythmes. » Rythmes, cantilènes et poèmes sont aussi les trois choses qu'un musicien, au rapport de Boèce, doit savoir discerner et apprécier dans les compositions musicales, parce qu'elles font toutes les trois partie intégrante de la musique. Or, de quel rythme il entend parler, nous le savons par saint Augustin, auquel sur ce point il se réfère.

III. — SAINT ISIDORE DE SÉVILLE (570-636)

Saint Isidore, évêque de Séville, contemporain de saint Grégoire, pape, est moins un écrivain original qu'un érudit compilateur. C'est à la tradition et à l'autorité des meilleurs auteurs qu'il a recours, pour

résoudre les questions qu'il pose. Il traite de la musique en deux endroits de son ouvrage sur les *Étymologies*, au livre I et au livre III. Cassiodore et saint Augustin sont les maîtres qu'il cite de préférence en cette matière. Voici de ces deux passages ce qui a trait au rythme.

Étymologies, livre III, chap. XVIII. « La musique renferme trois parties : l'harmonique, la rythmique, la métrique. L'Harmonique distingue dans les sons le grave et l'aigu. La Rythmique considère, dans les assemblages de mots, si les sons se succèdent bien ou mal. La Métrique détermine suivant la raison la mesure des vers, héroïque, iambique, élégiaque et autres. »

Étymologies, livre I, chap. XXXIX. « 1. Les *mètres* sont ainsi appelés parce qu'ils sont limités par un nombre déterminé de pieds de dimensions fixes, et qu'ils ne peuvent se prolonger au delà. *Μέτρον* en grec signifie *mesure*.

2. Les *vers*, ainsi nommés de ce que, les pieds métriques étant régulièrement disposés, leur étendue est déterminée et divisée en parties qu'on appelle *césure* ou *membres*. Pour qu'ils ne se prolongent pas au-delà d'une mesure raisonnable, on a fixé une limite à partir de laquelle le rythme revient à son point de départ et recommence son mouvement. Ce *versement* (reversus) du rythme a été appelé *vers*.

3. Assez semblable au vers est le *rythme*, qui n'a aucune étendue ni limite déterminées, bien qu'il se compose de pieds régulièrement ordonnés. Le rythme en latin n'est autre que le *nombre*, duquel le poète a dit :

Numeros memini, si verba tenerem.

6. Nous disons *vers sénaires*, du nombre de pieds qu'ils renferment ; mais les Grecs disent *vers trimètres*, parce qu'ils les frappent par *dipodies*, c'est-à-dire de deux pieds en deux pieds seulement. »

Saint Isidore, de même que tous ceux qui avaient écrit avant lui, regardait donc le rythme comme une partie essentielle de la musique : il ne pouvait y avoir sans rythme ni mélodie ni poésie. Mais pour lui également, le rythme, quel qu'il fût, libre ou métrique, c'était l'ordre et la proportion dans les mouvements. On remarquera, en particulier, la précision avec laquelle il définit en quoi rythmes et vers se ressemblent, en quoi ils

différent. Rythmes et vers se forment de pieds régulièrement ordonnés, c'est leur ressemblance ; mais les vers sont limités quant au nombre et quant à l'espèce des pieds, les rythmes ne le sont pas, et c'est leur différence.

Cette notion des rythmes est celle des musiciens de la Grèce et de Rome antiques ; saint Isidore l'a prise de saint Augustin ¹. Jusque-là donc

¹ « Quatre-vingts ans plus tard, Isidore de Séville se contente de copier, en l'abrégant et avec force méprises, la théorie de Cassiodore ; pour ce qui est d'une représentation graphique des sons, il en nie jusqu'à la possibilité. » (*Les Origines du chant liturgique de l'Église latine*, par A. GEVAERT, III, p. 30.)

Isidore de Séville copie Cassiodore, c'est vrai, et aussi saint Augustin. Le fait-il avec « force méprises » ? Je ne sais, ne m'en étant pas aperçu. Mais, pour sûr, M. Gevaert fait ici une méprise pour le moins étrange, lorsqu'il prétend que saint Isidore nie jusqu'à la possibilité d'une représentation graphique des sons. Il cite en preuve un passage tiré du III^e livre des *Étymologies* (ch. xv). Mais il faut plus que de la distraction pour trouver dans ce passage ce qu'on lui fait dire. Le voici :

1. « Musica est peritia modulationis sono cantuque consistens ; et dicta musica per derivationem a Musis. Musæ enim appellatæ ἀπό τοῦ μῦσθαι, id est a quærendo, quod per eas, sicut antiqui voluerunt, vis carminum et vocis modulatio quæreretur.

2. « Quorum sonus, quia sensibilis res est, præterfluit in præteritum tempus imprimiturque memoriæ, inde a poetis Jovis et Memoriæ filias Musas esse conflictum est. Nisi enim ab homine memoriæ teneantur soni, pereunt, quia scribi non possunt. »

C'est ce *scribi non possunt*, les sons ne peuvent pas être écrits, que M. Gevaert traduit : « les sons ne peuvent pas être représentés graphiquement, » d'où il conclut qu'au temps de saint Grégoire et de saint Isidore on ne savait pas noter la musique. Comment donc saint Grégoire aurait-il pu composer et noter son antiphonaire ?

Or, en cet endroit, saint Isidore copie non pas Cassiodore, mais saint Augustin qui dit (lib. II de *Ordin.*, cap. xiv) : « Quoniam illud quod mens videt semper est præsens, sonus autem, quia sensibilis res est, præterfluit in præteritum tempus imprimiturque memoriæ, rationabili mendacio jam poetis favente ratione, quærendum ne quid propagini similiter inesset, Jovis et Memoriæ Musas filias esse conflictum est. » On voit la pensée du saint Docteur.

Il n'en est pas des sons qui frappent les oreilles comme des spectacles qui paraissent aux yeux. De ceux-ci il demeure soit dans les peintures, soit dans l'imagination, une image fidèle qui permet de les revoir, en quelque sorte à volonté ; ils ne périssent pas tout entiers. Mais des sons, après qu'ils ont été entendus, que reste-t-il ? Rien, que le souvenir d'une sensation passée. Les yeux ne peuvent les voir ; car comment représenter des sons ? Les oreilles ne peuvent les entendre, parce que l'imagination ne suffit pas à les reproduire. Si donc ils ne restent dans la mémoire, ils périssent tout entiers.

C'est ce que disent saint Augustin et saint Isidore, et ils ont raison ; mais de notation musicale, il n'est même pas question ici. D'ailleurs, la notation musicale représente les sons, comme l'écriture représente les idées. Qui a jamais pu croire qu'on écrive les pensées elles-mêmes ? De même, on n'écrit pas les sons, pas plus aujourd'hui qu'au temps de saint Isidore. Ce qui n'empêche pas qu'on ne notât la musique, alors comme aujourd'hui a).

a) « J'admets parfaitement que le passage de saint Isidore cité par Gevaert ne touche en rien à la notation. Je ne crois pas toutefois que saint Grégoire, son contemporain, ait noté quoi que ce soit, attendu que l'habitude de noter la musique s'était perdue. Les manuscrits les plus anciens que nous possédions sont bien postérieurs à cette époque et notés en neumes. Or, il n'y a aucune probabilité que saint Grégoire ait usé de cette notation, qui n'était sans doute pas encore inventée et qui ne représente pas ce qui est essentiel dans

on n'en avait pas d'autre ou, du moins, celle-là seule avait cours parmi les lettrés. Nous allons en voir apparaître une autre qui, sans détruire ni contredire la première, marque l'avènement d'une poésie nouvelle, la poésie tonique. Ce sera aussi le point de départ d'une rythmique qui, tout en étant établie sur les mêmes principes que l'ancienne, se développera d'une manière un peu différente, renversera les barrières trop étroites du classicisme ancien et, agrandissant le champ de ses opérations, produira des rythmes nouveaux plus riches et plus profondément artistiques que les rythmes classiques des Grecs et des Latins. Notre poésie et notre musique modernes naitront de là.

IV. — BEDE LE VÉNÉRABLE (673-735)

Bède le Vénérable a écrit un traité *de Metrorum Generibus*, sur la manière de composer en vers et sur les diverses espèces de vers en usage parmi les poètes. C'est un traité de métrique, dont presque tous les exemples sont empruntés aux poètes chrétiens, ce que n'avait pu faire

la musique, le procédé mélodique. Ceux qui ont cru en avoir trouvé la clef, comme Th. Nisard, ont été déçus dans leur attente. — Si saint Grégoire avait noté son chant (supposé, ce qui est fort douteux qu'il en ait fait un), il se serait servi de la notation alphabétique, qui ne pouvait lui être inconnue, toute tombée qu'elle était en désuétude, et on aurait continué à s'en servir après lui, au lieu d'une notation aussi imparfaite que celle des neumes, laquelle suppose que le chant, transmis par une tradition orale, est d'avance connu du chanteur. » (St. M.)

Sans doute, il y a dans la question soulevée par M. Gevaert deux inconnues qu'il ne sera pas facile de résoudre : 1° Quelle était la notation musicale en usage au temps de saint Grégoire, c'est-à-dire au VII^e siècle ? 2° Quelle est l'origine de la notation neumatique et à quelle époque précise a-t-elle commencé d'être employée dans le chant ecclésiastique ? Sur ces deux points, nous ne savons à peu près rien, faute de documents. Mais cette ignorance ne nous permet pas de conclure, soit que toute notation musicale fût absolument perdue au temps de saint Grégoire, soit que le réformateur de la musique sacrée n'ait pu connaître la notation neumatique. Quant au premier point, Boèce et Cassiodore ont vécu à une époque assez rapprochée de saint Grégoire, et ils connaissaient certainement la notation musicale. Quant au second point, nous possédons des manuscrits du VIII^e siècle contenant la notation neumatique (v. g., à la bibliothèque de Saint-Omer) ; or, saint Grégoire vivait au VII^e siècle. Il n'est donc pas impossible qu'il ait connu cette notation. Elle est imparfaite, c'est vrai ; mais ne peut-on pas la regarder comme une sténographie musicale, depuis longtemps usitée parmi les musiciens et devenue, à l'époque de la réforme du chant par saint Grégoire, *usuelle* parmi les moines, chantres ordinaires et en quelque sorte officiels des principales églises de Rome ? Tout dans sa constitution autorise cette hypothèse, qui est au moins très vraisemblable.

saint Augustin avant l'apparition de ces poètes et ce qui rend l'ouvrage de Bède d'autant plus précieux.

Sa doctrine sur le rythme en général et son application à la poésie ne diffère pas de ce que nous avons vu jusqu'ici, sa versification est toute classique. Mais il est le premier, croyons-nous, à mentionner et à décrire une autre manière de composer des poèmes et d'en adapter les paroles au rythme de la mélodie¹. Il appelle ce genre de poésie non pas *vers*, mais *rythme*, n'y voyant rien de ce que les grammairiens d'alors considéraient comme de l'essence même du vers, c'est-à-dire des pieds métriques régulièrement formés par la réunion de syllabes longues et brèves, mais plutôt une simple prose, dont les mots, pour l'accentuation, la coupe et le nombre des syllabes, cadrent bien avec le rythme mélodique. Écoutons-le nous décrire ce genre de poésie, qui commençait dès lors à être en honneur et prenait rang dans la liturgie à côté des hymnes classiques.

Du rythme. — Nous avons assez parlé des mètres principaux en poésie, dont les écrivains nous offrent tant d'exemples. Il ne manque pas d'autres sortes de mètres; le lecteur curieux en trouvera des exemples au livre des *Centimètres* et aussi dans l'ouvrage de Porphyre, le poète, adressé à Constantin Auguste et qui valut à son auteur d'être rappelé de l'exil. Mais tout cela est œuvre de païens, et il nous déplaisait d'y toucher.

« Or, le rythme a beaucoup de ressemblance avec le mètre: c'est une mélodie sur des paroles composées, non à la façon des mètres classiques, suivant les longues et les brèves, mais comme le sont les chants des poètes populaires, en comptant le nombre des syllabes et en les disposant de manière à satisfaire l'oreille. De fait, le rythme peut exister sans qu'il y ait mètre; au contraire, il n'y a pas de mètre sans rythme. On les définit de la manière suivante, le mètre mesure les syllabes pour les moduler; le rythme les module sans les mesurer.

¹ Cependant le grammairien Maximus Victorinus avait dit déjà: « *Rhythmus non metrica ratione, sed numeri sanctione (ou numerosa scansione) ad iudicium aurium, veluti sunt cantica poetarum vulgariarum.* » (Cf. VINCENT, *Notice sur divers manuscrits grecs*, 2^e part., p. 198. Cf. etiam, article de l'abbé Dupoux dans *Revue de musique religieuse* (Marseille, Mingardon et C^{ie}, éditeurs), n^o 22, sept. 1897, p. 377). Bède est le premier néanmoins à signaler l'introduction de la poésie tonique dans l'hymnographie des églises d'Occident, et c'est un événement littéraire qui a eu de grandes conséquences pour toutes les langues latines et germaniques.

« Souvent, néanmoins, la mesure des syllabes est observée dans les rythmes, non que le poète l'ait cherchée, mais par le seul effet de la mélodie et de son rythme qui sert de guide à l'oreille. Les poètes vulgaires font cela rustiquement, les doctes le font savamment. C'est ainsi que, sur le modèle du mètre iambique, on a composé cette belle hymne :

O Rex, æterne Domine,
Rerum creator omnium,

Qui eras ante sæcula
Semper cum Patre Filius.

et beaucoup d'autres du même genre. Ainsi encore, sur le rythme du mètre trochaïque, on chante l'hymne alphabétique du Jugement dernier :

Apparebit repentina,
Dies magna Domini,

Fur obscura velut nocte
Improvisos occupans. »

Il est évident que le mot *rythme*, dans le sens de versification tonique, était relativement nouveau ; car il est toujours pris dans un sens différent par les musiciens de l'antiquité, jusqu'à Cassiodore et Boèce. Bède confond les deux sens et explique le mot, comme s'il n'avait plus qu'une seule attribution, la nouvelle. Sa description du rythme, poème tonique, est exacte ; elle ne demande qu'à être complétée. Mais la définition qu'il donne ensuite du rythme, en opposition avec le mètre, ne convient bien qu'au rythme entendu à la manière ancienne : assemblage de pieds rythmiques, sans forme ni limite déterminées.

Les hymnes toniques, en effet, bien qu'elles soient composées d'une tout autre manière que les hymnes classiques, n'en sont pas moins des mètres et des vers, puisque leur rythme mélodique est le même. Toute la différence est dans les éléments rythmiques des deux sortes de mètres : dans le mètre classique, c'est la quantité des syllabes, distinguées en longues et en brèves ; dans le mètre tonique, c'est leur nombre et leur distinction en accentuées et atones. Mais, pour l'un comme pour l'autre genre de poésie, tout mètre est rythme, tout rythme n'est pas mètre.

Bède, d'ailleurs, donne des exemples de rythmes qui en font assez voir la nature, et il les appelle lui-même : rythmes à l'instar du mètre iambique ou du mètre trochaïque. Ces exemples sont effectivement parfaits à divers points de vue. L'hymne alphabétique *de Die Judicii* est surtout

remarquable ; sa facture l'assimile complètement à la poésie tonique du XII^e siècle, elle devance ainsi de plus de quatre siècles Adam de Saint-Victor. Georges Cassandre l'a publiée le premier dans son recueil *Hymni ecclesiastici*, imprimé à Cologne en 1556. Je ne sais si elle l'a été depuis ; de Coussemaker ne semble pas l'avoir connue ; il n'en parle pas dans son *Histoire de l'Harmonie au moyen âge* (1^{re} part., II, ch. VI). C'eût été le cas cependant de la comparer aux autres poèmes sur le Jugement dernier, et elle n'en était pas indigne. On la trouvera dans le troisième volume, parmi les documents¹.

V. — ALCUIN (725-804)

Alcuin, l'ami de Charlemagne et le fondateur de l'*École palatine*, nous conduit jusqu'au seuil du IX^e siècle. A vrai dire, tout maître qu'il était dans l'enseignement des sept arts libéraux, il ne semble pas que la musique ait fait l'objet spécial de ses études. C'était un grammairien et un dialecticien, qui se récréait parfois en faisant des vers, sans être pour cela habile musicien ni en théorie ni en pratique. Les quelques lignes sur l'Octoechos, que Gerbert a publiées sous son nom dans le premier volume des *Scriptores ecclesiastici de Musica*, ne semblent pas lui appartenir. C'est une épave, évidemment, d'un traité sur la musique ecclésiastique, dont l'auteur a pu être contemporain d'Alcuin, mais nous demeure inconnu. Il n'y est pas question du rythme ; nous y apprenons seulement que la théorie des huit modes en musique était alors bien établie, à Rome et dans les Gaules. L'Espagne, sous Isidore de Séville, l'ignorait encore, telle du moins qu'elle est ici formulée.

Alcuin ne laisse pas toutefois d'apporter aussi son témoignage en faveur du rythme dans le chant de l'Église. S'il n'en parle pas *ex professo*, ce qu'il en dit a pourtant sa valeur comme preuve historique, car il témoigne de ce qui se faisait alors et des leçons qu'on donnait aux enfants dans les classes pour les former à une bonne exécution des mélodies sacrées.

¹ Voir Document I.

Ce témoignage d'Alcuin est contenu dans une pièce de vers qu'il adressait à l'empereur Charlemagne sur les études dans l'École palatine ¹. Il décrit l'ordre qui règne partout dans les classes et à l'église, et comment cet ordre est maintenu par des maîtres spéciaux : à l'église par le prêtre qui préside aux offices divins ; par le maître des cérémonies qui dirige les évolutions des ministrants ; par le diacre qui, d'une voix forte et retentissante, lit au peuple les pages de la Sainte-Écriture ; par le lecteur et par le maître du chant qui veillent à ce que, ni dans les leçons ni dans la mélodie, aucune faute ne soit commise contre les règles de la grammaire ou de la musique.

C'est lorsqu'il décrit ce double office du lecteur et du maître de chœur, qu'Alcuin nous apprend en cinq vers à quoi l'on formait surtout l'esprit des enfants : « Sulpice, le lecteur, dit-il, conduit une troupe d'enfants vêtus de blanc, qu'il gouverne et instruit à observer dans les mots les accents nécessaires. Idithun les forme au chant sacré et, pour que leur voix sonore fasse entendre de douces mélodies, il leur enseigne comment la musique se compose de pieds, de nombres et de rythmes ². »

¹ Carmen CCXXVIII ad Carolum magnum, *De Studiis in aula regia*. Inter op. ALCUINI.

² Candida Sulpitius post se trahit agmina lector,
Hos regat et doceat, certis ne accentibus errent.
Instituit pueros Idithun modulamine sacro ;
Utque sonos dulces decantent voce sonora,
Quot pedibus, numeris, rythmo stat musica, discant.

Le P. Lambillotte a cité ces vers d'Alcuin dans son *Esthétique du chant grégorien* (p. 280) ; mais sa traduction est fautive. Il n'est pas question du chant dans les deux premiers vers, ni, par conséquent, des neumes. Il s'agit des leçons de l'office divin, et Alcuin tenait extrêmement à ce que les lecteurs, pour être bien entendus et compris, observassent avec soin l'accentuation des mots et la ponctuation des phrases. Pour le même motif, il recommandait fort aux copistes d'être exacts à marquer dans les livres cette ponctuation et ces accents. A son monastère de Tours, dans la salle où travaillaient les copistes, il avait placé une grande inscription en vers, où il disait entre autres :

Per cola distinguant proprios et commata sensus,
Et punctos ponant ordine quosque suo ;
Ne vel falsa legat, taceat vel forte repente
Ante pios fratres lector in ecclesia.

« Pour rendre le sens intelligible, qu'ils distinguent bien les phrases et les membres de phrase, plaçant les points où ils doivent être. De peur que le lecteur, à l'église, ne lise de travers ou ne s'arrête tout à coup, avant que les frères puissent répondre. »

L'office divin comprend, en effet, ces deux choses : des leçons récitées et des mélodies chantées. Pour que les unes et les autres le soient convenablement, harmonieusement, il faut y mettre ce qui fait leur perfection et en quelque sorte leur essence. Pour bien lire, il faut prononcer tous les mots avec l'accent qui leur est propre, et il faut les unir ou les séparer suivant une ponctuation rationnelle. C'est à quoi Sulpice, le lecteur, initie les enfants qui lui sont confiés. De même, bien chanter, ce n'est pas seulement faire entendre des sons d'une justesse irréprochable, c'est, plus encore, donner à la mélodie le nombre, le rythme qui est sa vie, savoir, par conséquent, reconnaître les pieds dont le rythme est formé et en suivre le mouvement avec ordre et régularité. Idithun met tous ses soins à instruire les jeunes clercs et à les former à cette discipline du rythme musical, comme bientôt nous entendrons Hucbald de Saint-Amand le recommander instamment à tous les maîtres d'école.

Telle était l'École du Palais sous la direction d'Alcuin, et telle aussi musique sacrée dans nos temples, après que le grand empereur l'eut rajeunie et perfectionnée, en la puisant à sa source, l'Église romaine. C'est le rythme surtout qu'on s'étudiait à bien rendre, parce que nulle mélodie n'est douce et agréable sans lui. Or ce rythme était composé de pieds et les pieds de temps, comme l'avaient enseigné, avant Alcuin, tous les maîtres qui ont écrit sur la musique. Jusqu'ici rien n'est donc changé sur ce point.

CHAPITRE III

L'AGE D'OR DE LA MUSIQUE GRÉGORIENNE

(ix^e et x^e siècles)

Le ix^e et le x^e siècles peuvent à juste titre être appelés l'âge d'or de la musique grégorienne. C'est au commencement du ix^e siècle que Charlemagne fait venir de Rome les mattres les plus habiles et qu'il fonde les deux grandes écoles du chant ecclésiastique, Metz et Saint-Gall. Bientôt les disciples de Pierre et de Romain répandent dans toutes les Gaules et jusqu'aux frontières les plus reculées de l'empire la connaissance et la pratique des mélodies grégoriennes ; l'art du chant se renouvelle, les théoriciens vont apparaître et, avec eux, les compositeurs, qui enrichiront de jour en jour le répertoire de nos églises, multipliant les Répons, les tropes et les séquences, créant parfois de vrais chefs-d'œuvre musicaux, creusant même les fondements et posant la première pierre de l'édifice artistique, non achevé encore, de l'harmonie ou symphonie moderne.

C'est donc à cette époque-là surtout qu'il importe d'étudier la musique grégorienne, dans ceux qui en ont été les mattres autorisés et dans leurs productions les meilleures. Nous apprendrons par leurs livres sous quelle forme ils concevaient et pratiquaient le rythme musical, nous pourrons juger par leurs œuvres de ce qu'ils savaient en faire et, peut-être, les mélodies grégoriennes nous apparaîtront-elles là sous un aspect que nous ne leur connaissons guère. Cherchons présentement la théorie ; la pratique en deviendra plus claire et plus certaine dans la suite.

I. — AURÉLIEN DE RÉOMÉ

(Première moitié du ix^e siècle)

Aurélien est le premier auteur et aussi l'un des plus célèbres que nous rencontrons au début de l'âge d'or. Il a écrit un livre *de Musica disciplina*, qu'il adressa et dédia au petit-fils de Charlemagne, Bernard, abbé de Réomé et désigné pour l'évêché d'Autun¹; ouvrage précieux à plus d'un titre, tant à cause de son ancienneté que pour les enseignements qu'il contient sur la manière de chanter les psaumes et les antiennes en ces temps déjà reculés.

Aurélien, d'ailleurs, ne prétend apprendre rien de nouveau à ses lecteurs; ce sont les enseignements des anciens qu'il a recueillis, les leçons de ses maîtres qu'il rédige et dont il compose son livre, soumettant le tout au jugement très éclairé et très sûr de celui qu'il ne vénère pas seulement comme son supérieur, mais qu'il admire plus encore pour sa rare science des choses musicales. Nous verrons, en effet, que, en matière de rythme particulièrement, c'est saint Augustin, Cassiodore, Boèce, Isidore de Séville et Bède, dont il s'approprie la doctrine, qu'il reproduit même littéralement, ne connaissant dans la musique sacrée d'autre rythme que le rythme enseigné par ces maîtres. Il n'en parle que d'une façon sommaire; mais la source, où il a puisé, étant connue, nous savons aussi de quelles eaux il s'est abreuvé. Voici ce qu'il dit du rythme en musique.

CHAPITRE PREMIER. *De laude musicæ disciplinæ*. — Après plusieurs raisons qui démontrent l'utilité de la musique et l'estime que nous devons en avoir, il vient à celle-ci qui est la dernière et, à son avis, la plus convaincante: « Combien l'homme est admirablement ordonné par rapport à l'art musical, nul ne peut en douter, s'il observe avec quelle perfection il possède dans sa nature corporelle tout ce qu'on regarde communément comme propre de cet art. Il a dans son gosier une sorte d'embouchure capable de produire des sons; il porte dans sa poitrine une cithare, les

¹ Cf. GERBERT, *op. cit.*, in *præfat.*, IV.

fibres de ses poumons sont autant de cordes qui résonnent distinctement et harmonieusement ; ses veines et ses artères, par la régularité de leur gonflement et leur dégonflement, battent les arsis et les thésis rythmiques. »

Le rythme, suivant Aurélien, fait donc partie essentielle de la musique, et il se compose d'arsis et de thésis, c'est-à-dire de pieds régulièrement battus. Nous en portons le modèle en nous-mêmes, dans les pulsations de nos veines et de nos artères, que tous les anciens regardaient, en effet, comme l'image la plus naturelle et le régulateur du rythme musical, une sorte de *métronomie* humain.

CHAPITRE IV. *Quot habeat humana musica partes.* — « Essayons, Dieu aidant, de bien marquer les parties dont se compose la musique humaine. Il y en a trois, savoir : l'harmonique, la rythmique et la métrique. L'harmonique distingue dans les sons le grave et l'aigu. Par exemple, dans l'antienne *Exclamaverunt ad te, Dne.*, *Ex* est un son grave, *clamaverunt* des sons aigus.

« La rythmique considère, dans les assemblages de mots, si les sons se succèdent bien ou mal. Le rythme, en effet, a beaucoup de ressemblance avec le mètre. On le définit : une mélodie sur des paroles composées, non à la façon des mètres classiques, suivant les longues et les brèves, mais en comptant le nombre des syllabes et en les ordonnant de manière à satisfaire l'oreille. La plupart des hymnes sont de ce genre, par exemple *O Rex æterne, Domine, rerum creator omnium*, qui est composée sur le modèle du mètre iambique, non en tenant compte des pieds métriques, mais en calquant les paroles sur le rythme de la mélodie. Quiconque a la moindre connaissance de ce que sont les mètres nous comprendra sans peine : le mètre mesure les syllabes pour les moduler, le rythme les module sans les mesurer, mais en les comptant.

« La métrique détermine suivant la raison la mesure des diverses sortes de mètres, comme l'héroïque, l'élégiaque, le saphique et les autres. Car la cantilène, lorsqu'on lui donne son mouvement régulier, suit l'ordre des pieds métriques : là où le mètre doit être scandé par *synalèphe* (abréviation ou élision d'une syllabe), v. g. *aspera conditio et sors irrevocabilis ore*, le rythme de la mélodie compte le même nombre de temps ;

là où le mètre, au contraire, use d'*ectèse* (allongement d'une syllabe brève); par exemple, dans le poème *Immortale*, au quatrième vers, *Nam statuit genitor irrevocabile tempus*, la mélodie allonge également ses temps.

« Ainsi, selon la doctrine de Nicomaque, la troisième partie de la musique, appelée métrique, consistant moins dans une théorie ou connaissance raisonnée de l'art musical que dans une sorte d'instinct ou de talent naturel qui pousse à faire des vers, elle ne semble pas appartenir proprement à la musique, mais plutôt tirer d'elle son origine. Le rythme, au contraire, fait essentiellement partie de la musique, car c'est un art spéculatif et sa théorie est toute rationnelle. Celui-là, en effet, est vraiment musicien qui sait, d'après la théorie, la raison et les convenances musicales, juger sans erreur des modes, des rythmes, des différents genres de cantilènes et de leur mélange, voire encore des compositions poétiques. »

On reconnaît ici la doctrine des maîtres, qu'Aurélien copie et cite librement. Rien n'y est changé quant au fond, il ne fait que préciser en certains endroits le sens de leurs paroles et marquer mieux la prééminence du rythme mélodique sur le mètre poétique.

Cette doctrine du rythme chez Aurélien pourrait encore être étudiée dans une de ses applications les plus intéressantes, savoir aux mélodies psalmodiques des antiennes, répons et invitatoires, dont il s'occupe du chapitre x au chapitre xx. Certaines remarques qu'il fait en plusieurs endroits nous révèlent effectivement combien, à cette époque, on était soigneux d'observer dans les mélodies sacrées les justes proportions que réclame le rythme. Par exemple, lorsqu'il dit (ch. xix) : « Chanteur prudent, prenez garde dans ce ton (le tetrard authent) à une faute que commettent la plupart des chantres, suivant une pratique vicieuse : ils font long ce qui est bref et bref ce qui doit être long. Ainsi, dans cette antienne *Dixit pater familias*, *pa* est naturellement bref, mais ce serait une faute choquante de ne pas le chanter sur le degré aigu et en l'accentuant. De plus, la quatrième syllabe séparée sur *ant*, qui devrait être brève, ils la font longue. De même, dans l'antienne *Virgo Dei Genitrix*; même chose dans les répons, par exemple : *ŕ] dum staret Abraham ad ilicem Mambre*, à la huitième syllabe, sur *i*, la mélodie est hyperlydienne,

et tout le mot *ilicem* doit être chanté en notes brèves. Ainsi encore, dans ce même ton, au *ÿ* des répons, quelques-uns chantent d'une manière inepte, en prolongeant plus qu'il ne convient la quatrième avant-dernière syllabe. »

Mais toute cette partie du traité d'Aurélien deviendra surtout précieuse, lorsqu'il s'agira de rétablir les mélodies grégoriennes dans leur perfection primitive, pour la forme aussi bien que pour le fond.

II. — REMY D'AUXERRE

(IX^e siècle)

D'abord professeur de dialectique et de musique à l'École palatine, sous l'empereur Charles le Chauve, Remy, religieux du monastère de saint Germain, à Auxerre, fut ensuite appelé à Reims par l'archevêque Fulcon, où il prit la direction des écoles cléricales qui venaient d'y être fondées. Il eut pour collègue dans l'enseignement le célèbre Hucbald de Saint-Amand, dont nous parlerons bientôt ¹.

Remy devait instruire les clercs dans l'art du chant, pour les rendre capables d'interpréter à l'église les mélodies sacrées. Il nous a laissé de son enseignement comme une sorte de manuel musical, le commentaire du IX^e livre de Martianus Capella *de Nuptiis Philologiæ*, qui servait de texte à ses leçons.

C'est donc aux auteurs grecs qu'il empruntait la théorie de la musique. Toutefois, dans son commentaire, deux choses sont remarquables : 1^o il suit le texte de Capella, mais c'est à Boèce qu'il renvoie constamment pour une étude plus approfondie de la théorie harmonique, et l'on voit, par les explications qu'il ajoute à son texte, qu'il se servait également des autres auteurs chrétiens, saint Augustin,

¹ On lit dans la *Chronique* de Flodoard (lib. IV, c. xix), au sujet de Fulcon, archevêque de Reims : « Præfatus denique præsul honorabilis Fulco duas scholas Remis restituit ; et evocato Remigio antissiodorensi magistro, liberalium artium studio adolescentes clericos exerceri fecit. Sed et Hucbaldum S^ti Amandi monachum, virum quoque disciplinis sophicis nobiliter eruditum, accersivit et ecclesiam rhemensis præclaris illustravit doctrinis. » -- Sur Remy d'Auxerre, cf. GERBERT, *Op. cit.*, Præfat. V.

Cassiodore et Bède le Vénérable ; — 2^o il ne prend guère de la théorie musicale des Grecs que ce qu'elle a de commun avec la théorie du chant grégorien. Il expose, par exemple, les trois genres d'échelles musicales, diatonique, chromatique et enharmonique, parce qu'on en faisait encore usage de son temps et même plus tard, comme nous le voyons par Guy d'Arezzo, au XI^e siècle. Des quinze modes, il fait simplement mention, en suivant son texte, sans explication inutile et en marquant avec soin, que ce sont là les modes dont les Grecs se servaient autrefois, non ceux qui sont encore en usage. En revanche, il compte huit espèces de diapason ou octave, selon la théorie de Boèce et contrairement à tous les auteurs grecs. C'était le moyen d'accorder ensemble les deux systèmes, celui de la musique ancienne et celui de la musique grégorienne, la théorie de l'octoéchus étant, à cette époque, encore assez mal définie.

Mais ce qu'il nous importe surtout de connaître, c'est son enseignement par rapport au rythme musical, sa manière de le comprendre et les leçons qu'il en donnait à ses élèves. De fait, c'est la partie de son commentaire la plus étendue et dans laquelle les explications sont plus multipliées. Il est remarquable, en outre, qu'il ne s'occupe que de la rythmique ; chez lui, comme dans Martianus Capella, la métrique est laissée complètement de côté, son but étant de former des chanteurs et des musiciens, non des poètes. Raison de plus pour le lire avec attention, il nous apprendra précisément ce que nous désirons savoir : comment, au IX^e siècle, on comprenait et on pratiquait le rythme dans la musique ecclésiastique, la seule qui existât alors, la seule aussi dont s'occupe Remy d'Auxerre. Je ne ferai guère que le traduire aussi exactement que possible, en fondant ensemble le texte et la paraphrase.

Page 67. — « Il y a trois sortes de *formes* en musique ¹ : la première convient aux sons, la deuxième aux nombres, la troisième aux mots.

« La première forme, celle qui est dans les sons, constitue l'*Harmomonique*. Elle a pour objet, non des mots ayant une signification précise, mais seulement les sons assemblés selon un certain ordre. — La deuxième

¹ M. Capella divise la musique en trois parties : *ἐιδικόν* (formalis), *ἀπεργαστικόν* (practica), *ἐξαγγελτικόν* (enunciativa). Il appelle cette division très ancienne et primitive, mais ne l'explique pas d'une manière bien claire. A. Quintilien dit également que la musique est ou *contemplativa* (théorique), ou *activa* (pratique), et cette dernière se subdivise en *usuelle* et en *énonciative*. Ces divisions, familières aux Grecs, importent assez peu d'ailleurs. Ce qu'il faut entendre ici par *formes musicales* paraît assez par le contexte.

forme, qui est dans les nombres et constitue la *Rythmique*, demande seulement ou des sons sans signification, mais en nombre convenable, ou des mots signifiant quelque chose ou ne signifiant rien, mais sans limites déterminées. — La troisième forme, appelée *Métrique*, ne requiert pas seulement des sons d'une durée précise, mais il faut encore des mots signifiant quelque chose et n'excédant pas une certaine étendue. Le vers et le mètre en sont des exemples : dans l'un et l'autre il y a une étendue limitée et un nombre maximum de pieds ; le sénaire est le plus grand vers, l'octonaire le plus grand mètre.

« Notons cependant que ces trois formes peuvent se trouver dans la voix humaine. En harmonique, quand les voix n'offrent aucun sens intelligible, la première forme seule existe. Mais on trouve aussi dans les voix humaines des sons qui n'ont aucun sens et qui possèdent cependant le nombre, parce qu'ils sont assemblés suivant certaines proportions déterminées. On y trouve enfin des sons qui ont un sens et qui possèdent le nombre ; ce sont des mots.

« Il y a cette différence entre le rythme et le mètre, que le rythme se forme de mots assemblés sans limites déterminées ; il peut se prolonger indéfiniment, car il n'y a pas de loi qui fixe le nombre et la forme de ses pieds. Le mètre, au contraire, se compose de pieds en nombre et de forme réglés. Le plus petit mètre renferme un pied et demi ; il peut croître jusqu'à huit pieds, mais ne dépasse pas ce nombre. »

Vient ensuite l'explication des sept parties de l'harmonique. Remy y suit la doctrine de Boèce et renvoie souvent à ses livres.

Page 80. — « Mais en voilà assez sur les sept parties de notre art. Voyons maintenant ce qui concerne les rythmes, car ils font indubitablement partie de nos études.

« Le rythme se forme de temps perceptibles aux sens et assemblés selon un ordre et des proportions déterminées. Nous distinguons, en effet, des nombres intelligibles et incorporels que les sens ne sauraient percevoir, et des nombres sensibles, que nous percevons par la vue, par l'ouïe ou par le toucher. Toute musique est nécessairement nombre ; mais le rythme convient éminemment à la voix humaine, parce que seule elle est gouvernée par la raison. C'est pourquoi Virgile a dit :

Numeros memini, si verba tenerem.

« On peut encore et plus longuement définir le rythme : un assemblage de temps et de pieds, ordonnés de telle sorte dans la mélodie que les durées en soient réglées par arsis et thésis et que la mélodie elle-même, au lieu de divaguer sans règle et sans ordre, se trouve disciplinée et réduite en art. Il faut pourtant distinguer entre *rythme* et *rythmizomenon* (ce qui est susceptible de nombre et peut être soumis aux règles de l'art). Le *rythmizomenon* est la matière du rythme, c'est-à-dire les pieds qui servent à composer les rythmes ; car tout rythme se scande par pieds. Mais le nombre ou le rythme est comme l'artiste qui travaille cette matière, c'est lui qui donne sa forme à la mélodie.

« Nous percevons le rythme de trois manières : par la vue, par l'ouïe et par le toucher. Par la vue, dans les danses et les mouvements du corps ; par l'ouïe, dans les modulations des instruments et de la voix humaine ; par le toucher, dans les pulsations des veines que tâtent les médecins. Mais l'art rythmique, quel qu'il soit, consiste essentiellement dans les nombres ; ce sont eux qui en règlent tous les mouvements, qui déterminent jusqu'où ils doivent aller et quand ils doivent revenir, leur forme et leur durée.

« Rythme et mètre diffèrent passablement l'un de l'autre, comme il sera dit plus loin. Quant au rythme que nous percevons par la vue et par l'ouïe, il est aussi de trois sortes : dans les mouvements du corps, dans les sons et les modulations de la voix, dans les mots régulièrement assemblés. Ces trois choses réunies font la mélodie parfaite. Or le rythme se compose dans les mots de syllabes, dans la mélodie d'arsis et de thésis, dans les mouvements corporels de figures et de schémas. »

« On divise ordinairement la rythmique en sept parties : 1^o des *temps* et de leurs durées longues et brèves ; 2^o des *mots*, selon qu'ils sont aptes au rythme et au mètre, ou qu'ils ne leur peuvent convenir, ou enfin qu'ils leur conviennent en partie seulement. On appelle les premiers *eurythmoi* (bien rythmés), les deuxièmes, *arythmoi* (sans rythme), et les troisièmes, *rythmoïdes* (participant du rythme) ; 3^o des *pieds* rythmiques ; 4^o de leurs divers *genres* ; 5^o du *mouvement* rythmique, c'est-à-dire comment on assemble dans les rythmes les pieds des divers genres ; 6^o des *mutations* ou changements de rythme et de mètre ; 7^o de la *rythmopée*, art d'assembler les rythmes pour en composer des mélodies, des mètres ou vers.

« Le *temps premier*... est la durée du son le plus court; il est indivisible. Le *temps composé* est celui qui peut être divisé en temps premiers; il en est le double, le triple ou le quadruple, car nous n'allons pas plus loin dans la composition des temps rythmiques. Ainsi, tout pied légitime est double, c'est-à-dire formé de deux sons ou syllabes, ou triple, de trois syllabes, ou quadruple, de quatre syllabes. Mais on peut encore expliquer d'une autre manière la composition des temps, en ce sens que les deux temps d'une syllabe longue équivalent à un temps composé, de sorte que non seulement les syllabes, mais aussi les temps n'excèdent pas le nombre quatre, dernière limite fixée par la raison aux compositions rythmiques.

« Parmi les temps qui se composent les uns avec les autres, les uns sont *eurythmiques*, d'autres *arythmiques*, d'autres enfin *rythmoïdes*. Les temps eurythmiques observent entre eux un certain ordre et les proportions qui conviennent au rythme, proportion égale, double ou sescuple. Les temps arythmiques ne suivent aucun ordre ni ne gardent aucune proportion dans leur assemblage. C'est ainsi que certains pieds sont impropres au rythme, l'amphibraque, par exemple, que les métriciens regardent comme informe et mal ordonné. Les rythmoïdes sont en partie rythmés et en partie non rythmés; tantôt ils sont *strongyla* (rotunda) et tantôt *peripleo* (superabundantia)...

« Mais, pour en venir aux temps proprement rythmiques, ils sont de deux sortes, simples et multiples. Les temps simples sont aussi nommés *podiques*, parce que ce sont eux qui forment les pieds rythmiques. Le pied est l'élément premier du rythme. Il se compose de sons assemblés en nombre déterminé et suivant des proportions fixes; il renferme deux parties, une *arsis*, ou élévation, et une *thesis*, ou déposition de la voix. Les pieds simples se résolvent toujours en temps.

« Les temps ou pieds multiples sont composés de telle sorte qu'en les décomposant ils se résolvent en pieds simples, ou en pieds et en temps. Le pyrrhique, par exemple, est un pied simple, composé de deux temps; mais les péons, les épitrites et autres pieds de ce genre, sont des pieds multiples, qui équivalent à plusieurs pieds simples.

« Il y a trois genres de rythmes : le *dactylique* ou égal, l'*iambique* ou double, et le *péonique* ou sesquialtère, auxquels on adjoint quelquefois l'*épitrite* ou sesquiterce. Dans le genre dactylique, les signes temporaires,

c'est-à-dire les virgules qui servent à marquer les brèves et les longues, sont d'égale valeur à l'arsis et à la thésis, et tous les pieds dans lesquels cette égalité existe sont compris dans le genre dactylique, quel que soit d'ailleurs le nombre des temps dans les deux parties du pied (1 : 1, 2 : 2, 3 : 3, 4 : 4). On compte ainsi seize pieds dactyliques, dont dix sont simples et six par synzygie ou accouplement.

« Dans le genre iambique, les signes temporaires gardent entre eux (de l'arsis à la thésis, ou inversement) la proportion double, quel que soit encore le nombre des temps (1 : 2, 2 : 4, 3 : 6, 4 : 8). De même dans le genre péonique, où la proportion est sesquialtère (2 : 3, 4 : 6), et dans le genre épitrite, avec la proportion sesquiterce (3 : 4). Mais revenons à ce que nous disions tout d'abord.

« Le genre égal commence donc par un pied de deux temps brefs, qui est le pyrrhique, et il comprend jusqu'à seize pieds qui ont tous la même proportion d'égalité des temps à l'arsis et à la thésis. Le genre double commence par des pieds de trois temps, comme le tribraque, l'iambe et le trochée, et il en renferme dix-huit qui ont la même proportion ; six sont des pieds simples et douze se forment par synzygie. Le genre sesquialtère, qui est d'abord de cinq temps, compte quinze pieds ayant une proportion semblable. Sept de ces pieds sont simples... et les huit autres se forment par synzygie. Le genre épitrite, qui débute par des pieds de sept temps, en renferme quatorze de même proportion, quatre simple et dix par synzygie.

« Il faut observer que, si nous ajoutons ici aux pieds simples ceux qui, dans chaque genre, se forment par accouplement, ce n'est pas que ces derniers soient aptes à composer des mètres réguliers, mais uniquement à cause de l'usage qu'on en fait dans les rythmes. Toutefois les pieds du genre épitrite offrent au rythme de telles difficultés qu'ils sont très rarement employés.

« En rassemblant les pieds des trois genres susdits, on forme des rythmes de plusieurs sortes. Les uns sont *composés*, c'est-à-dire réunissent des pieds de deux genres, comme le dactyle et l'iambe, ou même davantage, comme le dactyle, l'iambe, le péon et l'épitrite. D'autres sont *incomposés* et ne renferment que des pieds de même genre, les tétrasèmes par exemple, c'est-à-dire ceux de quatre temps ou dactyliques. D'autres

enfin sont *mixtes*, parce que tantôt on les divise en pieds semblables, comme deux iambes ou deux trochées, et tantôt en rythmes ou en temps impropres à faire un pied. Les pieds de six temps sont de ce nombre, le diiambe par exemple, qu'on peut diviser en deux iambes ou en deux ternaires qui ne sont ni des trochées ni des iambes :



De même le molosse qui se résout en trois binaires ou en deux pieds différents, un spondée et un temps long, l'équivalent rythmique d'un pyrrhique :



Quant à la manière de composer ensemble les pieds rythmiques, il y en a deux : par synzygie et par période. La synzygie ou accouplement ne réunit que deux pieds dissemblables, c'est-à-dire différents de genre ou de figure, le pyrrhique par exemple et le procéleusmatique, qui sont l'un de deux temps et l'autre de quatre; l'iambe et le spondée ou le dactyle, le premier du genre double et les deux autres du genre égal. La période associe un plus grand nombre de pieds dissemblables par le genre ou l'espèce.

« Pour en venir maintenant aux rythmes les plus ordinaires, c'est-à-dire à ceux qui se résolvent en pieds, le premier et le principal est le rythme dactylique. On y fait usage de six pieds incomposés, savoir : deux procéleusmatiques, deux anapestes et deux spondées.

« Le premier *procéleusmatique*, appelé aussi pyrrhique, se compose d'une arsis brève et d'une thésis également brève ¹. Le second, plus usité, renferme quatre temps brefs, deux pour l'arsis et autant pour la thésis. De ces deux procéleusmatiques, le premier est dit *mineur* et le deuxième *majeur*. On donne encore au premier le nom de *continu* (*syneches*), parce que la fréquence et la continuité des syllabes ou des temps qui le composent ne permettent au mouvement rythmique ni largeur ni variété.

¹ Voir la traduction de ces pieds rythmiques en notation musicale moderne dans le tableau de la page 18 ci-dessus.

Aussi en fait-on peu usage dans les mètres, la continuité des syllabes brèves étant contraire à la dignité et à la majesté de la poésie. Au contraire, le procéleusmatique majeur s'unit très bien aux autres pieds de même rythme, les anapestes et les spondées. Il tempère par son mouvement rapide leur lenteur et prolixité, et c'est de lui qu'on fait surtout usage dans les rythmes.

« L'*anapeste* a toujours une de ses parties monochrome et l'autre dichrone. Il est *mineur*, lorsque la partie monochrome du pied ne renferme qu'un temps simple, et alors c'est l'iambe ou le trochée, dont il sera parlé plus loin. Il est *majeur*, lorsque cette partie monochrome est un temps composé, l'équivalent de deux brèves. L'anapeste majeur a donc ses temps disposés de telle sorte que, pour la durée, la thésis et l'arsis sont égales et se répondent l'une à l'autre. Ce qui se fait de deux manières : 1^o le pied commence par le temps le plus considérable, le temps double ou long, et c'est alors l'*anapeste apomyzon* (ἀπο μειζόνος) que nous appelons aussi dactyle ; 2^o le pied commence par les deux temps moindre ou brefs, et c'est l'*anapeste apelasson* (ἀπ' ἐλαττόνος) qui retient le nom d'anapeste tout court.

« Le *spondée* simple est formé de deux longues, une à l'arsis et l'autre à la thésis. Le spondée majeur ou dispondée double la valeur de son arsis et de sa thésis, qui valent ainsi chacune quatre temps simples.

« Dans ce même genre égal, notons encore deux pieds qui se forment par synzygie : l'ionique majeur et l'ionique mineur. Le premier associe un spondée simple et un pyrrhique ; le second, un pyrrhique et un spondée. Ce sont là les principaux rythmes du genre égal, c'est-à-dire dans lequel tous les pieds ont leur arsis de même valeur que la thésis.

« Passons aux rythmes iambiques. Ce genre renferme quatre sortes de rythmes incomposés, deux composés par synzygie et douze par période. Les rythmes incomposés sont formés : de l'*iambe*, arsis brève et thésis longue ; du *trochée*, arsis longue, thésis brève ; de l'*orthius*, pied de douze temps, dont l'arsis est un spondée et la thésis un dispondée ou leur valeur en temps ; on y retrouve, en effet, la proportion double et la figure de l'iambe (1 : 2 :: 4 : 8) ; enfin du *chræsus*, pied de douze temps, inverse de l'orthius, c'est-à-dire huit temps à l'arsis et quatre à la thésis ; c'est le trochée quadruplé (2 : 1 :: 8 : 4), appelé aussi trochée sémantique.

« Par accouplement ou synzygie, on forme deux sortes de rythmes iambiques : le *bacchius* (? choriambre), qui commence par un trochée et finit par un iambe, et l'*antibacchius* (? antipaste), inverse du précédent.

« ... Le genre péonique ne forme que deux rythmes incomposés. Le premier de ces rythmes est formé du péon premier et du péon deuxième réunis en un pied ; le second rythme est formé du péon troisième et du péon quatrième, pareillement réunis en un pied ; mais dans le premier rythme l'arsis et la thésis sont l'une à l'autre dans la proportion de 4 : 6, et dans le deuxième la proportion est inverse, de 6 : 4.

« Ce genre n'admet de rythmes composés ni par synzygie ni par période. »

Martianus Capella et Remy d'Auxerre après lui traitent alors des rythmes formés par le mélange des pieds de différents genres, c'est-à-dire des rythmes appelés dochmiacques, prosodiacques, irrationnels et autres de même formation ; subtilités de grammairiens, disséquant les rythmes musicaux pour y trouver à toute force leurs pieds métriques. Nous ne nous y arrêterons pas ; ce qui précède nous apprend assez de quelle nature était le rythme enseigné par Remy d'Auxerre à ses élèves de Reims, et jusqu'à quel point il se conformait à la théorie que les Grecs en avaient laissée.

Ce n'est pas à dire que cette théorie tout entière ait passé dans la musique grégorienne, d'un genre beaucoup plus simple, plus primitif que la musique grecque de la décadence. Mais il fallait bien que les principes et les lois fondamentales de la rythmique fussent les mêmes dans les deux musiques, pour que les maîtres de l'une empruntassent à l'autre sa théorie, lorsqu'ils voulaient expliquer le rythme de leur musique.

Finalement, Remy d'Auxerre conclut avec Martianus Capella : « Il faut savoir qu'en musique le rythme est le mâle et le mélос la femelle. En effet, le mélос n'a par lui-même aucune forme, tant que le rythme ne se joint pas à lui et, au moyen des arsis et des thésis, ne vient pas lui donner sa forme et son efficacité. C'est comme une matière première qui n'a encore aucune figure, ni dactylique, ni iambique, ni aucune de celles que nous avons dites. Mais le rythme, par une sorte d'opération virile, produit dans les sons une forme déterminée et leur communique la puissance d'émouvoir de diverses manières. »

III. — HUCBALD DE SAINT-AMAND

(IX^e et X^e siècles)

Hucbald de Saint-Amand fut, nous l'avons dit, le collègue de Remy d'Auxerre dans la direction et l'enseignement des écoles de Reims. Cette circonstance est à noter ; elle explique le silence d'Hucbald sur les points de théorie rythmique, auxquels il fait allusion dans ses livres, mais sans s'y arrêter. L'explication en était donnée par un autre, bien autorisé pour cela, et ainsi lui-même ne faisait que rappeler des choses connues, sur lesquelles il n'y avait pas lieu d'insister. Mais aussi quelle lumière est projetée sur ses enseignements, et comme on comprend mieux, en se reportant au commentaire de Remy, tous les passages d'Hucbald où il est question du rythme des mélodies ecclésiastiques.

Pour la même raison, Hucbald sur ce point est avant tout pratique. Il ne fait pas de théorie, ce sont plutôt des recommandations et des conseils qu'il donne, pour observer dans l'exécution des mélodies les proportions rythmiques, sans lesquelles le chant perdrait sa force et son charme. Mais il est évident, par ce qu'il dit et par la manière dont il le dit, qu'il s'appuie sur la théorie et qu'il la sait connue dans tous ses détails ; ses recommandations n'en sont que l'application pratique.

Nous avons, sous le nom d'Hucbald de Saint-Amand, plusieurs traités de musique formant un tout assez complet et des plus précieux pour l'étude du chant ecclésiastique¹. Le premier traité de *Harmonica Institutione*, comme son nom l'indique, est tout entier sur la première partie de la musique, c'est-à-dire sur l'harmonique. — La question des modes

¹ « On a beaucoup discuté sur l'authenticité des œuvres d'Hucbald. De fait, ses ouvrages se divisent en deux catégories bien distinctes comme doctrine. Il y a, d'une part, l'*Institutio harmonica*, de l'autre l'*Enchiriadis musicae artis*, les *Scholia* et la *Commemoratio brevis*... L'*Institutio harmonica* paraît plus ancien que l'*Enchiriadis*. Plusieurs nouveautés de ce dernier ouvrage sont vivement combattues par Guy d'Arezzo et surtout par Hermann Contract. L'ardeur de ces attaques montre au moins la faveur obtenue par les théories du moine de Saint-Amand. (Cf. ci-dessus. II^e Étude. Appendice II, p. 416-418.)

« Une dissertation récente de Dom Maurin attribuerait l'*Enchiriadis* à un prieur de l'Abbaye de Saint-Pons de Tomières, qui vivait vers l'an 936. Ce religieux aurait porté à la fois les noms d'Odon et Olger, que l'on trouve souvent, l'un ou l'autre, en tête des exemplaires de l'*Enchiriadis*. » (*Le Plain-Chant*, par le P. SOULLIER, s. I, ch. x.)

Il semblerait plutôt que l'*Institutio harmonica* dût être retirée à Hucbald, pour lui conserver l'*Enchiriadis* et les deux traités qui suivent. En effet, l'auteur de l'*Institutio* parle de la notation des chants grégoriens par les lettres du monodie adjointes aux neumes (ap. GERB., t. I, p. 417-418), et il expose les grands avantages de cette manière de noter. Or,

en particulier fait l'objet d'un petit traité supplémentaire, intitulé *Alia musica*. — Le *Manuel musical* (enchiriadis) est consacré à une partie spéciale de l'harmonie, celle qui traite des consonances. Mais cette question se présente ici sous un aspect tout nouveau, les consonances deviennent *symphonies* et ce sont les rudiments de la science symphonique ou de l'harmonie qu'Hucbald, le premier de tous les auteurs, nous enseigne dans cet ouvrage. On sait les développements que cette science a pris dans la suite, jusqu'à absorber presque toutes les autres parties de la musique ; en donnant naissance à la *musique figurée*, elle produira finalement notre système de musique polyphonique.

Au *Manuel musical* Hucbald a ajouté un second traité, qu'il intitule *Scholia enchiriadis*. C'est un résumé en trois livres de toute la science musicale, sous forme de dialogue entre le maître et son disciple. Le premier livre a pour objet ce que doit savoir et observer un bon chanteur ; le deuxième est un traité de *Symphonique*, qui reprend et complète la doctrine du *Manuel* ; le troisième livre est une sorte d'arithmétique musicale, où sont exposés les nombres et leurs rapports, tels que les harmoniciens en faisaient usage alors pour expliquer les intervalles, les systèmes et les consonances.

Enfin le dernier traité, *Commemoratio brevis de tonis et psalmis modulandis*, s'occupe tout spécialement de la psalmodie, c'est-à-dire de la manière de chanter les psaumes et leurs antiennes, selon les règles du chant ecclésiastique. Avec l'*Enchiriadis* et les *Scholia*, c'est la partie la plus intéressante de l'œuvre d'Hucbald de Saint-Amand, si même elle ne la constitue pas tout entière. C'est de là aussi que nous tirerons sa doctrine sur le rythme grégorien, dont il traite *ex professo* dans les *Scholia Enchiriadis* et dans la *Commemoratio brevis*.

Je reproduirai d'abord intégralement le texte de ces deux ouvrages ; nous pourrons ensuite faire ressortir plus en détail les enseignements qu'ils contiennent.

Oddon, dans le dialogue de *Musica*, revendique pour lui-même la première idée de cette méthode, inconnue jusqu'à lui (cf. GERB., *ibid.*, p. 251-253). Comment cet Oddon, quel qu'il soit, pourrait-il se donner comme l'inventeur d'une notation qu'Hucbald de Saint-Amand aurait enseignée avant lui ? Tout ce qui concerne les nombres musicaux est aussi exposé d'une façon absolument semblable dans l'*Institutio harmonica* et dans les *Règles d'Oddon sur la Rythmimachie* (cf. *ibid.*, p. 285). — Nous pouvons citer l'*Enchiriadis* comme étant d'Hucbald, car sa valeur et son autorité sont égales dans tous les cas.

1^o *Scholia Enchiriadis de Arte musica*

D. « Qu'est-ce que la musique? — M. Une science qui apprend à bien moduler.

D. « Et qu'est-ce que bien moduler? — M. C'est composer ou chanter suavement des mélodies, c'est-à-dire avec art. Au reste, faire servir l'art à des choses vaines n'est pas bien moduler; ce n'est pas bien moduler, non plus, que de ne mettre aucun art où il devrait y en avoir. Pour moduler bien, il faut chanter à Dieu suavement et d'un cœur pieux.

D. « Je le crois ainsi. — M. Et vous faites bien; car les belles mélodies ne sont bonnes que par le bon usage qu'on en fait. Or, on se sert mal des mélodies sacrées, quand on les chante sans grâce et sans règles. Puis donc que les règles sont indispensables aux chants de l'Église, si l'on ne veut les défigurer par l'incurie ou par l'ignorance, voyons ce qui est nécessaire à une bonne exécution de ces chants.

D. « Je vois plusieurs choses qu'un chanteur doit observer; s'il les ignore, il ne sera jamais habile dans son art. Mais c'est à vous de me les expliquer. — M. Il y en a de trois sortes: les unes regardent la bonne émission des sons; d'autres, le rythme musical; les dernières, certaines exigences extrinsèques auxquelles le chant doit se conformer. »

Le maître explique ensuite à son élève la première de ces trois choses et traite successivement des sons musicaux, des intervalles, des systèmes et des modes. C'est un résumé de l'harmonique, très simple, d'ailleurs, et plus pratique que théorique. Puis il passe à la deuxième partie et à la troisième.

M. « Nous en avons fini avec les fautes à éviter dans l'émission des sons et de leurs intervalles; poursuivons et voyons, avec l'aide de Dieu, ce que réclame l'ornement de la mélodie. La première chose nécessaire est que toute mélodie soit chantée avec nombre (bien rythmée).

D. « Qu'est-ce donc que chanter avec nombre? — M. C'est prendre garde à observer dans les sons les durées longues et les durées brèves. De même, en effet, qu'il y a en poésie des syllabes brèves et des syllabes longues, de même, en musique, on distingue des sons longs et des sons

brefs. Entre les uns et les autres il doit exister une juste proportion, de sorte que la mélodie puisse être battue comme on fait en scandant les pieds métriques. Prenons un exemple : je frapperai, moi, les pieds rythmiques en chantant, vous me suivrez et chanterez avec moi :



E - go sum vi - a, ve - ri - tas et vi - ta,



al - le - lu - ia, al - le - lu - ia.

« Il y a ici trois membres de phrase, dans chacun desquels les dernières notes seules sont longues, les autres sont brèves. Chanter avec nombre, c'est donc mesurer les mouvements de la voix au moyen des sons brefs et des sons longs, sans prolonger les uns, sans abrégier les autres plus qu'il ne faut, mais en réglant la voix sur la mesure du rythme, de sorte qu'un même mouvement conduise la mélodie depuis le commencement jusqu'à la fin.

« Quelquefois cependant, pour mettre une certaine variété dans le chant, on peut changer le mouvement, le rendre plus rapide, par exemple, ou plus lent, soit au commencement, soit à la fin. Mais il faut, dans ce cas, le doubler, c'est-à-dire le rendre deux fois plus rapide, s'il est lent, ou deux fois plus lent, s'il est rapide.

D. « Il serait bon, je crois, que nous essayions cela dans un exemple. — M. Vous avez raison. Eh bien ! donc, reprenons le même chant, d'abord dans un mouvement rapide, puis dans un mouvement lent, c'est-à-dire en donnant aux notes brèves, la seconde fois, juste la valeur des notes longues dans la première. Chantons tous les deux ; une première fois, mouvement rapide ; la deuxième fois, mouvement lent ; puis de nouveau, mouvement rapide :

1^{re} et 3^e fois, Mouvement rapide.



E - go sum vi - a, ve - ri - tas et vi - ta, al -



- le - lu - ia, al - le - lu - ia.

2^e fois, mouvement lent (comme ci-dessus).

« Toute mélodie bien faite doit posséder ce nombre ; il fait sa plus grande beauté, que le chant en soit lent ou rapide, qu'il doive être exécuté par un seul chanteur ou par plusieurs. De cette manière, quand tous chantent bien en mesure et que personne ne précipite ni ne ralentit le mouvement, il semble que la multitude des chanteurs ne fasse qu'un, tant l'accord de toutes les voix est parfait.

« Ainsi encore, lorsque les chanteurs alternent et se répondent les uns aux autres, ils doivent s'accorder entre eux, non seulement dans les sons mélodiques, mais aussi dans le mouvement rythmique.

D. « Comment donc les chanteurs peuvent-ils s'accorder dans le mouvement ? — M. Nous avons expliqué déjà ce que doit être l'accord dans les sons. Quant au mouvement rythmique, il s'accorde lorsque, en répondant, ou bien l'on chante dans le même mouvement, ou bien en certains cas, dans un mouvement deux fois plus lent ou deux fois plus rapide.

D. « Tout ce que vous venez de dire convient certainement à un chant bien exécuté ; mais n'y a-t-il pas autre chose encore ? — M. Oui, il faut observer également les distinctions, ne pas séparer les notes qui doivent être unies, ne pas unir celles qui doivent être séparées. Il faut aussi étudier le mouvement qui convient à chaque mélodie ; car telle mélodie demande à être chantée plus rapidement, telle autre au contraire sera plus agréable dans un mouvement lent, ce qu'on peut reconnaître aisément dans la composition et la notation de la mélodie elle-même, suivant que les neumes en sont graves ou légères. On doit encore régler le mouvement d'une mélodie d'après les circonstances de temps, de lieu, de personnes et autres semblables. Le ton même variera avec le mouvement, de manière à donner toujours aux neumes de la force et de la douceur.

« C'est en observant toutes ces choses que vous conduirez le chant avec art et de la manière la plus convenable. Si à cela vous ajoutez la symphonie et des consonances bien choisies, vos mélodies acquerront une suavité merveilleuse. »

2^o Commemoratio brevis de tonis et psalmis modulandis

Ce petit traité d'Hucbald est consacré tout entier à l'une des parties les plus importantes du chant ecclésiastique, à la psalmodie. Encore

n'embrasse-t-il pas toute la psalmodie : Hucbald laisse de côté les mélodies psalmodiques plus longues et plus ornées des répons et des grandes antiennes (Introït et communion de la messe), pour ne s'occuper que du chant des psaumes et des antiennes ordinaires, le plus fréquent d'ailleurs et celui auquel prennent part tous les chanteurs, c'est-à-dire tous les religieux dans les monastères bénédictins du x^e siècle.

Ici encore son œuvre est avant tout pratique : que faut-il observer pour donner au chant des psaumes et des antiennes la dignité et en même temps la beauté, le charme qui lui conviennent essentiellement ? L'auteur lui-même a eu soin de marquer ainsi son but dès les premières lignes de son petit traité. Je ne résiste pas au plaisir de citer ces lignes, où la piété du moine s'unit si bien au bon goût de l'artiste. Elles n'ont rien perdu, d'ailleurs, de leur vérité, non plus que de leur actualité, et plaise à Dieu qu'elles redeviennent, dans toutes nos églises, la règle des chanteurs.

« Par vocation nous sommes consacrés au service et à la louange de Dieu N.-S. Ce devoir, nous ne devons pas seulement nous en acquitter pleinement, intégralement, nous devons encore le rendre doux et agréable par la décence avec laquelle nous le remplissons. Il faut que nous devenions habiles en cet office, pour louer avec science le saint nom de Dieu et mettre notre gloire à le chanter. Ainsi notre louange lui sera agréable par sa beauté, et en même temps les fidèles qui nous entendent se sentiront eux-mêmes pleins d'ardeur pour louer et révéler les œuvres divines.

« Dieu, sans doute, se plaît aux chants du cœur plus qu'à ceux de la voix ; mais le cœur et la voix sont également de lui et nous peuvent servir, si, tout en chantant suavement à Dieu dans l'intime de notre âme, nous émouvons les hommes à de saintes affections par la douceur même de notre chant. Car, bien que la dévotion d'un grand nombre ne laisse pas d'être agréable à Dieu, alors même que dans la psalmodie ils sont incapables de prononcer seulement les paroles d'une manière convenable, il est vrai néanmoins que celui-là n'a pas une dévotion entière et parfaite, qui ne s'acquitte pas de son devoir envers Dieu avec toute la perfection et révérence dont il est capable.

« Les citharèdes, les joueurs de flûte et les autres instrumentistes,

les chanteurs et les chanteuses mondaines s'efforcent de conformer aux règles de l'art tout ce qui se chante ou se joue sur la cithare, à seule fin de délecter leurs auditeurs. Et nous qui avons l'honneur de placer sur nos lèvres les paroles de Majesté, nous chanterions sans art, sans soin, les cantiques sacrés ? Ne devons-nous pas plutôt mettre dans les chants divins cette beauté artistique, dont ils abusent pour des bagatelles ? Recevez donc ce peu de science que j'ai recueilli à votre intention, afin que par la connaissance des petites choses vous deveniez capables d'être instruits dans les grandes. »

C'est après ce préambule pieux qu'Hucbald expose tout ce qu'un religieux devait pratiquement savoir, pour psalmodier d'une manière convenable à l'église : intonations, teneur, médiations, finales des psaumes dans les huit modes, adaptation des formules psalmodiques aux antiennes, observation de l'accent tonique, exigences de l'euphonie, etc... Il termine enfin par les recommandations suivantes, relatives au rythme des mélodies.

« Au reste, il faut observer surtout soigneusement que la mélodie soit chantée d'un mouvement toujours égal, sinon elle perd une de ses qualités les plus essentielles et toute sa beauté. Otez cette régularité rythmique, il n'y a plus que désordre dans un chœur, nul ne peut s'accorder avec les autres ni même chanter bien lui seul. Le nombre fait la beauté de toutes choses, de celles qui frappent nos oreilles comme de celles que nous percevons par les yeux. Ainsi Dieu, créateur de cet univers, l'a voulu, quand il a tout disposé avec mesure, avec poids et avec nombre.

« Que l'inégalité du chant ne gâte donc jamais nos cantiques sacrés, qu'on ne prolonge et qu'on n'abrège pas ici ou là et mal à propos les sons ni les neumes ; que l'inattention ou la paresse ne fassent jamais que dans un chant, un répons par exemple, on ralentisse le mouvement initial ; qu'on donne aux brèves leur juste valeur sans les rendre plus lourdes qu'il ne convient à des brèves, que toutes les longues soient également longues, toutes les brèves également brèves, sauf à la fin des distinctions, qu'il faut avoir soin de marquer par un ralentissement de la mélodie. Qu'entre les longues et les brèves il y ait toujours exacte proportion rythmique, afin que le chant marche d'un mouvement égal depuis le commencement jusqu'à la fin.

« On observera cependant que parfois, dans les chants rapides, il convient de ralentir le mouvement vers la fin ou même au commencement, et que dans les chants lents il le faut au contraire presser. En ce cas, le mouvement doit toujours être doublé, c'est-à-dire devenir deux fois plus lent ou deux fois plus rapide : les longues du mouvement rapide deviennent les brèves du mouvement plus lent, et les brèves du mouvement lent deviennent les longues du mouvement rapide. Ainsi, quand l'un a chanté et qu'un autre lui répond, mais en allongeant le rythme, qu'ils gardent bien tous les deux la juste mesure du mouvement sans chanter ni plus vite ni plus lentement qu'il ne convient à l'un et à l'autre.

« En outre, suivant les fêtes, le temps, le nombre des chanteurs, on devra chanter les psaumes et toute autre mélodie sur un ton plus ou moins élevé ; car il n'est pas indifférent de varier le ton d'après les circonstances. Par exemple, la joie matinale éclate dans un ton plus élevé qu'aux assemblées nocturnes où il convient de chanter plus doucement, mais sans somnolence.

« Les quatre ou cinq psaumes, qu'on chante de suite avec leurs antiennes aux vêpres, les six ou les trois des *nocturnes* et ceux également des *matines* (laudes), seront imposés sur le même ton, ou bien du premier au dernier la mélodie s'élèvera de degré en degré. Les cantiques évangéliques se chantent plus lentement et sur un ton plus élevé que les psaumes.

« C'est à la raison et au bon goût de déterminer quand et jusqu'à quel point il convient de hausser ou de baisser le ton des mélodies, comme aussi de les chanter ou plus vite ou plus lentement. Mais, de quelque manière qu'on chante, qu'on presse ou qu'on ralentisse, il faut prendre garde que le mouvement n'enlève rien aux neumes de leur beauté et de leur plénitude, que trop de lenteur ne soit à dégoût, que trop de rapidité ne devienne une irrévérence, tant les mots se précipitent indignement sur les lèvres.

« Dans le chant des psaumes avec leurs antiennes, le commencement de chaque vers doit être prolongé de la valeur d'une syllabe longue, proportionnellement aux brèves ; de telle sorte que tout le chœur puisse commencer bien ensemble et continuer ensuite le verset d'un égal mouve-

ment. De même, à la fin des versets, on allongera également une ou deux syllabes, ayant soin de ne pas attaquer le verset suivant avant que le précédent ne soit achevé, et de ne pas laisser non plus entre les versets plus d'intervalle que n'en requiert l'allongement régulier des syllabes finales.

« Lorsque, dans le cours d'un psaume, l'antienne doit être répétée entre les versets, on la chantera dans le même mouvement que le psaume lui-même ; mais, à la fin du psaume, on doublera le mouvement pour l'antienne qui sera ainsi chantée deux fois plus lentement. Il y a exception pour les cantiques évangéliques, lorsqu'on les chante avec solennité et lenteur ; l'antienne qui les suit conserve alors le même mouvement rythmique.

« Tout ce que je viens de dire de la manière de chanter les psaumes et de l'égalité dans le chant, je l'ai tiré de divers auteurs et exposé le mieux que j'ai pu, sans prétendre néanmoins blâmer ceux qui font d'une manière un peu différente, mais non moins bonne et peut-être meilleure.

« Or cette régularité si nécessaire au chant, les Grecs l'appellent *rythme* et les Latins *nombre*, parce qu'effectivement toute mélodie doit être mesurée avec grand soin, comme le sont les mètres en poésie. Aussi est-il important que les mattres d'école l'inculquent soigneusement à leurs élèves, que de bonne heure les enfants soient formés à cette discipline du rythme et que pour cela en chantant on leur batte la mesure avec le pied, ou avec la main, ou de quelque autre manière. Grâce à la connaissance qu'ils auront ainsi acquise des diverses espèces de mouvements égaux et inégaux, ils apprendront dès leurs premières années à chanter doctement les louanges divines et à bien marquer dans la prière le respect qu'ils ont pour Dieu. »

Qu'ajouter à ces textes et que pourrions-nous dire de plus clair, de plus formel sur l'existence et la nécessité du rythme musical dans les mélodies grégoriennes ? Hucbald, encore une fois, ne fait pas de théorie, il ne vise qu'à la pratique ; mais les conseils qu'il donne, les recommandations qu'il fait, les nécessités dont il parle relativement au rythme dans le chant, tout cela repose sur une théorie parfaitement définie, sur des lois et des règles connues, admises par tous, observées dans la musique

profane, non moins indispensables à la musique religieuse. Or, cette théorie, ces lois, ces règles rythmiques, ce sont les mêmes que nous avons vues exposées par tous les auteurs précédents, celles-là précisément que Remy d'Auxerre, le collègue d'Hucbald, enseignait à Paris et à Reims et dont il nous a laissé le texte dans son Commentaire de *Martianus Capella*.

Il n'y a pas à s'y méprendre, en effet, la doctrine d'Hucbald est absolument conforme aux principes établis par Remy : temps, pieds et rythmes, exacte proportion des longues et des brèves, mouvement rythmique par arsis et thésis régulièrement battus au cours de la mélodie, etc..., tout s'y trouve et tout démontre combien, à cette époque, on était d'accord et sur le genre de rythme propre à la musique sacrée et sur la nécessité de l'y observer avec un soin extrême.

Mais les traités d'Hucbald ont pour nous un mérite supérieur à ceux des théoriciens précédents. Par cela même qu'il vise avant tout à la pratique, il ne peut s'en tenir à des généralités, il doit préciser les règles et en faire l'application particulière aux mélodies grégoriennes. Là est pour nous l'intérêt spécial de l'*Enchiridion* : il nous introduit en quelque sorte dans le chœur même des églises conventuelles ou cathédrales du ix^e et du x^e siècle, au milieu des moines de la *Schola cantorum*, il nous permet de suivre leur chant, d'en sentir le rythme toujours régulier et constamment battu par le maître du chœur, d'entendre ponctuer la mélodie, de saisir le sens de chaque phrase musicale et de chaque membre de phrase ; en un mot, avec Hucbald, c'est bien le chant de l'Église qui retentit à nos oreilles, ce sont les antiennes, les répons, les psaumes, qu'il nous apprend à rythmer comme ils le doivent être, pour ne rien perdre de leur beauté et de leur suave harmonie.

Jusque-là, en effet, les auteurs, préoccupés surtout de théorie spéculative, établissaient les principes généraux de la rythmique et ses divers éléments constitutifs, temps, pieds et rythmes, sans faire une distinction bien marquée entre la mélodie pure, qui se crée elle-même son rythme propre et la mélodie associée à un texte poétique déjà rythmé et s'y adaptant d'une manière presque servile. Leur théorie, sans doute, convenait aussi bien à l'une qu'à l'autre ; ils observaient même qu'en musique le rythme a des libertés qu'il ne possède pas en poésie, que rien

ne l'empêche, par exemple, de diviser les temps que les règles métriques obligent de composer dans les vers, que certains pieds et certains rythmes appelés irrationnels par les grammairiens, parce qu'ils ne suivent pas leurs lois, n'en sont pas moins pour les musiciens parfaitement réguliers et d'un usage ordinaire. Mais, à défaut d'une séméiographie musicale assez simple, assez claire et assez parfaite pour noter les mélodies avec toutes leurs nuances rythmiques, ce n'est pas aux mélodies elles-mêmes qu'ils empruntaient leurs exemples, c'est au texte métriquement rythmé, offrant d'ailleurs le même rythme que la mélodie, mais plus facile à noter et plus à la portée de tous les lecteurs.

Hucbald, au contraire, et ceux qui viendront après lui, ne voulant être que pratiques, s'arrêtent fort peu à considérer les rapports de la rythmique et de la métrique, ils se contentent de les rappeler en deux mots et de revendiquer pour la mélodie pure la même régularité, la même constitution rythmique que les grammairiens réclament pour la poésie. Mais c'est de la mélodie qu'ils s'occupent exclusivement, de la manière de la chanter, pour qu'elle possède le nombre et la mesure indispensables à sa perfection ; ce sont des mélodies aussi qu'ils citent comme exemples, sans se soucier des imperfections considérables de leur notation, parce que ces mélodies étaient notées alors dans toutes les mémoires.

Comment, d'ailleurs, auraient-ils pu en appeler à des textes purement prosaïques, adaptés aux mélodies en dehors de toute loi métrique et ne faisant pas corps avec elles au point de vue du rythme ? Force leur était donc de négliger les paroles et de ne considérer que le chant, pour lui appliquer les règles du nombre musical ; et c'est bien ce qu'ils ont fait. Nous venons de le voir dans Hucbald de Saint-Amand, nous le verrons encore dans les mattres qui ont écrit après lui et qui le copient plus ou moins.

CHAPITRE IV

PREMIÈRE DÉCADENCE

(XI^e siècle)

I. — GUY D'AREZZO

(995-1050)

Ce que fut le moine Guy d'Arezzo et quelle autorité il s'est acquise au moyen âge dans les questions qui concernent le chant ecclésiastique, aucun de mes lecteurs ne l'ignore ; inutile donc de le leur présenter davantage. Disons seulement que, s'il fut le maître par excellence, auquel on n'a plus cessé de recourir, il ne se montra pas moins le gardien vigilant et éclairé des traditions primitives.

Un siècle s'était écoulé depuis Hucbald de Saint-Amand ; la symphonie, germe destructeur que, sans le vouloir et sans le prévoir, il avait greffé sur la musique grégorienne, jetait des racines de plus en plus profondes, et sa croissance rapide menaçait déjà d'étouffer le vieux tronc qui le portait. Il n'était que temps d'aviser, si possible. Guy d'Arezzo aperçut le danger de cet engouement pour un genre de musique nouveau, de l'abandon presque universel de l'ancienne manière de chanter et, ce qui en était la conséquence, il put constater l'oubli, le discrédit même dans lequel on laissait tomber un art si cher aux vieux maîtres. Aussi, comme on sent dans ses pages vibrantes d'émotion la colère, l'indignation pieuse déborder de son âme, lorsque, partout autour de lui, il voit l'ignorance remplacer la science même la plus élémentaire, le caprice se substituer aux règles les mieux établies, corrompre les mélodies sacrées et leur faire perdre toute douceur, toute beauté.

Certes, il n'a rien épargné, ni par ses écrits, ni par ses exemples, pour arrêter la décadence et conserver pure à l'Église sa musique si simple, mais si profondément artistique. Il semble même qu'à cette œuvre la Providence lui soit venue en aide, comme il l'écrit dans sa lettre au moine Michel, en lui inspirant le moyen de fixer les mélodies sacrées par une notation claire, lisible à tous et assez parfaite pour laisser le moins de part possible à la tradition orale et aux interprétations capricieuses. La portée musicale venait, en effet, compléter heureusement la notation neumatique, elle permettait de préciser d'une manière absolue les intonations de la mélodie, dont les neumes contenaient déjà le rythme.

Guy d'Arezzo l'espérait bien ainsi, et c'est pourquoi il prit soin de noter lui-même tout l'antiphonaire de saint Grégoire, en le ramenant à sa pureté primitive. Quoi de plus facile après cela que de préserver de toute corruption les mélodies grégoriennes ? Le livre qui les contenait n'était plus un livre fermé à la généralité des chanteurs, un livre qui, pour être déchiffré bien ou mal, exigeait des années d'étude, et encore, grâce à une mémoire heureuse plus qu'à une vraie intelligence, un livre, par conséquent, exposé à mille causes d'erreur, tout semblable, le mot est de Guy d'Arezzo, à un puits qui n'a pas de corde et dont vainement on aperçoit les eaux profondes. « J'ai trouvé au contraire, pouvait dire l'heureux inventeur, une notation simple et claire pour tout le monde, j'ai donné aux chantres un antiphonaire tel qu'on n'en avait jamais eu dans les siècles passés¹. » Les enfants mêmes apprenaient à le lire sans faute ; il ne fallait aux copistes qu'un peu de soin et quelques connaissances musicales, pour en multiplier les exemplaires avec une fidélité toujours égale.

C'est eux aussi que Guy d'Arezzo adjure de ne point rendre son œuvre inutile par leur ignorance et leur incurie. « Tant de maux et beaucoup d'autres encore arrivent par la faute de ceux qui copient les antiphonaires. Je les avertis donc et je les conjure qu'aucun d'eux ne se mêle plus de noter un antiphonaire, à moins de s'en être rendu capable par la connaissance des règles que j'ai données sur la notation musicale.

¹ *Regulæ rhythmicæ*, Prolog. Antiphon.

Sinon, rien n'est plus certain, il n'enseignera que l'erreur celui qui ne s'est pas fait tout d'abord le disciple de la vérité. » (Prolog. Antiph.)

Mais vainement Guy s'efforçait par tous les moyens d'enrayer le mouvement de décadence artistique, dont il pouvait prévoir les tristes conséquences, il n'y a pas réussi. Nous entendrons les meilleurs écrivains de ce siècle se plaindre du même mal toujours grandissant, si bien qu'au siècle suivant, le XII^e, la ruine sera consommée presque partout, des mélodies grégoriennes il ne restera plus qu'un corps sans âme, l'organisme lui-même ira se désagrégeant de plus en plus et, finalement, se réduira à l'état d'ossements épars.

Revenons à notre sujet : c'est l'histoire du rythme grégorien que nous voulons retracer par les auteurs qui en ont écrit depuis le IV^e siècle jusqu'à nos jours. Ce qu'il fut avant Guy d'Arezzo nous est connu ; qu'en pensait-il lui-même et comment en a-t-il parlé ? Nous le demanderons à son livre intitulé : *Bref Discours sur les règles de l'art musical* ¹, écrit précisément dans le but tout pratique de rappeler aux chantres d'église ou de leur apprendre ce qu'ils avaient le plus besoin de savoir, pour s'acquitter convenablement de leur fonction. Absolument comme l'avait fait un siècle auparavant l'auteur de l'*Enchiridiadis*. Voici d'abord le *Prologue* qu'il a mis en tête de ce traité :

« Désireux de contribuer pour ma part à l'utilité commune, ainsi que m'y engageaient tout à la fois et ma condition d'homme et l'exemple des gens de bien, je m'appliquai entre autres choses à enseigner la musique aux enfants. La grâce divine me venant en aide, plusieurs parmi eux, après un mois seulement d'exercice sur notre manière de noter les mélodies, à l'imitation des cordes tendues, ont pu chanter à première vue et sans hésiter des mélodies qu'ils n'avaient jusque-là jamais vues ni entendues. Ce fut un spectacle merveilleux pour un très grand nombre de personnes ; et pourtant celui qui n'en est pas capable, comment ose-t-il se dire musicien ou chanteur ?

« J'eus alors pitié de nos chantres, les voyant travailler des années et des années pour apprendre le chant, sans parvenir à déchiffrer eux-mêmes la plus petite antienne, toujours étudiant, ainsi que parle l'Apôtre,

¹ *Micrologus de disciplina artis musicæ*, ap. GERB., t. II.

et n'arrivant jamais à la science parfaite de leur art. Aussi ai-je résolu de faire servir une invention si utile au bien de tout le monde. De toutes les connaissances musicales que, par la grâce divine, j'ai pu acquérir en différents temps, je veux donc exposer brièvement et clairement celles qui me paraissent surtout profitables aux chantres. Car, pour les autres, dont l'utilité est moindre ou qui seraient moins facilement comprises, je crois superflu d'en parler, me souciant peu que certains esprits sèchent d'envie, pourvu que d'autres profitent en science. »

Après ce préambule, qui montre bien le côté tout pratique du Micrologue, Guy d'Arezzo expose en vingt chapitres, la plupart très courts, les notions fondamentales de l'harmonique, de la rythmique et de la symphonique, c'est-à-dire de toute la musique appliquée à l'art du chanteur. C'est au chapitre xv qu'il traite du rythme dans les mélodies grégoriennes ; je le transcris ici tout entier.

CHAPITRE XV. — *De ce qui est requis pour composer un chant*

« De même que, dans les mètres, il y a les lettres, les syllabes, les mots, les pieds et les vers, ainsi en musique on distingue les sons, dont un, deux ou trois réunis forment des syllabes musicales ; les syllabes, soit une seule, soit plusieurs ensemble, constituent une neume, c'est-à-dire une partie de la mélodie, un membre de phrase musicale ; plusieurs de ces membres ou parfois un seul font une distinction ou phrase, après laquelle les voix reprennent leur respiration.

« Sur quoi il faut observer qu'on ne doit jamais, ni dans l'exécution ni dans la notation, disjoindre les parties d'une distinction, moins encore les sons qui composent une syllabe ; mais, pour faire bien sentir chacune de ces parties, il convient d'allonger un peu la dernière note, très peu dans la syllabe, davantage dans la neume, et plus encore à la fin de chaque distinction.

« C'est pourquoi il est nécessaire que la mélodie soit battue, comme on fait des pieds métriques ; que, parmi les sons, les uns aient une durée deux fois plus longue, les autres deux fois plus courte, qu'il y en ait de tremblés, et qu'ainsi la teneur de la voix soit variée. Nous indi-

quons souvent la teneur longue par une virgule ou un trait sur la lettre.

« Quant aux neumes ou membres de phrase musicale, il faut les distribuer de telle sorte que, ces neumes étant composées tantôt par un même son répercuté et tantôt par la réunion de deux ou de plusieurs sons différents, les membres de phrase se répondent mutuellement soit par le nombre des sons, soit par la proportion des durées, et qu'ainsi on trouve opposés l'un à l'autre, ici deux membres égaux, là un membre double ou triple à un membre simple, ou bien encore en proportion sesquialtère ou sesquiterce. »

En deux tableaux, Guy donne le modèle de ces diverses proportions rythmiques dans le diapason (1 : 2), le diapente ou quinte (2 : 3) et le diatessaron ou quarte (3 : 4), auxquels il ajoute le ton (8 : 9)¹. Il poursuit après cela :

« Que le musicien choisisse, entre ces manières de diviser la mélodie, celle dont il veut se servir, tout comme le métricien choisit parmi les pieds métriques ceux qui doivent composer ses vers. Une plus grande liberté est cependant laissée au premier, parce que l'art musical aime la variété dans l'arrangement des sons, pourvu que cet arrangement soit toujours conforme aux règles. Comment il l'est, nous ne savons, il est vrai, toujours le bien définir ; mais puisque c'est la raison qui juge des règles, tout ce que la raison approuve, nous pouvons le tenir pour régulier. Ce sont là toutefois des choses qu'on explique mieux de vive voix que par écrit.

« Il faut donc que, semblables à des vers, les distinctions soient égales, qu'on répète quelquefois les mêmes sans changement ou avec une légère modification et, si l'on en redouble avec art quelques-unes, que leurs parties ne soient point trop différentes, mais qu'on retrouve plutôt dans des modes divers les mêmes figures rythmiques, un même ordre de sons ascendants et descendants. On observera encore, dans les neumes réciproques, de les faire revenir par le même chemin et en parcourant à l'inverse les mêmes degrés. Le même intervalle franchi par les voix, lorsque, d'un bond, elles descendent de l'aigu au grave, elles le franchiront encore pour remonter du grave à l'aigu ; ainsi, quand nous regar-

¹ Voir plus loin le commentaire de ce passage du *Micrologue* par ARIBON LE SCHOLASTIQUE, *infra*, § 3, p. 88.

dans au fond d'un puits, voyons-nous notre image se réfléchir dans l'eau de toute la distance qui est entre l'eau et nous.

« Parfois aussi, une seule syllabe portera une ou plusieurs neumes ; d'autres fois, la neume se partagera entre plusieurs syllabes. On diversifiera encore plus ou moins les neumes en les commençant tantôt par le même son et tantôt par des sons d'acuité ou de gravité différente. Le plus grand nombre des distinctions devront être ordonnées par rapport à la note finale du mode ou à celle qui en tient lieu (*RE* ou *LA* dans le deuxième mode, *MI* ou *SI* dans le troisième, *FA* ou *DO* dans le cinquième), et un certain nombre commenceront sur le même degré, comme on le voit pratiqué dans les mélodies ambrosiennes (les hymnes ¹).

« Il y a, je le sais, des chants qu'on pourrait appeler prosaïques et dans lesquels ce que je viens de dire n'est pas observé avec la même rigueur ; comme dans la prose ordinaire, on y fait assez peu attention, si les phrases et les membres de phrase se rencontrent ici ou là sans règle bien déterminée, tantôt plus longs et tantôt plus courts. Mais je parle surtout des chants métriques, c'est-à-dire composés de telle sorte qu'en chantant il semble que nous scandions des vers ², comme de fait il

¹ « Je suis très heureux de constater que le savant auteur entend comme moi le passage où il est question des *mélodies ambrosiennes*, sur lequel je me suis trouvé en dissentiment avec le P. Soullier, qui y a vu une allusion aux répons du rit ambrosien, tandis qu'il me semblait se rapporter aux hymnes en général. Les mots *more perdulcis Ambrosii*, traduits à la page suivante, se doivent sans doute interpréter de même. » (St-M.) En effet, telle est bien aussi mon opinion ; mais on peut différer sur ce point et l'opinion du P. Soullier n'est pas improbable.

² Parce qu'en effet ils ont un rythme, comme les vers, et que les distinctions y sont ordonnées à la manière des vers, c'est-à-dire ayant toutes une longueur déterminée et à peu près égale, parfois même étant réunies en forme de strophe poétique, bien que le texte soit une simple prose. On se rappelle la distinction établie par les rythmiciens entre le rythme, le mètre et le vers : tout rythme n'est pas mètre ni vers, mais tout mètre et tout vers est nécessairement rythme ; le mètre ajoute au rythme la détermination du nombre et de la forme des pieds rythmiques. Cela explique la pensée de Guy d'Arezzo dans ce passage : il y a des mélodies qui sont rythmes purs, parce que les distinctions ou membres de phrases n'y sont soumis à aucune règle de longueur déterminée ; ce sont les chants qu'on pourrait, dit-il, appeler prosaïques. Il y en a d'autres, où les rythmes sont de longueur et de forme absolument déterminées et réglées sur un texte poétique, les hymnes par exemple ; ceux-là sont proprement métriques. Il en est d'autres enfin, composés sur de la prose, mais en donnant aux rythmes, c'est-à-dire aux distinctions ou membres de phrase, une étendue et des formes assez déterminées pour qu'on puisse les assimiler en quelque sorte à des rythmes métriques. Cette assimilation suppose nécessairement deux choses : des pieds rythmiques, que le chanteur scande à la manière des pieds métriques dans les vers, puis une étendue limitée pour chaque rythme et à peu près égale à celle des vers.

arrive, quand ce sont des mètres que nous chantons. Dans ces chants, il faut avoir soin d'entremêler les neumes dissyllabiques avec les trisyllabiques et les tétrasyllabiques. Car, de même que les poètes lyriques unissent dans leurs vers plusieurs sortes de pieds, ainsi, pour composer un chant, le musicien fait un mélange convenable de neumes différentes. J'appelle mélange convenable celui dans lequel la variété des neumes et des distinctions est tellement ordonnée que les neumes répondent aux neumes et les distinctions aux distinctions avec une sorte de ressemblance dissemblable, mais toujours harmonieuse, à la façon du très doux Ambroise.

« Or, mètres et chants ont, entre eux, une grande ressemblance : les neumes sont en guise de pieds et les distinctions remplacent les vers. Telle neume, en effet, est de rythme dactylique, telle autre de rythme spondaïque ou iambique. Vous trouverez de même des distinctions tétramètres, pentamètres, hexamètres et beaucoup d'autres choses encore¹... On aura soin, dans les phrases et les membres de phrase, de faire terminer ensemble le chant et les paroles, comme aussi de ne placer point des notes longues sur des syllabes brèves, ou des brèves sur des longues, où elles produiraient un mauvais effet ; au reste, ces cas sont assez rares.

« Il faut donner à chaque mélodie le caractère qui lui convient : dans les sujets tristes, les neumes doivent être graves ; quand tout y est calme, les neumes seront plutôt agréables ; elles deviendront exultantes dans le triomphe et la joie, et ainsi des autres. Il arrive encore assez souvent qu'on place au-dessus des notes un accent grave ou aigu, parce que certains sons doivent être produits avec force et d'autres plus faiblement, en sorte que la même note répétée avec cette alternative de force et de faiblesse semble réellement monter et descendre.

« Vers la fin des distinctions, il convient que les sons arrivent de plus en plus rares au lieu du repos, semblables au coursier qui ralentit le pas et rentre fatigué de sa course. La notation musicale indiquera ce ralentissement par ses notes plus pressées et moins nombreuses.

« Ajoutons, enfin, que nombre de sons en musique deviennent liques-

¹ J'omets ici une phrase qui n'est pas à sa place ; ce qu'elle contient fait l'objet du chapitre xvi, où sont expliqués ces divers mouvements mélodiques, par préposition, supposition, apposition, etc., et où se trouve le tableau annoncé à la fin de la phrase.

cents, à la manière des lettres de l'alphabet, en sorte que, la voix passant de l'un à l'autre par une transition inaperçue, le premier ne semble pas fini que le second est déjà commencé. Nous marquons ces sons liquescents par un point comme une tache au-dessus de la note, de cette manière :

G[•] E Ga a G
Ad te levavi.

Si cependant on préfère deux notes pleines, au lieu d'un son liquescent, rien ne s'y oppose et souvent même la mélodie en est plus agréable.

« Tout ce que nous venons de dire doit être observé avec une certaine discrétion, sans excès ni en plus ni en moins.

« Comment les sons deviennent liquescents, dit ailleurs Guy d'Arezzo, s'ils doivent être unis ou séparés, lesquels sont longs ou tremblés, lesquels sont brefs, de quelle sorte la mélodie se partage en phrases et membres de phrase, quel mouvement ont les sons, ascendant, descendant ou sur un même degré, il suffit d'un entretien pour le faire apercevoir dans la figure même des neumes, pourvu qu'elles soient bien écrites et disposées avec ordre¹. »

Telle est la doctrine rythmique de Guy d'Arezzo. Elle est, on le voit, en conformité parfaite avec celle d'Hucbald de Saint-Amand, fondée sur les mêmes principes. d'une nature toute pratique et envisagée uniquement dans ses applications au chant ecclésiastique. Si nous voulons résumer leurs enseignements à l'un et à l'autre, nous trouvons qu'ils peuvent se ramener aux points suivants :

1° Il faut, dans le chant grégorien, distinguer des sons longs et des sons brefs, tout comme en poésie il y a des syllabes longues et des syllabes brèves. *Attendatur, qui soni producti quique correpti esse debeant.* Guy et Hucbald le répètent vingt fois et de diverses manières ;

2° Entre les sons longs et les sons brefs il existe une proportion de durée, proportion si bien déterminée que tout le mouvement mélodique se trouve réglé, mesuré par ces durées successives des sons. « *Ut ea quæ diu ad ea quæ non diu legitime concurrant.* — *Aliæ voces ab aliis morulam*

¹ *Regulæ de ignoto cantu*, ap. GERB., t. II, p. 37.

duplo longiorem, vel duplo brevior, aut tremulam habeant — Omnia longa æqualiter longa, brevium sit par brevitatis, exceptis distinctionibus — Sic itaque numerose canere est longis brevibusque sonis ratas morulas metiri. »

3° De l'assemblage des sons se forment les neumes ; les neumes groupées ensemble forment les distinctions ou phrases et membres de phrase musicale. Or les neumes, premier élément organique du rythme et de la mélodie, sont diversement composées de sons longs et de sons brefs. Celles-ci offrent un rythme dactylique, c'est-à-dire une longue et deux brèves, celles-là un rythme spondaïque ou deux longues, d'autres un rythme iambique, une brève et une longue, etc... « *Utpote ista neuuma dactylico, illa vero spondaico, illa iambico metro decurreret. »*

4° Les neumes sont donc aux mélodies grégoriennes ce que les pieds métriques sont aux vers — « *Non autem parva est similitudo metris et cantibus, cum et neumæ sint loco pedum et distinctiones loco versuum. »* — Ces pieds rythmiques doivent être frappés et leur mesure battue, afin de garder partout un mouvement égal, en donnant à tous les pieds, quelle que soit la variété de leurs figures, une même valeur temporaire — « *Veluti metricis pedibus cantilena plaudatur. Age, canamus exercitii usu; plaudam ego pedes in præcinendo, tu sequendo imitabere — Sicque opus est, ut quasi metricis pedibus cantilena plaudatur. »*

5° Ce soin de garder une parfaite égalité de mouvement et de mesure dans les pieds rythmiques est chose indispensable à toute mélodie ; sans elle, impossible de bien chanter, soit seul, soit en chœur, et le chant lui-même n'a plus ni perfection ni beauté — « *Quod certe omne melos more metri diligenter mensurandum est — Ante omnia sollicitius observandum, ut æqualitate diligenti cantilena promatur; qua utique si careat, præcipuo suo privatur jure et legitima perfectione fraudatur* » — Or, pour l'obtenir, pour y habituer de bonne heure les chanteurs, les maîtres doivent l'enseigner à leurs élèves dans les écoles, les former à cette discipline du rythme musical, en battant la mesure du chant soit avec le pied, soit avec la main, soit de toute autre manière convenable — « *Hanc magistri scholarum studiose inculcare discentibus debent, et ab initio infantes eadem æqualitatis sive numerositatis disciplina informare, inter cantandum aliqua pedum manuumve, vel qualibet alia percussione numerum instruere.* »

6° Enfin cette égalité parfaite et constante dans la mesure du chant est précisément ce que les Grecs ont appelé *rythme* et les Latins *nombre* en musique — « *Quæ canendi æquitas rhythmus græce, latine dicitur numerus* » — le nombre, la mesure étant nécessaires à la musique non moins qu'à la poésie — « *Quod certe omne melos more metri diligenter mensurandum sit.* »

On ne pouvait, ce semble, montrer mieux et d'une manière plus claire comment les théories rythmiques, enseignées jusque-là par tous les auteurs grecs et latins, païens et chrétiens, trouvent leur application dans la musique sacrée; non, sans doute, en réglant le rythme des mélodies sur celui des mètres ou des vers, puisque le texte de ces mélodies est tout prosaïque, mais en leur donnant à elles-mêmes un rythme propre, auquel viennent s'adapter ensuite les paroles, de la façon qui convient à la prose.

Au point de vue du rythme et de l'expression musicale, les mélodies n'avaient rien à perdre à se trouver ainsi affranchies du joug de la métrique et débarrassées des entraves du vers. Le rythme musical plus libre et infiniment plus varié que le rythme poétique devait leur communiquer ses propres allures; au lieu de s'enfermer dans des formules inflexibles, elles pouvaient se développer à l'aise, suivre les inspirations du génie, prendre toutes les formes de la pensée et du sentiment, user en un mot de toutes les richesses que possède l'art musical, et les trésors en sont inépuisables.

Aussi la musique grégorienne offre-t-elle dans ses mélodies un tout autre caractère que la musique grecque, presque toujours syllabique, parce qu'elle est asservie aux paroles. Au contraire, les vocalises, les mélismes abondent dans la première; les paroles n'y jouent qu'un rôle assez secondaire. Le musicien s'en inspire et y puise le sentiment général qu'il doit exprimer, mais toute son attention se concentre ensuite sur la mélodie, qui se déroule au gré de l'inspiration et ramasse un peu au hasard sur sa route les mots du texte chanté. Son rythme n'en est pas moins régulier et parfaitement ordonné dans ses libres allures, soumis à toutes les lois que l'art lui impose et, en retour, il reçoit de lui la beauté, la puissance, qui plaisent et émeuvent toujours dans les œuvres vraiment artistiques.

II. — BERNON DE REICHENAU

(Première moitié du XI^e siècle)

Bernon, d'abord moine à Saint-Gall, puis abbé de Reichenau, près de Constance, s'était acquis une grande réputation pour sa science du chant ecclésiastique. Il fut donc prié par Pellegrin, évêque de Cologne, d'écrire un traité sur la psalmodie, qui pût servir de règle à tous les chantres de son Église.

Reichenau et Saint-Gall, qui vivaient alors sous la même discipline monastique, se faisaient remarquer par leur ardeur pour la perfection et la pureté du chant ; tous deux avaient une même doctrine puisée aux sources romaines et possédaient des mattres habiles, qui ont laissé après eux un nom et des œuvres de valeur. L'une de ces œuvres est le *Tonarium* de Bernon, recueil des formules mélodiques qui servent à la psalmodie, avec leurs différences ou terminaisons, et l'indication des antiennes qui se rapportent à chaque ton et à chaque formule.

En tête de son Tonaire, Bernon a placé un prologue où il résume en quelques pages les notions pratiques, que tout chantre doit posséder pour remplir son office, non d'après une routine aveugle et sujette à erreurs, mais avec une science musicale au moins suffisante. C'est un traité d'harmonique, comme en ont écrit la plupart des auteurs, avant et après Bernon. La question des modes en est la partie principale et la plus étendue ; cela se comprend dans l'introduction d'un Tonaire. Celle du rythme des mélodies n'est cependant pas omise. Bernon, sur ce point, a particulièrement en vue de prémunir les chantres contre une opinion assez répandue déjà, qui tendait à supprimer toute différence entre les notes, toute variété et proportion de durée dans les sons, tout rythme en un mot, et à faire des mélodies grégoriennes un *plain-chant* uniforme, sans couleur et sans vie. Voici comment il s'exprime à ce sujet au § 14 du Prologue.

« Mais il ne suffit pas, en chantant, d'éviter les défauts que je viens de signaler et d'autres du même genre, on doit encore observer avec grand soin dans les neumes quels sons ont une durée brève et lesquels une durée

longue ; car il faut se garder de chanter rapidement et sans une durée suffisante les notes que l'autorité des maîtres anciens a voulu faire longues et tenues.

« N'écoutez donc pas ceux qui prétendent qu'il n'y a aucune raison de distinguer, dans les chants bien mesurés, des durées tantôt longues et tantôt brèves. Tout grammairien vous reprendra si, dans un vers, vous placez une syllabe brève où il devrait y avoir une syllabe longue, et cela uniquement parce qu'ainsi l'ont voulu les anciens ; car de raison naturelle, il n'y en a pas. Combien plus, par conséquent, la musique, à qui il appartient de déterminer scientifiquement les justes dimensions et le rythme des sons, n'aura-t-elle pas le droit de se récrier lorsque vous n'observez pas où il le faut les durées que réclame le rythme ? Une faute commise dans un art tout de convention comme la poésie blesse vos oreilles ; que doit-ce être en musique qui est un art fondé sur la nature ? La nature humaine a effectivement toutes sortes de convenances avec la musique, elle n'en a pas avec la grammaire. Il suffit, dirai-je avec un très savant homme, de descendre en soi-même pour le bien comprendre.

« De même donc qu'en métrique, on compose les vers de pieds, dont la mesure est déterminée, de même en musique tout chant se forme par un assemblage convenable et harmonieux de sons longs et de sons brefs. Un vers hexamètre bien rythmé fait plaisir à entendre ; mais, si vous renversez l'ordre des pieds et que, au lieu d'un spondée, vous placiez à la fin un dactyle, vous surprenez l'oreille d'une manière désagréable. Même en prose, vous êtes pour le moins étrange lorsque, dans un verbe de la deuxième conjugaison, il vous arrive de placer l'accent aigu sur l'antépénultième, *dócete*, par exemple, ou, dans la troisième conjugaison, de prononcer avec un accent circonflexe sur la pénultième *legíte*. A plus forte raison, une mélodie composée selon toutes les règles de l'art approuvé par les anciens est-elle de nature à nous plaire, parce qu'elle satisfait à la fois l'esprit et les sens ; tandis que le moindre défaut contraire à ces lois ôte à la mélodie tout son charme et nous empêche d'y trouver aucun plaisir.

« On peut, à la rigueur, bien chanter, sans avoir la science des intervalles et du nombre et en se guidant uniquement par l'oreille ; mais c'est ressembler au rossignol qui chante, lui aussi, d'une manière très

suave au printemps, ce n'est pas se montrer habile chanteur. Que dans notre musique les mélodies soient donc chantées en conservant aux sons leur juste valeur, aux neumes la gravité et l'union qui leur conviennent ; que notre chant soit toujours modeste, simple, viril et non pas efféminé ; qu'attirés enfin par sa douceur, nous nous portions joyeusement à redire les louanges divines, selon cette parole du Psalmiste : « Chantez sagement. *Psallite sapienter.* »

Bernon était contemporain de Guy d'Arezzo. Les anciens, auxquels il en appelle pour ce qui regarde l'observation exacte du rythme dans le chant, ce sont donc les maîtres qui avaient enseigné jusque-là, à Saint-Gall en particulier, et dont les écrits faisaient autorité de saint Augustin à Huchald de Saint-Amand. Leur doctrine rythmique nous est connue ; manifestement Bernon, loin de la contredire, s'en inspire au contraire et il la reproduit dans les lignes précédentes. Comme eux, c'est aux mètres qu'il compare la mélodie ; de part et d'autre il aperçoit des arrangements semblables de temps longs et de temps brefs, ici dans les sons, là dans les syllabes ; il veut que ces temps soient disposés dans un ordre régulier et constant, en sorte que, pas plus dans la mélodie que dans les vers, il n'y ait rien qui blesse tant soit peu notre sentiment inné du rythme, de la mesure ; c'est là une nécessité naturelle et les anciens, en établissant les règles de l'art musical, celles du rythme en particulier, n'ont fait que lui obéir. Nous aurions donc tort de déplacer les bornes qu'ils ont plantées, de croire faire mieux en nous affranchissant des lois rythmiques auxquelles ils se sont soumis. Contredire à ce point notre propre nature, ce serait infailliblement tuer l'art musical et réduire les mélodies sacrées à un assemblage informe de sons, qui n'offrent plus ni sens à l'esprit ni charme à l'oreille. Hélas ! on le vit bien depuis ¹.

¹ « En lisant les observations de Bernon sur les fautes commises dans la prononciation et concernant la quantité des syllabes, observations d'ailleurs conformes à celles d'autres écrivains cités dans les pages précédentes, je me demande comment on a pu, à la même époque, tenir si peu de compte de cette doctrine dans la composition du chant. On n'y pourrait sans doute relever aucun exemple analogue à la prononciation stigmatisée par lui du mot *décete* ; mais celle de *legite* se trouve reproduite à satiété dans nos antiphonaires, et des choralistes qui font école aujourd'hui croient la justifier pleinement en disant que, chez les anciens, chez les classiques eux-mêmes, la musique primait la grammaire, d'après l'axiome : *Musica non subjacet regulis Donati.* » (St. M.) — Sans recourir à l'axiome rappelé ici, on peut, ce semble, expliquer de deux façons la pratique ancienne : 1^o par la distinc-

III. — ARIBON LE SCOLASTIQUE ET JEAN COTTON

(Fin du XI^e siècle)

Après Guy d'Arezzo et après Bernon, le XI^e siècle ne manqua pas d'auteurs qui écrivirent sur la musique ¹. Mais leur grande et presque leur unique préoccupation était, au point de vue spéculatif, d'expliquer scientifiquement, c'est-à-dire par les nombres, la constitution harmonique des huit modes grégoriens ; au point de vue pratique, ils cherchaient les meilleures formules psalmodiques et l'accord des psaumes avec leurs antiennes. La musique, en tant qu'art expressif, ses règles, ses moyens d'action, l'usage qu'il convient d'en faire et, plus spécialement, ce qui concerne le rythme des mélodies, tout cela tient fort peu de place dans leurs écrits, sans doute parce que déjà, autour d'eux, l'opinion combattue par Bernon avait pris de la consistance et passé en usage.

Les saines doctrines des temps antérieurs n'étaient cependant pas complètement oubliées, quelques voix se faisaient encore entendre pour les rappeler aux contemporains, pour protester du moins contre leur aban-

tion réelle entre l'accentuation et la durée des syllabes ; une syllabe accentuée n'est pas nécessairement longue, et une syllabe non accentuée n'est pas nécessairement brève. Or, la quantité des mots n'était plus observée que dans la poésie classique, l'accent réglait seul la prononciation et était indépendant de la durée, longue ou brève, des syllabes. On pouvait donc, sans violer les règles de l'accentuation, non pas *accentuer* en musique la pénultième des proparoxytons, mais lui donner plusieurs notes et *prolonger* ainsi sa *durée*. Nous avons peine à l'admettre, parce que notre prononciation n'est plus la même et que nous avons de fait rendu longues toutes les syllabes accentuées et abrégé les non accentuées ; mais il n'en était pas ainsi autrefois ; 2^o par la tolérance dont nous faisons preuve nous-mêmes en musique. Il n'y a pas vingt ans, nul ne prenait garde dans les cantiques, les odes, les romances, les airs de théâtre, etc., aux fautes de prononciation, si nombreuses et si choquantes, dont musiciens et poètes se rendaient également coupables ; le chant couvrait tout, autorisait tout, et l'accentuation qui aurait révolté nos oreilles dans un texte parlé, récité, était parfaitement tolérée dans un texte chanté. Aujourd'hui encore, malgré le mouvement de réforme qui se dessine de plus en plus, combien, même parmi les littérateurs puristes, à plus forte raison chez les autres, combien se refusent à voir dans cette pratique musicale rien de blâmable, rien qui doive être modifié ! Il est probable que les anciens ont fait comme nous ; et cette manière de faire, que nous avons mis des siècles à trouver défectueuse, n'est pas uniquement le propre des Latins, on la retrouve chez les Grecs et chez les autres nations orientales, qui ne songent pas encore à la réformer. Mais cela ne fait pas qu'elle ne soit défectueuse et qu'on n'ait pas raison de vouloir faire autrement.

¹ Hermann Contract, moine de Reichenau ; saint Guillaume, abbé d'Hirschau en Bavière ; Théoger, évêque de Metz ; Aribon, scolastique de Frisingue ; Jean Cotton, d'origine anglaise, etc. Cf. GERBERT, *Op. cit.*, t. II.

don presque universel et déplorer le triste état auquel on réduisait dès lors les mélodies sacrées.

Une de ces voix, presque la seule dont les échos soient parvenus jusqu'à nous, est celle d'Arison, scolastique ou maître des écoles à la cathédrale de Frisingue. Nous avons de lui un traité intitulé *Musica*, et adressé à son évêque, Ellenhard. Il y préconise tout d'abord une manière nouvelle d'expliquer la formation et la constitution des modes grégoriens ; il donne à cette manière le nom bizarre de *caprea* (chèvre sauvage), parce que, dit-il, elle permet de trouver très rapidement la vraie division des échelles modales, et qu'elle s'est offerte à sa pensée avec la soudaineté du chevreuil qui paraît et disparaît aux yeux du chasseur.

Mais encore qu'Arison, semblable en cela à tous les théoriciens de son temps, attache une grande importance à sa méthode et aux résultats qu'il en obtenait, ce n'est pas là toutefois, pour nous, la partie vraiment intéressante de son traité. Il en a ajouté une autre, plus pratique et plus artistique à la fois, dans laquelle se trouvent certains aperçus nouveaux et ingénieux sur la manière de conduire les voix dans la mélodie, sur la valeur comparée des différentes espèces de mouvements par quarte, quinte, tierce majeure et mineure, ton et demi-ton, au point de vue de l'effet artistique, sur les proportions rythmiques à observer en toute mélodie, etc...

Arison, dans cette deuxième partie, se pose comme le disciple fervent, le commentateur fidèle de Guy d'Arezzo. De fait, il suit le maître, et son commentaire n'est pas inutile pour en bien saisir la doctrine. Je ne rapporterai ici que ce qui concerne le rythme des mélodies ¹.

¹ Malheureusement, le manuscrit reproduit par Gerbert est des plus fautifs ; à partir de la page 211, il est difficile de se retrouver au milieu des transpositions, des interpolations et des lacunes du texte. Voici, ce me semble, comment l'ordre des matières doit être rétabli.

La première partie, interrompue à la page 211 (1^{re} col., ligne 13, *Argumentum a genere*), se continue page 217 (1^{re} col., ligne 13, *qui si in tetrachordo*) jusqu'à la page 225. — *De naturali musica et artificiali*, où commence la deuxième partie. — Celle-ci se poursuit d'abord jusqu'à la page 228 (2^e col. vers le milieu *sed hæc apertius*). La suite, mais avec une lacune, se trouve à la page 211 (1^{re} col., ligne 13) et se termine page 213 (1^{re} col., au bas). — *L'utilis expositio* qui vient après est une interpolation étrangère au texte d'Arison, quelque note marginale sans doute, ajoutée par le copiste ou par un lecteur et qui aura ensuite passé dans le texte. Arison commente ce passage de Guy d'Arezzo d'une tout autre manière à la page 226. — Enfin, l'auteur a dû terminer son livre par le commentaire du chapitre xvii du *Micrologue* : *Quod ad cantum redigitur omne quod scribitur* ; — mais de ce commentaire

« *De ce qui convient à la modulation.* — « Il y a double plaisir à chanter, lorsque dans la mélodie les neumes et les distinctions observent entre elles les justes proportions, dont le monocorde nous offre un exemple dans le bel ordre des sons. C'est ce que nous apprend le seigneur Guy, le dernier des musiciens par le temps, le premier par le mérite, en comparaison duquel tous les autres maîtres ont juste la valeur des muettes comparées aux voyelles. Il dit donc :

« Quant aux neumes, il faut les distribuer de telle sorte que, ces neumes étant composées tantôt par un son répercuté et tantôt par la réunion de deux ou de plusieurs sons différents, elles se répondent mutuellement, soit par le nombre des sons, soit par la proportion des durées, et qu'ainsi l'on trouve opposées l'une à l'autre ici deux neumes égales, là une neume double ou triple à une neume simple, ou encore en proportion sesquialtère ou sesquiterce. » (Cf. *supra*, p. 54.)

« Ailleurs il ajoute : « Il faut donc que, semblables à des vers, les distinctions soient égales, qu'on répète quelquefois les mêmes sans changement ou avec une légère modification et, si l'on en redouble avec art quelques-unes, que leurs parties ne soient point trop différentes, mais qu'on retrouve plutôt dans des modes divers les mêmes figures rythmiques, un même ordre de sons ascendants et descendants... »

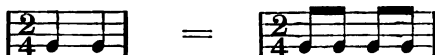
« Le seigneur Guy n'a ajouté aucun exemple à ces préceptes, sans doute parce qu'il les croyait assez clairs, comme ils sont en effet ; mais en faveur des simples, nous allons essayer de remplir cette lacune.

« Les neumes formées d'un son unique sont des neumes simples, c'est-à-dire la virga ou le trait ; celles qui se forment par une répercussion double ou triple du même son, ou par la réunion de deux ou plusieurs sons différents, sont des neumes composées et, à part les premières, toutes les neumes sont ainsi composées, les unes de deux sons, les autres de trois ou plus encore, ce que je suppose assez connu.

« *Que toujours les neumes se répondent mutuellement, soit par le nombre des sons, soit par la proportion des durées ; qu'ainsi on trouve opposées l'une à l'autre ici deux neumes égales...* Deux neumes égales

nous n'avons qu'un fragment assez court. Les deux derniers paragraphes : *Aribonis sententia et alia sententia*, appartiennent évidemment à la première partie et font supposer une lacune.

sont opposées l'une à l'autre, lorsque les neumes simples répondent aux neumes simples, les doubles aux doubles, les triples aux triples. Et cela, *soit par le nombre des sons*; par exemple, dans les neumes égales, une neume de deux sons répondra à une autre de deux sons, une de trois sons répondra à une autre de trois sons. Dans les neumes doubles, deux sons répondent à un seul, quatre répondent à deux; dans les triples, trois sons répondent à un seul, etc...; *soit par la proportion des teneurs*: teneur, c'est-à-dire durée des sons. Or, il y a proportion de durée, lorsque, dans les neumes égales, par exemple, quatre sons répondent à deux et que ces deux ont une durée égale à celle des quatre premiers, en sorte que la durée augmente à mesure que le nombre diminue :



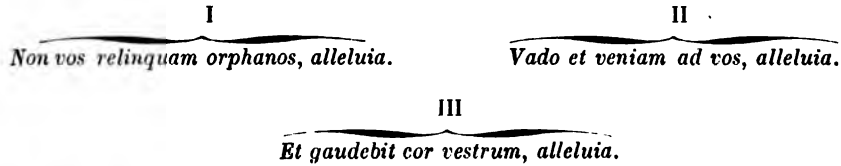
De là vient que, dans les plus anciens antiphonaires, nous trouvons très souvent sur les neumes les trois lettres *c*, *t*, *m*, qui indiquent la brièveté (*celeritatem*), la longueur (*tarditatem*) et la durée moyenne des sons (*mediocritatem*)¹.

« Dans les temps anciens, non seulement ceux qui composaient des mélodies, mais ceux également qui les chantaient apportaient une extrême attention à composer et à chanter toujours selon ces proportions musicales. Mais pareil souci a disparu depuis longtemps, il n'en reste plus trace. Aujourd'hui, on croit faire merveille en rassemblant des sons qui plaisent aux oreilles (la diaphonie), nul ne s'inquiète de donner aux mélodies ce surcroît de douceur qui vient du rythme et de ses proportions harmonieuses.

« *Il faut encore que, semblables à des vers, les distinctions soient*

¹ Aribon confirme donc par son témoignage la signification et la valeur rythmique des trois lettres romaniennes. Son explication prouve qu'on reconnaissait anciennement, c'est-à-dire avant le XI^e siècle, trois valeurs différentes des sons musicaux, et ces trois valeurs, exprimées par les lettres *c*, *t*, *m*, n'étaient pas approximatives, mais rigoureusement proportionnelles : la longue valait deux brèves (ou communes ou moyennes), et la brève valait deux semi-brèves. Tout ce passage d'Aribon le démontre clairement; car il n'aurait plus sans cela aucune signification. Mais Aribon rappelle ici des traditions déjà pour lui très anciennes — *In antiquioribus antiphonariis, antiquitus* — et dont le souvenir survivait à peine.

égales. Il en est ainsi dans les chants bien ordonnés que nous pouvons appeler métriques, par exemple :



C'est quelque chose comme la figure de rhétorique appelée *compar* (égalité des membres), laquelle consiste à composer deux membres de phrase d'un nombre presque égal de syllabes. Non, ajoute Cicéron, qu'on se mette à compter les syllabes, ce serait puéril, mais l'habitude et l'instinct du nombre oratoire font cela naturellement.

« Qu'on répète quelquefois les mêmes sans changement ou avec une légère modification : car il y a diverses sortes de neumes et celles qui se ressemblent ont de l'affinité les unes pour les autres : « La ressemblance est mère de la société, » dit Cicéron. Exemples : *In Hierusalem... Pater resuscitat m. m. c. d... Fluxum s. c... Et satiavit de panibus quinque millia*¹.

« Et si l'on en redouble quelques-unes avec art. — C'est le commentaire et l'explication de ce qui précède, comme s'il disait : Qu'on répète les mêmes, mais à condition qu'elles soient belles. — Qu'on retrouve dans des modes divers les mêmes figures, par ex. : *Festum nunc*, il y a un demi-ton des deux côtés, mais non de même sorte, l'un en montant, l'autre en descendant. De même, *qui cogitaverunt*.

« On observera, dans les neumes réciproques, de les faire revenir par le même chemin qu'elles sont allées, comme : *Ut sydera maria continens arva*. — Le même intervalle franchi par les voix... Exemple : *O admirabile*. — Parfois une seule syllabe portera une ou plusieurs neumes, comme : *laudes Deo*. — D'autres fois la neume se partagera entre plusieurs syllabes, par ex., dans *Christi pugna*. »

On voit qu'Arison, après Guy d'Arezzo, distingue très bien dans l'ordonnance rythmique des mélodies deux sortes de proportions, nécessaires toutes les deux à la perfection de l'art : la proportion dans les temps

¹ Aucun de ces exemples n'est noté dans Gerbert.

rythmiques et la proportion dans les phrases ou membres de phrase musicale. Cette dernière ajoute certainement beaucoup à la beauté artistique d'une mélodie et au charme qu'on goûte à l'entendre ; elle n'a pourtant ni l'importance ni l'efficacité de la première, dont aucune mélodie ne peut se passer, le rythme proprement dit étant pour elle principe de vie et régulateur du mouvement. Il est, au contraire, des mélodies, celles qu'on peut appeler prosaïques, dit Guy d'Arezzo, dans lesquelles la proportion stichique n'est point observée avec autant de rigueur ; on n'y cherche pas l'égalité des distinctions, et il importe assez peu qu'elles soient tantôt plus longues et tantôt plus courtes. Le rythme temporaire leur suffit.

Or, c'est précisément ce rythme, cette juste proportion dans les durées des sons, si appréciée des anciens, qui disparaissait de la musique au XI^e siècle ; Aribon va même jusqu'à dire que depuis longtemps il n'en restait plus rien, et il le déplore amèrement. On peut croire cependant qu'il force un peu la note et que, si la décadence était déjà bien prononcée, tout n'était pas perdu encore.

Jean Cotton, qui est peu postérieur à Aribon et dont nous avons un traité *de Musica*, en vingt-sept capitules suivis d'un Tonaire ¹, donne des règles à peu près semblables sur la composition des mélodies. Il n'insiste plus du tout, il est vrai, sur la nécessité du rythme, on voit même assez clairement, par ce qu'il dit, que nombre de mélodies étaient composées dès lors avec la tête, non avec le cœur, c'est-à-dire selon des règles purement harmoniques et symphoniques, mais sans aucune idée ni aucun souci de l'art vraiment humain, de cette musique qui exprime des sentiments et qui en cherche l'expression dans le rythme, dans l'ordre et une belle ordonnance de tous les mouvements de la voix.

Cette manière de composition musicale n'était pourtant pas complètement oubliée, on la regardait même à cette époque comme quelque chose de plus parfait, de plus recherché, le partage presque exclusif d'un petit nombre de musiciens plus habiles et mieux doués sans doute que les autres. Le chapitre XIX du traité de J. Cotton est instructif sous ce

¹ Ap. GERBERT, *Op. cit.*, t. II. — J. Cotton paraît bien être anglais d'origine, mais il vécut et écrivit sur le continent, peut-être dans les Flandres ou sur les bords du Rhin, comme le font supposer ses ouvrages.

rapport ; il marque bien les deux manières, l'ancienne et la nouvelle, et ce qui faisait leur différence.

XIX. *Quelle est la meilleure forme d'une mélodie?* — « La meilleure forme qu'on puisse donner à une mélodie, c'est d'abord que, là où le sens des paroles indique une distinction, le chant vienne reposer sur la finale du mode. Vous avez un exemple dans l'Ant. *Cum esset desponsata*. Mais l'auteur des versets qui commencent par *Homo quidam erat dives* n'a pas tenu compte de cette règle ; nulle part les distinctions ne coïncident avec un repos sur la finale.

« On rendra également la mélodie très harmonieuse si, dans les chants plagaux, on la ramène souvent à la finale, sans lui permettre de s'en écarter beaucoup. Les repos seront très rares à la quarte supérieure, jamais sur la quinte. On peut toucher cette note quelquefois, mais avec une certaine crainte et en se hâtant de redescendre vers la finale. Voir pour cela l'Ant. *Ait Petrus*.

« C'est le contraire dans les chants authentiques ; ils aiment à se mouvoir dans les régions supérieures, sur les cordes aiguës de leur échelle modale. Après avoir reposé deux ou trois fois sur la quinte, il est bon qu'ils reviennent à la finale, pour remonter aussitôt vers la quinte. Le caractère propre des authentiques est, en effet, dans les tétracordes supérieurs, au lieu que celui des plagaux se trouve dans les tétracordes inférieurs. Comme exemple, voyez l'Ant. *Muneribus datis*.

« Observez également, par rapport aux modes plagaux, que leur mélodie ne doit jamais s'élever de la finale à la quinte par intervalle disjoint et d'un seul bond ; mais il lui est permis d'atteindre ainsi la quarte. Les chants du quatrième mode font seuls exception ; ils préfèrent l'intervalle de quinte à celui de quarte, aussi bien en montant qu'en descendant. C'est que ceux du troisième mode font usage de la sixte plutôt que de la quinte, par où ils se distinguent assez de leurs mélodies plagales.

« C'est le propre des modes authentiques de parcourir souvent, en montant et en descendant, le pentacorde au-dessus de la finale, excepté cependant le troisième qui, nous l'avons dit, préfère la sixte à la quinte. C'est dans le cinquième mode que ce mouvement de la voix est le plus agréable, surtout lorsqu'il se fait en montant par deux intervalles de tierces, majeure et mineure, ainsi qu'on le voit dans l'Ant. *Paganorum*.

« Bref, pour ce qui regarde les deux sortes de chants, l'authentique et le plagal, il faut savoir que ceux-ci ne descendent guère au-dessous de leur finale et atteignent rarement la quinte supérieure ; au-dessous de la finale, les sons deviennent rauques et désagréables ; au-dessus de la quinte, ils sont trop éclatants et conviennent mieux à l'authentique. Les mélodies authentiques, sauf celles du cinquième mode, peuvent descendre un ton au-dessous de leur finale ; toutes s'élèvent à l'octave sans difficulté ; parfois même, rarement cependant, elles atteignent la neuvième et la dixième supérieures. Vous trouverez cela clairement exprimé dans la figure suivante (cf. GERB., p. 255).

« Remarquez encore qu'un emploi judicieux des deux consonances de quarte et de quinte donne au chant un charme particulier. On aime à les entendre s'abaisser d'abord par degrés conjoints ou disjoints vers le grave, puis remonter à l'aigu par les mêmes degrés, ainsi qu'il paraît dans l'Ant. *Vox exultationis*. Cependant la quarte résonne beaucoup plus agréablement, surtout dans le troisième mode authentique, lorsqu'elle est répétée trois ou quatre fois et même plus, mais en variant un peu ses formes. L'Ant. *O gloriosum lumen* en offre un bel exemple sur ces paroles : *Quos fecisti veritatis lumen agnoscere*.

« De même, on fera bien de conduire les neumes par une sorte de circuit, en les ramenant à leur point de départ par le chemin déjà parcouru en sens inverse. Exemple : ^{a GE FG a} *Me-ru-it divina revelatione*. Les tétracordes font cependant un meilleur effet, s'ils sont variés et si la tierce, majeure ou mineure, se trouve placée tantôt au grave, tantôt à l'aigu, comme on le voit dans cet exemple :

Hodie proces... sit ad ortum. »

Jusqu'ici, tous les préceptes, toutes les recommandations de l'auteur appartiennent à la manière nouvelle ; il ne s'agit là que des intervalles et des consonances harmoniques, de l'emploi qu'il convient d'en faire dans la mélodie, suivant les modes, et de l'effet plus ou moins agréable qui résulte de leurs arrangements divers. Rien du rythme, qui doit régler le mouvement des sons et leur donner des couleurs bien harmonisées.

Évidemment, les mélodies dont il est question ici ne lui demandaient rien non plus, elles se composaient et se chantaient sans lui.

Mais elles n'étaient pas seules ; à côté d'elles il y en avait d'autres d'un genre différent. J. Cotton ajoute, en effet :

« Il existe plusieurs autres manières de moduler, qui sont très belles ; je n'en parle pas, de peur d'être à charge à mes lecteurs, au lieu de les instruire. Ces sortes de chants, les musiciens les appellent *soignés*, parce que, dans leur composition, il faut apporter un très grand soin. Ils les nomment encore *métriques*, à cause de leur ressemblance avec les vers ; de fait, ils sont soumis à des lois rythmiques déterminées, comme le sont les mètres en poésie. Les hymnes ambrosiennes appartiennent à ce genre de compositions mélodiques ¹. »

Ces courtes paroles de Cotton sont comme un dernier écho des enseignements que l'antiquité ecclésiastique avait légués aux âges suivants, que Guy d'Arezzo avait soigneusement recueillis et aurait voulu inculquer à toutes les générations, que Bernon s'inquiétait d'entendre contester, dont Aribon enfin, tout en proclamant leur vérité, leur nécessité, constatait l'oubli presque général et déplorait la perte irréparable pour les mélodies sacrées. Désormais, nous n'entendrons plus guère cette voix du passé ; les doctrines anciennes vont disparaître, de nouvelles ont surgi qui régneront seules durant des siècles.

Déjà J. Cotton ose à peine mentionner ces chants soignés métriques, que les anciens nous décrivaient avec tant de complaisance ; il craint d'ennuyer ses lecteurs, en leur parlant d'autre chose que de ce qu'ils aiment et goûtent uniquement. Ceux qui viendront après lui, à part un ou deux, W. Odington et J. Hothby, ignoreront même qu'il ait jamais existé dans l'Église des chants mesurés. Le rythme, la mesure, sera devenue l'apanage exclusif de la musique figurée. A saint Grégoire, il ne restera que le *plain-chant*, œuvre informe, sans vie, sans couleurs, sans action, que les plain-chantistes ont faite eux mêmes, mais dont ils rejettent sacrilègement la paternité sur un nom vénéré et digne d'un tout autre honneur.

¹ « Ce texte de J. Cotton concernant les chants dits *soignés* est évidemment le commentaire d'un passage du chapitre xv du *Micrologue* de G. d'AREZZO. En faisant rentrer dans la catégorie de ces chants les hymnes, appelées alors *Ambrosiana*, il confirme l'interprétation donnée plus haut (p. 55) de la doctrine du Maître. » (St. M.)

CHAPITRE V

CAUSES DE LA DÉCADENCE

(x^e et xi^e siècles)

D'où vient ce grand changement dans les habitudes musicales des Églises chrétiennes en Occident ? Quelle a été l'origine et la cause de cette décadence du chant sacré ? Comment les mélodies grégoriennes, si parfaites d'abord et si vivantes au point de vue de l'art, ont-elles perdu peu à peu de cette perfection en perdant leur rythme ; comment en sont-elles venues finalement à exhaler leur dernier soupir et à ne nous laisser plus d'elles qu'un corps sans vie ?

L'examen de cette question intéressante pour l'histoire du rythme grégorien est ici bien à sa place, l'étude des auteurs qui ont écrit sur la musique de l'Église nous ayant conduits au point où cette transformation s'est opérée, au moment où eux-mêmes la signalent et la déplorent. La réponse, d'ailleurs, nous fera mieux entrer dans le mouvement artistique de cette époque déjà lointaine, et il ne nous sera pas difficile de le comprendre ; car ce sont nos origines, je veux dire celles de notre musique moderne, que nous contemplerons là. Elle est bien, en vérité, fille de la musique grégorienne, son acte de naissance est inscrit dans l'histoire ; malheureusement, venant au monde, elle a fait mourir sa mère. Était-ce inévitable ? La mère et la fille ne pouvaient-elles subsister ensemble, ou l'enfantement devait-il être si pénible que la mère dût y succomber ? Je ne sais ; mais qu'importe ? Elle peut ressusciter et sa fille devenue grande, émancipée, ne lui refusera pas les égards auxquels elle a droit.

Le caractère spécial de la musique moderne, ce qui la distingue de la musique ancienne, ce n'est ni le rythme, ni la tonalité, comme on l'a dit souvent, mais à tort, c'est bien plutôt l'harmonie ; la musique ancienne

était essentiellement mélodique, la nôtre est symphonique, fondée tout entière sur les accords et leur succession régulière. De cette constitution harmonique découle la *tonalité*, ou mieux la *modalité* moderne, réduite à deux modes seulement, ceux qui répondent aux deux espèces d'accord parfait, le majeur et le mineur ; au lieu que la musique ancienne faisait usage d'un plus grand nombre de modes, trois, quatre, six ou sept, suivant les systèmes. Il y a là une question intéressante à étudier ; il pourrait en résulter, peut-être, une modification essentielle de notre système musical actuel, trop étroit, trop exclusif et, au fond, plus instinctif que scientifiquement raisonné. Mais nous ne pouvons l'entamer en ce moment, réservons-la pour ailleurs et demeurons dans notre sujet.

La musique symphonique ne date pas de bien loin. C'est au IX^e siècle qu'elle apparaît pour la première fois d'une manière certaine, dans les œuvres d'Hucbald de Saint-Amand. Les neuf derniers chapitres du *Manuel musical* et la deuxième partie des *Scholies* sont tout entiers consacrés à cette forme nouvelle de la musique, de *Symphoniis*¹.

A partir de ce moment, elle prend une place de plus en plus grande dans la littérature musicale, mais surtout elle attire à elle et absorbe à son profit tout le génie des compositeurs, qui devient inutile dans le plainchant, musique désormais momifiée. L'histoire de cette transformation de la musique au moyen âge a été écrite en partie par de Coussemaker dans un livre connu² ; nous n'avons pas à la refaire. Mais, de cette histoire, nous devons tirer les faits qui jettent un jour spécial sur la décadence du chant grégorien et en montrent l'origine.

Les progrès de la musique symphonique sont remarquables par la lenteur avec laquelle ils se sont produits tout d'abord. C'est au IX^e siècle qu'elle fait ses débuts et, durant les six premiers siècles, toute la science harmonique est renfermée dans les seuls accords consonants³. Au

¹ Les *Instituta Patrum* (ap. GERB., t. I), antérieurs à Hucbald, ne mentionnent-ils pas déjà l'usage de la symphonie ou diaphonie dans ces paroles peu remarquées : « Solus quidquid cantet vel legat, mediocriter inchoet et tali voce, ut sine strepitu perficiat, et intellectui verba distribuât, ac *neumata dulci diaphonia symphoniace terminet, ut audiantur audientes.* » Ce serait donc à la fin des Ant. et des ¶ seulement qu'on faisait usage tout d'abord de la diaphonie.

² *Histoire de l'Harmonie au moyen âge*, par DE COUSSEMAKER. Paris, 1852.

³ Je dis *accords* et non pas *intervalles* consonants. Le déchant, la diaphonie elle-même faisaient usage des intervalles dissonants dans la marche des parties, mais aucun accord

xvi^e siècle seulement, le pas décisif est franchi, les accords dissonants deviennent partie intégrante et bientôt essentielle de la musique moderne. Les progrès alors s'accroissent et, en deux siècles, l'art nouveau s'élève de Monteverde à Bach et à Beethoven, en passant par Palestrina et son école.

La première période a aussi ses étapes lentement parcourues, comme on le voit par les divers traités qui témoignent, siècle par siècle, de l'état de la musique au moment où ils furent écrits. Sans entrer dans le détail de cette histoire, nous pouvons distinguer deux formes générales, qui ont fait leur apparition successive dans la musique symphonique et ont amené tous ses progrès pendant cette période : l'organum ou diaphonie et le déchant¹.

La diaphonie était un contre point simple de note contre note. Elle pouvait se faire à deux, à trois ou à quatre parties. Le mouvement de ces parties, toujours droit dans le principe, devint plus tard oblique et contraire, ainsi qu'on le voit dans le *de Musica* de J. Cotton.

Le déchant était une sorte de contre point fleuri, dans lequel on associait deux ou plusieurs mélodies, l'une desquelles, réservée au ténor, était un thème du plain-chant et les autres des mélodies également tirées du plain-chant ou composées exprès.

La diaphonie fut seule en usage jusqu'à la fin du xi^e siècle. Hucbald de Saint-Amand, Guy d'Arezzo et Jean Cotton ne connaissent pas d'autre manière de pratiquer la symphonie. Mais, dès le commencement du xii^e siècle, le déchant apparaît dans les ouvrages théoriques qui nous restent de cette époque, et tout porte à croire que le passage de l'une à l'autre s'est fait d'une manière assez naturelle, presque insensible, le déchant dans le principe ne différant guère de l'organum, tel que l'explique J. Cotton.

Quoi qu'il en soit, une particularité très notable ne tarda guère à les

proprement dit ne se formait de pareils intervalles, les consonances seules étaient admises à ce titre.

¹ « Le mot *organum* indique assez que la polyphonie vocale ainsi appelée n'était qu'une imitation de l'orgue, qui doublait chaque note à la quinte ou à la quarte, comme il le fait encore dans les registres de plein jeu. » (St. M.) A ne consulter que le mot *organum*, cette dérivation paraît assez naturelle. Une chose pourtant fait difficulté : l'organum vocal ou diaphonie accompagnait le ténor ou chant à la quarte ou à la quinte inférieure ; le plein-jeu de l'orgue place ses harmoniques à la partie supérieure. La différence est notable.

distinguer l'un de l'autre. Le déchant devint la *musique figurée*, c'est-à-dire rythmée dans toutes ses parties, suivant des proportions rigoureuses. « Le déchant, dit au XIII^e siècle Francon de Cologne, est un ensemble harmonieux de divers chants, ajustés entre eux proportionnellement par des longues, des brèves et des semi-brèves, et représentés dans l'écriture par des figures diverses. » (Ap. Coussemaker, p. 27.) La diaphonie, au contraire, n'observait aucun rythme, les notes y étaient toutes égales et les consonances se suivaient lentement l'une l'autre.

C'est Hucbald de Saint-Amand lui-même qui nous révèle cette particularité de la diaphonie. Au chapitre XIII du *Manuel musical*, après un exemple de diaphonie par quarts, il dit : « En chantant ainsi à deux ou à plusieurs ensemble, doucement, lentement et bien d'accord, comme il convient à ce genre de mélodie, vous verrez qu'il résulte de ce mélange des voix un concert très agréable ¹. » Dans la deuxième partie des *Scholies*, toujours à propos de la symphonie par quarts, il répète la même observation : « Néanmoins, si l'on chante doucement, avec une certaine lenteur, comme il convient tout particulièrement à cette sorte de musique, et en ayant soin de garder bien l'accord, on obtiendra un chant d'une grande suavité ². » Enfin, dans un fragment du *Manuel*, retrouvé et édité par de Coussemaker, à un exemple de symphonie il joint cette remarque : « Nous notons, il est vrai, ces mélodies avec des points et des virga, pour distinguer les notes longues et les brèves ; mais le propre de cette espèce de chant est d'être tout à la fois si grave et si lent, que les proportions rythmiques ne peuvent guère y être observées ³. »

Nous pourrions observer tout d'abord, sur ces trois passages d'Hucbald, l'assertion répétée que la diaphonie produisait un chant très doux et fort

¹ « Sic enim duobus aut pluribus in unum canendo, *modeste duntaxat et concordī morositate, quod suum est hujus meli, videbis nasci suavem ex hac sonorum commixtione concentum.* » (Ap. GERB., *Op. cit.*, p. 166.)

² « Verumtamen *modesta morositate edita, quod suum est maxime proprium, et concordī diligentia procurata, honestissima erit cantionis suavitas.* » (*Ibid.*, p. 188.)

³ « Sane punctos et virgulas ad distinctionem ponimus sonorum brevium ac longorum, *quamvis hujus generis melos tam grave esse oporteat tanque morosum, ut rythmica ratio vix in eo servari queat.* » (*Script. de mus. med. ævi nova series*, t. II, p. 75.) Signalons, en passant, ce que dit ici Hucbald, de la valeur rythmique des points et des virga dans la notation neumatique ; nous y reviendrons plus tard. Mais nous avons là encore, dans ces paroles du maître, une preuve que les mélodies grégoriennes étaient parfaitement rythmées, puisqu'on y observait *rythmicam rationem*, c'est-à-dire la juste proportion dans les durées longues et brèves des sons.

agréable. Cette affirmation a de quoi nous étonner, aujourd'hui que l'harmonie musicale a pris de tout autres allures et qu'elle prohibe, au contraire, ce qu'Hucbald et les musiciens de son époque trouvaient si beau, si harmonieux. Mais peut-être aurions-nous tort d'incriminer trop vite ces premiers essais de la musique symphonique.

« Les musicologues, dit à ce propos M. Gevaert, influencés par la règle d'école qui prohibe la succession de plusieurs consonances parfaites de même espèce, ne manquent pas de déclarer intolérables et monstrueuses les diaphonies de l'époque hucbaldienne et guidonnienne. C'est là un préjugé de contre pointiste. En définitive, les séries de quintes, se produisant sans tierces et *exécutées lentement par des voix bien justes*, n'ont rien de désagréable. Les quartes consécutives produisent au premier abord un effet bizarre, mais l'oreille s'y accoutume bientôt. J'en ai fait l'expérience personnelle le 8 juillet 1871, à une conférence archéologique donnée par mon ami Aug. Wagnier, l'éminent helléniste, dans les ruines de l'abbaye de Saint-Bavon, à Gand. A cette occasion, je fis exécuter par un chœur d'hommes et d'enfants plusieurs spécimens diaphoniques des deux espèces ; l'impression ressentie par l'auditoire, une centaine de personnes, fut profonde. Tout le monde fut unanime à trouver dans cette harmonie fruste un saisissant parfum d'antiquité très reculée. Il est vrai que le lieu se prêtait admirablement à une évocation de cette nature¹. »

¹ *La mélodie antique dans le chant de l'Église*, note c, p. 423. « J'ai signalé cette étrange appréciation de Gevaert dans l'extrait que j'ai fait de son livre pour la *Musica sacra*, de Toulouse. L'impression profonde produite sur les auditeurs par ces successions plates et barbares, quoi qu'il en dise (je suis du nombre des contre pointistes qu'il traite si lestement), n'est autre chose que cette sorte de stupeur qu'on éprouve à l'audition de combinaisons inaccoutumées de sons. Je l'ai ressentie moi-même en entendant pour la première fois les successions de tierces dont les chantres pontificaux accompagnent le plain-chant ; chose non moins odieuse pour une oreille délicate que l'*organum* hucbaldien. Peut-être pourrait-on rendre celui-ci supportable, en noyant la partie d'accompagnement dans une masse vocale d'unissons et d'octaves assez dominante pour la réduire au rôle de résonance harmonique. C'est précisément ce qu'ont fait les organiers pour rendre le plein-jeu non seulement supportable, mais d'un effet brillant et grandiose.

« Au reste, j'estime qu'il ne faut pas prendre à la lettre l'éloge que fait Hucbald de son *organum*. C'est une fantaisie de savant déduite d'une pure notion théorique empruntée aux anciens, qui n'admettaient d'autres consonances que la quarte, la quinte et l'octave, en se fondant sur la simplicité des rapports numériques qui président à la formation de ces intervalles. L'harmonie véritable, celle qui est fondée non sur des spéculations mathématiques, mais sur l'instinct de l'oreille, n'a commencé d'exister que lorsqu'on y a fait usage de la tierce. Si cet intervalle n'y est point entré tout d'abord en ligne de compte, c'est apparemment que son accord n'était point de nature à le rendre acceptable dans une audition

Évidemment aussi, il convient en cela de faire la part de la nouveauté. Ce concert des voix s'accompagnant les unes les autres à des intervalles consonants par eux-mêmes, s'il n'est pas la perfection harmonique, devait cependant posséder un certain charme et paraître harmonieux à des oreilles qui ne connaissaient rien de mieux encore. Avec le temps, l'éducation harmonique de l'oreille s'est perfectionnée; ce qui lui était beau et agréable tout d'abord a perdu peu à peu de son charme en perdant sa nouveauté, et la diaphonie antique s'est transformée pour se régler d'après les lois du contre point simple. *Omnium rerum initia sunt parva*, dit le philosophe, on n'arrive pas tout d'un coup à la perfection.

Mais les paroles d'Hucbald méritent notre attention à un autre point de vue plus important. Nous y trouvons, en effet, l'explication claire et simple de la décadence de la musique grégorienne, sous le rapport du rythme, aux x^e et xi^e siècles. Il n'y a pas de doute que cette manière nouvelle de chanter par diaphonie n'ait pris rapidement faveur dans toutes les églises; elle possédait pour cela deux qualités qui devaient la rendre très populaire, non seulement parmi les chantres, mais aussi parmi les fidèles : sa suavité et sa facilité relative.

Suave et agréable, elle l'était certainement pour toutes les oreilles à cette époque : Hucbald l'affirme et en termes qui ne laissent aucun doute. Qu'elle fût également facile, cela ressort du petit nombre de règles très simples, établies par les maîtres pour son emploi. Ces règles se compliquèrent dans la suite, mais seulement lorsque la diaphonie devint déchant et produisit le système de notation proportionnelle par les ligatures, c'est-à-dire au xii^e siècle. Jusque-là, aux ix^e, x^e et xi^e siècles, aucune complication de ce genre n'existait, et la diaphonie s'exécutait comme le prescrit

simultanée. Il a fallu le *tempérament* pour la faire admettre comme consonance. » (St.-M.). Mon vénéré correspondant se déclare ici bien aristoxénien, ce que je ne suis guère, je l'avoue. Mais les questions qu'il soulève dans cette note si intéressante seront mieux traitées ailleurs. Je ne veux faire d'observation que sur un seul point, le dernier.

La tierce *consonante* ou harmonique ne résulte pas du *tempérament* musical, qui la fausse au contraire. Elle se trouve dans la résonance harmonique, comme quatrième génération du son fondamental, et sa valeur acoustique est exactement de $\frac{5}{4}$. La tierce *mélodique*, produit de la génération des quintes ou douzièmes, a une valeur plus forte, $\frac{81}{64}$, et c'est pour cela qu'elle n'est pas consonante. Mais la musique ancienne étant essentiellement mélodique, elle n'employa et ne connut tout d'abord que la tierce mélodique, jusqu'à ce que Zarlino eût introduit dans la musique moderne la vraie tierce harmonique et consonante.

Hucbald, par l'accord des voix chantant en consonances, avec gravité et lenteur.

Une preuve encore de la faveur avec laquelle fut accueilli partout ce mode de chanter par diaphonie, c'est l'émulation qui se produisit entre les mattres les plus célèbres, à qui le perfectionnerait davantage, à qui trouverait une manière meilleure, plus douce en même temps que plus conforme aux principes de l'harmonique, d'employer les consonances et de les amener par une succession d'intervalles bien ordonnée. Guy d'Arezzo perfectionna ainsi Hucbald de Saint-Amand, et il est lui-même devancé par J. Colton et les autres qui sont venus après lui. Évidemment, la diaphonie était à la mode; il n'y avait si petit clerc qui ne l'eût apprise et ne se crût de force à la pratiquer. N'en est-il pas de même aujourd'hui encore? Quel est le coin de terre si reculé, l'église si en retard de chantres, qu'on n'y entende certains artistes y improviser tant bien que mal, plus souvent mal que bien, un accompagnement harmonique au chant des offices, de la messe et des vêpres? Et plutôt à Dieu que cette harmonie eût quelque chose au moins de la diaphonie antique!

Cela étant, il n'est pas difficile d'imaginer la conséquence inévitable de ces habitudes introduites parmi les chanteurs. Hucbald le dit: ce genre de mélodie est à la fois si grave et si lent qu'il devient impossible d'y observer les proportions rythmiques dans les durées des sons, toutes les notes devant être à peu près égales et chantées lentement, afin de laisser à l'accord des voix la douceur et la suavité des consonances. On s'habitua donc à ne tenir plus compte ni des points, ni des virga, ni des autres neumes qui représentaient dans la notation le rythme des mélodies. On finit même par oublier cette signification des neumes, et l'on posait en principe qu'il n'y a dans le chant aucune différence entre les notes, mais que chacun est libre de les proférer plus ou moins vite, plus ou moins lentement, selon qu'il le trouve bon et agréable.

C'est contre ces doctrines déjà bien répandues que s'élève, nous l'avons vu, le plus célèbre des mattres après Guy d'Arezzo, Bernon, abbé de Reichenau. Il rappelle avec force les enseignements et la pratique des anciens sur ce point du rythme musical; il adjure les chantres de s'y rendre attentif et d'en tenir grand compte dans l'exécution des saintes mélodies, protestant avec indignation contre ceux qui, par une pratique

contraire, dégradèrent la musique et la firent descendre au-dessous de la poésie.

Peine perdue ! La mode fut plus forte que la raison et que l'autorité ; on continua de chanter en diaphonie, négligeant de plus en plus le rythme primitif des mélodies grégoriennes, livrant tout au caprice et au goût dépravé des chantres. Aribon le Scolastique, qui vécut et écrivit un demi-siècle environ après Bernon de Reichenau, ne put que constater en gémissant le triste état de la musique à la fin du XI^e siècle : en fait de rythme il ne restait plus rien, chacun chantait et composait comme il lui semblait bon, sans science et sans règles, ne consultant que son goût particulier, ne visant qu'à plaire à son oreille. On en était là au commencement du XII^e siècle.

A la diaphonie d'Hucbald et de Guy succéda alors le déchant proprement dit, qui hérita de la faveur accordée à son devancier et l'accrut même beaucoup. Le chant grégorien devenu *plain-chant* tomba en discrédit ; la théorie en fut oubliée du plus grand nombre, la pratique laissée à l'arbitraire des chantres, et ses mélodies défigurées, mutilées à plaisir, servirent de thème aux élucubrations souvent saugrenues des seuls maîtres de l'art musical à cette époque, les musiciens figuralistes.

Il faut avouer cependant que le déchant refit un certain ordre où le désordre auparavant régnait en maître. La musique figurée, en effet, n'était possible qu'à la condition d'observer un rythme proportionnel, une mesure exacte et rigoureuse : rythme et mesure furent donc rétablis en musique, et le plain-chant lui-même s'y trouva soumis, quoique non plus de la même manière qu'autrefois. Comme il servait de thème aux broderies harmoniques des déchanteurs, ceux-ci imaginèrent de donner à toutes ses notes une même durée, celle de la mesure rythmique, qui était de trois temps dans les modes parfaits et de deux temps dans les modes imparfaits. De la sorte, pendant que le ténor chantait d'un mouvement toujours égal les notes du plain-chant, les autres parties faisaient entendre au dessus et au dessous leurs broderies, plus ou moins habilement tracées, selon les règles de ce genre de symphonie.

Dans le principe on distingue, il est vrai, entre le plain-chant exécuté seul et le plain-chant associé au déchant. L'égalité de valeur de toutes les notes ne s'appliquait qu'à ce dernier ; l'autre admettait une certaine

variété de mouvements et des ornements ou floritures assez nombreuses, comme nous le verrons bientôt. Mais plus tard, c'est-à-dire à partir du xiv^e siècle, cette différence disparut à son tour, et tout le plain-chant fut exécuté à notes égales.

Malgré cela ou même à cause de cela, le déchant ne fit qu'accélérer encore et achever la décadence du chant grégorien. La vogue dont il jouissait partout n'était pas de nature à favoriser une bonne exécution des mélodies sacrées. Admis dans toutes les églises et considéré comme seul capable de donner aux solennités du culte divin l'éclat dont on aimait à les entourer, il accrédita de plus en plus l'opinion que le plain-chant n'a par lui-même aucun rythme, mais qu'on peut à volonté lui donner tel mouvement qui semble convenable, suivant les goûts de chacun et les habitudes reçues ¹.

Une forme surtout du déchant contribua plus que tout le reste à la ruine du chant ecclésiastique, parce que plus que les autres elle devint populaire et universelle : je veux parler du *chant sur le livre*, ou déchant improvisé, dont l'usage remonte à l'origine du déchant lui-même, mais qui devint très commun en Italie et subsista même en France jusqu'au xviii^e siècle ². Le chant sur le livre consistait en ceci : Deux chanteurs, quelquefois trois et même quatre, se plaçaient ensemble devant le graduel ou l'antiphonaire où étaient notées les mélodies du plain-chant. L'un des chanteurs (ou plusieurs à l'unisson) commençait à chanter ce qui était écrit sur le livre, en ayant soin de donner à chaque note une durée déterminée et toujours égale ; le deuxième chanteur, le *déchanteur*, improvisait alors sur ce thème du plain-chant un accompagnement en contre point fleuri, dans

¹ Voir ci-après les citations de Marchetto de Padoue et de J. Tinctoris.

² « Le déchant était-il une harmonie écrite ou une harmonisation improvisée, appelée plus tard, chez les Français, *chant sur le livre*, et chez les Italiens *contrapunto a mente* ? Les opinions se trouvent divisées sur cette question. Doni, Baini, Fétis et quelques autres pensent que c'était une harmonisation improvisée. Quant à nous, nous sommes d'un avis contraire ; nous pensons que le déchant était et n'a pu être qu'une harmonie écrite, et nous espérons le démontrer. » (DE COUSSEMAKER, *Hist. de l'Harmonie*, 2^e p., ch. VII.)

De Coussemaker n'a pas démontré. Mais pourquoi le dilemme ? Le déchant fut à la fois harmonie écrite, puisque nous avons les œuvres des maîtres, et harmonie improvisée, puisque les témoignages garantissent le fait. Le *discantus* proprement dit, à deux parties, n'offre aucune des difficultés objectées par l'auteur ; celui à trois et à quatre parties n'était pas non plus impossible à des chanteurs naturellement bien doués, comme ceux dont parlent le P. Martini et M. Naumbourg.

lequel il déployait à son gré tout ce qu'il avait de talent naturel, de science et d'habileté acquises, comme font souvent nos organistes. On en vint même à improviser de la sorte non plus seulement une partie d'accompagnement, mais deux, mais trois, c'est-à-dire une harmonie complète. Le P. Martini dit avoir, dans sa jeunesse, entendu à Rome un contre point de cette espèce à quatre parties, fort bien improvisé sur le chant d'un graduel¹. C'était l'art dans ses derniers raffinements ; mais les débuts du déchant furent plus modestes, on le conçoit. Son nom même de *discantus* indique qu'il ne comportait pas plus de deux parties et qu'il consistait dans une simple broderie au-dessus du plain-chant, au lieu que la diaphonie se chantait ordinairement au grave.

Quoi qu'il en soit, il était naturel que cette manière de chanter devint à peu près générale parmi les chanteurs d'église, toujours disposés à se croire le talent nécessaire pour y réussir. Et ce n'est pas seulement dans les églises chrétiennes que le déchant ainsi pratiqué conquiert la faveur publique, les synagogues elles-mêmes suivirent le courant et eurent leurs improvisateurs à la mode. Voici ce qu'en écrit M. Naumbourg dans la préface de son *Recueil de chants religieux et populaires des Israélites* :

« Il arrivait fréquemment que les *cantors* entreprenaient des voyages lointains dans le but de perfectionner leurs études ou de faire montre de leur talent. Accompagnés presque toujours d'un jeune garçon à la voix de soprano et d'un chanteur possédant une basse profonde, ces *Hazanim* faisaient leur route à pied, et lorsqu'ils traversaient des contrées inhospitalières, où ils ne trouvaient pas de coreligionnaires, ils se nourrissaient de pain et de lait, pour ne pas enfreindre les lois de Moïse. Aussitôt arrivés dans une ville ou dans un village possédant une communauté

¹ « Je refuse absolument ma croyance à l'historiette partout ressassée du P. Martini. Pour qui sait combien il est difficile à un contre pointiste exercé de combiner à loisir un accompagnement figuré sur un chant donné, il est impossible d'admettre que quatre chanteurs puissent y réussir sans une entente préalable. Ceux qu'a entendus le P. Martini ont évidemment *triché*, en donnant comme improvisé ce qui avait été entre eux l'objet d'une répétition. Je tiens de feu Pollet, maître de musique de Notre-Dame de Paris, où ces sortes d'improvisations étaient en usage et auxquelles il avait pris part, alors qu'il y était enfant de chœur, que c'étaient de pures cacophonies, à peine rendues plus supportables dans les pièces qu'on redisait souvent, par exemple, dans les neumes finales des antiennes, selon l'ancien rite parisien. » (St. M.) — *Adhuc sub judice lis est* ; mais la sentence importe assez peu, car nous sommes bien tous d'accord que le chant sur le livre n'a pu être que l'enfance de l'art, une pratique mauvaise disparue à tout jamais.

israélite, ils étaient reçus avec bienveillance, et ils obtenaient toujours la permission d'officier le vendredi soir et le samedi matin. Pas un membre de la communauté ne manquait de les venir entendre. Des fidèles accouraient même des villages voisins, et chacun s'empressait de rétribuer largement l'officiant.

« Les *cantors* menaient cette vie nomade jusqu'au jour où ils obtenaient une place vacante de *Hazan*. C'étaient, en général, des hommes pieux et instruits, très versés dans la connaissance de la Bible et du Talmud ; ils savaient se faire aimer et respecter autant par leurs dissertations savantes que par leur chant, quoiqu'ils ne possédassent pas la moindre notion de la science ou de l'art musical. L'oreille seule servait de guide aux deux coryphées pour accompagner leur chef, et l'accord le plus parfait n'en régnait pas moins parmi eux. La basse faisait entendre des notes graves et souvent artificielles pour imiter le basson et le serpent. Le ténor (c'est-à-dire le *Hazan*) et le soprano se livraient à toutes la fougue de leur fantaisie ; ils exécutaient des passages et des traits à la tierce, à la sixte ou à l'unisson. Quant aux récitatifs et aux soli, le *Hazan* les chantait en les surchargeant de mille ornements, seul ou soutenu par ses deux choristes. Malgré son étrangeté, sa bizarrerie, son incohérence même, ce chant était souvent remarquable et parvenait à exciter l'admiration des fidèles. » (*Loc. cit.*, p. xxxvii.)

Sauf les différences dues à l'organisation du culte catholique, ces habitudes des cantors juifs devaient être aussi celles des chanteurs chrétiens. Ils n'improvisaient pas les mélodies liturgiques, le thème était écrit et toujours suivi ; mais l'accompagnement était au goût du ou des virtuoses plus ou moins bien inspirés, qui se chargeaient de l'improviser séance tenante et de le varier de cent manières. L'art y trouvait-il son compte ? C'est plus que douteux ; mais sûrement les mélodies grégoriennes achevèrent de s'y perdre. Du xii^e au xvii^e siècle, la musique figurée régna seule, tenant le plain-chant sous son joug et le travestissant à son gré. La réaction, commencée au xvii^e siècle et poursuivie jusqu'à nous, a bien pu briser le joug, elle n'a pas réussi encore à rendre au chant de l'Église sa physionomie primitive, avec le rythme qui en faisait la beauté.

CHAPITRE VI

LES SIÈCLES DE RUINE

(xii^e-xvii^e siècles)

Ainsi, au commencement du xii^e siècle, la décadence de la musique grégorienne, sans être complète et absolue, était du moins si avancée qu'on la pouvait dire irrémédiable. De fait, elle ne s'arrêta plus. Des vestiges de l'ancienne discipline rythmique subsistent encore pendant quelque temps ; ils disparaissent au xiv^e siècle et, au xv^e, la ruine est consommée.

Cette ruine toutefois ne s'accomplit pas partout de la même manière ni à la même époque. Certaines églises, mieux abritées sans doute contre ce courant de décadence, conservèrent plus longtemps les traditions primitives, tandis que les autres furent vite emportées et, dès la fin du xiii^e siècle, ne retinrent plus du chant grégorien que sa matière inerte.

Pour plus d'ordre et de clarté, nous considérerons donc cette marche de la décadence musicale d'abord en France et en Allemagne, deux pays où elle semble aller de front, puis en Angleterre et enfin en Italie. Les documents font défaut par rapport à l'Espagne, plus occupée alors dans sa lutte contre les Maures qu'attentive aux questions de chant et de musique figurée.

I. — LA FRANCE ET L'ALLEMAGNE

Deux maîtres se sont rendus illustres pendant le xii^e siècle, en Allemagne et dans les Gaules, par leurs travaux sur la musique. L'un d'eux, le plus célèbre, est Francon de Cologne ; l'autre, Jean de Garlande,

chanoine de Besançon. Tous les deux se sont occupés surtout de la musique figurée, ils ne traitent du plain-chant qu'autant qu'il a rapport à cette musique et parce qu'il en renferme les principes harmoniques.

Francon le déclare expressément au début de son *Ars cantus mensurabilis* : « Plusieurs philosophes ont traité suffisamment déjà de la musique plane et nous en ont expliqué clairement la théorie et la pratique : Boèce, pour ce qui concerne la théorie, le moine Guy d'Arezzo pour la pratique et, avant tous, saint Grégoire pour ce qui est des tropes ecclésiastiques. Pour nous, à la prière de quelques mattres, nous ne nous proposons que de traiter de la musique mesurée, qui vient après le plain-chant, comme l'accessoire suit le principal. Et en cela nous respectons l'ordre des sciences, car nous supposons la musique plane complètement élucidée par les philosophes dont nous avons parlé ¹. »

C'est donc au plain-chant associé à la musique figurée et lui servant de thème qu'il faut appliquer la définition donnée par Francon au chapitre 1 : « La musique mesurable est un chant mesuré par longues et par brèves... Je dis *mesurable*, parce que, dans la musique *plane*, on n'a nullement égard à une mesure semblable. »

De même, Jean de Garlande, dans son *Introductio musicæ* : « La musique est divisée en trois parties : en musique *plane*, *mesurable* et *instrumentale*. La musique plane est celle qui a été premièrement inventée par le B. Grégoire en l'honneur de Dieu et de la glorieuse V. M. Mère de Dieu, et de tous les Saints, puis nouvellement corrigée, composée et réglée par le moine Guy d'Arezzo. La musique mesurable est celle qui se fait selon certaines proportions, en observant une mesure obligatoire qui lui est propre. » — A quoi J. de Garlande ajoute dans un autre ouvrage, *de Musica mensurabili* : « Après avoir traité de la musique plane, appelée aussi immesurable, nous nous proposons maintenant d'expliquer la musique mesurable ². »

C'est tout ce que nous apprennent ces deux auteurs au sujet de la musique ecclésiastique. Jérôme de Moravie, qui a édité leurs œuvres, donnera les mêmes définitions, mais en les expliquant et en distinguant bien les deux aspects sous lesquels on considérait alors le plain-chant.

¹ *Ars cantus mensurabilis*, ap. DE COUSSEMAKER, *Script de mus. mediæ ævi nova series*, t. 1, p. 117.

² Ap. DE COUSSEMAKER, *Op. cit.*

Il importe, en effet, de ne pas les confondre, si l'on ne veut faire erreur sur le véritable état de la musique sacrée aux XII^e et XIII^e siècles.

Jérôme de Moravie (commencement du XIII^e siècle)

« Jérôme de Moravie, ainsi désigné, parce qu'il était né dans la contrée qui porte ce nom, vécut au commencement du XIII^e siècle, dans le couvent des Frères Prêcheurs de la rue Saint-Jacques, à Paris. Il est auteur d'un *Traité de Musique*, resté inédit jusqu'à présent ¹ et que l'on peut considérer comme une sorte d'encyclopédie musicale de ce temps. Le manuscrit unique, qui contient ce traité, aujourd'hui à la Bibliothèque nationale de Paris, sous le numéro 1817², était autrefois à la Sorbonne. Il est intitulé : *Incipit tractatus a Fr. Hieronimo Moravo, Ordinis fr. Prædicatorum* ³. »

De Coussemaker ajoute plus loin, au sujet de la doctrine rythmique contenue dans l'ouvrage de Jérôme de Moravie : « Ce qui concerne la valeur temporaire des notes dans le plain-chant pur paraît avoir été en grande partie abandonné, pendant le moyen âge, à l'enseignement pratique et traditionnel, car aucun des écrivains sur la musique antérieure au XIII^e siècle n'en parle d'une manière ni assez complète ni assez détaillée pour qu'il soit possible d'en avoir une idée bien nette, bien précise ⁴. Jérôme de Moravie est le premier, à notre connaissance, qui ait traité cette matière avec l'importance qu'elle comporte, dans le chapitre xxv de son *Traité de Musique*. On y trouve des renseignements abondants et détaillés sur la durée des notes simples, liées et détachées ; sur les groupes de notes liées et détachées, tant en montant qu'en descendant, selon les positions qu'elles occupaient dans les périodes musicales ; à la fin, au milieu ou au commencement d'une période complète ou incomplète. Ce qu'il y a de plus remarquable, c'est que toutes ces modifications n'y sont marquées par aucun signe séméiologique. Cette doctrine de la durée

¹ DE COUSSEMAKER l'a publié depuis dans le tome I des *Script. de Musica*, etc., 1865.

² Actuellement, il est inscrit : fonds latin, numéro 16663 de *Musica tractatus fr. Hieronymi de Moravia*.

³ DE COUSSEMAKER, *Hist. de l'Harm.*, 1^{re} p., ch. VIII.

⁴ Le lecteur sait que penser de cette assertion de Coussemaker. Mais il est vrai qu'à cette époque (1852) on connaissait fort peu la doctrine des anciens sur le rythme musical et qu'ainsi les auteurs du moyen âge avant le XIII^e siècle restaient obscurs.

des notes est ensuite complétée par celle non moins importante des ornements usités dans le plain-chant au XII^e siècle. Ces ornements, qui ne sont non plus indiqués par aucun signe de notation, la plique exceptée, se composaient de la plique, de la réverbération et de ses diverses espèces, des fleurs longues, ouvertes et subites, du trille, appelé *nota procellaris*. Jérôme de Moravie explique avec le plus grand soin dans quelles circonstances et sur quelles notes se pratiquaient tous ces ornements.

« Cet important chapitre est à lui seul un véritable traité sur le rythme et l'ornementation du chant ecclésiastique au moyen âge. Il serait impossible d'en faire apprécier toute la valeur dans la faible et brève analyse que nous pourrions en donner. Aussi ne l'essaierons-nous pas, dans la crainte de déflorer ce sujet, qui demande un travail spécial et complet. Quand il sera connu dans toute son étendue et avec les explications dont il a besoin d'être accompagné, alors seulement on pourra avoir une idée des immenses ressources d'exécution, dont le plain-chant disposait au moyen âge pour émouvoir ses auditeurs et faire pénétrer dans leur cœur les sentiments les plus nobles et les plus élevés. Quand on connaîtra la prodigieuse variété de rythmes, les nombreux ornements dont le plain-chant était pourvu, alors aussi on se figurera ce qu'il a pu être, pendant que ces traditions étaient en pleine vigueur et à leur apogée. Le traité de Jérôme de Moravie nous révèle en grande partie tous ces mystères. Quand on se transporte un instant par l'idée au temps où tout cela existait dans son éclat, l'imagination reste éblouie du degré de grandeur, de noblesse et de sublime auquel avait atteint cet art véritablement divin ¹. »

J'ai voulu reproduire tout entier ce long passage dithyrambique du savant auteur de *l'Histoire de l'Harmonie au moyen âge*, non comme l'expression de la vérité (hélas ! qu'il en est loin !), mais parce qu'il est comme le cri du cœur, chez l'un des partisans les plus déclarés du rythme égal dans le plain-chant, en présence d'une doctrine déjà ancienne qui suppose, dans l'exécution des mélodies grégoriennes, tout autre chose que la plate et insipide égalité des notes, sans variété de durées, sans ornements du chant, sans rien de ce qui est couleur, mouvement et vie en musique. Cela prouve quel besoin nous avons instinctivement de sentir

¹ DE COUSSEMAKER, *Op. cit.*, 2^e part., chap. VII.

le rythme dans les mélodies, mais un rythme qui soit l'expression vraie de nos affections et de nos sentiments intimes, non une suite monochrome de sons qui nous endorment.

Ce fameux chapitre xxv, je vais le transcrire en entier, avec les explications nécessaires pour le bien comprendre. Après ce que nous savons de la vraie doctrine des anciens sur le rythme, on reconnaîtra facilement dans Jérôme de Moravie, non le fidèle interprète de cette doctrine qu'il n'a même pas connue, mais plutôt le témoin inconscient de l'état de décadence et de corruption où était tombée dès lors la musique ecclésiastique. Son traité n'en prouvera pas moins qu'au xiii^e siècle on n'avait point complètement perdu les traditions du ix^e et du x^e en fait de rythme dans les mélodies grégoriennes, mais que, sous l'influence d'habitudes nouvelles nées du contre-point, on s'ingéniait à donner au plain-chant une variété et des agréments qui lui faisaient défaut, depuis qu'il avait perdu son rythme primitif. Jérôme de Moravie nous fait connaître sur ce point les usages d'un certain nombre d'Églises, en France et dans les contrées adjacentes ; ailleurs, on faisait autrement, et nous verrons Simon Tunstede, au siècle suivant, exposer une manière différente de diversifier et d'orner le chant. Hors de la seule vraie tradition rythmique, que pouvait-il y avoir, sinon caprice et bigarrure ?

De Musica, a fr. Hieronymo de Moravia, c. xxv.

« Entendu comme nous venons de le dire, le plain-chant ecclésiastique peut être considéré sous deux aspects distincts : 1^o en tant qu'il subsiste par lui-même, c'est-à-dire qu'il est exécuté sans aucun déchant par un, deux, trois chanteurs ou davantage, ou même par tout le chœur ; 2^o en tant qu'il est soumis au déchant. Nous parlerons donc d'abord du plain-chant en lui-même, de la manière de le chanter et d'y former les notes et les pauses. Mais toute manière de chanter, quelle qu'elle soit, se rapportant nécessairement à la musique mesurée, nous devons auparavant expliquer ce qu'est cette dernière.




« La musique mesurée est donc celle qui détermine, selon de justes proportions, la durée de toutes les notes, ou encore : la musique mesurée est la science du chant auquel le temps harmonique sert de mesure. Le

temps, comme nous l'entendons ici, est un son distinct pouvant être divisé en trois instants. L'instant est cette durée très petite et indivisible, qui est requise pour qu'un son puisse être entendu clairement et distinctement. Les anciens l'appelaient *temps premier* ; mais les modernes, ce semble, ont raison de mettre une succession dans le temps harmonique, sujet au mouvement ; car tout mouvement est produit selon une certaine ressemblance ¹.

« Le temps harmonique doit donc avoir quelque similitude avec le temps naturel. Or, naturellement parlant, il n'y a de succession que là où existe quelque mouvement, et il y a succession dans le temps, parce qu'on y trouve un *avant* et un *après*, un passé et un présent. Nous ne percevons le temps, en effet, qu'en comptant dans le mouvement une durée qui a précédé et une autre qui suit ; et ainsi le temps n'est autre chose que le nombre des avant et des après dans le mouvement.

« Puis donc que le temps harmonique est soumis à un mouvement progressif, il faut nécessairement qu'il renferme une succession, à savoir celle des trois instants, que les anciens ne lui reconnaissaient pas, lorsqu'ils faisaient de leur temps premier quelque chose d'indivisible, c'est-à-dire un seul instant. En un certain sens pourtant, l'instant lui-même peut être appelé temps ; c'est ainsi qu'on dit vulgairement que le moment présent est un temps très court. Suivant cette manière de parler, l'opinion des anciens peut être admise, et quelquefois les modernes eux-mêmes en font usage, comme nous le verrons plus loin.

« C'est donc le temps harmonique (divisible en trois instants) qui est la commune mesure de toutes les notes en musique. Elles se divisent en longues et brèves. Mais il y a trois sortes de longues : les premières simplement longues, les deuxième plus longues, et les troisième très longues. Il y a de même trois sortes de brèves : les brèves simples, les plus brèves ou semi-brèves, et les très brèves ou minimales.

« Les notes longues ont une figure carrée avec une queue à droite  ; les brèves, une figure carrée sans queue  ; les semi-brèves ne sont ni queueutées, ni carrées, mais en forme de losanges .

« Dans le chant ecclésiastique, la note longue vaut et doit valoir

¹ AXIOME SCOLASTIQUE : *Omnes transferentes secundum quamdam similitudinem transferunt.*



deux temps des modernes ou six des anciens (c'est-à-dire la valeur d'une thésis et d'une arsis réunies ¹) ; la plus longue vaut trois temps des modernes et neuf temps des anciens ; la très longue, quatre temps des modernes ou douze temps des anciens.

« De même, la note brève, dans le chant ecclésiastique, vaut et doit valoir un temps des modernes ou trois temps des anciens (une arsis ou une thésis) ; la semi-brève vaut deux instants des modernes ou deux temps des anciens ; la très brève ne vaut qu'un instant des modernes, un temps des anciens.



« Cela supposé, voici les règles par rapport à ces différentes notes. Tout plain-chant ecclésiastique est composé premièrement et principalement de notes égales, c'est-à-dire valant un temps des modernes ou trois temps des anciens ; en d'autres termes, toutes les notes du plain-chant sont brèves de leur nature, excepté cinq cas.

« *Première exception.* — La première note d'un chant, celle qui le commence et qu'on appelle principale, est toujours longue. Mais il faut pour cela que le chant commence par la finale du mode, sinon la première note est brève comme les autres.

« *Deuxième exception.* — Lorsqu'une syllabe porte plus d'une note, la deuxième de ces notes, appelée *seconde de syllabe*, est longue. A moins que cette seconde de syllabe ne soit précédée ou suivie immédiatement d'une autre longue, car alors elle est brève comme les autres.

« *Troisième exception.* — Elle concerne les pliques, notes carrées avec une queue de chaque côté. Il y en a de deux sortes, les longues et les brèves. Quand la queue de droite est plus longue que celle de gauche, soit en montant, soit en descendant, *v. g.* , la plique est longue. Elle peut être *simple* ou *liée*. Nous venons de dire quelles sont la figure et la valeur de la plique simple. Les pliques liées avec ces mêmes queues longues, soit en montant, soit en descendant, à intervalle de tierce au moins et au delà, sont dites pliques longues et liées, *v. g.* . Mais quand, au contraire, c'est la queue de gauche qui est la plus longue,

¹ Voir plus loin, p. 420 bis, le tableau où sont représentées ces valeurs des notes, d'après J. de Moravie.

la plique est brève, soit en montant, soit en descendant : . Sa valeur est donc celle des brèves ordinaires. Elle est également simple ou liée. Cette dernière, dans le chant ecclésiastique, est formée de deux notes descendantes reliées l'une à l'autre à un intervalle de ton ou de demi-ton, mais pas au delà, *v. g.* . La première note est brève comme les autres ; la deuxième est longue, si elle rentre dans l'un des cinq cas exceptionnels ; sinon elle est brève, également comme les autres.

« *Quatrième exception.* — L'avant-dernière note en toute distinction est longue.

« *Cinquième exception.* — La dernière note avant une pose est longue, plus longue ou très longue. Elle est simplement longue, c'est-à-dire de deux temps, avant une demi-pause ou pause brève d'un temps ; elle est plus longue, c'est-à-dire de trois temps, avant une pause entière ou longue qui vaut deux temps ; elle est très longue, c'est-à-dire de quatre temps, avant la pause finale qui vaut trois temps.

« Quelles sont les clefs ¹ en chaque ton, pair ou impair, où il est permis de faire les pauses, soit librement, soit rarement, soit très rarement, et quelles sont celles où la mélodie ne fait jamais de repos, on peut le voir dans la figure suivante ². Mais il faut avoir soin que les pauses imparfaites soient complétées par d'autres pauses, et que les notes de repos le soient aussi par les notes qui précèdent immédiatement (à intervalle de seconde), car rarement et même très rarement la mélodie arrive à une pause par intervalle de tierce ³.

« Or, voici les règles auxquelles sont soumises toutes les notes du chant ecclésiastique :

¹ Les clefs, c'est-à-dire les lignes où sont placées les lettres indicatrices des sons : clef de *F*, ligne du *Fa* ; clef de *C*, ligne de l'*Ut*, etc... Les clefs, dont il est question ici, sont donc les degrés de la gamme modale, sur lesquelles la mélodie fait régulièrement ses repos. Cette phrase et la suivante, qui la complète, sont insérées ici comme une note, à propos des pauses du chant.

² La figure fait défaut dans le manuscrit ; mais ce point des repos mélodiques est assez connu par les auteurs qui ont écrit avant Jérôme de Moravie.

³ Ce passage n'est pas très compréhensible. A moins que l'auteur ne veuille dire qu'il faut dans le chant conserver toujours la régularité de la mesure, en sorte que les temps qui manquent d'un côté, soit dans les notes, soit dans les pauses, se retrouvent ailleurs et qu'ainsi les pauses se complètent par les pauses et les notes par les notes. Mais comment cela se faisait-il ? Il ne le dit nulle part et je ne le vois pas bien.

« 1^o Lorsque, en dehors du texte, la suite des paroles étant interrompue (c'est-à-dire dans les mélismes ou vocalises), il se rencontre quatre notes, soit en montant, soit en descendant, liées ou divisées, alors la première est longue, la deuxième brève, la troisième, c'est-à-dire la pénultième de pause, et la quatrième ou dernière de pause sont plus longues (chacune valant trois temps). Si les quatre notes se répètent, c'est alors la première qui est brève, la seconde est longue, la troisième et la quatrième comme ci-dessus. Ce changement de mode ¹ rompt la monotonie et ajoute au chant un certain ornement.

« S'il se trouve cinq notes, on les variera de même, la première étant toujours longue, la deuxième brève, la troisième semi-brève, la quatrième et la cinquième comme ci-dessus.

« S'il y en a six, alors la première comme auparavant, la deuxième, la troisième et la quatrième seront semi-brèves, la cinquième et la sixième comme ci-dessus.

« Quant aux notes descendantes, s'il s'en trouve plus de trois, alors la première, la deuxième, l'avant-dernière et la dernière se conforment à ce qui a été ci-dessus ; les autres seront très brèves.

« 2^o Les notes liées dans la figure le doivent être aussi dans le chant, mais on séparera celles qui sont désunies. Cette séparation des notes n'est pas une pause, c'est simplement un soupir, c'est-à-dire une apparence de pause de la valeur d'un instant (ou tiers de temps).

« 3^o Aucune brève ne se fait avec réverbération, mais seulement celles qui se trouvent dans l'un des cinq cas exceptionnels, et cela de diverses manières. Quelques-unes sont répercutées à intervalle de demi-ton, d'autres à intervalle de ton, d'autres enfin de toutes les manières usitées. Or, la réverbération consiste à attaquer la note au moyen d'une autre note très brève qui la précède immédiatement ².

« 4^o Aucune note brève n'est florée, mais seulement les cinq notes exceptionnelles. Quelquefois cependant une note brève se résout en ses trois instants.

« Or, la floriture harmonique consiste dans une vibration de la voix

¹ Il s'agit du mode rythmique, l'un des cinq ou des six usités alors en musique. Cf., plus loin, le traité de J. Hothby.

² Voir plus loin, le tableau des valeurs de notes, d'après J. de Moravie.

gracieuse, rapide et ondulée. Il y a trois espèces de floritures : les longues, les ouvertes et les subites. On appelle *floritures longues* celles dont les vibrations sont lentes ; elles se font toujours à un intervalle de demi-ton. Les *floritures ouvertes* sont également des vibrations lentes (ou plutôt moyennes, *V. infra*), mais à l'intervalle de ton. Les *floritures subites* commencent par des vibrations lentes, elles se continuent et se terminent par des vibrations de plus en plus rapides à intervalle de demi-ton.

« On se rend très bien compte de ce que sont les floritures et de leur différence sur les orgues. Lorsque nous jouons une mélodie sur l'orgue et qu'il s'agit de florir une note, par exemple *G* grave (*SOL*), nous tenons cette note ouverte pour qu'elle continue à résonner, et en même temps nous faisons vibrer avec elle non la note qui est placée au dessous, c'est-à-dire le *F* (*FA*), mais la note supérieure, le *a* (*la*). Il en résulte une harmonie très belle et très douce, que nous appelons floriture harmonique ¹.

« Lors donc que la clef (note) immobile et celle qui doit vibrer sont distantes d'un demi-ton et que la vibration se fait lentement, c'est la floriture longue. Si l'intervalle entre les deux clefs est d'un ton, et que la vibration ne soit ni lente ni rapide, mais moyenne, c'est la floriture ouverte. Si enfin l'intervalle est d'un demi-ton, mais que la vibration d'abord lente, devienne progressivement plus rapide, c'est alors la floriture subite.

« 5° Sur quoi il faut observer que ces floritures ne se font que sur les cinq notes exceptionnelles, et cela de plusieurs manières. Les floritures longues ne se font que sur la première, l'avant-dernière et la dernière note, lorsqu'il se trouve en montant un intervalle de demi-ton. La seconde de syllabe peut recevoir la floriture ouverte, si on y arrive en descendant par un intervalle autre que le demi-ton. Mais les floritures subites ne se font que sur les piques longues, et l'on place entre elles et la note qui suit immédiatement d'autres notes très brèves, pour la beauté de l'harmonie.

« 6° La réverbération doit précéder les floritures à l'intervalle de ton ou de demi-ton, ou de toute autre manière ; excepté seulement la dernière note de pause, qui est toujours répercutée à un intervalle de demi-

¹ C'est le *trille* de notre musique moderne.

ton et se termine par une note *procellaire*, c'est-à-dire par une vibration lente à intervalle de demi-ton, du genre des floritures longues ¹.

« Or la note procellaire est ainsi appelée parce que, de même que l'eau d'une rivière agitée par un vent léger ondule sans interruption du courant, ainsi la note procellaire doit se faire dans le chant par une sorte de mouvement apparent de la voix, mais sans interruption du son.

« Voici maintenant la manière de chanter, usitée dans plusieurs églises des Gaules, non pour toutes sortes de chants, mais pour un certain nombre. Quelques autres nations l'ont aussi adoptée, comme vraiment bonne. Il ne nous déplaît donc pas de nous y arrêter et d'en exposer les points principaux. Nous n'aurions, d'ailleurs, ni bien ni suffisamment traité ce sujet, si nous ne disions quelque chose de particulier sur les diverses manières dont une mélodie peut être exécutée.

« 1^o *Unisson*. — Lorsque l'unisson renferme plus de deux notes, elles sont toutes brèves, excepté l'avant-dernière et la dernière qui sont longues, et celle-ci avec réverbération. Il en est de même, quand l'unisson est de deux notes seulement, sur une syllabe ou sur plusieurs, dans le même mot ou dans des mots différents.

« 2^o *Seconde*. — Lorsque deux notes, unies ou séparées, forment un intervalle de ton ou de demi-ton, on les unit en intercalant une troisième note qui se joint à la seconde et qui est appelée *note médiane*. La note médiane est le plus souvent une semi-brève à l'unisson de la première ². Quelquefois cependant on la fait brève ; elle se résout alors en trois instants et il semble qu'il y ait entre les deux notes principales comme un mouvement descendant très rapide. Quelquefois aussi, lorsque les deux notes sont séparées et descendantes, ils font de la première une plique longue supérieure, en ajoutant comme ci-dessus la médiane. Mais si les notes montent, ils font la réverbération sur la seconde.

« 3^o *Tierce*. — Lorsque deux notes liées ou séparées sont distantes d'un intervalle de tierce mineure ou majeure, la seconde s'unit à la première par l'intermédiaire de la note médiane, qui est une semi-brève ou

¹ Bien qu'assez semblable aux floritures longues, la *nota procellaris* n'était cependant pas considérée comme floriture et tous ne l'admettaient pas dans le plain-chant, comme Jérôme de Moravie le dira plus loin.

² Voir le tableau des valeurs de note, deuxième manière.

même une brève se résolvant en trois instants. Parfois cependant, de deux notes descendantes, la première devient plique longue inférieure sur le même degré que la médiane et de celle-ci on fait la réverbération sur la seconde, comme auparavant. C'est le contraire, si les notes sont ascendantes ; ou bien, ce qui est le plus ordinaire, on se contente de la réverbération sur la seconde.

« 4° *Quarte et quinte*. — De deux notes descendantes à intervalle de quarte, la première est une plique longue inférieure, à l'intervalle de seconde ; la note médiane est sur la tierce et elle amène la réverbération sur la quarte. En montant, on ne fait que la réverbération sur la quarte. Pour l'intervalle de quinte, quelques-uns font la même chose que pour la quarte ; mais plus communément, en descendant, on fait la réverbération d'un ton plein au-dessus de la quinte. Elle n'a pas lieu en montant, ni pour l'intervalle de quinte ni pour aucun des autres intervalles usités (sixte et octave).

« Quant aux floritures, les Français les emploient toutes indifféremment et aussi les pauses, qu'ils font égales, soit longues, soit brèves. Les groupes de notes sont séparés par des pauses ; ils séparent de même les prépositions et les conjonctions du reste de la phrase.

« Une note seule, correspondant à un monosyllabe ou à une syllabe d'un mot est toujours longue, lorsqu'elle se trouve entre deux pauses ou entre deux notes de modes rythmiques différents (*inter notas moderatas seu variatas*).

« Deux ou trois notes seules sont également longues, lorsqu'elles descendent directement et même avec circonflexion. Mais dans les notes montantes, la première est semi-brève, les autres sont longues.

« Lorsque trois notes descendent et qu'à la troisième est jointe une quatrième note à l'unisson, la troisième est semi-brève et aussi la première, d'après quelques-uns. La seconde et la quatrième sont longues.

« Lorsque quatre notes montent ou descendent directement, la première, la troisième et la quatrième sont toujours longues ; la seconde est brève ou semi-brève. Ils observent la même chose, si les quatre notes sont suivies de quatre autres, ce qui fait huit notes dans le chant.

« S'il y a cinq notes qui se suivent, la première est longue, les autres comme nous venons de le dire. S'il y en a six, les deux premières sont

longues et l'on fait une pause, ou bien la seconde est brève ou semi-brève, et les autres comme ci-dessus. S'il y a sept notes, la première, la troisième, la quatrième, la sixième et la septième sont longues, les autres à l'ordinaire.

« Ils aiment en outre à joindre aux notes ecclésiastiques le mode organique, ce qui est praticable avec le premier mode ¹. Ils se plaisent également au mélange du genre diatonique et des deux autres genres, par l'usage qu'ils font du dièse enharmonique et du trihémiton chromatique ².

« Ils remplacent souvent les demi-tons par des tons et les tons par des demi-tons ; en quoi ils ne sont pas d'accord avec le reste des nations chrétiennes. Ils rejettent communément les notes procellaires, prétendant que les autres peuples qui en usent ont tous des voix chevrotantes.

« Mais en voilà assez sur la manière dont les Français ont coutume de chanter les notes et de faire les pauses dans le plain-chant ecclésiastique.

« Observons, d'ailleurs, que l'une et l'autre manières de chanter le plain-chant doivent être employées avec une certaine discrétion. Car de s'en servir à tout propos, sans faire attention ni à la qualité des voix, ni au degré des fêtes, c'est un abus, non un usage raisonnable. On ne doit s'en servir qu'aux dimanches et aux jours de fêtes principales. Dans toute autre circonstance, il faut sans doute garder la même méthode, mais en changeant les notes longues en semi-brèves et les semi-brèves en très brèves, c'est-à-dire en remplaçant les temps des modernes par les temps des anciens.

« Ainsi, pour chanter convenablement le plain-chant à deux, à trois ou à plusieurs, cinq choses sont surtout nécessaires aux chanteurs.

¹ Mode rythmique composé tout de longues.

² « Voilà une observation qui eût singulièrement, s'il l'avait connue, confirmé feu Vincent dans la supposition qu'il avait faite de l'usage du quart de ton dans le plain-chant. Il se fondait alors sur un passage du manuscrit de Montpellier inexactement reproduit dans la copie de Th. Nisard, opinion qu'il a dû abandonner lorsque, à vue de l'original, je l'ai averti de sa méprise. L'abbé Raillard, qui l'avait adoptée, fut plus tenace que lui. (Voir à ce sujet une note de mon travail sur le *chant byzantin*.)

« Des observations et recommandations qui suivent, on doit conclure que c'est une illusion complète de s'imaginer que le peuple, au moyen âge, prenait part à l'exécution du chant, et que c'est l'introduction de la musique qui le réduisit au silence. » (St.-M.)

« 1° Qu'ensemble ils prévoient ce qu'ils devront chanter, et qu'ils conviennent entre eux quelle sera la valeur du temps harmonique, celle des anciens ou celle des modernes.

« 2° Quelque bons chanteurs qu'ils soient tous, il faut néanmoins qu'ils choisissent parmi eux un préchantre, directeur du chant, auquel ils s'accordent tous avec le plus grand soin, ne faisant rien que comme lui, soit dans les notes, soit dans les pauses. Cela est d'un très bel effet.

« 3° Pour le plain-chant, on ne doit pas mélanger les voix dissemblables, c'est-à-dire celles que l'on appelle vulgairement voix de poitrine, voix de gosier et voix de tête, parce que les premiers forment leurs notes dans la poitrine, les deuxièmes dans le gosier, les troisièmes dans la tête. D'ordinaire, les voix basses et fortes sont de poitrine; les voix légères et élevées sont de tête; celles du gosier sont moyennes entre les deux. On ne mêlera donc pas ces trois sortes de voix dans le chant, mais il faut joindre ensemble celles qui sont de même espèce, les voix de poitrine aux voix de poitrine, celles de gosier aux voix de gosier, et celles de tête aux voix de tête. — Mais comme c'est de la poitrine que les voix tirent surtout leur force, il est nécessaire :

« 4° De ne commencer jamais à chanter sur un ton tellement élevé — surtout quand ce sont des voix de tête qui chantent — qu'au moins la note la plus basse du chant n'appartienne à la voix de poitrine. On évitera donc de chanter ou trop bas, ce serait mugir, ou trop haut, ce serait crier, mais sur un ton moyen, ce qui est vraiment chanter, en sorte que la voix se puisse conformer au chant, et non le chant à la voix. Autrement, il est impossible de bien former les notes.

« 5° Si quelqu'un désire apprendre beaucoup de belles notes, il se fera une règle de ne mépriser aucun chant, fût-ce le plus rustique, mais de les écouter tous avec attention. Car, de même que la roue d'un moulin rend parfois un son parfaitement distinct, bien qu'elle ignore ce qu'elle fait; ainsi il est impossible qu'un être raisonnable, qui s'efforce de rendre bons tous ses actes, n'arrive pas une fois ou l'autre à former une note juste et belle. Lors donc qu'on aura entendu une de ces notes agréables, on s'efforcera de la reproduire fréquemment, jusqu'à s'en faire une habitude et l'avoir toujours à sa disposition.

« Le plus grand obstacle aux belles notes, c'est la tristesse du

cœur ; il n'y a qu'un cœur joyeux à pouvoir bien chanter. Les caractères mélancoliques possèdent souvent des voix belles et sonores, mais il ne leur est guère possible de s'en servir pour chanter agréablement. »

Tel est le chapitre xxv du traité de Jérôme de Moravie. Il est intéressant à plus d'un titre, et c'est pourquoi j'ai tenu à le transcrire d'abord tout entier, sans interruption. Il faut y revenir cependant et noter un certain nombre de points qui ont leur importance dans l'histoire du rythme grégorien.

On aura remarqué que ce chapitre renferme : 1^o une sorte d'introduction sur les rapports entre la musique figurée et le plain-chant ecclésiastique, au point de vue du rythme et de la valeur des notes ; 2^o un corps de doctrine, ou exposition des systèmes adoptés au XIII^e siècle pour l'exécution du plain-chant ; 3^o quelques observations et conseils, en forme de conclusion, sur les conditions que doivent remplir tous bons chanteurs, s'ils veulent réussir à bien chanter. Un mot sur chacune de ces trois parties ne sera pas sans utilité.

I. C'est bien du plain-chant proprement dit que Jérôme de Moravie entend parler dans ce chapitre. Il distingue, en effet, deux manières de chanter les mélodies grégoriennes : avec déchant et sans déchant. Or, il veut traiter de la deuxième manière, non de la première, et expliquer comment on y doit former les notes et les pauses, c'est-à-dire tout ce qui se rapporte à une bonne exécution de ces mélodies.

Mais il ajoute aussitôt que, pour les bien chanter, il faut nécessairement connaître au moins les principes de la musique figurée, en ce qui concerne la différence des notes et des pauses et leurs valeurs temporaires. Ces principes sont, en effet, communs à l'une et à l'autre musique, ils servent de base à toute manière de chanter.

Le *temps harmonique* est le premier élément du rythme musical, il est la commune mesure de toutes les notes en musique, aussi bien dans le plain-chant que dans la musique figurée. Au moyen âge, les musiciens quelque peu scolastiques, plus scolastiques même que musiciens, avaient cru devoir réformer la notion du *temps premier*, tel que le concevaient les anciens, et le composer de trois *instants* distincts et divisibles ; afin,



SECONDE MANIÈRE

1° INTERVALLES

Unisson

2 Notes

3 Notes

4 Notes

5 Notes



Secondes



Tierces



Quartes



Quintes et sixtes



2° GROUPES DE NOTES

2 Notes

3 Notes



4 Notes

5 Notes

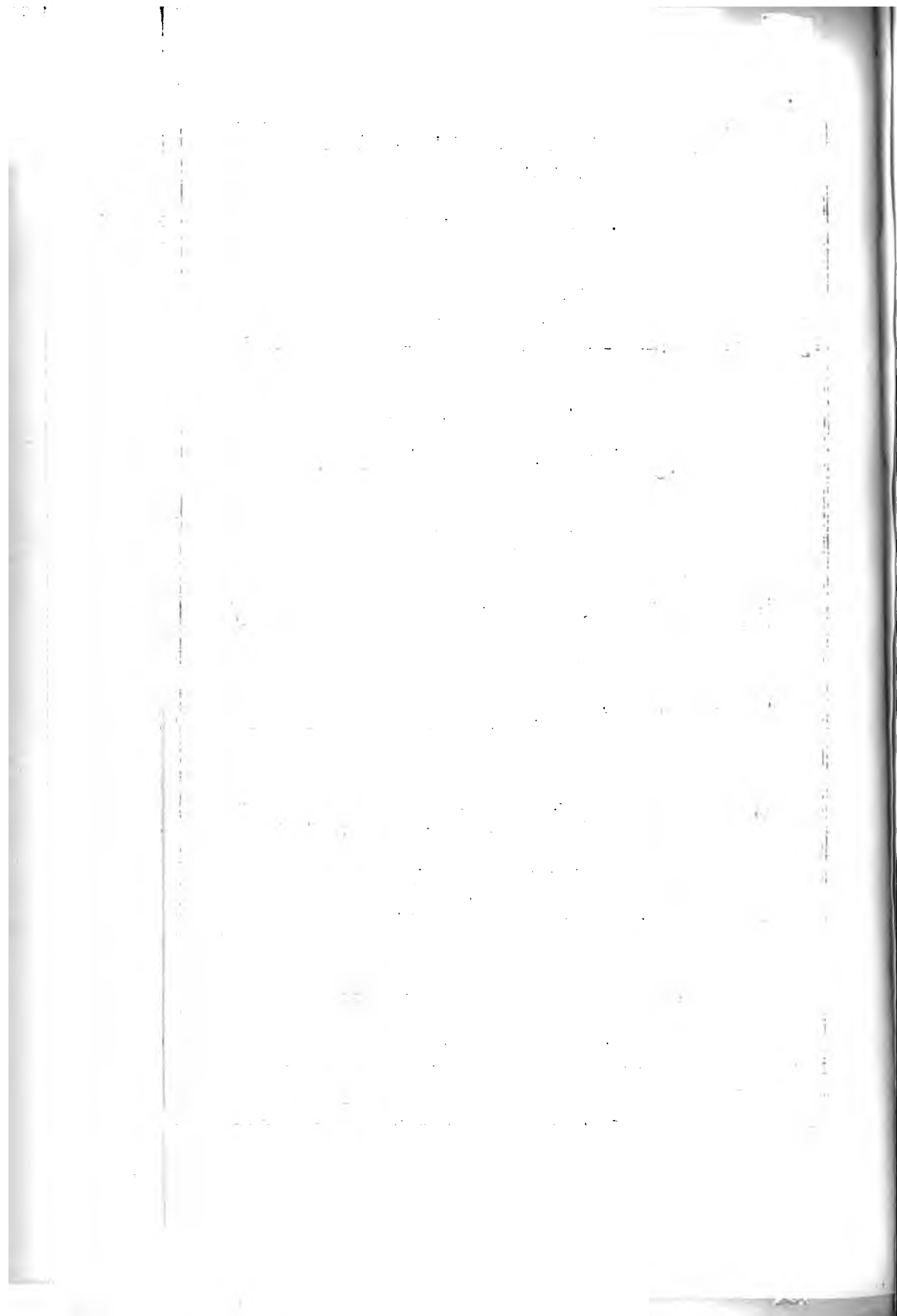


6 Notes



7 Notes





sans doute, de le conformer davantage à leur définition philosophique du temps en général et à leurs idées spéciales sur le nombre trois, nombre parfait. Au fond, cette petite chicane, comme beaucoup d'autres vécilles scolastiques, n'a pas d'importance, puisque le plus souvent, c'est-à-dire en dehors des solennités religieuses, le chant ecclésiastique continuait à se régler sur le temps premier des anciens, non sur le temps harmonique des modernes, trois fois plus long en durée.

Étant donnée cette valeur du temps harmonique et des trois instants qui le composent, il s'ensuit qu'il existait en musique, dans le chant ecclésiastique aussi bien que dans la musique figurée, six sortes de notes et de pauses, dont chacune a une valeur déterminée. Trois sont dites *longues* et trois sont *brèves* ¹.

NOTES LONGUES			NOTES BRÈVES		
LONGUES	PLUS LONGUES	TRÈS LONGUES	BRÈVES	PLUS BRÈVES	TRÈS BRÈVES
2 temps	3 temps	4 temps	1 temps	2 instants	1 instant
■	■.	■ ■	■	◆	◆

Ces valeurs des notes doivent toujours être observées dans le chant, car c'est leur mélange dans des proportions convenables qui en fait la variété et l'agrément. On n'avait pas coutume néanmoins, dans la notation du plain-chant, de donner aux notes leur véritable figure, celle qui aurait dû répondre à leur valeur temporaire ; les carrées, les queutées et les losanges y étaient partout écrits, sans aucun rapport avec la manière dont les mélodies étaient exécutées en ce temps-là. Les chanteurs du XIII^e siècle ne devaient donc tenir aucun compte de cette notation, sauf pour le groupement des notes. Des règles spéciales leur apprenaient comment il fallait chanter ces notes et y garder un certain rythme.

Le lecteur voudra bien remarquer cette contradiction entre la manière dont les mélodies grégoriennes étaient notées, par tradition des siècles précédents, et la manière dont elles étaient exécutées, au gré des musi-

¹ Voir le tableau ci-dessus.

ciens du XIII^e siècle. Ceux-ci admettent qu'il y a trois figures de notes dans le plain-chant, des queutées, des carrées et des losanges, et à chacune de ces figures ils attribuent des valeurs rythmiques déterminées ; ils multiplient même ces valeurs, car, au lieu de trois seulement, ils en établissent six, trois longues et trois brèves. Puis, quand il s'agit de chanter les mélodies, où se trouvent diversement placées les notes queutées, carrées et losanges, ils n'ont plus égard à cette notation, mais ils enseignent des manières de chanter toutes différentes, distribuant les longues et les brèves à plaisir, les uns d'une façon et les autres d'une autre, sans même s'accorder entre eux.

Il y a là quelque chose d'étrange et qui montre bien que nous sommes en plein arbitraire. Une seule doctrine rythmique régnait autrefois parmi les musiciens, depuis saint Augustin jusqu'à Guy d'Arezzo. On n'avait pas deux manières de chanter et de comprendre le rythme dans les mélodies sacrées ; sur ce point, quelques divergences qui se soient introduites dans la composition musicale, on était d'accord et les maîtres s'expriment tous de la même manière, presque dans les mêmes termes. De ces doctrines anciennes que reste-t-il au XIII^e siècle ? Un souvenir assez vague que les mélodies grégoriennes, en dehors de la diaphonie et du déchant, possédaient un rythme spécial et une assez grande variété d'exécution, certaines habitudes traditionnelles qui persistaient encore en beaucoup d'endroits et en vertu desquelles on exécutait le plain-chant, non avec la monotonie fatigante et fort peu artistique des notes toujours égales, mais avec une sorte de rythme mal compris et trop défiguré pour être reconnaissable.

On avait donc, au XIII^e siècle, le sentiment qu'il faut aux mélodies grégoriennes un rythme défini et varié ; on ignorait seulement ce qu'avait été ce rythme dans les siècles antérieurs et ce que représentait la notation traditionnelle, seul reste des usages antiques. Faute de pouvoir reconstituer le rythme dans sa forme originale, on inventait alors, comme certains voudraient faire aujourd'hui, diverses manières de le remplacer, suivant les idées et les goûts du temps. Mais idées et goûts sont chose variable : ce qui plait en un lieu déplaît en un autre, ce qui paraît excellent aujourd'hui ne vaudra plus rien demain. De là ces différences que nous remarquerons dans les formes rythmiques données au plain-

chant, en France, en Allemagne, en Angleterre et en Italie, du XIII^e au XVI^e siècle. La vérité est une, l'erreur est multiple.

II. Jérôme de Moravie ne se contente pas d'exposer dans son livre une manière, la plus répandue, d'exécuter les mélodies du plain-chant, il en donne deux, ajoutant à la première celle qui était reçue dans un certain nombre d'églises des Gaules, qu'il ne désigne pas autrement. Étaient-ce les seules manières qui existassent alors ? assurément non. Jérôme vivait en France, et il explique surtout ce qui se pratiquait en France. Ailleurs, les musiciens avaient une égale liberté de comprendre le plain-chant et d'arranger, comme il leur semblait bon, le rythme de ses mélodies. Ils ne s'en sont pas fait faute, nous le verrons, et ainsi chaque pays pouvait avoir sa manière propre, plus ou moins différente de toutes les autres. Mais tenons-nous aux deux manières expliquées par notre auteur, et voyons ce qu'elles produisent.

Il y a, dans les mélodies grégoriennes, cinq choses qu'il faut connaître pour chanter convenablement : les sons ou notes, leur groupement, leur valeur temporaire, les pauses, les ornements du chant. De ces cinq choses, le chanteur trouvait les deux premières notées déjà dans les graduels et les antiphonaires ; il devait suivre fidèlement ce qui était écrit, garder bien les intervalles des sons, secondes, tierces, quarts, etc., ne pas diviser les notes unies, ne pas unir celles qui étaient divisées¹. Jérôme de Moravie ne fait que signaler en passant ces deux conditions d'un bon chanteur ; elles n'offraient alors aucune difficulté à être bien comprises, et elles étaient également requises dans les deux manières de chanter. La diversité existait surtout par rapport aux trois autres choses : la durée des sons, les pauses et les ornements. Voyons d'abord les différences capitales.

Durée des sons. — De part et d'autre on distingue des sons longs et des sons brefs. Mais la première manière admet les trois variétés de

¹ Les neumes des anciens manuscrits, au cours du XII^e siècle, s'étaient peu à peu transformés en notes carrées sur lignes, tout en conservant les mêmes groupements de notes. Au XIII^e siècle, en fait de décadence, on n'en était pas encore arrivé à la désagrégation de ces groupes rythmiques ; elle ne se produisit que plus tard et en différents temps, suivant les pays. Voir pour Saint-Gall, dans le III^e Volume, les spécimens des planches I à XVIII du Document V.

longues et les trois variétés de brèves ; la deuxième manière ne fait usage que de trois valeurs de notes, la longue, la brève ou commune et la semi-brève.

En outre, les longues et les brèves ne sont pas distribuées de la même façon dans les groupes de notes. Chaque manière a ses règles spéciales sous ce rapport, inventées sans doute par quelque maître en renom et autorisées ensuite par l'usage.

Pauses. — Tandis que la première manière distingue trois sortes de pauses : la demi-pause qui ne vaut qu'un temps, la pause entière qui en vaut deux, et la pause finale de trois temps ; la deuxième manière fait toutes ses pauses égales, c'est-à-dire longues ou brèves à volonté. Il s'ensuit que cette deuxième manière n'a pas à se préoccuper au point de vue du rythme, de la différence de durée dans les pauses. La première manière, au contraire, demande que les pauses imparfaites soient complétées par d'autres ou, probablement aussi, par des valeurs de notes correspondantes.

Ornements. — Il y en a quatre espèces différentes : les *pliques*, longues et brèves, supérieures et inférieures, simples et liées ; — les *réverbérations* à la seconde, à la tierce, à la quarte, etc. ; — les *floritures* longues, ouvertes, subites ; — la *nota procellaris*, vibrato des Italiens. — Toutes sont usitées dans les deux manières de chanter le plain-chant, sauf la dernière, le vibrato, que les chanteurs de la deuxième manière rejettent complètement ; peut-être parce qu'ils l'exécutaient mal et que, au lieu d'une vibration harmonieuse, ils ne produisaient qu'un chevrottement de la voix, rude et disgracieux¹.

Toute cette doctrine de Jérôme de Moravie sur les deux manières d'exécuter les mélodies grégoriennes, en usage de son temps dans les églises de France et dans quelques autres encore, est résumée dans les trois tableaux de la page 120 *bis*, qui montrent par des exemples la valeur des notes, la forme des ornements et l'application des règles propres

¹ « *Nota procellaris* ou vibrato. Je serais porté à croire que les chanteurs qui excluaient cette manière de chanter faisaient preuve de goût. A en juger par l'usage que quelques-uns en font aujourd'hui encore, ce n'a jamais été qu'une chose assez barbare et en même temps prétentieuse. » (St. M.) Je ne voudrais pas être aussi exclusif ; difficilement pouvons-nous juger de ce qui se faisait autrefois par nos usages actuels, qui ne sont plus même ceux du siècle dernier.

à chaque manière. Je me suis servi pour ces exemples de la notation musicale moderne, bien plus parfaite et plus claire que la notation carrée du moyen âge. Celle-ci, d'ailleurs, ne marquait ni les pauses ni les ornements, sauf la plique, et elle n'avait que trois figures de notes pour les six valeurs temporaires. Le chanteur devait suppléer à ce défaut par la connaissance et la pratique des règles. De là vient, sans doute, que Jérôme de Moravie ne joint aucun exemple à ses règles, sauf encore pour la plique.

Aux tableaux j'ajoute quatre mélodies grégoriennes rythmées d'après les données de Jérôme de Moravie et conformément aux tableaux précédents¹. Je me suis efforcé de les traduire aussi fidèlement que possible, en prenant comme base le Vespéral édité par les RR. PP. de Solesmes. Si j'ai indiqué la mesure à $\frac{6}{8}$, ce n'est pas que je la regarde absolument comme répondant au rythme usité au XIII^e siècle (quoique la mesure $\frac{6}{8}$ donne exactement la valeur de la longue, deux temps ternaires, un pour l'arsis, l'autre pour la thésis); peut-être se contentait-on de battre chaque temps du rythme, c'est-à-dire chaque brève ou commune, en doublant, triplant et quadruplant cette mesure pour les longues, et de même pour les pauses. Mais il m'a semblé que le lecteur musicien jugerait mieux du mouvement rythmique des mélodies par une mesure composée que par une mesure simple. Or il n'y a guère moyen de composer ici les pieds autrement qu'en réunissant deux temps en une mesure et, par conséquent, en donnant au rythme la forme $\frac{6}{8}$, qui s'accorde le mieux avec la disposition des temps.

En outre, afin de permettre au lecteur la comparaison entre les deux manières d'exécuter le plain-chant en France, au XIII^e siècle, j'ai transcrit la première mélodie, celle du samedi avant le premier dimanche de l'Avent, d'abord selon la première manière, puis selon la deuxième. Ce seul exemple suffira à marquer la différence de l'une et l'autre manière. Il montrera de plus à quel point la fantaisie se donnait alors carrière, pour interpréter les mélodies grégoriennes au gré de tel ou tel maître, ici d'une façon et là d'une autre, sans se demander même s'il n'y avait pas une manière authentique, celle de l'auteur des mélodies, assurément préfé-

¹ On les trouvera parmi les Documents du III^e Vol. *Document III*.

rable à toute autre. Aux yeux de ces maîtres chanteurs du XII^e siècle et des suivants, les mélodies du plain-chant n'étaient évidemment qu'une pure matière musicale, une suite de sons, sans forme rythmique déterminée, mais à laquelle chacun pouvait donner la forme qui lui plaisait davantage et qu'il jugeait la meilleure. Nous verrons bientôt cette opinion étrange posée en principe par les maîtres allemands et italiens. En vérité, la belle œuvre qu'aurait faite ainsi saint Grégoire !

Au reste, tout lecteur en état de chanter les exemples que j'ai notés sentira combien fastidieux et ridicule serait un rythme pareil. Quelle prétention antiartistique d'enfermer l'inspiration mélodique dans des règles aussi étroites, aussi enfantines, dirai-je, que celles-là ! Deux notes de suite seront toujours longues, trois notes aussi, quatre notes, cinq notes, six notes devront toujours se chanter de telle manière et non d'une autre ; les **secondes**, les **tierces**, les **quartes**, etc., ne doivent pas se faire autrement que de cette façon, etc. **Quelle musique** et quel système de composition musicale !

Et voilà où en était arrivé le chant grégorien aux XII^e et XIII^e siècles. **A qui persuadera-t-on que ce fut bien là le chant de saint Grégoire ?** Pourtant, il gardait encore à cette époque au moins une apparence, une velléité de rythme, mais si défiguré qu'il en est méconnaissable. **Le peu qui lui reste finira bientôt par disparaître, il ne sera plus que matière.**

III. Les conseils, dont Jérôme de Moravie fait suivre son exposé des règles du chant, ont leur côté pratique et seraient utilement suivis aujourd'hui encore par nos chantres d'église. Ils valent, d'ailleurs, pour toute espèce de musique. Signalons-y seulement un point, qui se rapporte à notre sujet.

La première observation sur la différence à mettre dans la manière de chanter, suivant le degré des solennités et les circonstances extrinsèques, rappelle ce que nous avons lu déjà dans Huchald de Saint-Amand, Guy d'Arezzo et les maîtres anciens. Le mouvement rythmique des mélodies peut et doit varier ; tantôt il est plus lent et tantôt plus rapide. Mais à ces changements deux conditions sont posées par les maîtres : 1^o la différence d'un mouvement à l'autre sera proportionnelle, c'est-à-dire deux fois, trois fois plus lent ou plus rapide, très exactement ; 2^o le rapport des durées

longues aux durées brèves dans les notes sera toujours le même; une longue vaudra toujours deux brèves ou trois brèves, une brève deux ou trois semi-brèves; et cela du commencement jusqu'à la fin de la mélodie. Les notions fondamentales du rythme n'étaient donc pas perdues; elles trouvaient encore leur application aussi bien dans le plain chant que dans la musique figurée. Seulement, au XIII^e siècle, le rythme des dimanches et des fêtes était ternaire, rythme parfait, où la longue valait deux temps de trois instants chacun, la brève, un temps de trois instants; celui des fêtes ordinaires était binaire, la longue ne valait plus que deux instants ou deux temps premiers des anciens, et la brève un temps premier ou un instant. Ainsi la tradition du rythme primitif avait sa part à côté des théories chères au moyen âge sur le nombre trois et le rythme ternaire.

Ce qui suit conduit à la même conclusion. Le mouvement rythmique, les diverses durées des notes ne sont pas laissés à l'arbitraire, ni à une appréciation plus ou moins vague et indéterminée. C'est le temps harmonique des modernes qui réglera le chant aux jours de fête; en d'autres circonstances, on prendra comme règle du mouvement le temps premier des anciens. Et entre tous les chanteurs il y aura un préchantre, dont c'est la fonction de marquer ce mouvement rythmique, de battre les temps, afin que tous suivent attentivement sa mesure et s'accordent dans l'exécution des mélodies.

Rappelons enfin que, dans tout ce qui précède, il s'agit du chant ecclésiastique seul, non de la diaphonie, ni du déchant. Jérôme de Moravie, au commencement du chapitre xxv, avait précisé lui-même cette différence entre le plain-chant soumis au déchant et le chant ecclésiastique exécuté seul et mélodiquement. Il y revient au chapitre suivant, où, parlant du déchant, il écrit : « Il faut observer ensuite que toutes les notes du plain-chant sont longues et prennent une mesure entière, c'est-à-dire la valeur de trois temps harmoniques (neuf instants). Au contraire, toutes les notes du déchant sont mesurées par brèves et par longues directes. » En marge du manuscrit, une note ajoute : « Ce qui est dit ici du plain-chant ne contredit pas ce qui en a été dit au chapitre précédent; car là il était question du chant ecclésiastique, en tant qu'il est exécuté seul, et ici on ne parle que du plain-chant soumis au déchant. »

Au XIII^e siècle, on distinguait donc soigneusement entre ces deux

manières d'exécuter les mélodies grégoriennes : l'une avait son rythme propre ; dans l'autre, au contraire, le rythme était sacrifié aux exigences de la symphonie, organum ou déchant. Cette distinction elle-même ne tardera pas à disparaître, comme nous le verrons bientôt.

Élias Salomon (fin du XIII^e siècle)

Jérôme de Moravie écrivait à Paris, au commencement du XIII^e siècle. Vers la fin de ce même siècle, en 1274, un clerc de Saint-Astier, à Périgueux, envoyait au pape Grégoire X un ouvrage intitulé : *Scientia artis musicæ*, avec prière de le faire examiner, puis de l'approuver, afin qu'il pût servir à l'instruction des clercs dans une science de plus en plus négligée et pourtant si nécessaire. Le Pape approuva-t-il ? On l'ignore : c'est peu probable, d'ailleurs, car alors on comprenait le plain-chant à Rome autrement qu'à Périgueux.

Quoi qu'il en soit, le tableau que fait l'auteur de l'état du chant ecclésiastique à son époque, même en le supposant quelque peu chargé par sa façon méridionale, ne laisse pas que d'être instructif. Il dit donc dans son avant-propos :

« Le flambeau lumineux de la science musicale, qu'on peut regarder, après la foi orthodoxe, comme le fondement de l'Église universelle, s'est obscurci et presque éteint dans le monde entier. Cet art, aussi ancien que la création des anges eux-mêmes, est à peu près totalement inconnu de ceux qui ont charge des paroisses, sauf d'un petit nombre de clercs dans l'Église gallicane et de quelques-uns en Angleterre. Mais le comble de l'absurde est que, s'érigeant non en disciples, mais en Scribes et en Phariséens, ils prétendent ordonner toutes choses dans une science, dont ils ignorent le premier mot et ne seraient pas capables d'épeler la moindre syllabe, semblables à des gens qui veulent attraper des crapauds dans l'air, la nuit, et des mouches sur la muraille, le jour.

« Les points ¹ qu'ils voient dans les livres, ils ne savent ni les entonner, ni les chanter. Peu leur importe, d'ailleurs, que les points soient ceci ou cela, ils ne cherchent qu'à se faire valoir, en s'efforçant d'imiter comme

¹ Les points, c'est-à-dire les notes, écrites comme des points sur les lignes de portée musicale.

des singes ceux qui savent. Mais, chose plus exécrationnelle encore, le plain-chant, si bien réglé par les anges, par les saints prophètes et par le bienheureux Grégoire, ils s'en moquent, ils le méprisent; ce qu'il leur faut, ce à quoi ils prétendent, c'est à la science de l'organe, qui est tout à fait au-dessus de celle du plain-chant. De celui-ci ils n'ont cure; ils anticipent, ils précipitent, ils retardent, ils lient mal les points, dont une bonne exécution est pourtant si nécessaire à l'organum. Est-ce parce qu'ils voient les points ainsi disposés dans les livres? Mais ignorent-ils que cette manière de noter les livres n'est pas pour le chant, qu'elle sert uniquement à embellir la notation et à lui donner un aspect agréable? »

On voit que le clerc de Saint-Astier n'y va pas de main-morte : le portrait des chanteurs de son temps n'est pas flatté. Mais on voit aussi que le pauvre clerc, s'il possédait une belle voix et connaissait un peu mieux que ses confrères les règles du chant, n'était lui-même pas grand clerc, ni en latin qu'il estropie atrocement, ni surtout en plain-chant dont il ignore même la notation. Toutes ces figures diverses données aux points, c'est-à-dire aux notes, dans les livres en usage et que nous savons dérivées des neumes anciennes, il les prend pour des fantaisies de copistes, qui ne veulent que faire de belles écritures; le chant n'a rien à y voir et il n'y a pas à en tenir compte.

A ce trait seul nous pouvons reconnaître l'état misérable où était alors la musique ecclésiastique. Voici l'un des maîtres du chant, qui s'élève contre l'ignorance presque universelle parmi les chanteurs de son époque, qui la stigmatise et s'adresse même au Souverain Pontife, pour qu'il y soit porté remède; et il faut bien qu'il ait joui de quelque autorité, puisque Jean de Muris le cite avec éloge. Or, ce maître, ce réformateur, cette lumière de son temps, ignore absolument ce que signifient les neumes dans la notation du plain-chant, il n'a pas l'idée qu'elles puissent servir à autre chose qu'à orner les livres et embellir leur écriture. — « Hoc autem factum est ad decorem et honestatem positionis punctorum et notæ libri, non ad cantandum, ut videtur. » — Rien d'étonnant, dès lors, que le rythme primitif des mélodies grégoriennes lui soit totalement inconnu, qu'il ignore même les manières de chanter inventées plus tard pour tenir lieu du rythme perdu et que Jérôme de Moravie nous a fait connaître. Sa manière, à lui, de comprendre le plain-

chant et de l'exécuter, il l'explique un peu plus loin, au chapitre v.

« De même, dit-il, si vous chantez la note (ce qui est écrit dans le *graduel* ou l'*antiphonaire*), ne soyez pas surpris de rencontrer des points isolés ; il en doit être ainsi. C'est un abus qui s'est introduit de lier ensemble deux, trois, quatre et même cinq points. On trouve cela dans le plain-chant, mais c'est pour la beauté de la notation, pour l'agrément de celui qui regarde les livres, et aussi pour que livres et notation en deviennent plus précieux. Le plain-chant ne fait en cela que copier et imiter ce qui existe dans le déchant. Ne croyez pas cependant, petit clerc, qu'il faille, pour cela, précipiter les points en chantant, comme pour tourner en dérision le chant organique ou les Lombards ¹.

« Parfois aussi la liaison des points est le signe qu'il faut faire une pause, tantôt après un point seul, surtout lorsqu'il porte une syllabe formant un mot, tantôt après deux points, ou après trois, quatre, cinq. Quand les livres sont bien notés, prenez garde de séparer par un repos les points qui sont liés ensemble, mais, au contraire, chantez-les en les séparant bien du reste.

« Gardons-nous de mettre la faux dans le bien d'autrui, en donnant au plain-chant, par la précipitation des notes, ce qui est propre du chant organique. A vouloir mêler ainsi deux choses dissemblables, nous les détruisons toutes les deux, au lieu de les faire bien l'une et l'autre. Voici la règle infailible : tout plain-chant doit être exécuté d'un mouvement égal et sans donner à une quelconque de ses notes plus de rapidité qu'à une autre : telle est sa nature. On l'appelle plain-chant, parce qu'il demande à être chanté très également. »

Aucune distinction n'est faite entre le plain-chant considéré en lui-même et le plain-chant associé au déchant. Partout, dans son ouvrage, Élias Salomon parle du plain-chant d'une manière générale, comme s'il n'y en avait qu'un seul et non pas deux ; il marque le peu d'estime qu'on en faisait, le peu de soin qu'on mettait à l'apprendre et à l'exécuter, chacun voulant se monter au ton du jour et faire de la diaphonie ou du déchant, vaille que vaille. Ce n'est pas qu'il blâme la diaphonie ; au

¹ Je présume que ces *Lombards* sont les artistes, peut-être ambulants comme les *cantors* juifs, qui faisaient profession de cultiver la musique nouvelle, *organum* et *déchant*. Cette musique était fort en honneur dans la haute Italie, ainsi que nous le constaterons plus loin.

contraire, il la regarde comme une science supérieure à celle du chant grégorien. Mais il a encore assez de bon sens pour comprendre ce qu'ont dit avant lui Francon de Cologne, Jean de Garlande, Jérôme de Moravie et tous les maîtres déchanteurs, que le plain-chant est la base de l'organum et qu'on ne peut être habile dans celui-ci, sans bien connaître tout d'abord le premier.

Élias Salomon n'en marque pas moins les progrès rapides qu'avait faits la décadence du chant grégorien. De rythme, il n'est plus question en aucune sorte ; le plain-chant est une série de notes toutes semblables et qui doivent être chantées d'un mouvement uniforme, toujours égal, depuis la première jusqu'à la dernière. On intercale des pauses de distance en distance, entre chaque note, ce serait mieux, tout au plus de deux en deux ou de trois en trois, non pour le sens et le phrasé de la mélodie, il n'y en a pas, mais simplement pour le besoin de respirer et pour que le déchanteur, s'il y en a un, se retrouve d'accord avec le plain-chantiste. C'est à peu près toute l'idée qu'on se fera désormais du chant grégorien en France et en Allemagne.

Jean de Muris. — Cet auteur, dont les écrits sur la musique datent des années 1323-1339, postérieur par conséquent d'un siècle à Jérôme de Moravie, paraît en savoir un peu plus qu'Élias Salomon sur la nature du plain-chant et sa notation par les neumes. Il cite à ce sujet Guy d'Arezzo, donne même l'explication de quelques neumes ; mais, au fond, il ignore comme les autres et leur origine et leur véritable raison d'être. Pour lui aussi, le plain-chant n'est mélodie que par la série des notes qui le composent et qui, à peu d'exceptions près, sont toutes égales. Voici ce qu'il en dit dans deux ou trois passages de ses œuvres.

*Speculum musicæ*¹, lib. VI, cap. 71. — Il traite de la mesure dans le chant et en distingue deux espèces : la mesure des *consonances* ou proportions harmoniques qui règlent les intervalles ou consonances de quarte, de quinte, d'octave, etc. ; et la mesure *temporaire* ou rythmique, qui règle la durée des sons.

La première espèce de mesure se trouve dans le plain-chant, comme

¹ Ap. DE COUSSEMAKER, *Script. de mus. m. æ. nova ser.*, t. II.

dans la musique figurée, avec cette différence que le plain-chant fait entendre les sons consonants l'un après l'autre, tandis que, dans la musique figurée, ils résonnent ensemble.

« La mesure temporaire est de deux sortes. L'une mesure les temps suivant des rapports fixes et déterminés; on la trouve dans le chant figuré. L'autre n'est qu'une mesure relative, en ce sens que certaines notes sont chantées plus lentement que d'autres, mais sans préciser le degré de lenteur ou de vitesse. Elle peut exister aussi dans le plain-chant, car, selon la doctrine de Guy d'Arezzo, les sons répercutés sont plus brefs et d'autres notes, comme les pénultièmes et les dernières de pause, sont plus longues. On excepte toutefois le chant psalmodique, dans lequel les finales sont communément brèves et sans allongement, quel que soit le mouvement de la voix, ascendant, descendant ou circonflexe; c'est la règle pour toutes les terminaisons ou différences tonales des psaumes. »

Summa musicæ (ap. GERBERT, t. III). CHAPITRE VI. — « Les anciens chanteurs ne cherchaient pas seulement dans la musique leur propre agrément, ils s'appliquaient encore avec soin à l'enseigner aux autres. C'est pourquoi ils inventèrent certaines figures, dont ils se servaient comme signes des divers mouvements de la voix, et qu'ils plaçaient sur chaque syllabe des mots; de là leur nom de notes ou notation. Mais parce que la voix dans les mélodies procède de plusieurs manières, tantôt se tenant sur le même degré, tantôt montant et tantôt descendant, les notes ont aussi des formes et des noms divers: l'une s'appelle *punctum*, l'autre *virga*, une autre grande ou petite *clivis*, d'autres encore *pliques* longue et brève, *quilisma* majeur et mineur, *pressus* majeur et mineur, etc.

« Or le *punctum* a la forme d'un point, et il se joint à la *virga*, à la *plique* ou même au *podatus*, quelquefois seul, d'autres fois plusieurs réunis, surtout dans les mouvements descendants.

« La *virga* est une note simple qui ressemble à un bâton. La *plique*, ainsi appelée de *plicare* (replier), contient deux notes, une supérieure et une inférieure.

« La *clivis*, de *cleo* (mélodie), se compose d'une note et d'une semi-note, et marque que la voix doit s'infléchir. — Le *podatus* renferme deux notes, la première inférieure, la deuxième supérieure.

« Le *quilisma* signifie courbure ; il se forme de trois notes ou davantage, d'abord montantes, puis descendantes, ou inversement.

« Le *pressus*, de *premere*, serrer. Le mineur renferme deux notes, le majeur en a trois, qui sont toujours exécutées d'un mouvement égal et rapide.

« Le chant toutefois, au moyen de ces signes, ne peut être connu que d'une manière très incomplète ; il faut, pour l'apprendre, l'entendre exécuter par un autre et le retenir par un long usage. De là le nom d'*usage* (*usus*) qu'on lui a donné. »

CHAPITRE XXII. — *Comment on peut composer et varier un chant.*
— « Certains compositeurs ajoutent à leur chant un signe spécial : par exemple, dans les répétitions mélodiques, ils mettront une note inférieure particulière, qui ne se trouvait pas à la première fois, comme on le voit dans le *ŕ* *Descendit de cœlis*. Tout l'office de saint Lambert est ainsi composé.

« D'autres ne veulent rien composer que sur un texte rythmique ou métrique. Les exemples sont faciles à trouver. D'autres encore marquent le ton de l'antienne par le *ÿ* qui suit l'antienne. On voit cela dans les chants de saint Laurent, de saint Paul, de la très sainte Trinité.

« Il est bon aussi, lorsqu'on veut composer un chant agréable, de placer les pauses là seulement où le texte indique qu'elles doivent être. Comme exemples, voyez les antiennes *Cum esset desponsata* et *Cum inducerent puerum Jesum*. Autrement, le sens de la phrase contrarie la note, ou la note empêche le sens de la phrase, et il en résulte une peine et un dégoût, non seulement pour le chanteur, mais aussi pour l'auditeur. »

C'est tout ce que dit Jean de Muris sur le plain-chant, sur la manière de le composer et de l'exécuter. Il ne s'écarte pas de la doctrine reçue à cette époque ; s'il mentionne les notes répercutées brèves et les finales longues, en s'autorisant de Guy d'Arezzo, ce n'est pas qu'il les juge nécessaires dans le plain-chant, mais on peut les chanter ainsi, puisque un grand maître les autorise. — « *Et hæc ad ad cantum planum potest pertinere, secundum Guidonis doctrinam...* » — En cela même, il demeure loin encore de Jérôme de Moravie, qui admet et nous montre pratiquée de son temps une manière d'exécuter le plain-chant beaucoup plus variée.

Cependant, Jean de Muris ne prétend pas, comme Elias Salomon, que les figures des notes sont inventées par les copistes et ne servent qu'à orner l'écriture ; leur véritable origine ne lui est pas tout à fait inconnue, ce qu'il en dit est vrai, mais incomplet. Quant à l'utilité réelle, pratique de la notation par les neumes, elle lui échappe et il n'en tire aucune conséquence par rapport à l'exécution des mélodies. Pour lui, comme pour ses contemporains, le plain-chant n'est qu'une suite de sons, assemblés d'après certaines règles harmoniques, mais par eux-mêmes sans valeur rythmique et tous égaux en durée ou, suivant d'autres, pouvant être chantés *ad libitum*, au gré de l'exécutant.

On le délaisse, d'ailleurs, de plus en plus, ce pauvre chant grégorien ; la musique figurée, qui progresse constamment, absorbe toute l'attention. Elle seule a des mattres qui écrivent des traités chaque jour plus savants et plus volumineux sur le contre-point. Du plain-chant on a retenu la partie harmonique, qui sert également de base à la musique figurée ; quant à la partie rythmique, une simple définition la comprend tout entière.

Adam de Fulde, par exemple, dans son traité de *Musica* (en 1490) chapitre 1, divise et définit la musique en ces termes : « *La musique vocale régulière est une modulation très suave, qui consiste en certains mouvements de la voix ascendants et descendants, régulièrement et artistiquement ordonnés. Elle est de quatre sortes : 1^o vraie, celle qui parcourt les clefs, sans transposition des voix et en demeurant dans ses limites naturelles (c'est-à-dire sans dièzes ni bémols accidentels) ; 2^o feinte, lorsqu'il y a transposition des voix sur les clefs ; par exemple en plaçant un \flat où naturellement le *FA* n'existe pas (où la note naturelle est *Si* ou *Mi*) ; 3^o simple ou plane, celle dont les figures ne reçoivent jamais ni augmentation ni diminution (c'est-à-dire dont toutes les notes sont égales en durée et au point de vue du rythme), ainsi que cela a lieu dans le chant grégorien ; 4^o mesuré ou figuré, dont les figures peuvent être augmentées et diminuées, suivant leur forme et leur espèce, et cela dans les premiers degrés de la musique, savoir le mode, le temps et la prolation. La musique plane et la musique figurée peuvent être l'une et l'autre vraies ou feintes. »*

Et c'est tout ce qu'on a à dire au sujet du rythme dans le chant gré-

gorien. Qu'ajouter, en effet, à ce principe une fois posé : le plain-chant a toutes ses notes parfaitement égales, aucune n'est plus longue ni plus brève que les autres ? C'est pourquoi il est appelé *cantus planus* ou plain-chant.

II. — L'ANGLETERRE

L'Angleterre n'est représentée dans nos documents que par deux auteurs, Walter Odington (xiii^e siècle) et Simon Tunstede (xiv^e siècle) ; mais ils sont d'importance tous les deux, et ils suffisent à nous apprendre ce que devint le chant grégorien dans cette Église fondée par saint Grégoire, demeurée plus que toute autre peut-être en rapports constants avec l'Église de Rome, et dans laquelle Elias Salomon reconnaissait que de son temps il restait encore des chantres dignes de ce nom.

« *Walter Odington*, moine bénédictin d'Evesham, dans le comté de Worcester, vécut dans la première moitié du xiii^e siècle. Il est auteur d'un traité de musique intitulé *de Speculatione musicæ*... L'ouvrage d'Odington se compose de six parties. La première *de Inæqualitate numerorum et eorum habitudine*, divisée en sept chapitres, traite de la division de l'échelle musicale et des proportions numériques des sons. La deuxième, *de Inaquælitate sonorum sub portione numerali et ratione concordantiarum*, en dix-huit chapitres, est relative aux consonances et aux dissonances. La troisième, *de Compositione instrumentorum musicorum*, etc., traite des proportions et de la division du monocorde, des tuyaux d'orgue et des cloches. La quatrième, *de Inaquælitate temporum in pedibus quibus metra et rythmi decurrunt*, traite du rythme dans la versification latine. La cinquième, *de Harmonia simplici, id est de plano cantu*, est relative aux signes de notation en usage au xiii^e siècle. Ce chapitre est très intéressant pour l'explication et la signification de certains neumes. La sixième, *de Harmonia multiplici, id est de organo et ejus speciebus; necnon de compositione et figuratione*, est consacrée à la musique figurée, suivant le système de Francon de Cologne, et au déchant avec ses diverses espèces en usage au xiii^e siècle¹. »

¹ DE COUSSEMAKER, *Hist. de l'Harm. au moy. âge*, 1^{re} part., chap. xi, note 1. L'auteur a publié ensuite l'ouvrage d'Odington dans le tome I de *Script. de mus.*

L'ouvrage d'Odington est réellement pour nous plein d'intérêt, malgré sa brièveté et concision, parce qu'il embrasse toutes les parties de la musique religieuse au XIII^e siècle, y compris la métrique qui en forme la quatrième partie. La question du rythme dans le chant y est traitée en peu de mots; ce peu néanmoins dit beaucoup et se trouve étonnamment conforme à la doctrine des meilleurs maîtres qui ont écrit avant Odington.

De la quatrième partie, où il est question de la métrique, je ne trouve à citer que le début du chapitre I, où l'auteur définit le rythme, le temps et le pied, empruntant ses définitions aux plus anciens musiciens ecclésiastiques, le V. Bède, Isidore de Séville et Cassiodore. Voici ce passage :

« Le rythme n'est limité par aucune longueur déterminée : il procède néanmoins par pieds régulièrement ordonnés. Les pieds sont composés de syllabes et de temps en nombre déterminé. Le temps est la mesure du mouvement dans la prononciation des syllabes. Ainsi, lorsqu'une syllabe, pour être prononcée, exige une certaine prolongation du souffle, c'est une syllabe longue et elle vaut deux temps. Tout pied renferme une arsis et une thésis, c'est-à-dire une élévation et une déposition, mesurées par le temps; ce temps n'est pas toujours égal en l'une et en l'autre. De là les rapports différents qui existent entre l'arsis et la thésis des pieds, comme on va le voir. »

L'auteur explique ensuite les diverses espèces de pieds métriques et rythmiques, d'où résultent les rythmes égal, double, sesquialtère et sesquiterce, que nous connaissons déjà. Il termine par ces mots : « Il faut remarquer que, de tous les pieds, ceux dont l'arsis est égal à la thésis, offrant un rapport multiple et superpartiel, sont les plus aptes à la mélodie. Mais en voilà assez pour ce qui regarde la métrique. »

Nous indiquons ces sortes de rythmes dans la musique moderne, par les chiffres $\frac{2}{4}$, C, $\frac{6}{8}$, $\frac{4}{2}$, $\frac{6}{4}$ et $\frac{12}{8}$. Ce sont, en effet, les plus usités et aussi les plus riches au point de vue mélodique. Mais ni dans l'antiquité, ni au moyen âge, on ne les diversifiait autant que nous le faisons de nos jours. Quoi qu'il en soit, observons en passant que W. Odington en est encore à la doctrine ancienne en fait de rythmes : le rythme binaire garde chez lui la prééminence sur le rythme ternaire, ou plutôt, tout en acceptant la doctrine plus moderne des modes parfaits et imparfaits, il constate que

c'est une invention récente et que les anciens avaient une autre manière de diviser les temps rythmiques. W. Odington était cependant contemporain de Jérôme de Moravie ; mais entre les deux nous verrons bientôt d'autres différences.

La cinquième partie est tout entière sur le chant ecclésiastique, considéré absolument, c'est-à-dire sans relation ni dépendance vis-à-vis de la diaphonie ou du déchant. Je citerai en entier les chapitres qui traitent du rythme et résumerai simplement les autres.

CINQUIÈME PARTIE. — CHAPITRE I. *Des signes musicaux.* — « Reste à traiter cette partie de la musique qu'on appelle *harmonique* et dans laquelle on considère la succession des sons. Elle est de deux sortes : simple et multiple. L'harmonique simple, j'entends par là le plain-chant, étudie les sons en tant qu'ils sont formés par une seule voix, qui tantôt monte et tantôt descend. L'harmonique multiple est l'accord de plusieurs voix différentes, l'une grave et l'autre aiguë, chantant ensemble. Je l'appelle diaphonie, mais communément on lui donne le nom d'*organum*¹.

CHAPITRE II. *Des notes.* — « Mais au moyen des lettres dont nous venons de parler (dans le chapitre précédent, c'est-à-dire *A, B, C... a, b, c...*, $\frac{a}{a} \frac{b}{b}$), on ne peut signifier ni les sons longs ni les sons brefs, comme cela est pourtant nécessaire. Il est vrai que la mélodie avec texte métrique s'adapte à ce texte et y trouve ses notes longues et ses notes brèves, ainsi que nous l'avons montré dans la partie précédente ; mais dans les chants qui n'ont pas de texte semblable, les lettres susdites ne peuvent marquer ni les longues ni les brèves. Il a donc fallu inventer des figures propres à cela, et nous appelons ces figures *notes*, parce que de fait elles indiquent la forme du chant. Ces figures, bien différentes des lettres, sont tracées avec leurs noms dans le tableau suivant.

¹ Ce n'est pas à dire que l'auteur ne traite que de la diaphonie hucbaldienne, car, dans la sixième partie, il distingue deux sortes d'*organum* : l'*organum pur*, qui est proprement la diaphonie, et le *déchant* à deux ou plusieurs voix.

Tableau des notes

Punctum. Bipunctum. Tripunctum. Apostroph. Distropha. Tristropha. Virga. Bivirga. Trivirga. V. bipunctis.

V. tripunctis. V. condiatessaris. V. condiapentis. Virga præ et subpunctis.

Virga præ et subpunctis. Semivocalis. Semitonus. Gutturalis. Sinuosa. Flexa.

Resupina. Pes. P. flexus. P. quassus. P. sinuosus. P. resupinus. P. gutturalis. Quillisma. Semit. cum virga.

« Les autres notes, s'il s'en trouve, sont formées de celles-là. De plusieurs les noms et les figures sont connues ; je me contente d'expliquer celles qui le sont moins :

« *Apostropha*, espèce d'accent qui supprime la dernière voyelle d'un mot, lorsque le mot suivant commence par une voyelle.

« *Condiatessaris*, quatre points de chaque côté d'une virga, *Diatessaron* veut dire quatre. De même *condiapentis*, cinq points, etc...

« *Semivocalis*, note qui cède la moitié de son temps (de sa durée) à une autre note, appelée semivocale descendante.

« *Semitonus*, comme *semivocalis*, mais en montant.

« *Gutturalis*, note formée par un mouvement du gosier.

« *Sinuosa*, qui se replie à la manière d'un bâton pastoral.

« *Flexa*, parce qu'en descendant d'une semivocale elle fléchit à droite.

« *Resupina*, qui prend la forme d'une virga couchée.

« *Pes*, ainsi appelé par similitude avec le pied.

« *Pes flexus*, qui se compose du pied et de la flexa.

« *Pes quassus*, de ce que cette neume est exécutée d'une voix trem-

blante et très agitée. *Quassum* signifie, en effet, un mouvement violent.

« *Quilismi*, par ressemblance. *Quylos*, en grec, est comme la terre humide, détrempée par les eaux.

« *Semitonius virga*, neume composée d'une virga et du semiton. Et ainsi des autres.

« Il sera question plus loin des longues et des brèves. »

CHAPITRE III. *Des clefs*. — Ce sont les lettres qu'on place en tête des lignes de la portée musicale, pour préciser les intonations, F, G, C, etc.

CHAPITRE IV. *Des noms donnés aux notes*. — *UT, RE, MI, FA*, etc... tirés de l'hymne de saint Jean *Ut queant laxis...*

« Chacune de ces syllabes renferme un sens spirituel, qui vous avertit de chanter les louanges divines en mettant d'accord le cœur et la voix :

« *UT* abstineatis vos a fornicatione qualicumque. » (I Thess., iv, 3.)

« *RE*sistite diabolo et fugiet a vobis. » (Jac., iv, 7.)

« *MI*serere animæ tuæ, placens Deo. » (Eccl., xxx, 24.)

« *FA*cite vobis amicos de mammona iniquitatis. » (Luc, xvi, 9.)

« *SOL*licitus ambula coram Deo tuo. »

« *LA*vamini (in baptismo et pœnitentia), mundi estote. » (Is., I, 16.)

W. Odington traite ensuite du \flat et du \natural . Il dit entre autres: « Restent sept sons mobiles, *E, F, b, c, e, f, $\frac{b}{b}$* . Et cela de deux manières, par addition ou par retranchement. Ainsi, *E* précédé du signe \flat (*MI* \flat) forme un intervalle de ton avec *F*, et sans le signe, un intervalle de demi-ton. De même, *F* précédé du signe \natural forme avec *G* un intervalle de demi-ton, et sans le signe, un intervalle de ton. Et ainsi des autres.

« Deux de ces sons mobiles, savoir *b* et $\frac{b}{b}$, se trouvent dans le monocrorde. Les autres sont appelés par les musiciens *musique feinte*; non qu'ils soient dissonants par eux-mêmes, mais parce qu'ils étaient inconnus des anciens et n'ont été ajoutés que depuis. »

CHAPITRE V. *Des nuances*. — Il est question des nuances ou change-

ment de clefs, d'après le système de Guy d'Arezzo et la main musicale.

CHAPITRE VI. *De la composition des mélodies.* — L'auteur rappelle d'abord la manière de composer un chant par les syllabes du texte, imaginée par Guy d'Arezzo. Il ajoute : « Mais cette manière de composer n'est plus en usage. L'habitude et l'exercice, aidés des règles suivantes, valent en effet beaucoup mieux qu'un pareil artifice. »

CHAPITRE VII. *Des différentes espèces de chants ecclésiastiques.* — Il cite les psaumes, l'invitatoire, les hymnes, les antiennes, les répons, l'introït, le graduel, l'alleluia, l'offertoire et la communion. Mais il ne dit pas ce qui caractérise chacune de ces pièces, au point de vue de la composition musicale.

CHAPITRE VIII. *Des modes du chant ecclésiastique, en général.* — Notes finales, terminales et initiales des modes ; division des modes en authentiques et plagaux.

CHAPITRE IX. *Des huit tons, en particulier.* Il indique : 1° l'étendue de l'échelle pour chaque mode ; 2° les intonations des mélodies ; 3° les formules modales ; 4° les formules psalmodiques ; 5° les différences ou terminaisons des psaumes pour toutes les antiennes, même de la Messe (*Introït et Communion*). Puis il ajoute : « Pour ce qui est des graduels et autres chants semblables, il n'y a rien à en dire, parce qu'ils offrent trop de difficultés. » De fait, on ne composait plus guère de ces chants-là, l'art en était perdu ou à peu près.

CHAPITRE X. *Résumé* des modes du plain-chant et noms grecs qui leur étaient donnés alors, en copiant l'erreur des siècles précédents.

L'auteur termine là ce qui regarde le plain-chant et commence la sixième partie, où il traite spécialement de l'harmonie multiple ou diaphonie.

Comme on le voit, dans la cinquième partie, W. Odington n'aborde pas la question du rythme dans le plain-chant ; il ne considère celui-ci qu'au point de vue harmonique. Pourtant, les quelques mots qu'il en dit au

chapitre II, sont par eux-mêmes assez significatifs ; ils méritent d'être remarqués.

Après avoir expliqué, dans le chapitre I, comment on représente les sons de la gamme par les lettres de l'alphabet, il commence le chapitre II par ces mots : « Quoniam per prædictas litteras longam et brevem non potest signari, quod oporteret, — quanquam cantus cum littera sibi aptet longas et breves, sicut monstrat pars præcedens, cantus sine littera his signis longas et breves non exprimunt — ideo necessaria est adinventio talium figurarum, quæ hoc faciunt, et hæ notæ vocantur, quia per ipsas nobis cantus innotescit. »

De ces paroles d'Odington trois choses ressortent clairement : 1° le chant ecclésiastique n'était pas à notes égales, mais composé de longues et de brèves diversement ordonnées entre elles ; il y avait donc un rythme musical ; 2° ces longues et ces brèves, dans les chants composés sur un texte poétique, n'étaient autres que celles du texte même déjà métriquement ordonné en syllabes longues et brèves, suivant les règles de la poésie latine. Les hymnes, texte et mélodie, se chantaient donc métriquement ; 3° dans les autres chants, qui n'avaient pas de texte, comme les jubili, les vocalises, etc., ou dont le texte n'était pas versifié comme les antiennes, répons, etc., le rythme, c'est-à-dire les longues et les brèves, était indiqué par la notation. Les neumes, en effet, avaient été inventées pour cela et les diverses figures du rythme étaient précisément représentées par autant de diversité dans les figures des neumes.

W. Odington donne ensuite, en un tableau, les noms et les figures de ces neumes, dans la notation carrée de son temps. Malheureusement ce tableau, tel que de Coussemaker l'a reproduit d'après le manuscrit, est très défectueux. La carrée commune ne s'y trouve pas ; plusieurs neumes différentes y ont une forme semblable, d'autres y sont figurées d'une manière méconnaissable, etc... Évidemment, il y a là des altérations, qui devraient être corrigées par d'autres manuscrits de même temps et même provenance, s'il en existe.

Peu importe, d'ailleurs ; il reste que tous ces signes de notation musicale avaient une valeur rythmique déterminée. C'est là le point important, sur lequel W. Odington est d'accord avec Hucbald de Saint-Amand, Guy d'Arezzo et tous les maîtres avant le XII^e siècle. Nous verrons bientôt son

témoignage confirmé plus expressément encore par un autre écrivain, anglais d'origine, Jean Hothby.

Quelles étaient les valeurs rythmiques correspondant à chacune de ces figures de notes? L'auteur ne le dit pas en cet endroit; on voit qu'il considère la chose comme assez connue, pour n'avoir pas à s'en expliquer. Il se contente d'interpréter quelques-uns des noms donnés aux neumes, mais bien plus au point de vue étymologique et littéraire que musical et rythmique. Quelques-unes de ses interprétations ont cependant leur utilité, même quant à la signification rythmique; nous le verrons plus tard.

Enfin Odington ne se borne pas à affirmer l'existence des brèves et des longues dans le chant ecclésiastique et la nécessité de les indiquer par la notation musicale, il termine le chapitre II par ces mots : *De longis et brevibus posterius*. Il n'a pas voulu en traiter dans le V^e partie, parce que cette question n'appartient pas à l'harmonique, mais à la rythmique, et que dans la V^e partie il ne considère le plain-chant que sous le rapport harmonique. Il renvoie donc à la VI^e partie tout ce qui est à dire sur les longues et les brèves du plain-chant.

La VI^e partie, il est vrai, est consacrée à l'harmonie multiple ou diaphonie, mais il est évident aussi, par la manière dont s'exprime ici l'auteur, que ce qui touche au rythme des mélodies et à la valeur des notes doit être considéré comme s'appliquant à l'harmonie simple, c'est-à-dire au plain-chant, aussi bien qu'à l'harmonie multiple, c'est-à-dire au déchant. C'est pourquoi, ne voulant pas se répéter ni traiter en deux fois cette question, il renvoie simplement à la VI^e partie, *de longis et brevibus postea*. Voyons donc ce qu'il dit sur ce point dans la VI^e partie.

SIXIÈME PARTIE : CHAPITRE I. *Des longues, des brèves et des semi-brèves*. — « Nous en avons fini avec l'harmonie simple. Reste l'harmonie multiple, que j'appelle diaphonie.

« Dans cette partie trois choses sont à considérer : 1^o les *consonances*, dont il a été question déjà; 2^o l'*inégalité des temps en poésie*, que nous avons également expliquée; 3^o l'*inégalité des temps* dans les sons consonants, indiquée par les notes ou signes neumatiques, et d'où résulte

pour l'oreille une douceur admirable, lorsqu'elle concourt avec les voix pour former une mélodie parfaitement ordonnée.

« Or cette inégalité provient de ce que certaines notes doivent être exécutées plus lentement, tandis que d'autres le sont plus vite. »

W. Odington explique ensuite qu'il y a trois sortes de notes simples, dont chacune a sa valeur temporaire : la longue ou *virga* ■, la brève ou carrée ■, et la semi-brève ou losange ◆. Les semi-brèves peuvent être en nombres divers, 2, 3, 4, 5, etc. ; deux ou trois semi-brèves valent une brève, de même que deux ou trois brèves valent une longue, suivant que le mode est parfait ou imparfait.

CHAPITRE II. *De la plique*. — « La plique est une inflexion du son se repliant en quelque sorte sur lui-même, sans division, *inflexio vocis a voce sub una figura*. Seules, les longues et les brèves peuvent être pliquées. On distingue les pliques ascendantes et les pliques descendantes ; dans le plain-chant, elles sont appelées *semitonus* et *semivocalis*.

■	Plique longue descendante.		■	Plique longue ascendante.
■	Plique brève descendante.		■	Plique brève ascendante.

CHAPITRE III. *De la longue parfaite et imparfaite*.

CHAPITRE IV. *De la brève recta et altera*.

CHAPITRE V. *Des pauses*.

Ces trois chapitres renferment la doctrine commune à tous les traités de déchant au XIII^e siècle.

CHAPITRE VI. *Des modes* (rythmiques). — « Les premiers organistes (c'est-à-dire les premiers maîtres et compositeurs en organum) ne donnaient à la longue que la valeur de deux temps, comme les métriciens¹ ;

¹ Cette indication est précieuse ; elle nous apprend quelle était la forme du rythme grégorien du temps d'Hucbald de Saint-Amand et de Guy d'Arezzo, avant que les théories scolastiques sur le nombre ternaire n'eussent envahi la musique, au XIII^e siècle, et perverti les idées au point de vue du rythme. Primitivement donc, rythmique et métrique étaient

mais, dans la suite, pour la rendre plus parfaite, on a porté sa valeur à trois temps, à l'image de la très sainte Trinité, qui est la perfection souveraine. La longue de trois temps est donc appelée *longue parfaite*, et on nomme *imparfaite* celle qui ne vaut que deux temps.

« Il y a encore une autre longue, appelée *double*, qui vaut deux longues parfaites. On réunit ces deux longues en une seule figure ■■, pour que la teneur du plain-chant soit continue et non divisée. »

Odington explique après cela les modes rythmiques. « Le mode, dit-il, comme nous l'entendons ici, est une succession ordonnée des longues et des brèves. » Il compte six modes, que résume le tableau suivant :

Les six modes rythmiques

I. ■■■■ 1 longue, 1 brève. II. ■■■■ 1 brève, 1 longue. III. ■■■■■■ 1 longue, 2 brèves.		IV. ■■■■■■ 2 brèves, 1 longue. V. ■■■■ Toutes longues. VI. ◆◆◆◆■ brèves et semi-brèves.
--	--	---

« Il y a, ajoute l'auteur, d'autres modes secondaires; par exemple, lorsque le chant procède par une longue, une brève, une brève, une longue, avec la division du mode entre les deux brèves ■ ■ ■. Mais ce mode est un composé du premier et du deuxième ci-dessus, et on le ramène à l'un ou à l'autre. De même, quand le rythme est formé d'une brève et d'une longue, suivies de deux brèves et d'une longue ■ ■ ■ ■, c'est la réunion du deuxième et du quatrième modes. Et ainsi des autres. »

On remarquera ici qu'Odington ne connaît dans le rythme que trois valeurs de notes : la longue (quelquefois doublée), la brève et la semi-brève. Ce sont, en effet, les seules valeurs primitives du rythme grégorien. Mais déjà, en France, les progrès du déchant avaient eu pour conséquence la multiplication des valeurs rythmiques, et nous avons vu Jérôme de Moravie en compter six, trois longues et trois brèves. On n'en était pas encore là en Angleterre, au temps de W. Odington. De plus, notre auteur ne parle que des modes rythmiques, il ne dit rien des temps

fondées sur les mêmes principes et observaient les mêmes proportions quant à la durée des sons et à celle des syllabes. C'est une preuve ajoutée à beaucoup d'autres, que le rythme grégorien et le rythme grec ne différaient que par certains côtés accessoires et, en quelque sorte, du plus au moins.

ni des prolations ; c'est un autre progrès du déchant, qu'Odington ne connaît pas encore. Hothby nous dira plus tard qu'effectivement le plainchant ne fait guère usage que du mode, comme d'une chose qui lui est propre ; le temps et la prolation sont des inventions rythmiques qui n'apparaissent qu'au XIII^e siècle.

Mais l'Angleterre gardait mieux que la France les traditions anciennes, les nouveautés du déchant ne s'y sont propagées que lentement, sans doute à cause de ses rapports continuels avec Rome. Le traité d'Odington contient la même doctrine, parfois les mêmes expressions que les *Règles sur l'art de déchanter* qui forment le Document VI de l'*Histoire de l'Harmonie au moyen âge* de COUSSEMAKER, et qui datent du XII^e siècle. Nous verrons encore, au siècle suivant, Simon Tunstede en retard de doctrine sur les maîtres plain-chantistes et déchanteurs du continent.

CHAPITRE VII. *Des rapports entre les pieds métriques, les modes et les pauses.* — Ce chapitre et les trois qui suivent sont fort intéressants. Ensemble ils montrent bien comment le système rythmique du moyen âge, avec toutes ses applications à la musique figurée, dérive du système grec, mais en passant par la musique ecclésiastique qui en possédait les éléments principaux, les plus naturels et les plus simples.

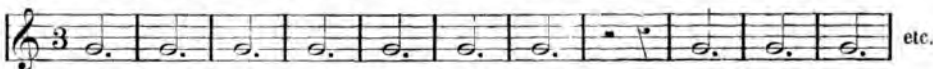
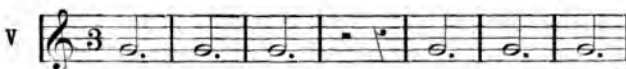
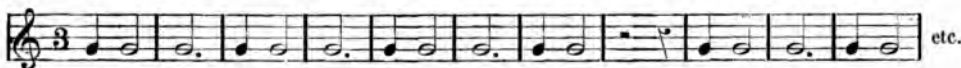
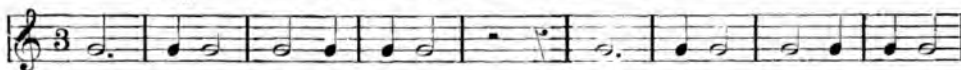
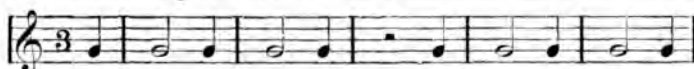
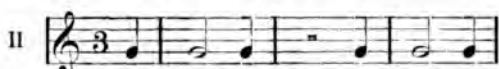
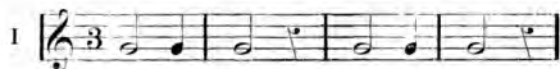
Au lieu de traduire l'auteur, ce qui serait long et fastidieux, je réunis en un tableau toute sa doctrine sur les rapports qui existent entre les modes, les pauses et les pieds métriques¹. Le point de départ de la comparaison, ce sont les modes, parfaits et imparfaits ; Odington indique quel genre et quelle espèce de pieds métriques correspondent à chaque mode, et ensuite quelles sont les pauses qui complètent le rythme et s'accordent avec lui. Dans les modes, les rythmiciciens du moyen âge avaient donc l'équivalent des pieds rythmiques des musiciens grecs.

¹ Pour aider à l'intelligence de ce tableau, je le fais suivre de sa traduction en langage musical moderne. De cette manière, le lecteur se rendra mieux compte des rapports signalés par W. Odington. Observons seulement que, dans les modes parfaits, la longue parfaite vaut trois temps ou trois brèves, l'imparfaite, deux temps ; la brève *recta* vaut un temps, et l'*altera* deux temps. Dans les modes imparfaits, la longue ne vaut que deux temps ou deux brèves ; la brève n'a qu'une valeur, un temps.

RAPPORTS DES MODES, DES PIEDS ET DES PAUSES

MODES —			PAUSES —
I ^{er} Mode	parfait... { ■ }	Amphimacro aptus	- u -
		Trochæo et amphimacro	- u - u -
	imparfait. { ■ }	Ditrochæo et amphimacro	- u - u - u -
		Trochæo aptus Ditrochæo	- u
		Amphimacro et amphibracho	- u - u - u
II ^e Mode	parfait... { ■ }	Amphibracho	u - u
		Iambo et amphibracho	u - u - u
	imparfait. { ■ }	Diiambo et amphibraco	u - u - u - u
		Iambo Diiambo	u -
		Iambo et diiambo	u - u - u - u
III ^e Mode	parfait... { ■ }	Choriambo similis	- u u -
		Dactylo et choriambo æqualis	- u u - u u -
		2 dactylis et choriambo	- u u - u u - u u -
		brevis recta	}
		longue imp. et	}
		brevis recta	}
		longue imp.	}
		brevis recta et	}
		longue imp.	}
		br. r. et alt. ou	}
		longue parf.	}

III° Mode	<p>imparfait.</p>	<p>Dactylus Dactylo duplici æqualis 3 dactylis</p>	<p>-uu -uu-uu -uu-uu-uu</p>	<p>longue parf. br. recta.</p>
IV° Mode	<p>parfait... imparfait.</p>	<p>Anapæsto et pyrrichio similis 2 anapæstis et pyrrichio 3 anapæstis et pyrrichio Anapæsto similis 2 anapæstis 3 anapæstis</p>	<p>uu-uu uu-uu-uu uu-uu-uu-uu uu- uu-uu- uu-uu-uu-</p>	<p>longue parf. br. recta. et longue parf.</p>
V° Mo de	<p>parfait... imparfait.</p>	<p>Molossus Molosso et spondæo aptus Molosso et dispondæo Spondæo similis Sicut dispondæus Sicut duo molossi</p>	<p>--- --- --- -- --- ---</p>	<p>longue parf. longue longue</p>
VI° Mode	<p>parfait... imparfait.</p>	<p>Similis proceleusmatico Tribracho et proceleusmatico Proceleusmatico et 2 tribrachis Tribrachus 2 tribrachis æqualis 3 tribrachis</p>	<p>uuuu uuuuuu uuuuuuuu uuu uuuuuu uuuuuuuu</p>	<p>brevis alt. brève</p>

Modes parfaits

Nota. — Dans ce tableau, chaque exemple contient deux pieds séparés par la pause qu'Odington indique dans son traité. Nous voyons par là que, dans les modes parfaits tous les rythmes se battaient à trois temps : mais dans les modes imparfaits les rythmes

Dans les modes imparfaits, les temps gardaient leur valeur métrique.

Enfin, selon une autre remarque d'Odington, dans tous les modes, le musicien, non le poète, avait le droit de remplacer les notes longues ou brèves par leur équivalent comme durée : deux ou trois brèves pour une longue, deux ou trois semi-brèves pour une brève. Les figures des modes devenaient ainsi beaucoup plus variées, et le rythme des mélodies en était d'autant plus riche, plus agréable. Les modes, d'ailleurs, comme les pieds rythmiques, pouvaient être mélangés et former de nouveaux modes composés; Odington nous en a averti déjà au chapitre précédent.

Les trois chapitres VIII, IX et X traitent des ligatures, d'après la doctrine reçue au xii^e siècle parmi les maîtres déchanteurs; seulement, la manière dont Odington l'expose est à la fois simple et claire. Le chapitre X surtout fait bien comprendre la notation du rythme au moyen des notes et des ligatures.

Du chapitre XI jusqu'à la fin de son ouvrage, l'auteur traite spécialement des chants *organiques*, organum pur et déchant, dont il compte cinq espèces : le *rondeau* (rondellus), le *conduit* (conductus), la *copule* (copula), le *motet* (motetus, id est motus brevis cantilenæ), le *hoquet* (hoquetus). Mais cette dernière partie est étrangère à la question qui nous occupe; nous n'avons donc rien à en dire.

Il y a, le lecteur a dû s'en apercevoir, une différence très grande entre la doctrine de W. Odington sur le rythme du plain-chant et celle que nous avons trouvée dans Jérôme de Moravie. Celui-ci ne s'occupe en rien de ce que les mélodies grégoriennes ont pu être à une époque antérieure à la sienne; il ne parle pas de la notation neumatique, transformée au xii^e siècle en notation carrée avec ligatures diverses. Son système d'interprétation du plain-chant, ou plutôt ses systèmes, puisqu'il en a deux, sont conçus absolument en dehors de cette notation et ne s'y rattachent que par le groupement des sons. Encore ce groupement est-il arbitraire; chaque maître groupait à sa façon l'ordre des sons mélodiques, c'est-à-dire leur disposition harmonique étant seule considérée comme essentielle. Aussi le rythme de Jérôme de Moravie est-il absolument *sui generis*, il ne ressemble à aucun autre. Aucune musique non plus ne le voudrait faire sien, tant il est bizarre et peu naturel.

W. Odington, lui, assigne un même rythme au plain-chant et à la musique figurée. Nulle part il ne pose en principe que, dans les mélodies ecclésiastiques, les notes soient égales, sauf les exceptions passées en usage. Son principe, au contraire, c'est que dans le plain-chant, comme en toute musique, il y a des notes longues et des notes brèves, et qu'il faut observer soigneusement cette distinction. Ces longues et ces brèves, il ne les détermine pas d'après un système personnel et arbitraire, il les trouve dans la notation elle-même, notation dont il fait remonter l'origine à ceux qui ont inventé les neumes, précisément dans le but de marquer par des signes déterminés le rythme qui convient aux mélodies sacrées. Ainsi, dans sa doctrine, tout est traditionnel et tout semble d'accord avec la doctrine des plus anciens maîtres, à part les modifications que le temps et l'influence de la diaphonie y avaient introduites, sans néanmoins l'altérer dans ses parties essentielles.

De ce fait, ne faut-il pas conclure que les vraies traditions grégoriennes se sont conservées dans l'Église d'Angleterre beaucoup mieux et plus longtemps que dans les Églises du continent, dans celles de France en particulier, où le contre-point avait pris naissance ? Au XIII^e siècle, elles y subsistent encore, et les mélodies sacrées y sont chantées non d'après un système nouvellement conçu, tout différent de ce qui avait précédé, mais d'après la notation ancienne, en conservant à chaque signe la valeur rythmique que lui avaient donnée les inventeurs du système neumatique et que la tradition avait transmise. Ce fait, d'ailleurs, n'est pas isolé ni uniquement propre aux Églises d'Angleterre ; nous le constaterons bientôt dans l'Italie centrale, et c'est un auteur anglais d'origine, Jean Hothby, qui en sera le témoin authentique.

Simon Tunstede

« Simon Tunstede est né au commencement du XIV^e siècle, dans le canton de Nordwich. Il était moine franciscain, docteur en théologie et très savant musicien. A la fin de son traité, on lit qu'il fut terminé en 1351 et édité par un frère mineur de la maison de Bristol ¹. »

¹ Cf. DE COUSSEMAKER, *Script. de mus. m. ænova series*, t. IV.

L'ouvrage de TUNSTEDÉ, intitulé *Quatuor principalia musices*, traite de toutes les parties de la musique, plane et figurée. Je citerai seulement ce qu'il dit au chapitre LVIII, de la manière d'exécuter le plain-chant, en dehors de la diaphonie et du déchant. Nous y verrons tout le chemin parcouru par la décadence en Angleterre, au moins dans les églises franciscaines, depuis W. Odington, c'est-à-dire en un siècle.

CHAPITRE LVIII. *Que trois choses sont requises pour exécuter le plain-chant, et de la manière de faire les pauses et les notes du plain chant.*

« Je crois bon d'insister encore sur la musique plane, afin d'apprendre à ceux qui l'ignorent, et ils sont nombreux, l'art de la bien chanter. Car le plain-chant doit être exécuté très également et quant au mode et quant à la mesure.

« Si donc quelqu'un désire l'exécuter comme il convient, trois choses lui sont nécessaires :

« 1° Qu'il observe exactement les intervalles des sons, ainsi que nous l'avons expliqué au III^e Principal, ch. II et ch. XII.

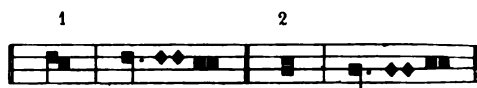
« 2° Qu'il garde bien la mesure ; et 3° qu'il sache en combien de modes se divise la musique figurée, ce dont nous parlerons dans le chapitre suivant.

« Cela supposé, il faut savoir que tout plain-chant doit être exécuté dans le cinquième ou le sixième mode, c'est-à-dire par longues ou par brèves¹ ; car, dans le plain-chant, toutes les notes sont naturellement égales. Mais, pour donner au chant plus de mélodie et de couleur, on enlève à certains sons une partie de leur durée qu'on adjoint à d'autres, comme on va le voir.

« De plus, lorsqu'on voudra chanter un Alleluia ou quelque autre partie de l'office, pour faire une bonne mélodie, trois sortes de pauses sont nécessaires, savoir : après deux notes, ou après trois, ou après quatre tout au plus ; à moins que la disposition des syllabes dans les mots n'y soit un obstacle, car on ne doit pas, pour une note ou deux, couper les syllabes d'un mot.

¹ Voir plus haut le chapitre VI de W. Odington, sur *les modes rythmiques*.

« Lors donc que la pause se fait après deux notes, chacune de ces deux notes vaut trois temps, parce qu'il est dans la nature du plain-chant d'avoir ses notes toutes égales. Mais, pour leur donner de la couleur, la première vaudra quatre temps, et la deuxième deux seulement. Les trois premiers temps de la première note seront tenus simplement, entièrement et sans fraction de la voix ; le quatrième temps devra être flori, c'est-à-dire divisé en deux semi-brèves. La deuxième sera dite sans floriture, mais déposée doucement sur son degré en la dédoublant par un coup de gosier, comme on le voit ici :



« Lorsque la pause se fait après trois notes, chaque note vaut naturellement trois temps ; mais, pour la mélodie et la couleur du chant, la première note est d'abord chantée intégralement et sans floriture, l'espace de trois temps. La seconde vaudra quatre temps, dont trois seront tenus simplement, sans floriture, et le quatrième sera divisé en deux semi-brèves. La dernière note, qui ne vaut plus que deux temps, sera tenue simplement sans floriture, mais déposée doucement sur son degré en la dédoublant par un coup de gosier. Exemple :



« Mais si on fait une pause après quatre notes, les deux premières seront des longues parfaites, c'est-à-dire chacune de trois temps. L'avant-dernière vaudra quatre temps, dont trois seront tenus simplement, sans floriture, et le quatrième sera flori ou divisé en deux semi-brèves. La dernière note... (*ut supra*). Exemple :



« Ou bien encore, lorsque la pause a lieu après quatre notes, ascendantes ou descendantes, la première note sera de quatre temps et florie,

qu'on ne peut séparer par une pause, on fera alors un soupir d'un demi-temps, pour reprendre haleine. En ce cas, ce n'est pas défaut, mais industrie. Exemple :



« S'il se rencontre sur le même degré de l'échelle trois, quatre, six notes ou plus à l'unisson et pour une seule syllabe, on ne retiendra de toutes ces notes que deux seulement. La première sera longue de quatre temps et florée ; la seconde aura deux temps, sans floriture, mais sera doucement reposée sur son degré en la dédoublant par un coup de gosier. Exemple :



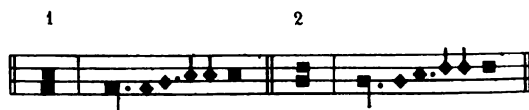
« Car il n'est ni convenable ni conforme à la nature du plain-chant de placer un si grand nombre de notes à l'unisson sur une seule syllabe. La faute en est à l'écrivain et au notateur ; le premier laisse trop d'espace entre les syllabes, le second remplit cet espace en y mettant des notes. Peu leur importe à tous les deux, pourvu qu'ils gagnent leur argent. Il est vrai qu'ils sont jusqu'à un certain point excusables, car les notateurs ne sont pas tous chanteurs ou écrivains, ce sont des clercs, et ils savent peindre¹.

« De même, si dans le plain-chant la mélodie procède en descendant par tierce, majeure ou mineure, comme *La - FA*, *SOL - MI*, et qu'une pause suive, la première note sera tenue quatre temps, dont trois simplement et sans floriture, et la quatrième sera florée au moyen de deux semi-brèves. La dernière note sera de deux temps, sans floriture, descendra par deux brèves et sera doucement déposée sur son degré avec dédoublement dans le gosier. Exemple :



¹ Étrange doctrine soutenue ici par S. Tunstede ! Mais aussi que voilà des livres qui devaient être bien notés ! Nous sommes donc avertis de la confiance qu'il faut avoir aux graduels et aux antiphonaires du XIII^e et du XIV^e siècles. Ce n'a pas été mieux dans la suite, bien au contraire.

« De même, dans le plain-chant, lorsqu'on monte par tierce, majeure ou mineure, et qu'une pause suit, la première note vaut quatre temps ; trois sont tenus simplement, sans floriture, et le quatrième est flori en montant par deux semi-brèves. La dernière note, valant deux temps, sera dédoublée dans le gosier, sans floriture, et doucement déposée sur son degré. Exemple :



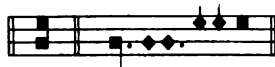
« De même, si on descend par intervalle de quarte et qu'une pause doit suivre, la première note vaudra quatre temps ; elle sera florie en descendant par deux semi-brèves, ou par une plique atteignant la dernière note. Celle-ci sera doucement déposée sur son degré, avec dédoublement dans le gosier. Exemple : .



« Mais si le mouvement par quarte se fait en montant et qu'une pause suive, la première note vaudra quatre temps et sera florie en montant par deux semi-brèves ou par une plique atteignant la dernière note. Celle-ci sera dédoublée dans le gosier et doucement déposée sur son degré. Exemple :



« On pourrait encore, dans ce cas, floric la première note sur le même degré et monter directement à la dernière, qui serait dédoublée dans le gosier et doucement déposée sur son degré. Exemple :



« De même, lorsqu'on descend par intervalle de quinte, avec pause suivante, la première note vaut quatre temps, elle est florie et descend par une plique sur la dernière note, à la manière des trompettes qui font d'abord entendre leur premier son, puis montent ou descendent

doucement à la quinte. La dernière note sera dédoublée... (*ut supra*).
Exemple :



« Si le mouvement par quinte est ascendant, on chantera les deux notes comme il a été dit ci-dessus de la quinte descendante (ou de la quarte ascendante). Exemple :



« *De l'avant-dernière note.* — Il faut observer que, dans tout chant, l'avant-dernière note doit toujours être prolongée, afin que la dernière puisse être doucement déposée sur son degré. Ainsi l'oiseau qui vole ; au moment de parvenir au lieu du repos, il s'abaisse, étend les pieds et agite deux fois ses ailes, pour se déposer plus doucement et sans dommage.

« Mais on n'arrive pas à exécuter la musique plane de cette manière sans beaucoup d'exercice et sans connaître auparavant la musique mesurée. L'ordre des matières nous amène donc à traiter maintenant de cette dernière.

« Fin du III^e Principal et de la musique dite continue. »

A cet extrait de Simon Tunstede je crois bien inutile d'ajouter aucun commentaire ; il est assez clair et assez instructif par lui-même. Mais se figure-t-on le plain-chant exécuté de cette manière ? Que reste-t-il d'un motif mélodique, quand on le hache à la façon du n^o 5 par exemple, le coupant par tranches de deux, trois ou quatre notes au plus, séparées par des pauses et invariablement exécutées par quatre temps, floritures et dédoublement dans le gosier ? Ce n'est plus de la musique ; c'est un amusement de chanteur qui fait entendre des notes et se complait à y multiplier les ornements, bien ou mal placés, sans souci du sens musical que renferme la mélodie.

Le chant grégorien était donc bien mort à cette époque ; ses ossements décharnés servaient à confectionner des jouets pour les virtuoses à voix

souple et bien exercée. Tunstede en fait justement la remarque, tous n'étaient pas capables de roucouler ainsi les notes du plain-chant; il y fallait beaucoup d'exercice et une grande habitude de la musique figurée. Et alors, les autres, les inhabiles, comment chantaient-ils et que devenaient dans leur rude gosier les mélodies grégoriennes ?

III. — L'ITALIE

L'Italie ne semble pas avoir été autrefois une terre bien féconde en mattres du chant. Quatre siècles s'écoulent de saint Grégoire à Guy d'Arezzo et, durant cet intervalle, aucune œuvre marquante n'est sortie de cette contrée, si l'on excepte l'œuvre de Romanus, qui fonda la grande école de Saint-Gall.

Après Guy d'Arezzo, nous attendons encore plus de deux siècles avant qu'un artiste de renom, Marchetto de Padoue, ouvre la liste des musiciens qui vont se succéder désormais sans interruption jusqu'à Palestrina et à son école après lui. Et encore, pendant longtemps, les plus illustres de ces musiciens, à l'exception de Marchetto, sont-ils des étrangers fixés en Italie. Trop de guerres, sans doute, dévastatrices et sanglantes, ont désolé ce pays durant presque tout le moyen âge, pour que les arts de la paix aient pu y fleurir, malgré la richesse du sol. Plus tard seulement l'Italie rendue à elle-même montre ce dont elle est capable dans le domaine des lettres, des sciences et des arts.

Pour ce qui regarde le chant grégorien en particulier, du XII^e au XVI^e siècle, nous ne trouvons guère à citer que quatre auteurs, dont les œuvres soient conservées et qui nous puissent renseigner sur l'état de la musique ecclésiastique à leur époque. Ce sont : Marchetto de Padoue, Jean Hothby à Florence, Jean Gallois à Mantoue et à Parmes, Jean Tinctoris à Naples; ces trois derniers venus en Italie d'Angleterre, de France et de Belgique.

On sait combien, à cette époque, l'Italie était divisée sous le rapport politique. Il semble que l'unité n'existait pas davantage dans les diverses Églises, au point de vue de la liturgie et du chant. Les doctrines ultramontaines en avaient gagné un certain nombre, celles du Nord où Français,

Allemands et Espagnols se trouvèrent si longtemps en présence, et celles de la Sicile et de Naples, non moins disputées par les princes normands, par les ducs d'Anjou et les princes d'Aragon. C'est ainsi que Marchetto de Padoue, Jean Gallois et Jean Tinctoris se montrent dans leurs écrits les fidèles disciples de Francon de Cologne et professent, en fait de plainchant, toutes les doctrines reçues en France ou en Allemagne.

Au contraire, dans les Églises du centre, plus rapprochées de Rome et moins exposées aux influences destructrices des traditions romaines, les nouveautés musicales semblent n'avoir pénétré que lentement, sans faire oublier tout d'abord les doctrines plus anciennes, enseignées par saint Grégoire et renouvelées par Guy d'Arezzo. Malheureusement, de Rome même aucun maître n'a surgi pour nous transmettre par écrit les traditions de l'Église mère ; du moins, nous n'en connaissons pas qui aient laissé des ouvrages de quelque valeur sur le chant grégorien. Mais, à Florence, Jean Hothby peut, jusqu'à un certain point, combler cette lacune. Ses ouvrages sont assez nombreux et assez considérables à tous égards, pour nous tenir lieu de ce que nous ne trouvons pas ailleurs.

Nous étudierons donc séparément ces deux courants de doctrine musicale en Italie, celui qui vient de France et d'Allemagne par Marchetto, Gallois et Tinctoris, puis l'autre, dont la source est à Rome et qui nous est révélé par Hothby. Entre les deux, les différences sont tout à fait caractéristiques, elles doivent être signalées. C'est vraiment la tradition primitive en face des innovations capricieuses, dues à un art tout récent et trop dédaigneux du passé ; c'est la dernière lueur d'un flambeau presque éteint, noyé dans les splendeurs d'un soleil nouveau qui monte vers son midi et déjà inonde tout de son éblouissante lumière. Bientôt il brillera seul ; du flambeau des siècles passés, il ne restera qu'un tison noir et un peu de cendre. La musique grégorienne aura vécu et sa fille, la musique moderne, n'en portera pas le deuil.

I. « *Marchetto*, surnommé de Padoue, parce qu'il était né dans cette ville, vécut dans la dernière moitié du XIII^e siècle. Il est auteur de deux ouvrages importants pour l'histoire de la musique.

« Le premier, intitulé *Lucidarium musicæ planæ*, se compose de seize petits traités subdivisés eux-mêmes en un certain nombre de chapitres.

Cet ouvrage, plus spéculatif que pratique, est relatif aux sons et à leur division, aux consonances, aux dissonances et à leurs proportions, aux tons, aux pauses, considérées dans la musique plane, c'est-à-dire non mesurée. Le deuxième ouvrage, portant pour titre *Pomerium in arte musicæ mensuratæ*, est entièrement consacré à la musique mesurée, telle qu'elle est exposée par Francon¹. »

Dans son *Lucidarium musicæ planæ*, Marchetto traite bien de tout ce qui concerne le plain-chant, au point de vue harmonique ; mais la question rythmique est supprimée, par la raison toute simple que le plain-chant n'a pas de rythme et que son exécution est laissée à l'arbitraire de chacun.

C'est dans Marchetto que cette doctrine négative du rythme grégorien fait pour la première fois son apparition. Jérôme de Moravie, nous l'avons vu, n'allait pas encore jusque-là. Il admettait dans les notes du plain-chant des valeurs différentes, des longues, des brèves et des semi-brèves ; elles avaient dans la série mélodique leur place déterminée et elles importaient même beaucoup à une bonne exécution du chant. Ce sont les usages de France qu'il nous fait connaître tels qu'ils existaient de son temps. Il est probable que Marchetto, disciple de Francon de Cologne, se sera plutôt inspiré des coutumes allemandes et qu'il a tiré de là le principe des valeurs arbitraires laissées aux notes du plain-chant. Voici, du reste, comment il énonce ce principe :

TRACT. I. CAP. xv. *Division de la musique*. — « Dans ces trois genres de musique (harmonique, organique et rythmique), on distingue la musique plane et la musique mesurée.

« La musique plane est un chant noté et chanté sans aucune mesure du temps et sans détermination des notes, mais que tout chantre peut noter et chanter comme il lui plaît.

« La musique mesurée est un chant dont les temps sont mesurés, dont toutes les notes sont déterminées et quant à leur nom, et quant à leur figure, et quant à leur quantité ou valeur temporaire, en sorte qu'on est obligé de l'exécuter parfaitement en mesure. »

¹ DE COUSSEMAKER, *Hist. de l'Harm.*, 1^{re} p., ch. xv. — Voir les deux ouvrages de Marchetto dans GERBERT, *Script. de Mus.*, t. III.

Le plain-chant, d'après Marchetto, n'avait donc par lui-même ni longues ni brèves d'aucune sorte. Ses notes n'étaient pourtant pas essentiellement égales, comme on disait ailleurs ; elles étaient, au gré de l'exécutant, longues, brèves, égales ou inégales. Le copiste n'avait pas à se préoccuper de la figure des notes : queutées, carrées ou losanges, liées ou détachées, par groupes de deux, de trois ou de quatre, peu importait ; toutes ces variétés d'écriture n'ayant aucun rapport avec le chant lui-même, mais seulement selon l'expression d'Elias Salomon, contemporain de Marchetto *ad decorem et honestatem positionis punctorum et notæ libri*.

Cette absence de toute mesure rythmique dans le plain-chant est encore affirmée au X^e Traité, chap. 1. « *Ce qu'est la mesure dans la musique plane et dans la musique mesurée. En musique, la mesure est un certain ordre, une certaine dimension qu'on observe dans les chants et qui est de deux sortes : selon le nom et selon les figures. Selon le nom, comme dans toute mélodie du plain-chant, qui ne doit ni s'étendre au delà, ni demeurer en deçà d'une mesure ou étendue déterminée ; c'est ainsi qu'il y a des chants parfaits, d'autres imparfaits, quelques-uns plus que parfaits, ou encore mixtes et commixtes. Selon les figures, comme dans la musique figurée, où les temps sont mesurés, ainsi que nous en traiterons ailleurs.* »

C'est-à-dire que, dans la musique figurée seule, les sons ont une durée déterminée et proportionnelle, et ces valeurs sont la mesure dans les chants de cette espèce. Dans le plain-chant, qui n'a par lui-même ni valeur de notes ni mesure temporaire des sons, les mélodies n'ont de mesure que par rapport à leur extension au grave et à l'aigu.

Ainsi que l'explique ensuite Marchetto, toute mélodie appartient nécessairement à l'un des huit tons ou modes du plain-chant. Or, chaque mode a son échelle, d'une longueur déterminée, c'est-à-dire renfermant huit degrés et pouvant s'étendre jusqu'à dix ou onze, mais non pas au delà, et c'est sur cette échelle que se meut régulièrement la mélodie. Elle est parfaite, quand elle parcourt l'échelle entière ; imparfaite, si elle n'en atteint pas les limites ; plus que parfaite, lorsqu'elle dépasse ces limites jusqu'aux tons supplémentaires ; mixte et commixte, par le mélange de deux modes, de l'authentique et du plagal, dont la mélodie parcourt les deux échelles.

C'est là, dit Marchetto, toute la mesure qui se trouve dans le plain-chant ; c'est une mesure harmonique, non une mesure rythmique. Celle-ci n'existe que dans la musique figurée, où les notes ont chacune leur figure et leur valeur temporaire déterminée.

Un point cependant qui touche au rythme musical est traité dans l'ouvrage de Marchetto tout autrement qu'il ne l'est par la plupart des auteurs de ce temps, et d'une manière très juste : ce sont les pauses de la mélodie. Voici ce qu'il en dit au chapitre XIII : *Des pauses ; comment elles doivent être indiquées dans le plain-chant* :

« Nous devons maintenant considérer les pauses et la manière dont il les faut indiquer dans le plain-chant. Certains plain-chantistes les marquent comme il leur plaît, sans règle et sans égard ni aux distinctions ni aux espèces ¹. Ils ne voient pas que, comme il y a plusieurs tons ou modes, il existe également plusieurs manières de commencer et de finir un chant, d'en établir les distinctions, phrases et membres de phrases et, par conséquent, les neumes et les espèces.

« C'est par les espèces que nous distinguons les modes, et c'est par les distinctions que nous connaissons les espèces. En effet, le signe qui sépare les espèces les unes des autres, ce sont les barres qui coupent la portée musicale ou une partie de la portée, et que nous nommons *pauses*. Partout où se trouve une de ces pauses, c'est le signe qu'il faut faire un silence. Or, les pauses doivent être placées de telle sorte qu'elles distinguent les espèces et les diversifient de la manière qui convient à chaque mode.

« Chaque mode a aussi ses neumes ou formules mélodiques spéciales, qui reviennent tantôt au commencement, tantôt au milieu et tantôt à la fin des mélodies. Les neumes se terminent toujours sur la note finale du mode et caractérisent ainsi le mode auquel ils appartiennent. Là aussi il doit y avoir un repos. Car, suivant Isidore, un neume est un assemblage

¹ Marchetto appelle *espèces* du chant les divers systèmes de tétracordes et de pentacordes propres à chaque mode et se présentant dans la mélodie sous des formes multiples. Il distingue ainsi les espèces en principale, terminale, propre, commune, simple, composée, unie, désunie, etc... De fait, c'est la différence des tétracordes et des pentacordes qui établit une distinction entre les modes, qui les *spécifie*, et Marchetto a bien quelque raison de les appeler *espèces du chant*.

de notes propre à donner au chant, en chaque mode, sa forme, sa différence, son enchaînement et sa conclusion. »

Tout cela est exact et prouve en Marchetto plus de sens musical que dans la plupart de ses contemporains, qui ne semblent pas avoir compris ni même soupçonné dans les mélodies grégoriennes le rôle essentiel des tétracordes et des pentacordes constitutifs des modes. Que n'a-t-il également senti la nécessité d'un rythme bien déterminé, pour donner à ces mélodies la perfection qui résulte non seulement de la régularité harmonique, mais aussi et surtout de l'ordre et de la proportion dans les mouvements de la voix ?

Mais cette nécessité, que tous comprenaient et appréciaient dans la musique figurée, n'existait pour personne alors dans la musique plane. La doctrine de Marchetto sur ce point continua d'être admise comme un premier principe en fait de plain-chant. Nous la retrouvons dans Jean Gallois, moine chartreux de Mantoue, mort à Parme en 1473, et vers le même temps dans Jean Tinctoris, chapelain du roi Ferdinand d'Aragon, à Naples, professeur de musique, de droit et de mathématiques, décédé en 1511, tous les deux musiciens très estimés de leur temps ¹.

Jean Gallois écrivait (lib. III, *du Contrepoint*) : « Entre le chant simple de l'Église et le chant à voix mélangées ou contrepoint il n'y a d'autre différence, sinon que dans le premier plusieurs chantent la même chose, tandis que dans le second les uns chantent une chose au grave, et les autres une autre chose à l'aigu, sans désaccord des voix. Qu'est-ce donc que ce mélange des voix ou contrepoint ? Rien autre, certainement, qu'un chant simple doublé, triplé et ainsi de suite.

« D'autre part, entre le contrepoint et cette vaine fraction des voix, qu'on nomme chant figuré ou mesuré, toute la différence est dans la mesure variée des figures, dont les unes sont maximales, les autres longues, d'autres brèves, etc., de cinq ou six sortes tout au plus. Que dirons-nous de cette fraction des voix ou, si vous voulez, du chant mesuré et figuré ? Que c'est une légèreté grande mise à la place du grave contrepoint.

« Otez donc, je vous prie, d'une part le contrepoint et de l'autre le

¹ Voir leurs ouvrages dans COUSSEMAKER, *Script. de Mus.*, t. IV.

chant figuré ou mesuré, que reste-t-il ? Le chant plan et simple. De même, du chant mesuré ôtez la diversité des figures et leur valeur temporaire, il reste un contrepoint simple, pas autre chose¹. »

Et l'auteur en conclut deux choses : la supériorité du plain-chant sur tout autre, puis la nécessité de le bien connaître pour devenir habile et dans le contrepoint et dans la musique figurée. « Vous voyez donc, dit-il, que, si vous comprenez bien le chant simple dont nous avons traité jusqu'ici, vous comprendrez facilement tout le reste. Mais, d'une part, c'est marcher dans les ténèbres que de vouloir apprendre le chant figuré, sans connaître le contrepoint; et de l'autre, c'est une égale folie que d'étudier le contrepoint, quand on ignore le plain-chant. »

Ce qui ressort de ce passage, c'est l'idée que Gallois se faisait du plain-chant. Pour lui, c'est un assemblage de notes disposées selon toutes les règles de l'harmonique, mais sans aucune forme rythmique déterminée ; ou le plain-chant n'en doit point avoir, ou bien cette forme est laissée à l'arbitraire du chanteur. Jean Gallois était de l'école de Marchetto.

Jean Tinctoris énonce, lui aussi, la même doctrine en trois endroits de ses ouvrages.

Dans son *Traité de Notis et Pausis* (liv. I, ch. 1), il dit : « La note est le signe représentatif des sons : sa valeur est déterminée ou indéterminée. Il y a donc deux sortes de notes musicales : les unes ont une valeur temporaire fixe et régulière, qui correspond à la quantité des sons représentés... ; elles ne sont usitées que dans la musique figurée. Les autres n'ont aucune valeur déterminée, elles valent plus ou moins, au gré des chanteurs ; ce sont celles qu'on emploie dans le plain-chant. »

Et, après avoir expliqué la première espèce de notes, il revient à la deuxième en ces termes (ch. xv) : « Les notes de valeur indéterminée ne sont limitées par aucune durée régulière ; par exemple, celles qu'on emploie dans le plain-chant. Leur forme ressemble souvent à des longues

¹ « C'est la première fois que je vois formuler une distinction entre le *contrepoint* et la *musique figurée*. Pour J. Gallois, le premier est sans doute ce que nous appelons *contrepoint syllabique* ou *simple*, accompagnant le chant note pour note, tandis que la seconde est le *contrepoint figuré* (ou *fleuri*) où plusieurs notes accompagnent une seule note du chant. » (St. M.)

à des brèves et à des semi-brèves, parfois aussi elle en diffère, en sorte que leur petitesse les a fait appeler par plusieurs musiciens *pattes de mouches* ¹.

Voici des exemples :



« Ces sortes de notes se chantent tantôt avec mesure, tantôt sans mesure, ici avec une quantité parfaite, là avec une quantité imparfaite, selon l'usage des églises ou la volonté des chanteurs. »

Dans son *Traité du Contrepoint* (ch. XXI), il dit encore : « En plusieurs églises, le plain-chant est exécuté sans aucune mesure ; mais, au-dessus du chant, des chanteurs habiles forment un concert de voix très agréable. Il faut à ces chanteurs une oreille très délicate, pour suivre attentivement la marche des ténors (ceux qui chantent la note écrite) et éviter tout désaccord des voix, comme il arriverait si les ténors chantaient une note et qu'eux fissent leur concert sur une autre note ². »

Enfin, il résume tout dans son *Diffinitorium musicæ*, en donnant du plain-chant cette définition caractéristique (capit. III) : « Le chant simple et plan est celui qui se compose de notes simples et d'une valeur indéterminée, comme par exemple le chant grégorien. »

Il n'y a donc pas de doute que, soit dans la haute Italie, soit dans l'Italie méridionale, dès le XIII^e siècle, les mélodies grégoriennes avaient perdu toute forme rythmique et étaient complètement laissées à l'arbitraire des chanteurs. C'était comme le thème, la matière informe, sur lesquels s'exerçaient à plaisir les virtuoses plus ou moins savants, plus ou moins habiles, les uns ne chantant que la note qu'ils agrémentaient d'incessantes floritures, les autres accompagnant la note d'un contrepoint simple ou fleuri, suivant qu'ils en étaient ou s'en croyaient capables. Mais, réellement, que restait-il alors des vraies mélodies grégoriennes ?

¹ Le texte, dans DE COUSSEMAKER, porte ici *pedes musicarum*, mais c'est évidemment une faute, il faut lire *pedes muscarum*.

² On reconnaît ici le *chant sur le livre*, dont nous avons parlé plus haut, et peut-être aussi les *Lombards* mentionnés par ELIAS SALOMON.

II. « *Jean Hothby*, l'auteur de *la Calliopée*, était un moine carmélite, Anglais d'origine, ainsi que le constate le traité lui-même. Il vivait à la fin du xiv^e siècle¹ et parait avoir passé une grande partie de son existence en Italie. Hothby n'était connu jusqu'à présent que par deux traités sur *les Proportions et le Contrepoint*... Mais, d'après les renseignements recueillis par MM. Danjou et Morelot, Hothby est un des auteurs les plus féconds du moyen âge qui aient écrit sur la musique... En somme, ce traité (*la Calliopée légale*²) est un des plus remarquables documents qui nous aient été légués par le moyen âge. » (DE COUSSEMAKER.)

Hothby, Anglais d'origine, appartient donc à l'Italie, où il a vécu de longues années, où il s'est nourri des traditions romaines en fait de chant grégorien. On voit effectivement, par sa *Calliopée légale*, combien il était familier avec les enseignements de Guy d'Arezzo, le maître italien par excellence.

« L'ouvrage d'Hothby, bien qu'il ne porte aucune division des matières, se compose néanmoins de quatre parties qu'il est facile de distinguer. La première traite des sons et de la solmisation par nuances, dont le système se trouve envisagé et expliqué ici d'une manière particulière et qui mérite d'attirer l'attention des musicologues (§ 1 à 32).

« La deuxième partie (§ 32 à 72) est relative aux mouvements des sons ou de la voix. C'est la partie la plus importante de *la Calliopée*, au point de vue de la notation et du rapport des neumes avec les notes carrées. On y voit de la manière la moins équivoque la relation qui existait au moyen âge entre les neumes et la notation noire qui les a remplacés, tant dans le plain-chant que dans la musique figurée...

« La troisième partie (§ 72-114) concerne les diverses proportions de durée des sons ; mais cette matière n'y a pas les développements qu'on peut désirer, elle n'est qu'effleurée.

¹ DE COUSSEMAKER corrige cette date dans *Script. de Mus.* De nouveaux documents lui ont appris qu'Hothby était à Florence en 1440 et y enseignait encore en 1471. Il est donc du xv^e et non du xiv^e siècle. Ses ouvrages n'en sont que plus remarquables.

² « Ce nom, sans avoir un sens bien déterminé, laisse entrevoir du moins l'idée qu'a voulu exprimer l'auteur. *Calliopea* ne peut venir que de *Calliope*, la Muse de l'éloquence et de la poésie épique, dont le nom signifie en grec *belle voix*... ; quant à l'épithète *legale*, elle signifie, pensons-nous, conforme aux lois, aux règles de l'art. » (*Hist. de l'Harm. Documents.*)

TABLEAU COMPARATIF

DES NEUMES ANCIENNES ET DE LA NOTATION CARRÉE D'HOTHBY

NOTATION CARRÉE.	NEUMES.	NOTATION CARRÉE.	NEUMES.	
POINTS	Carré. 	POINTS	Ariscus. 	
	Helmayn. 		Strophicus. 	
CLINUS	Clinus. 	PODATUS.....	Podatus. 	
			Climacus. 	Scandicus.
			SALICUS	Cephalicus.
Himacus. 	Scandic. subbip. 			
	Virga		Cephalicus.....	
	Punctum.....		Virga barrée....	
	Clivis.....		Podatus	
	Climacus		Scandicus.....	
	Porrectus.		Torcus.....	
	Climacus et V...		Scandic. subbip.	



Le *point* est de quatre sortes : carré —■—, helmaym —◆—, strophicus —┐— et ariscus —┐—.

Le *podatus* et le *scandicus* sont tous les deux de même genre ;

Le *clinus* et le *climacus* également ;

Le *cephalicus* et le *terculus* de même ;

Le *salicus* et le *himacus* de même.

En somme, ce sont douze signes différents, servant à noter tous les mouvements de la voix et dont chacun est désigné par un nom particulier. Ces douze signes sont communs au plain-chant et à la musique figurée ; mais celle-ci, comme nous verrons plus loin, ajoute un cinquième point, la *minime* ou très brève ◆, dont le plain-chant ne fait que rarement usage.

Hothby donne aux signes de notation les noms qu'ils portaient de son temps. On remarquera les changements introduits dans cette nomenclature depuis le x^e et le xi^e siècle ; ils sont loin de pouvoir être justifiés. Au xv^e siècle, on s'inquiétait peu, en Italie comme ailleurs, de l'étymologie et des usages primitifs, en fait de noms à donner aux notes musicales. Peu importe, du reste ; ce ne sont pas les noms, mais les signes que nous considérons maintenant. Or, ces douze signes reproduisent en notation carrée les neumes anciennes ; on le voit par comparaison dans le tableau ci-contre (p. 169).

Ce ne sont là, d'ailleurs, que les signes élémentaires de la notation musicale, au xv^e siècle et dans l'Italie centrale. Mais on les composait souvent les uns avec les autres et, comme le dit Hothby, « de plusieurs *podatus* on forme un *podatus* composé... ; de même, de plusieurs *clinus* on forme un *clinus* également composé ; d'un *podatus* uni à un *clinus* se forme un *cephalicus* composé, etc... » On faisait plus anciennement la même chose avec les neumes simples, qui en formaient d'autres par composition.

La notation du plain-chant, à Florence et sans doute à Rome, ne différait donc pas essentiellement au xv^e siècle de ce qu'elle avait été partout au x^e siècle. C'est un même système de signes musicaux ; les différences de forme ne sont qu'accessoires, elles ont été naturellement amenées par l'invention de Guy d'Arezzo.

3^e Valeur des points dans les notes. — « Le premier point du *clinus*, du *salicus* et de l'*ariscus* n'est jamais simplement carré. Le dernier du

podatus et du salicus est toujours un ariscus ou un strophicus. Tous les autres points sont carrés.

« Les traits qui lient un point à un autre point sont d'une longueur indéterminée; ils ne commencent et ne finissent pas plus à un point qu'à un autre. La plus grande partie de l'inégalité unie (c'est-à-dire de plusieurs points ascendants ou descendants unis ensemble et ne formant qu'une seule note, tels que les podatus, scandicus, terculus, etc... composés) se compose d'helmaym, c'est-à-dire de carrées et de losanges.

« Le premier point d'une ligature est dit avec *propriété*, parce qu'il est la base, ou parce qu'il a à sa gauche un trait descendant qui le soutient.

« Le dernier point est appelé avec *perfection*, parce qu'il est également la base, ou parce qu'il a à sa droite un trait descendant qui le soutient. Il a encore cela de propre, que la ligature est brève au commencement et longue à la fin. C'est pourquoi, dans la musique figurée, la note avec perfection est longue et toutes les autres sont brèves. Ce mode de chanter avec propriété et perfection peut s'employer aussi dans le plain-chant, comme le prouve le tableau des notes.

« Les strophicus et les ariscus représentent des sons longs; les carrés et les losanges sont brefs, comme les helmaym.

« Quand ces points sont unis en nombre impair, l'avant-dernier doit être allongé de la valeur d'un helmaym, s'il paraît trop difficile aux chantres de chanter par nombre impair.

« Une ligature ne peut avoir moins de deux points ni plus de trois, parce que deux et trois sont la racine de tous les autres nombres. Deux est la racine de tout nombre pair, et trois la racine de tout nombre impair, tous les autres nombres se réduisant à ces deux-là. Aussi, dans le chant figuré comme dans le plain-chant, toutes les ligatures ont leur principe dans celles du podatus, du clinus, du cephalicus et du salicus. »

Telles sont les valeurs rythmiques des notes contenues dans le tableau reproduit ci-dessus. Distinguons bien ce qui appartient au plain-chant et ce qui est propre de la musique figurée. Le mode de notation par ligatures, avec propriété et perfection, bien qu'il puisse être employé dans le plain-chant, ne lui est cependant pas ordinaire, et il est peu usité. Au contraire, il convient tout particulièrement à la musique figurée, il lui est

même indispensable, et les figuralistes en font toujours usage. Tous les traités de déchant expliquent ce mode de notation musicale.

Reste donc pour le plain-chant le mode plus simple, qu'Hothby nous fait connaître ici et qui consiste à déterminer pour chaque note la valeur des points dont elle se compose. Nous pouvons, ce semble, le résumer dans le tableau suivant, d'après les indications de notre auteur et en tenant compte d'une remarque qu'il fera plus loin et qui est importante : « Néanmoins, en place d'un strophicus, on peut mettre sa valeur correspondante, parce que le strophicus (*longue*) est mis pour trois ou pour deux carrées (*brèves*). S'il est mis pour trois, le mode s'appelle parfait; s'il est mis pour deux, le mode est imparfait. » Le strophicus isolé vaudra donc tantôt trois temps, dans les modes parfaits, et tantôt deux temps, dans les modes imparfaits. Il en sera de même des strophicus, du podatus, du salicus et des autres notes semblables. (V. p. 173.)

Ce ne sont en réalité que les principales valeurs des notes, dans les modes parfaits, où le rythme est ternaire; nous verrons bientôt que, dans le rythme binaire, qui est celui des modes imparfaits, tout en conservant leurs valeurs relatives de longues et de brèves, les notes représentent des figures rythmiques différentes.

Après ce qui précède, Hothby s'étend quelque peu sur la disposition des points et des notes, sur leur situation respective par préposition, supposition, interposition, apposition et position mixte, toutes choses expliquées déjà par Guy d'Arezzo et utiles à un chanteur, parce qu'elles aident à phraser les mélodies, par conséquent à en saisir le sens et à le bien rendre. Mais elles ne touchent pas directement au rythme; nous passons donc, pour arriver à la quatrième partie, celle qui concerne les modes rythmiques.

1^o *Les modes*. — « Les modes, c'est-à-dire le rapport des notes avec la racine des nombres, binaire ou ternaire, sont au nombre de huit :

« Le premier mode est composé de strophicus (longues), mélangés quelquefois d'ariscus (pliques), mais sans aucune autre note. (V. le tableau ci-après.)

« Le deuxième mode est composé d'un strophicus et d'une carrée qui le suit.

VALEUR DES NOTES

DANS LES DEUX MODES PARFAIT ET IMPARFAIT

NOTATION CARRÉE.		NOTATION MODERNE.		NOTATION CARRÉE.		NOTATION MODERNE.	
POINTS	Ariscus.....			POINTS	Carré.....		
	Strophicus...				Heimaym....		
PODATUS	Podatus.....			CLINUS	Clinus.....		
	Scandicus...				Climacus....		
	Cephalicus...				Salicus.....		
CEPHALICUS ..	Terculus.....			SALICUS	Himacus.....		

« Le troisième mode, inverse du précédent, est formé d'une carrée suivie d'un strophicus.

« Le quatrième mode est composé d'un strophicus suivi de deux carrées.

« Le cinquième mode est l'inverse du quatrième, il renferme deux carrées suivies d'un strophicus.

« Le sixième mode est composé d'un strophicus suivi de trois carrées.

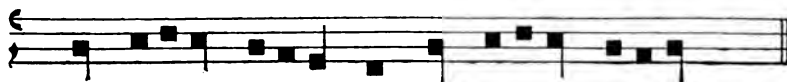
« Le septième mode, qui est l'inverse du sixième, se compose de trois carrées suivies d'un strophicus.

« Le huitième mode est composé de carrées et de losanges mêlés ensemble, sans strophicus.

« Toutefois, en place d'un strophicus, on peut mettre sa valeur correspondante, parce que le strophicus est mis pour trois ou pour deux carrées. S'il en vaut trois, le mode est dit parfait; s'il en vaut deux, le mode est imparfait.

« C'est pourquoi, dans le deuxième mode, bien que le strophicus soit du mode parfait, il est rendu lui-même imparfait par la carrée qui suit et qui est censée lui être enlevée. Il en est de même dans le troisième mode. »

En d'autres termes, le strophicus peut être imparfait, ne valoir que deux temps au lieu de trois, ou parce qu'il appartient à un mode imparfait, dans lequel les valeurs des points sont toutes selon un rapport binaire; ou parce que, tout en étant du mode parfait, par conséquent ternaire, il est rendu imparfait par une carrée qui fait un seul pied avec lui et prend l'un de ses temps. Ainsi, bien qu'elle soit notée avec les mêmes signes, la phrase suivante doit être traduite différemment, suivant qu'on la fait du mode parfait ou du mode imparfait, c'est-à-dire de rythme ternaire ou binaire.



Mode parfait.

Mode imparfait.



LES 8 MODES RYTHMIQUES

DU PLAIN-CHANT ET DE LA MUSIQUE FIGURÉE, D'APRÈS J. HOTHBY

(Cf. *Calliopée légale*, n^{os} 72 à 81.)

The image displays eight rhythmic modes, labeled I through VIII, on a single-line staff. Each mode is represented by a sequence of square notes with stems, indicating pitch and rhythm. Mode I consists of a single note on the second line. Mode II consists of two notes: one on the second line and one on the first space. Mode III consists of three notes: one on the second line, one on the first space, and one on the first line. Mode IV consists of four notes: one on the second line, one on the first space, one on the first line, and one on the first space below the line. Mode V consists of five notes: one on the second line, one on the first space, one on the first line, one on the first space below the line, and one on the first line below the line. Mode VI consists of six notes: one on the second line, one on the first space, one on the first line, one on the first space below the line, one on the first line below the line, and one on the first space below the line. Mode VII consists of seven notes: one on the second line, one on the first space, one on the first line, one on the first space below the line, one on the first line below the line, one on the first space below the line, and one on the first line below the line. Mode VIII consists of eight notes: one on the second line, one on the first space, one on the first line, one on the first space below the line, one on the first line below the line, one on the first space below the line, one on the first line below the line, and one on the first space below the line.

The image displays eight rhythmic modes, labeled I through VIII, on a single-line staff. Each mode is represented by a sequence of notes with stems, indicating pitch and rhythm. Mode I consists of a single note on the second line. Mode II consists of two notes: one on the second line and one on the first space. Mode III consists of three notes: one on the second line, one on the first space, and one on the first line. Mode IV consists of four notes: one on the second line, one on the first space, one on the first line, and one on the first space below the line. Mode V consists of five notes: one on the second line, one on the first space, one on the first line, one on the first space below the line, and one on the first line below the line. Mode VI consists of six notes: one on the second line, one on the first space, one on the first line, one on the first space below the line, one on the first line below the line, and one on the first space below the line. Mode VII consists of seven notes: one on the second line, one on the first space, one on the first line, one on the first space below the line, one on the first line below the line, one on the first space below the line, and one on the first line below the line. Mode VIII consists of eight notes: one on the second line, one on the first space, one on the first line, one on the first space below the line, one on the first line below the line, one on the first space below the line, one on the first line below the line, and one on the first space below the line.

LES 8 TEMPS RYTHMIQUES

DU PLAIN-CHANT ET DE LA MUSIQUE FIGURÉE, D'APRÈS J. HOTHBY

(Cf. *La Calliopée légale*, n^{os} 82 à 90.)

Diagram illustrating the 8 rhythmic types (I to VIII) for Gregorian chant, showing rhythmic notation on staves. The notation uses square and diamond-shaped flags to indicate rhythmic values.

Diagram illustrating the 8 rhythmic types (I to VIII) for Gregorian chant, showing rhythmic notation on staves. The notation uses square and diamond-shaped flags to indicate rhythmic values.

Et ainsi de suite ; les prolations sont formées de losanges et de minimas, de la même manière que les temps le sont de carrées et de losanges, les modes de strophicus et de carrées. Hothby ajoute : « Le plain-chant ne va pas au delà ; on y emploie rarement le temps et la prolation. Les points appelés dans le plain-chant strophicus, carré et losange, c'est-à-dire *helmaym*, s'appellent dans le chant figuré *longue*, *brève* et *semi-brève*. »

Tout ce qui précède, relativement aux modes, aux temps et aux prolations, est donc applicable au plain-chant comme à la musique figurée. Seulement le premier, à cause de sa plus grande simplicité rythmique, se borne ordinairement aux modes et ne fait que rarement usage du temps et de la prolation. Les mélodies grégoriennes proprement dites, les antiennes, répons, etc., ne semblent même pas employer autre chose que le mode. Avec la faculté de résoudre les longues en brèves et les brèves en semi-brèves, il suffit à toutes les variétés rythmiques que renferment ces mélodies.

Le temps et la prolation ont pu servir, dans les siècles postérieurs, à la composition de certaines mélodies spéciales, telles que tropes, séquences, hymnes, etc., parmi lesquels Hothby cite le *Credo cardinal* et certains *Gloria*. D'une autre manière encore, le mode et le temps, voire la prolation, ont pu être appliqués aux mêmes mélodies, suivant qu'elles étaient chantées avec plus ou moins de solennité, c'est-à-dire lentement ou rapidement. Aux jours de fête, les strophicus, les carrées et les losanges conservaient toute leur valeur : trois temps, un temps, un tiers de temps, dans les modes parfaits ; deux temps, un temps et un demi-temps, dans les modes imparfaits. Le rythme des mélodies se déroulait alors avec lenteur et gravité ; les chœurs y mettaient aussi une expression particulière, un ton de voix et une manière de chanter qui répondaient bien à la circonstance. Ces jours-là tout se faisait solennellement.

Mais en dehors de ces solennités, aux fêtes ordinaires et surtout aux fêtes, la valeur absolue des notes changeait. Le strophicus n'avait plus que la durée d'un temps rythmique, et la durée des autres points était abrégée en proportion. Les valeurs relatives restant les mêmes, le rythme ne changeait pas, il devenait seulement plus rapide ; le mode devenait

temps, le temps, prolation, et la mélodie, au lieu d'être chantée en $\frac{3}{4}$ par exemple, ou en ϕ , l'était en $\frac{3}{8}$ ou en $\frac{2}{4}$. Tout cela est absolument conforme aux enseignements des maîtres les plus anciens sur les mutations de mouvement dans le rythme des mélodies grégoriennes.

4° *Diversité dans les valeurs des notes.* A) *Dans le mode.* — « Quand le chant est du mode parfait, la longue (strophicus) est parfaite par elle-même. Lors donc qu'elle est seule ou qu'elle est accompagnée d'une autre longue, elle est dite *parfaite du premier mode parfait*.

« Lorsqu'elle est suivie d'une brève, elle est dite *longue imparfaite du deuxième mode parfait*. Si elle est précédée de la brève (dans le même pied), elle est appelée *longue imparfaite du troisième mode parfait*.

« En conséquence, la longue peut être imparfaite, et appartenir cependant à un mode parfait. Inversement, une longue peut être parfaite, bien qu'elle appartienne à un mode imparfait; par exemple, dans le chant figuré, lorsqu'elle est suivie d'un point.

B) *Dans le temps.* — « De même, quand le chant est du temps parfait, la brève (carrée) est parfaite par elle-même, si elle est seule ou accompagnée d'une autre brève. En ce cas, elle est dite *parfaite du premier temps parfait*. Si elle est suivie d'une semi-brève, elle est dite *brève imparfaite du deuxième temps parfait*, et *imparfaite du troisième temps parfait*, quand la semi-brève précède la brève.

« Donc la brève peut être imparfaite, quoiqu'elle appartienne à un temps parfait; comme, au contraire, elle peut être parfaite, dans un temps imparfait.

C) *Dans la prolation.* — « De même, quand le chant appartient à la prolation parfaite, la semi-brève (losange) est parfaite par elle-même, seule ou accompagnée d'une autre semi-brève, et on l'appelle alors *semi-brève parfaite de la première prolation parfaite*. Si elle est suivie d'une minime, elle devient *imparfaite de la deuxième prolation parfaite*. Si elle est précédée d'une minime, la semi-brève est alors *imparfaite de la troisième prolation parfaite*.

« Donc, la semi-brève peut être imparfaite, bien qu'elle appartienne à une prolation parfaite; comme, au contraire, elle peut être parfaite dans une prolation imparfaite.

5^o *Deux genres de rythme.* — « Dans le plain-chant, il y a trois proportions de durée des sons : la première est le *mode*, qui y est très usité ; la deuxième est le *temps*, qui l'est peu, et la troisième, la *prolation*, qui l'est très rarement.

« Dans les proportions de durée des notes les plus parfaites, il est facile de voir que le chant figuré a pour base le plain-chant, qu'il en est dérivé et que l'un et l'autre se réduisent aisément au nombre binaire et au nombre ternaire. Car le sénaire n'est autre que trois binaires ou deux ternaires ; le quaternaire équivaut à deux binaires ; le novenaire, à trois ternaires ; et ainsi des autres nombres qui se réduisent à ceux-là, par exemple le duodénaire.




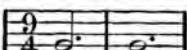
« Ces nombres s'appellent *proportions ordinaires*, parce que, dans le chant figuré comme dans le plain-chant, on ne doit régulièrement pas en employer d'autres ; par exemple, le nombre quinaire ou le septenaire, ainsi que le démontre le tableau des ligatures et des proportions dans le mode, dans le temps et dans la prolation. »

En d'autres termes, les seuls rythmes admis dans le plain-chant et dans la musique figurée sont le rythme *égal* et le rythme *double*.

Le rythme égal a pour base le nombre binaire. Le pied le plus simple, le pyrrhique, ne renferme qu'un temps à l'arsis et un temps à la thésis ; c'est le nombre 2. Les pieds composés de ce rythme sont tous des multiples de 2 :

$2 \times 2 = 4$ temps ou		$2 \times 4 = 8$ temps ou	
$2 \times 3 = 6$ temps ou		$2 \times 6 = 12$ temps ou	

Le rythme double a le nombre 3 pour base. Le tribraque en est le pied le plus simple ; les pieds composés sont des multiples de 3 :

$3 \times 2 = 6$ temps ou		$3 \times 4 = 12$ temps ou	
$3 \times 3 = 9$ temps ou		$3 \times 6 = 18$ temps ou	

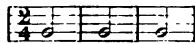
Tous ces rythmes existent dans les modes, les temps et les prolations du moyen âge ; d'autres même, que nous n'avons plus, s'y trouvaient

également. De fait, on comptait huit modes, huit temps et huit prolations, vingt-quatre rythmes simples différents. Il y avait, en outre, les rythmes mixtes, composés du mélange des rythmes simples. Or ce mélange pouvait se faire de bien des manières. Le musicien figuraliste n'était donc pas embarrassé de trouver les combinaisons rythmiques nécessaires à l'expression de ses idées. Le plain-chant exigeait beaucoup moins; le mélange des modes lui suffisait, sans épuiser même toutes les combinaisons possibles.

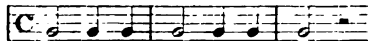
On remarquera que ni Hothby ni la plupart des auteurs, même figuralistes, ne disent rien en particulier du rythme égal ou, suivant leur terminologie, des modes imparfaits, non plus que des temps et des prolations de même genre ¹. Ils se bornent à énoncer le principe : toutes les

¹ Marchetto de Padoue est le premier, croyons-nous, et presque le seul qui en fasse une mention spéciale. Voici ce qu'il en dit dans son *Pomerium musicæ mensuratæ* (lib. III, *de Modis imperfectis*): « Toute imperfection résulte de ce qu'on retranche quelque chose à ce qui est parfait. Les modes sont donc imparfaits, lorsqu'ils enlèvent quelque chose aux modes parfaits, c'est-à-dire à ceux qui renferment la perfection du nombre 3, et qu'ils n'ont plus que l'imperfection du nombre 2. Il s'ensuit que, les modes parfaits étant au nombre de cinq (c'est la division la plus ancienne), il ne peut y avoir plus de quatre modes imparfaits.

« Le premier mode imparfait se forme du premier mode parfait rendu imparfait. De même que celui-ci se compose de toutes longues parfaites, ainsi l'autre se compose de toutes longues imparfaites.



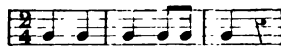
« Le deuxième mode imparfait est composé d'une longue imparfaite et de deux brèves égales.



« Le troisième mode imparfait est l'inverse du précédent.



« Le quatrième mode imparfait ne renferme que des brèves et des semi-brèves en proportion binaire.



Marchetto retranche donc du nombre des modes imparfaits le deuxième et le troisième parfaits (quand on compte six modes au lieu de cinq, ou même huit modes). On en voit aisément la raison : ces deux modes ne diffèrent pas, semble-t-il, soit qu'on les fasse par-

notes des modes parfaits sont en proportion ternaire, et toutes celles des modes imparfaits sont en proportion binaire; de même pour le temps et la prolation. Les exemples sont empruntés au rythme ternaire ou parfait, comme étant le plus usité. Il n'en est pas moins vrai que modes, temps et prolations doivent être entendus dans les deux sortes de rythmes, en donnant aux points, strophicus, carré, losange et minime, une valeur différente, binaire ou ternaire, suivant le rythme.

Telle est la doctrine rythmique de Jean Hothby, assez semblable à celle qu'avait enseignée W. Odington plus d'un siècle auparavant. Elle est surtout intéressante par les relations qu'elle établit entre la musique figurée et le plain-chant. De l'un à l'autre, aucune différence essentielle, ni sous le rapport harmonique, puisque la musique figurée emprunte au plain-chant sa théorie fondamentale, ni sous le rapport rythmique, car, de part et d'autre, le rythme repose sur les mêmes principes, suit les mêmes règles. mais avec un développement plus considérable dans la musique figurée.

Au fond, la seule chose qui les distingue réellement, c'est, comme le fait observer Hothby, dans la quatrième partie de son traité, la symphonie qui est propre de la musique figurée et n'existe pas dans le plain-chant. « Chaque forme du mouvement de la voix, soit direct, soit oblique, s'appelle diaphonie ou disjonction. Dans le plain-chant, les sons sont toujours produits séparément et successivement, mais dans le chant figuré il y a symphonie, c'est-à-dire consonance, parce que le son grave et le son aigu sont entendus ensemble, dans le même temps. » Et encore cette différence, qui ne tient nullement à la substance de l'une ou de l'autre musique, pourrait-elle disparaître; car il n'est pas démontré que la

faits ou en proportion ternaire, soit qu'on les rende imparfaits ou en proportion binaire, la longue, d'une manière comme de l'autre, ne valant que deux temps et la brève un temps. Mais Marchetto et les mensuralistes de son temps oublièrent que, dans les modes parfaits, toute division des temps est ternaire, tandis qu'elle est binaire dans les modes imparfaits. Cela suffisait pour différencier complètement, au point de vue du rythme, les modes ci-dessus employés de l'une ou de l'autre manière.

L'auteur ajoute que les modes peuvent être mixtes, c'est-à-dire que, dans un mode parfait, les temps peuvent devenir imparfaits, et dans les modes imparfaits ils seront quelquefois parfaits. La même chose a lieu dans notre musique, au moyen des *trioletts* et des *duolets*.

science de la symphonie ou des accords ne puisse convenir à la musique grégorienne tout aussi bien qu'à la musique figurée.

Enfin une dernière observation, non sans importance : les principes qui servent de base au rythme musical du moyen âge sont essentiellement les mêmes qui forment la théorie rythmique des anciens : variété dans les mouvements de la voix et proportions déterminées dans leur durée relative. Tout repose là-dessus. Les différences qu'on peut remarquer sont accidentelles. Signalons-en deux plus importantes.

1° L'élément premier, la mesure du rythme chez les anciens, c'est le pied rythmique, qui ordonne les temps et les dispose de telle sorte en arsis et thésis que le rythme tout entier en reçoit sa forme propre, aussi variée que les figures des pieds elles-mêmes. De là quatre genres de rythme, l'égal, le double, le sesquialtère et le sesquiterce. Puis, chaque genre se divise en un certain nombre d'espèces, et chaque espèce a ses variétés dans la diversité des figures que donne aux pieds le mélange des longues et des brèves. Toute cette théorie du rythme musical certainement est simple, rationnelle et d'une richesse d'applications sans limite.

Il semble qu'on ne la comprenait plus très bien au moyen âge, c'est-à-dire vers le XII^e siècle, soit que la décadence du chant ecclésiastique en eût obscurci la notion vraie, soit plutôt que le rythme grégorien, tout en reposant sur les mêmes principes, ait introduit dans le monde musical une terminologie et des procédés différents, plus simples, plus élémentaires que ceux de la musique grecque. Toujours est-il que la musique polyphonique ayant fait sentir la nécessité d'une théorie rythmique précise jusque dans ses derniers détails, les maîtres la formulèrent brièvement d'abord, au XI^e ou XII^e siècle, puis peu à peu d'une manière plus complète, à mesure que la musique elle-même se perfectionnait de génération en génération, et cela dans des termes et suivant des procédés conformes à la musique grégorienne plus qu'à celle des anciens Grecs.

Ainsi, il n'est question dans la rythmique du moyen âge ni de pieds, simples ou composés, ni de rythme égal ou double ; la notion même du temps s'est modifiée, sous l'influence des idées scolastiques, comme nous l'avons vu dans Jérôme de Moravie. A la place de ces éléments du rythme ancien, nous trouvons des notes longues et de plus longues, des brèves et de plus brèves, nous trouvons des modes rythmiques, des temps et des

prolations, dont il y a deux sortes, les parfaits et les imparfaits, comme il y a aussi des longues parfaites et imparfaites, des brèves parfaites et imparfaites. Et c'est de ces éléments, en apparence tout nouveaux, qu'est formé le rythme du plain-chant et celui de la musique figurée.

En réalité cependant, si la forme a changé, le fond est resté le même, les deux manières de concevoir et d'exprimer le rythme musical s'identifient par les résultats. Seulement notre rythme moderne, débarrassé des formules stéréotypées qui entravaient l'essor du génie musical chez les anciens, s'est donné libre carrière, et il a su trouver des formes nouvelles plus libres, plus variées, plus expressives des passions humaines. C'est toute la distinction qu'on puisse faire entre les deux sortes de rythme.

A part les deux genres sesquialtère et sesquiterce, dont les anciens eux-mêmes firent peu usage et que nous avons complètement abandonnés, tout ce que renfermaient autrefois les deux autres genres dans la musique des Grecs se retrouve dans celle du moyen âge et dans la nôtre qui la continue. W. Odington a dressé déjà le tableau de cette concordance des pieds métriques, des modes et des pauses ; J. Hothby nous montre à la base des modes, des temps et des prolations, les racines de deux nombres, le binaire et le ternaire, c'est-à-dire la constitution du rythme égal et celle du rythme double des anciens ; et dans les divers arrangements des longues et des brèves, qui forment les modes, les temps et les prolations, toutes les figures de pieds métriques trouvent leur semblable.

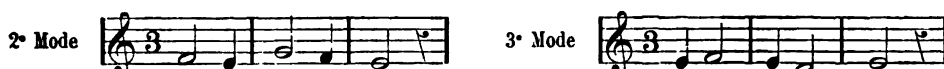
C'est que, réellement, variété dans les mouvements de la voix et justes proportions dans leur durée relative, le rythme encore une fois, et tout rythme musical est nécessairement cela ; il n'y a pas pour lui deux manières d'être, mais une seule, quels que soient les noms et quels que soient les procédés en usage.

2^o Une autre particularité du rythme au moyen âge, c'est sa prédilection pour le nombre trois. « *Omne trinum perfectum.* » Cet adage scolastique régnait en maître dans la musique et ordonnait tout ce qui se rapporte au rythme. Il n'y avait de perfection que dans le nombre 3 : le rythme ternaire était le rythme parfait ; dans les modes parfaits, la longue valait trois brèves, la brève trois semi-brèves, et la semi-brève trois minimes. Deux marquait l'imperfection, le rythme imparfait, les modes imparfaits, les notes imparfaites, etc. De sorte qu'une certaine

défaveur s'était attachée au rythme binaire et qu'on aurait cru, ce semble, maltraiter les mélodies sacrées en les composant ou en les exécutant dans un autre rythme que le ternaire.

Heureusement, ce goût bizarre et cette mode sans raison ne durèrent pas toujours; on en est revenu après trois ou quatre siècles; le binaire occupe aujourd'hui et depuis longtemps déjà la place qu'il doit avoir en musique. Peut-être la réaction a-t-elle même dépassé le but, en ce sens que nous avons enlevé au rythme ternaire une partie de ce qu'il pouvait justement garder, la division ternaire, par exemple, dans chacune des valeurs rythmiques, longue, brève et semi-brève, et la double disposition de l'arsis et de la thésis dans les mesures à trois temps.

Nous avons vu, en effet, que le deuxième et le troisième modes rythmiques étaient composés à l'inverse l'un de l'autre, d'une longue et d'une brève ou d'une brève et d'une longue :



Notre musique ne connaît plus cette variété du temps fort et du temps faible, de l'arsis et de la thésis dans le rythme ternaire. Nous appelons invariablement temps fort le premier, et temps faible le dernier de la mesure ou du pied; le second temps, plus faible encore que le troisième, fait partie de la thésis et non de l'arsis. De cette façon, pied iambique et pied trochaïque ne diffèrent qu'en ce point : le premier, l'iambe, est anacroustique; le second, le trochée, est thétique. Il en résulte que, dans le rythme double, nous identifions temps long et temps fort (thésis), temps bref et temps faible (arsis); ce qui est une erreur rythmique, la force ou la faiblesse des temps ne dépendant point de leur longueur ou de leur brièveté, mais de l'accentuation qu'on leur donne.

L'accent aigu (arsis des Grecs et des Latins) est bref dans l'iambe, mais il est long dans le trochée; l'accent grave (thésis des Grecs et des Latins) est long dans l'iambe et bref dans le trochée ¹. Le rythme musical

¹ Comment faut-il scander l'iambe et le trochée? La brève doit-elle toujours être placée à l'arsis du pied rythmique, et la longue à la thésis? Ou bien l'arsis correspond-elle inva-

longue. Pour s'en convaincre, il suffit de battre la mesure à trois temps successivement de ces deux manières :



N'avons-nous pas eu tort de laisser se perdre une de ces deux variétés rythmiques ?

Quoi qu'il en soit de ces particularités de la théorie du rythme au moyen âge, il est évident qu'elle avait avec la théorie gréco-latine de grandes relations. Dans la pratique, on pouvait expliquer le rythme des mélodies grégoriennes aussi bien par un système que par l'autre. L'explication par le système grec paraît seule tout d'abord ; elle est celle de tous les auteurs jusqu'à la fin du xi^e siècle. L'autre explication par modes, temps et prolations, inventée probablement au xi^e siècle ou, peut-être, venue d'Orient par les Églises grecque et syrienne, prévalut ensuite et devint l'origine, je ne dirai pas de notre théorie moderne, nous n'en avons pas, mais de la pratique actuelle de nos musiciens.

Mais dans l'une comme dans l'autre explication, musique grégorienne et musique figurée n'avaient ensemble qu'une seule et même théorie fondamentale du rythme, sauf les différences accessoires qui résultaient de la nature et du caractère spécial de chaque musique. Les figuralistes n'inventèrent certainement pas le rythme ; ils développèrent celui qui existait déjà dans le chant ecclésiastique et en firent des applications nouvelles, pour les besoins de la symphonie. W. Odington et J. Hothby sont tous les deux formels sur ce point. Ils ne font, d'ailleurs, que continuer les meilleures traditions des siècles précédents.

Pour clore cette étude sur *la Calliopée légale* d'Hothby et le *de Speculatione musicæ* d'Odington, je me permets de montrer par quelques exemples ce que deviennent les mélodies grégoriennes rythmées, d'après les règles données par ces deux auteurs. Je prends pour cela les antiennes, auxquelles nous avons appliqué déjà le système rythmique de Jérôme de Moravie ; de la sorte, on pourra comparer les deux manières, celle des novateurs figuralistes et celle des traditionalistes grégoriens¹.

¹ Voir au tome III. *Document III*. Les antiennes sont transcrites de l'antiphonaire édité par les RR. PP. Bénédictins de Solesmes et où se trouve reproduite la notation neumatique

On conviendra, si je ne me trompe, qu'il y a dans ce rythme plus de simplicité et de naturel, un caractère infiniment plus musical, plus artistique, que dans les lourdes et interminables floritures de Jérôme de Moravie. Le mouvement mélodique, tout en étant réglé, y a cependant une allure très libre, les phrases et les membres de phrase sont parfaitement distincts, partout le sens musical reste clair, facilement intelligible. Voilà le rythme grégorien traditionnel, tel qu'il subsistait encore en Angleterre, au XIII^e siècle, à Florence et à Rome, au XV^e siècle.

Est-ce à dire, pourtant, que la tradition eût conservé le rythme des mélodies grégoriennes dans toute son intégrité ? Non, sans doute. Le rythme d'Odington et d'Hothby est, quant au fond et dans sa substance, celui des IX^e et X^e siècles, mais réduit à une simplicité voisine de l'indigence. La simplification du rythme a dû marcher de pair avec la simplification des neumes, qui en étaient la notation musicale. Les tableaux de neumes dressés vers cette époque, au XII^e et au XIII^e siècles, ne contiennent plus qu'une partie des neumes anciennes, aux figures si variées. Chaque espèce de neume n'offre, en général, qu'une seule figure, un podatus, une clinis, un torculus, etc., et les scribes musicaux, à qui nous devons ces tableaux, ont eu soin d'ajouter au bas : *Non pluribus utor neumarum signis ; erras qui plura refingis* ¹. Nous verrons bientôt ce qu'il faut penser de cette prétention et combien, au contraire, le rythme des mélodies grégoriennes se révèle à l'origine plus riche et plus varié qu'on ne l'a fait ensuite.

Le traité de Jean Hothby, malgré sa brièveté et ses lacunes, n'en reste

sur lignes, encore usitée au XIII^e et au XIV^e siècles. Je me permets seulement de rétablir en quelques endroits les neumes que semblent réclamer le contexte mélodique ou la notation primitive ; par exemple, les *epiphonus* (*semitonus* d'Odington), qui prennent dans l'édition de Solesmes la forme de podatus ; les *scandicus* et les *salicus* (*virga præpunctis* et *semitonus cum virga* d'Odington, *scandicus*, *terculus* et *himacus* d'Hothby), dont les points deviennent aussi des podatus ; quelques *semivocales* transformées en clinis. Il faut tenir compte aussi de l'allongement de certaines notes, comme de la clinis, lorsqu'elles terminent une distinction, et de ce que dit Hothby, sans préciser davantage, que la plus grande partie de l'inégalité unie se compose d'*helmaym*, c'est-à-dire de brèves et de semi-brèves. Le rythme est binaire ; c'est le plus naturel, et il convient mieux à des mélodies très anciennes et d'allure très simple. Cela supposé, il semble tout à fait conforme à la doctrine de nos auteurs de noter et de chanter ces antiennes de la manière qui est ici indiquée, soit dans la traduction littérale, plus conforme aux habitudes rythmiques du moyen âge, soit dans la version plus moderne, qui traduit le rythme ancien selon nos habitudes musicales actuelles.

¹ Cf. *Antiph. de S. Grég.*, par le P. LAMBILLOTTE, *Documents* ; — *Hist. de l'Harm.*, par DE COUSSEMAKER, planche 38. — *De Cantu et Mus. sac.*, par GERB., t. II, tab. 10.

pas moins un document précieux et intéressant. Nous y découvrons ce que le plain-chant était encore dans certaines Églises, à une époque relativement récente. Mais c'est le dernier de ce genre ; la décadence se précipite partout. Déjà profonde au XII^e siècle, en France, en Allemagne et dans une partie de l'Italie, elle atteint l'Angleterre à la fin du XIII^e siècle ou au commencement du XIV^e ; l'Italie centrale elle-même, mieux gardée par la force des traditions romaines et aussi, sans doute, par les récents travaux de Guy d'Arezzo, succombe à son tour au XV^e ou au XVI^e siècle. Que restait-il à Rome de ses antiques traditions grégoriennes, lorsque Palestrina tenta son œuvre de réforme du chant ecclésiastique, et dans quelle mesure s'en était-il inspiré ? Nous ne le savons pas ; il y aurait là, peut-être, un sujet d'études fort intéressantes, supposé que les manuscrits de Palestrina n'aient pas disparu complètement.

CHAPITRE VII

RÉACTION ET TENTATIVES DE RESTAURATION

(xvii^e-xix^e siècles)

L'excès de dégradation, dans lequel la musique figurée de plus en plus triomphante avait précipité le chant ecclésiastique, devait amener tôt ou tard une réaction en faveur de ce dernier. L'homme est ainsi fait : toujours avide de nouveautés, ses enthousiasmes ne durent qu'un temps ; il s'en lasse à la fin et, pour changer, revient à ce qu'il avait imprudemment délaissé.

La vogue de la musique nouvelle durait depuis cinq siècles déjà ; c'était beaucoup, mais il avait fallu tout ce temps pour l'amener de l'état rudimentaire, où nous la voyons au x^e et au xi^e siècles, à la perfection qu'elle atteint dans les œuvres de Palestrina et des maîtres du xvi^e siècle. C'est à ce moment que la réaction commence et que se dessine un mouvement de retour vers l'étude et une pratique meilleure du plain-chant.

Nous en trouvons les premiers indices dans le grand ouvrage de Glaréan¹, où il tente de ramener à des principes certains toute la théorie

¹ HENRICI LORITI GLAREANI, *Patritii Claronensis apud Helvetios, Dodecachordon*, libri III, Basileæ, 1547. « Entre Hothby et Glaréan, comme entre celui-ci et Dom Jumilhac, il y a plus d'un écrivain ayant traité du plain-chant et qu'on pourrait consulter. Je ne citerai que Franchino Gaforio, maître de chapelle du Dôme de Milan, dont le livre donne d'intéressants détails sur le chant ambrosien. C'est un des auteurs consultés par D. Jumilhac. » (St. M.) — Nul, ce semble, n'est mieux en état de nous renseigner sur ces écrivains musicologues, ceux de l'Italie en particulier, que M. le chanoine Morelot. Nous espérons qu'il le voudra bien faire dans la *Musica sacra*, de Toulouse, et nous lui en serons reconnaissants. Mais au point de vue de la question présente, décadence et restauration du chant grégorien, je ne pense pas qu'ils apportent aucune lumière nouvelle ; ils ne feront que confirmer ce que nous ont appris les précédents, les plus marquants d'ailleurs, à cette époque.

modale du plain-chant et d'en rendre ainsi la composition possible, facile même, aux musiciens suffisamment doués sous ce rapport. Nous n'avons pas à discuter ici son système des douze modes naturels ; il renferme certainement beaucoup de choses justes, mêlées à d'autres sujettes à critique. Je me bornerai à citer un ou deux passages, où apparaît davantage ce mouvement de réaction dont je parle, et dans lesquels l'auteur nous découvre en même temps la situation rythmique du plain-chant à cette époque.

Après avoir exposé sa théorie modale, il songe à la pratique et, ne croyant pouvoir faire plus lui-même, il forme du moins le vœu que d'autres, plus habiles et mieux doués, essayent de composer des mélodies d'après les règles qu'il vient d'établir. Or, voici dans quelles conditions il désire que cet essai soit tenté.

LIB. II, CAP. XXXIX. « Volontiers maintenant, avec Virgile, je fais des vœux pour que se réalise ce que, dès le début de cet ouvrage, j'ai eu surtout en vue. C'est une chose qui, bien de peu d'importance en elle-même, ne laisserait pas d'être très utile à mon dessein. Le lecteur a pu, en parcourant les pages qui précèdent, se faire une idée juste et complète de tous les modes ; maintenant donc je voudrais qu'il tentât au moins de composer, dans l'un ou l'autre de ces modes, une mélodie ou, comme on dit vulgairement, un *ténor* applicable à une pièce de vers et dans lequel chant et paroles conviendraient si bien l'un à l'autre que la mémoire en restât gravée à jamais dans l'esprit ; une de ces mélodies qui plaisent par leur naturel, qu'on fait d'inspiration et comme en s'éveillant d'un profond sommeil, ainsi que j'ai dit dans le chapitre précédent.

« Je n'ai, moi, aucun talent pour une pareille œuvre, mais je ne cesserai pas d'y exhorter les autres. Peut-être se trouvera-t-il parmi eux un génie à qui Dieu aura fait ce don, comme il l'a fait à tant d'autres. Je vois bien que plusieurs, en ces derniers temps, ont tenté chose semblable, mais sans succès, parce qu'ils ignoraient complètement la vraie nature des modes et que, se fiant à une certaine habitude routinière, ils ont produit sans discernement tout ce qui leur venait à l'esprit. Je veux parler de ceux qui, il n'y a pas longtemps, ont publié sur les Odes d'Horace des chants à quatre voix, dans lesquels, contrepoint à part, il n'y pas trace de génie mélodique.

« Pour moi, je voudrais un ténor qu'une voix puisse chanter ou seule ou accompagnée d'autres voix, qui convienne même à tout un chœur, mais chantant à l'unisson, comme on a coutume de chanter les hymnes et les psaumes. Je voudrais encore une mélodie, où les syllabes longues et brèves fussent marquées par des temps différents et conformes à leur nature ; car je m'étonne, en vérité, que ce point soit si négligé dans nos églises. Je ne pense pas qu'il en fût ainsi autrefois, et la preuve, à mon avis, c'est que souvent on donnait plusieurs notes aux syllabes longues. Dans la suite, on n'y a plus fait attention, si bien qu'on a mis indifféremment plusieurs notes sur les syllabes longues et sur les brèves. »

Dans l'avant-propos de son III^e livre, l'auteur ajoute ces mots : « Dans les deux précédents volumes, nous avons traité surabondamment, à ce qu'il me semble, du plain-chant, lequel, pour ce qui regarde les notes, est simple et uniforme. Nous devons parler maintenant du chant varié ou polyphone, dont il y a plusieurs espèces. »

Glaréan constate donc que, de son temps, la musique ecclésiastique se chantait d'une manière uniforme et sans rythme, les notes étant égales ou, du moins, sans valeur déterminée. Mais c'est justement ce qui l'étonne et ce dont il se plaint, comme d'une chose contraire à la vraie nature de la musique. Aussi appelle-t-il de ses vœux une réforme, un retour à l'antiquité, qui donne au chant plus de variété et plus de naturel, par la distinction des longues et des brèves et leur distribution artistiquement ordonnée dans la mélodie.

Il faudra du temps pour que cette réforme s'accomplisse ; mais nous allons voir le plain-chant s'y acheminer peu à peu et comme par étapes, grâce à un regain de popularité qu'il acquiert à partir du xvii^e siècle. Sans m'étendre beaucoup sur cette période de son histoire, je dirai seulement quelles doctrines ont eu cours au xvii^e et au xviii^e siècles, quels efforts on a faits pour aboutir, s'il était possible, à une véritable restauration du chant grégorien.

I. — Au xvii^e siècle, un religieux bénédictin de la congrégation de Saint-Maur, Dom Jumilhac, dans le but de relever la science du plain-chant, si oubliée durant les siècles précédents, publia un grand ouvrage, qui est comme le résumé de ce qu'avaient écrit sur ce sujet les auteurs les plus célèbres des temps passés.

*La Science et la Pratique du plain-chant*¹, c'est le titre de l'ouvrage, renferme, en effet, la théorie entière de la musique ecclésiastique, telle qu'on la comprenait alors et que l'avaient exposée les maîtres du moyen âge ; on y trouve les notions et les conseils pratiques nécessaires à une bonne exécution des mélodies sacrées. Rien de meilleur ne s'est fait depuis lors et l'œuvre de Dom Jumilhac reste, en somme, le répertoire le plus complet de la science et de l'art musical, d'après les plain-chantistes du XIII^e au XIX^e siècle.

Nous lui demanderons de nous faire connaître comment on comprenait, à cette époque, le rythme du plain-chant et quelle en était la pratique. Ce point est traité dans la troisième partie de l'ouvrage, intitulée : *De la durée ou mesure des sons*, en six chapitres, qui contiennent, de fait, tout ce que nous désirons savoir. Je citerai intégralement les passages les plus importants et analyserai le reste, pour que le lecteur voie bien en quoi la doctrine de Dom Jumilhac ressemble à celle des auteurs qui l'ont précédé ou suivi, et par où elle diffère.

CHAPITRE I^{er}. *En quoi consiste la mesure des sons ou des notes, et combien cette mesure est nécessaire dans le chant.* — « La mélodie et l'agrément du chant ne consistent pas seulement à observer les proportions qui sont dues aux intervalles ou à la distance qui est entre les voix ou entre les sons, qui sont hauts ou bas, mais aussi à garder les proportions que demandent la durée et le temps des mêmes voix et des mêmes sons. C'est donc ce temps et cette durée de chaque son, de chaque voix ou de chacune de leurs notes, qui, dans le chant, est appelé mesure, lorsqu'il y est réglé suivant les proportions qui lui sont dues et convenables.

« La nécessité de cette mesure des sons ou des notes du chant est si grande qu'elle y peut être égalée à celle des intervalles... »

« ... Il y a trois sortes de quantités dans la prononciation d'une syllabe ou d'une diction, dont l'une consiste dans l'élévation ou l'abaissement de la voix ; l'autre, dans le temps plus long ou plus court auquel elle est proférée ; et la troisième, dans la manière de l'accent, qui prolonge plus

¹ La première édition parut à Paris, en 1673. On en a fait une deuxième à Paris, 1847.

ou moins dans l'air, non la syllabe, mais les espèces de la même syllabe accentuée... On doit s'étudier d'assortir les syllabes ou les notes du chant de ces trois sortes de quantité, selon qu'elle est proportionnée ou convenable, afin que leur chant et leur prononciation soit rendue parfaite et accomplie. »

CHAPITRE II. *Des espèces du chant, eu égard au temps ou à la mesure des sons et des notes.* I. — « Les espèces du chant dont l'usage est le plus commun dans les offices ecclésiastiques sont celles du plain-chant surnommé grégorien, et du chant poétique qui autrement est appelé ambrosien. Celui-ci est sous-divisé en chant rythmique ou psalmodique, et en chant métrique; et le chant métrique derechef est divisé en chant dactylique, en chant trochaïque et en chant iambique; qui sont ainsi nommés à cause des pieds dont ils sont composés ou qui ont accoutumé d'y dominer, quoiqu'ils soient assez souvent entremêlés d'autres sortes de pieds qui ont la même valeur...

II. — « Or, la division et la différence de ces espèces de mesure procède des diverses proportions de la durée du temps, que leurs sons peuvent avoir, étant comparés selon cette même durée les uns aux autres. Car ce temps est égal ou inégal; et quand il est inégal, ou son inégalité se peut mesurer par un temps précis et, certain, ou bien elle ne peut être mesurée par aucun temps si juste qu'il n'y ait quelque différence entre les parties mesurées.

III. — « Quand donc la durée est égale..., elle n'établit que l'unique espèce du plain-chant, surnommé grégorien... et l'essence de ce chant ne consiste que dans l'égalité du temps et de la mesure de ses sons ou de ses notes, à laquelle on a un particulier égard dans cette espèce, sans s'arrêter ni aux accents, ni à la quantité des dictiones ou des syllabes. D'où vient que l'on y voit souvent des syllabes brèves de la lettre, qui sont chargées d'un plus grand nombre de notes que ne sont pas les syllabes longues; plusieurs, tant longues que brèves, qui ont une plus grande multitude de notes que n'ont pas d'autres syllabes qui leur sont semblables. L'on y voit pareillement des syllabes qui y sont élevées à l'aigu, quoiqu'elles n'aient point l'accent aigu, ni ne le puissent avoir.

IV. — « Mais si la durée des sons est inégale, en sorte toutefois qu'elle

ne se puisse pas exactement déterminer par un nombre certain, ni avoir une mesure précise de son inégalité, elle produit une autre espèce de chant que l'on appelle rythmique ou psalmodique, dont la nature est établie sur cette inégalité incommensurable ou irrationnelle de ses notes ou syllabes, aux accents desquels et à la rythme ou rencontre de leurs sons elle a plus d'égard que non pas à leur quantité. D'où vient que les endroits où les principaux accents des membres et des périodes de la lettre sont assis servent à cette espèce de chant comme de fondement ou de base pour appuyer les accents euphoniques et rythmiques de ses césures ou médiations et de ses terminaisons.

V. — « Que si la durée inégale des sons est telle qu'elle puisse avoir une mesure de son inégalité qui soit certaine, elle produit une différente espèce de chant que l'on nomme métrique ou ambrosien, à cause que saint Ambroise en rendit l'usage commun, ordonnant le chant des hymnes dans l'Église comme le plus doux et le plus agréable. Et c'est cette espèce de chant qui a pour fondement l'inégalité commensurable ou rationnelle, et pour son objet la quantité des sons ou des notes, à laquelle et à la cadence de leurs césures elle a un égard particulier, sans s'arrêter ni à la quantité (?) ni aux accents de la lettre. »

CHAPITRE III. *Des mesures particulières de chaque espèce de chant.*

— I. « Ces mesures sont différentes selon la diversité des espèces de chant dont il a été fait mention. Elles se battent ou se mesurent toutes avec *ἄρσι καὶ θέσι*, c'est-à-dire avec l'élévation et la position de la main ou du doigt, dont l'élévation marque un temps, et la position un autre temps égal; lesquels temps joints ensemble font la mesure entière qui contient un lever et un frapper égaux entre eux...

II. — « Le plain-chant donc, qui est fondé sur l'égalité des sons ou des notes, a toujours une mesure égale dans chacune de ses notes, laquelle est communément appelée *plana* ou mesure plaine.

III. — « Le chant rythmique ou psalmodique a pareillement une espèce de mesure égale pour ses notes ou syllabes qui sont longues, d'autant qu'elle doit être une fois ou environ plus longue et quasi double à l'égard de la mesure des autres notes ou syllabes qui sont brèves ou passent pour telles. Mais, comme cette mesure n'est point déterminée par aucun nombre cer-

tain, aussi participe-t-elle quasi autant de la récitation ou prononciation que du chant. C'est pourquoi en cette espèce de chant il n'y a que les syllabes qui ont l'accent aigu ou circonflexe qui soient censées longues; et toutes les autres qui n'ont aucun accent ou qui n'ont que le grave y sont considérées comme si elles étaient brèves.

IV. — « Le chant métrique semblablement a des mesures qui sont proportionnées à ses espèces différentes. » Le dactylique, deux temps ou la mesure entière pour les notes longues; un temps ou une demi-mesure pour les notes brèves... L'iambique et le trochaïque, trois temps pour la mesure entière, deux pour les notes longues, la troisième pour les notes brèves... Ces deux espèces se mesurent à trois temps égaux, deux au frapper, un au lever...






V. — L'auteur parle du mouvement plus ou moins lent, plus ou moins rapide, qu'il convient de donner à la mesure, suivant les espèces de chant et le caractère des mélodies.

VI. — La mesure doit être battue ou actuellement ou mentalement. Le battement actuel est nécessaire aux commençants, pour acquérir l'habitude de la régularité et des proportions convenables dans les mouvements rythmiques.

CHAPITRE IV. *Des notes propres à marquer la mesure de chaque espèce de chant.* — Pour le plain-chant grégorien, les notes carrées suffisent, soit isolées, soit réunies en ligatures. Les rhomboïdes, dont on fait souvent usage, sont égales aux carrées.

Pour les chants psalmodiques, les notes carrées suffisent également; c'est au chanteur de marquer les syllabes accentuées par un allongement du son.

Pour les chants métriques, Dom Jumilhac admet cinq figures de notes et cinq valeurs proportionnelles.

Figure :					
Nom :	Grande	Ponctué	Longue	Brève	Semi-brève
Valeur :	4 temps	3 temps	2 temps	1 temps	1/2 temps

CHAPITRE V. *Disposition des notes dans les diverses espèces de chant métriques.* — L'auteur donne ici les formules métriques de la prosodie

classique, celle qui régit dans la langue latine la composition des mètres ou vers dactyliques, iambiques et trochaïques. Mais ce qu'il dit du rythme mêlé iambo-dactylique ne s'accorde plus avec les données de la métrique grecque et latine, telle que nous la connaissons aujourd'hui.

CHAPITRE VI. — *A quelle espèce de chant appartiennent les diverses pièces de chant des livres ecclésiastiques.* — D. Jumilhac divise les chants de la manière suivante :

I. *Plain-chant grégorien*, à notes égales : les antiennes, les répons, toutes les pièces de la messe, excepté le *Credo*, le *Gloria* des fêtes simples, la prose *Veni, Sancte Spiritus*.

II. *Chant psalmodique.* — Psaumes et cantiques, même à l'introït de la messe ; les versets, sauf les neumes et ligatures finales, qui sont en plain-chant ; les éptres, évangiles, préfaces, *Pater noster*, le *Gloria* des simples, le *Te Deum*, les *Kyrie*, *Sanctus* et *Agnus* des fêtes ; les leçons, prophéties, etc...

III. *Chant métrique.* — Le *Credo* est en rythme dactylique, sauf *Et Homo factus est* qui se chante en plain-chant ; la prose *Veni, Sancte Spiritus*, en rythme trochaïque ; toutes les hymnes, dans le rythme de la poésie. Les proses non liturgiques ne sont pas mentionnées par l'auteur, parce qu'elles ne se trouvaient pas dans les livres liturgiques et qu'elles se chantaient le plus souvent en musique figurée ou déchant.

Telle était, d'après le témoignage de Dom Jumilhac, la manière dont on exécutait le chant ecclésiastique, en France du moins, au xvii^e siècle. Plusieurs remarques s'offrent ici d'elles-mêmes, si l'on compare la doctrine de notre auteur avec celle des écrivains précédemment cités.

1^o Dom Jumilhac parle de rythme et de mesure dans le chant ecclésiastique ; il insiste sur sa nécessité ; il veut même que, dans cette mesure, les durées soient proportionnelles et nullement abandonnées au caprice des chanteurs. Il semble donc qu'une amélioration s'était produite dans les idées et la façon de comprendre le plain-chant au cours du xvi^e siècle, car les maîtres antérieurs à cette époque parlent un autre langage, en France comme en Allemagne. Pour trouver une doctrine qui proclame aussi nettement l'existence et la nécessité de la mesure dans les mélodies grégoriennes, il faut remonter jusqu'au xiii^e siècle et à Jérôme de Mora-

vie, dont le système rythmique diffère néanmoins beaucoup de celui de Don Jumilhac ¹.

2^o Nous trouvons ici pour la première fois une distinction établie au point de vue du rythme, entre les chants usités dans l'office liturgique : chants plains, chants psalmodiques ou rythmiques², chants métriques. Cette distinction existait-elle auparavant et peut-on la faire remonter bien loin, dans les siècles précédents ? Rien dans les auteurs que nous connaissons ne nous autorise à répondre affirmativement. Il est à croire cependant qu'elle repose, à défaut de théorie, sur la pratique traditionnelle.

Les hymnes et les proses étaient, en effet, la partie la plus populaire du chant liturgique, et leur rythme, généralement syllabique, était bien fait pour se graver dans toutes les mémoires. On a donc continué à les chanter en les rythmant sur la poésie, tonique ou métrique, pendant que les antiennes, les répons, etc... laissés aux chantres attitrés, suivaient le cours de la décadence musicale. De même, la psalmodie et tous les chants qui tiennent du récitatif musical n'ont pu être soumis à l'égalité de notes et de mesure imposée aux mélodies grégoriennes proprement dites. S'ils ont perdu leur rythme primitif, ce n'a pas été pour prendre celui du plain-chant, incompatible avec le caractère de la psalmodie.

Ces différences, dont les auteurs ne parlent pas, ont dû néanmoins exister ; elles sont dans la nature des choses, et Dom Jumilhac, plus exact et surtout plus complet que ses devanciers, n'a pas manqué de les signaler. Lors donc que les auteurs parlent du plain-chant et de sa conformation rythmique, c'est du plain-chant grégorien qu'il s'agit, tel que Dom Jumilhac l'entend ici. Le système des notes égales ou des valeurs

¹ « La doctrine de Jumilhac concernant ce qu'il désigne sous le nom de *plain-chant* proprement dit est fondée sur la pratique de son temps, qui est celle de l'égalité absolue des notes, pratique dérivée, comme l'a parfaitement établi l'auteur, de l'usage du chant sur le livre (*contrapunto alla mente*, disent les Italiens) ; des grandes églises, cette pratique avait passé jusque dans les moindres (où elle n'avait pas de raison d'être) par un sot esprit d'imitation. » (St. M.)

² Cette expression a un sens particulier dans *Jumilhac*, qu'il ne faut pas confondre avec le sens ordinaire et vrai. L'auteur l'explique plus bas, chap. II, n^o 4, lorsqu'il dit : « Aux accents desquelles et à *la rythme* ou rencontre de leurs sons elle a plus d'égards que non pas à leur quantité. » Qu'est-ce que cette *rythme* ou rencontre des sons ? Je ne sais trop ; on soupçonne l'idée, mais vague et indéfinie. — « Je soupçonne que *la rythme* n'est autre chose que l'*ὀμοιοτελέστον* ou *rime*, corruption du mot *rythme*. En portugais, ce mot a conservé sa forme primitive, *Rythma*. » (St. M.)

arbitraires ne s'applique qu'à lui, non à toute espèce de chant ecclésiastique.

3° Pour le plain-chant proprement dit le rythme en usage à cette époque est celui des notes toutes égales, c'est-à-dire toutes longues ou toutes brèves, selon le degré de la solennité, sans distinction aucune de syllabes longues ou brèves, accentuées ou atones, etc... La théorie allemande et italienne des valeurs indéterminées, au gré du chanteur, n'est pas admise ; c'est la pratique du déchant qui fait loi également dans le plain-chant séparé. Dom Jumilhac ne fait même aucune allusion aux tempéraments de Jérôme de Moravie ou de Simon Tunstede, pour colorer la mélodie et lui donner plus d'agrément. L'égalité est rigoureuse d'un bout à l'autre des mélodies ; elle est, dit notre auteur, « de l'essence de ce chant ». On l'obtient en battant la mesure par arsis et thésis, ou mentalement pour les chantres exercés, ou actuellement pour les chanteurs inhabiles et les débutants.

Ce qu'il faut penser de cette *essence* prétendue du plain-chant, nous le savons, et l'origine des notes égales nous est aussi connue. Ce n'en est pas moins un retour vers des notions plus exactes relativement au rythme du chant grégorien, que cette nécessité reconnue et proclamée de la mesure en toute mélodie. On se trompe encore sur la nature vraie de cette mesure et de ce rythme, parce que les moyens font défaut pour la découvrir à travers cinq siècles d'erreurs et de préjugés ; mais le principe est posé, avec le temps et l'étude il fera sortir ses conséquences nécessaires.

4° On remarquera ce que dit D. Jumilhac des chants rythmiques ou psalmodiques, comment il définit et explique cette espèce de mesure qui leur convient. C'est comme un souvenir lointain et bien effacé de ce que les Grecs appelaient *rythme* par opposition à *mètre*, un reste incompris également de la poésie et de la mélodie rythmiques du moyen âge.

Lors de la Renaissance, en effet, la poésie latine tonique, que les siècles précédents avaient cultivée de préférence à la poésie classique, fut rejetée comme barbare et indigne d'esprits lettrés ; on ne lui reconnut même plus aucun caractère poétique, elle passa dès lors pour de la prose, et encore assez mauvaise. C'est ainsi que les hymnes toniques disparurent du bréviaire romain, à l'exception d'un petit nombre que l'on

n'osa pas retoucher ni retrancher, par égard pour leurs auteurs présumés saint Thomas et saint Bernard. Les séquences, même celles d'Adam de Saint-Victor et des autres maîtres de génie, furent appelées *Proses* dans un sens exclusif de la poésie; il ne pouvait y avoir qu'une seule poésie latine, la poésie métrique¹.

Étant donnée cette manière de voir par rapport à la poésie tonique, le rythme tonique, c'est-à-dire fondé sur l'accent et non sur la quantité, ne pouvait plus être compris; le rythme mélodique lui-même, en tant que distinct et séparé de toute quantité métrique, perdit son véritable caractère de rythme, il n'apparut plus dans les mélodies que comme une dépendance de la prose, une sorte de récitation mélodique, où les syllabes accentuées prenaient la place des longues et rendaient brèves toutes les autres. La vraie raison d'être de ces longues et de ces brèves dans la

¹ « Je ne crois pas que le nom des auteurs, mais seulement leur valeur intrinsèque, ait été le motif qui a fait conserver dans le *Missel romain* le petit nombre de Proses qui y sont demeurées. La seule dont l'auteur soit certainement connu est le *Lauda, Sion. Le Stabat*, qui est de Jacopone, n'y a été introduit qu'assez récemment. Le *Victimæ paschali* est d'un prêtre bourguignon (ou plutôt comtois), Wippo, ami de saint Léon IX. L'attribution du *Veni, Sancte Spiritus* à Innocent III est plus que douteuse. On n'a aucune donnée certaine sur l'auteur du *Dies iræ*. Quant à saint Bernard, il ne paraît pas qu'il y ait rien de lui dans la *Liturgie romaine*. L'*Ave Maris Stella* lui est fort antérieur, je l'ai trouvé dans un manuscrit du x^e ou du xi^e siècle de la Bibliothèque nationale; les hymnes de la fête du Saint Nom de Jésus ne sont pas de lui, malgré l'attribution assez générale qu'on lui en fait, mais d'une abbesse cistercienne du xv^e siècle.

« Le nom de *Prose* donné abusivement aux pièces de poésie syntonique est d'un usage plus ancien que ne semble le croire l'auteur; le diminutif *prosula* est d'un usage courant au moyen âge. » — Aussi n'ai-je pas dit *proses* simplement, mais « furent appelées proses dans un sens exclusif de la poésie », qui n'est pas le sens primitif. (Cf. *Du Rythme dans l'hymnographie latine*, par A. D., II^e part., livre II, page 182.)

« La Renaissance n'a pas mis fin à la culture de ce genre de poésie. Dom Pitra, dans sa *Hollande catholique*, cite un poète du xvii^e siècle qui a composé en ce genre. Je possède moi-même un petit recueil de pièces analogues. La fameuse prose *O filii et filiae* ne paraît pas antérieure au xvii^e siècle; du moins ne l'ai-je rencontrée dans aucun recueil plus ancien. Sa composition accuse la plus crasse ignorance d'un genre de poésie, dont la tradition s'était fort altérée. Les nombreuses proses écrites aux xvi^e et xviii^e siècles pour les nouvelles liturgies, sans être aussi barbares, laissent beaucoup à désirer quant à l'accentuation rythmique. La belle prose de J.-B. Contes, *Sponsa Christi*, écrite pour le *Missel* de M. de Harlay, est de la poésie classique. » (St. M.)

On peut ajouter que la poésie tonique n'a pas cessé d'être cultivée en Allemagne. On trouve dans les recueils de chants religieux nombre d'hymnes et de proses composées, même de nos jours, dans ce genre de poésie et selon toutes les règles des maîtres anciens, syllabisme et accentuation. Rien d'étonnant à cela; la poésie allemande est du même genre et toute calquée sur la poésie tonique latine. Il en est autrement de la poésie française, du moins telle qu'on l'a comprise et pratiquée jusqu'ici, bien qu'elle aussi dérive de la versification tonique du moyen âge. Il y aurait là-dessus une étude intéressante à faire.

mélodie échappait complètement, le secret du rythme tonique et du rythme mélodique était perdu.

Mais, dans la pratique, il en resta quelque chose, c'est-à-dire ces chants appelés rythmiques ou psalmodiques par Dom Jumilhac : *rythmiques*, parce que, comme dans la poésie rythmique du moyen âge, c'est l'accent, non la quantité, qui donne leur valeur aux syllabes et aux notes ; *psalmodiques*, parce que le principal usage qu'on faisait de cette manière de chanter était dans la psalmodie ou chant des psaumes et cantiques sacrés. Toutefois, ce reste du rythme ancien étant mal compris, il n'était pas mieux exécuté. Ce que dit Dom Jumilhac, « qu'en cette espèce de chant il n'y a que les syllabes qui ont l'accent aigu ou circonflexe qui soient censées longues, et toutes les autres qui n'ont aucun accent ou qui n'ont que le grave, y sont considérées comme si elles étaient brèves, » est manifestement contraire à l'enseignement et à la pratique des anciens, même dans le chant des psaumes, à plus forte raison dans celui des hymnes et séquences toniques. Il a fallu l'oubli complet dans lequel était tombée au xvii^e siècle la doctrine rythmique ancienne pour poser en principe, comme le fait notre auteur, que dans ces sortes de chants les syllabes accentuées sont longues et toutes les autres brèves ou traitées comme telles.

Quoi qu'il en soit, ce chant rythmique ou psalmodique, qui ne convient ici qu'à une partie seulement des chants ecclésiastiques, et à la moins importante au point de vue musical, deviendra bientôt le type essentiel et universel des mélodies grégoriennes. Quand, le bon sens musical reprenant peu à peu le dessus, on commencera à se fatiguer et à se dégoûter de ce rythme lourd, antimusical, du plain-chant à notes égales, et qu'on cherchera pour le remplacer quelque chose de meilleur, c'est vers ce chant appelé rythmique qu'on se tournera, comme vers l'héritier des traditions antiques. Sous le nom de rythme de la parole, de rythme oratoire, on en fera la règle de tout le plain-chant et les mélodies grégoriennes ne devront plus avoir d'autre rythme que celui-là. Mais on n'en était pas là encore au xvii^e siècle.

5° Non moins intéressante est l'énumération que fait Dom Jumilhac des espèces de chants ecclésiastiques, qui doivent être rangés dans la troisième catégorie, celle des chants métriques. Évidemment, les

hymnes réformées du bréviaire romain et toutes celles du bréviaire parisien sont ici à leur place ; mais l'étrange, l'inattendu n'est-il pas d'y trouver le *Credo* de la messe, à côté de la prose *Veni, Sancte Spiritus* ?

Tout d'abord, pourquoi cette prose seule et non pas les autres avec elle ? On aurait compris, à la rigueur, l'exclusion du *Victimæ paschali*, cette séquence appartenant à la première époque et pouvant passer alors pour de la prose toute pure. Mais le *Lauda, Sion*, mais le *Dies iræ* et le *Stabat mater* sont de la poésie tonique, absolument comme le *Veni, Sancte Spiritus*, et sur le même rythme. Toutes ces séquences doivent être mises sur le même rang et comptées parmi les chants métriques. Dom Jumilhac, pas plus que personne de son temps, ne l'entendait ainsi, parce que le vrai caractère de cette poésie et du rythme qui lui est propre lui restait inconnu. Pourquoi la prose *Veni, Sancte Spiritus*, est métrique, tandis que les autres ne le sont pas, nous le dirons tout à l'heure.

Quant au *Credo*, l'exception est plus surprenante encore. S'il y a quelque part dans l'office liturgique un texte chanté, qui réunisse toutes les conditions pour n'être qu'un simple récit mélodique, un de ces chants rythmiques dont parle Jumilhac, assurément c'est le *Credo*, chant syllabique destiné au peuple, profession de foi que les fidèles devaient réciter en commun sur une mélodie simple, naturelle, de forme mélodique peu variée.

Eh bien ! non, le *Credo* n'était pas un chant rythmique, moins encore un plain-chant, c'était un chant métrique, de rythme dactylique, dont la mélodie, par conséquent, devait réunir les trois sortes de pieds suivants :

Spondée — —, dactyle — ∪ ∪ ou anapeste ∪ ∪ —, procéusmatique ∪ ∪ ∪ ∪. De fait, il n'y a pas à en douter, Dom Jumilhac dit vrai, car le *Credo* est ainsi noté dans les manuscrits ; par exemple, dans le *manuscrit* n° 546 de la bibliothèque de Saint-Gall, lequel date de l'an 1507. un siècle et demi avant Dom Jumilhac¹. Certes, ce ne sont pas les syllabes accentuées qui servent là de base au rythme mélodique ; celui-ci est absolument indépendant du texte, qu'il plie à ses lois sans grand souci des syllabes longues ou brèves, accentuées ou atones. La règle des *Instituta Patrum* est appliquée dans toute sa rigueur : *Si con-*

¹ On trouvera ce *Credo*, et deux autres avec lui, reproduits exactement parmi les *Documents*. Cf. Tome III, *Document IV*.

venerint in unum accentus et melodia, communiter deponantur; sin autem, juxta melodiam toni cantus sive psalmi terminentur. (Ap. GERB., t. I, p. 7.)

Au fond, le fait est beaucoup moins étrange qu'il ne paraît d'abord. Le *Credo* était chanté par tout le peuple, comme les hymnes, comme beaucoup de séquences, que leur rythme simple et franc rendait plus facile à retenir, et de ce nombre était bien le *Veni, Sancte Spiritus*. Destiné au peuple, le *Credo* ne pouvait être chanté que sur une mélodie peu variée et de forme rythmique très nette, invariable, indépendante des règles de l'accentuation littéraire, que le peuple ignore et ne comprend guère. Le rythme dactylique, le plus simple, le plus naturel, parce que c'est un rythme égal, était tout indiqué pour cela; la mélodie du *Credo* fut composée et le peuple la chantait dès l'origine, c'est-à-dire au IX^e siècle, sur ce rythme.

Or le peuple est tenace dans ses habitudes musicales; les chants populaires, on le sait, se transmettent de génération en génération, sinon absolument intacts, du moins assez bien conservés pour ne rien perdre de leur physionomie propre, ni de leur caractère rythmique. Dès lors, tandis que par ailleurs les mélodies grégoriennes subissaient tous les caprices des mattres chanteurs et se défiguraient complètement, seules les hymnes, un certain nombre de séquences et le *Credo* avec elles, gardaient leur forme primitive, leur rythme populaire¹.

Nous pourrions en dire presque autant du *Kyrie*, du *Sanctus*, de l'*Agnus* des fêtes et du *Gloria in excelsis* des fêtes simples, que Dom Jumilhac range parmi les chants rythmiques et non, comme les autres, parmi les plains-chants, parce qu'on ne les chantait point à notes égales. Ils ne sont pas, il est vrai, du nombre de ces chants auxquels tout le peuple prenait part et qu'il a ainsi préservés de la décadence musicale, mais ils étaient d'un usage fréquent et leur rythme également simple, caractéristique, n'a pu se perdre tout à fait, il est devenu seulement moins régulier, moins mélodique et plus récitatif. Ainsi tout s'explique dans ce que dit Dom

¹ « Les chants des hymnes varient plus encore que ceux des séquences. » (St. M.) C'est qu'elles furent d'un usage plus fréquent et plus universel; les cantiques les plus populaires ne sont pas ceux qui offrent le moins de variantes d'une contrée à l'autre. Mais, en général, leur rythme se conserve mieux que leur chant ou *mélòs*; et d'autant mieux qu'il est plus simple, plus franc d'allure.

Jumilhac, et la tradition primitive a encore ses témoins en pleine décadence du chant ecclésiastique.

II. — La fin du xvii^e siècle et tout le xviii^e furent signalés, en France et aussi ailleurs, par un mouvement extraordinaire de refonte, pour ne pas dire de réforme, du bréviaire et des livres de chant ecclésiastique. C'était, parmi les évêques, à qui aurait plus vite et plus complètement modifié l'état de choses existant et mis son diocèse d'accord avec les idées nouvelles. C'était aussi, parmi les chanteurs et musiciens, un concours empressé pour obtenir de composer les chants des nouveaux offices et de remplacer l'ancien chant, bien vieilli, par des œuvres plus modernes, plus conformes au goût du temps. Ce serait une histoire curieuse et, par plus d'un côté, comique que l'histoire de cette soi-disant réforme du plain-chant.

« De toutes les Églises qui ont donné des bréviaires nouveaux, dit l'abbé Poisson, les unes à la vérité se sont pressées davantage d'en faire composer les chants, et les autres moins ; mais chacune d'elles, aspirait à voir finir cet ouvrage à quelque prix que ce fût, et cherchait de toutes parts les moyens de satisfaire l'empressement qu'elle avait de faire usage des nouveaux bréviaires. De là cette foule de gens qui se sont offerts pour la composition du chant. Tout le monde a entrepris d'en composer et s'en est cru capable. On a vu jusqu'à des maîtres d'école qui n'ont pas craint d'entrer en lice. Parce que leur profession les entretient dans l'exercice du chant, et qu'en effet ils savent ordinairement mieux chanter que les autres, ils se sont mêlés aussi de composer. N'est-il pas étonnant que les pièces de pareils auteurs aient été adoptées par des personnes qui, sans doute, n'étaient pas si ignorantes qu'eux ? Car, pour savoir bien chanter, ces maîtres d'école n'en ignoraient pas moins la langue latine, qui est celle de l'Église ; et, dès lors, chacun voit combien de bévues un tel inconvenient entraîne nécessairement après lui ¹. »

Mais c'est une histoire qui ne peut trouver place ici. Je devais seulement mentionner le fait de ce mouvement vers une réforme du chant ecclésiastique ; il prouve qu'un travail s'était opéré dans les esprits et que

¹ *Traité théorique et pratique du plain-chant appelé grégorien*, par Léonard Poisson, curé de Marsangis. Chap. prélim. Paris, 1750.

l'idée, exprimée déjà au xvi^e siècle par Glaréan, d'un retour à une pratique plus judicieuse en même temps que plus conforme à l'antiquité, avait fait du chemin. Ce n'est pas toutefois par les élucubrations plus ou moins saugrenues des maîtres d'école qu'il convient de juger de l'état des esprits et de leur manière de comprendre le plain-chant à cette époque. Nous avons mieux que cela, heureusement, dans les œuvres d'hommes sérieux, instruits des matières qu'ils ont traitées, je veux dire dans les ouvrages de l'abbé Le Beuf, chanoine et sous-chantre de l'église-cathédrale d'Auxerre, et de l'abbé Léonard Poisson, curé de Marsangis. L'un et l'autre se sont fait remarquer entre tous par leur science théorique et par leur connaissance pratique du plain-chant, et si leurs vues ne sont pas toujours acceptables, si leurs compositions musicales sont plus loin encore de répondre à l'idée vraie du chant grégorien, leur mérite n'est pas moins réel et tous s'accordent à le reconnaître.

Ce sont eux, par conséquent, qui nous diront le mieux quelle forme on jugeait alors convenable de donner aux mélodies sacrées, quelles idées avaient cours au sujet du rythme du plain-chant et comment on se mit dès lors à l'exécuter.

L'abbé Le Beuf est assez bref sur cette question du rythme¹ ; il ne fait aucune théorie et se contente d'indiquer la pratique à observer. Je cite ses paroles au chapitre III de la deuxième partie : *Des notes ou signes avec lesquels on marque la quantité ou durée des sons.*

« La durée des sons est ou longue, ou moyenne, ou brève ; ce qui est de plus ou moins consiste en peu de chose.

« Voici les différentes notes dont on se sert maintenant, conformément à l'antiphonier de M. de Harlay².

▣ marque une note longue, sur laquelle la voix doit appuyer davantage. On ne doit la trouver que sur une syllabe longue de prononciation.

■ désigne une note commune ou de moyenne longueur.

◆ est une note brève qui se prononce le plus vite. On ne doit la trouver que sur une syllabe brève de prononciation.

¹ *Traité historique et pratique sur le chant ecclésiastique.* Paris, 1741.

² Il s'agit de l'antiphonaire nouveau à l'usage du diocèse de Paris, auquel l'abbé Le Beuf avait travaillé, sous l'administration de M^{sr} de Vintimille, alors archevêque de Paris.

■ est une note que l'usage fait appeler semi-brève; elle tient le milieu entre la commune et la brève. On y reste un peu plus que sur la brève et un peu moins que sur la note commune. On la met ordinairement, lorsqu'il se rencontre des mots enclitiques, dont le premier finit par une lettre consonne et est suivi d'un monosyllabe qui se rapporte au mot précédent.

■ marque une note sur laquelle la voix reste pour donner lieu à la respiration. On n'a pas placé ce point toutes les fois qu'il aurait peut-être été convenable, de crainte de le trop multiplier. D'ailleurs, souvent la tournure du chant fait respirer ou reposer dans les endroits qu'il le faut faire; et les personnes qui savent le latin suppléent aisément à ces marques de repos...

■ Ces deux notes sont ainsi figurées à la fin des répons et à la fin de plusieurs antiennes. La queue qui est la première marque qu'on reste un peu sur cette note avec un léger tremblement, *cum modica trepidatione*, dit l'Antiphonier de 1681.

■ Trois notes qui se mettent quelquefois à la fin des répons, et alors on fait aussi un petit tremblement sur la seconde. L'antiphonier de 1681 ne veut pas qu'on fasse de tremblement ou de cadence sur cette seconde note, à moins que ce ne soit à la fin du chant qu'elles se trouvent ainsi disposées : *modo his cantus terminatur*, dit-il¹.

« Ce même antiphonier ajoute qu'on n'a aucun égard à cette diversité de notes dans le contrepont, si ce n'est en de certaines hymnes. Il veut dire *Ut queant laxis, Conditor* et autres semblables, qui perdraient leur beauté, si on les chantait à notes égales. On retrouve dans l'antiphonier nouveau les mêmes chants sur de nouvelles paroles. Il faut y observer les longues, les moyennes et les brèves, comme aussi le point.

« On lit aussi dans l'antiphonier de 1681 que, si, dans le plain-chant,

¹ « L'observation de l'antiphonier parisien de 1681, par rapport à ce groupe et au tremblement (*vibrato* ou *trille*?) sur la deuxième note, est évidemment un reste de l'ancienne tradition. Dans les manuscrits limousins du XII^e siècle conservés à la Bibl. nat. (et dans celui de Moissac, que je possède et qui est de la même notation), ce groupe est figuré tantôt par *-z* et tantôt par *-~*; la figure ondulée représente ce qu'on appelait *crispatio vocis* ou, selon un ancien statut cartusien qui proscribit cet effet vocal, *inundatio vocis*. » (St. M.) Ce groupe n'est pas autre chose que le *pressus major* des anciens manuscrits neumés, l'un des ornements du chant qui se sont le mieux conservés dans la notation carrée et, par conséquent, dans la pratique musicale.

quelqu'un bat la mesure, alors on fait toutes les notes égales, excepté l'avant-dernière sur laquelle la voix doit rester une fois plus longtemps que sur les autres. Mais il faut observer que cette règle de chant n'est point mise en cet endroit pour obliger de battre la mesure dans les chœurs où l'on ne chante que le pur plain-chant sans accords musicaux, sans contrepoint. Cela ne fut mis ainsi, comme je l'ai su de l'auteur, que pour indiquer le mouvement qui est le plus facile à pratiquer, lorsqu'il y a un serpent qui joue le plain-chant. Cet instrument, qui commençait dès lors à devenir commun, l'étant devenu encore davantage de nos jours, l'expérience prouve qu'il a beaucoup meilleure grâce, lorsqu'on bat la mesure ou qu'on chante à notes égales, que lorsqu'on fait les brèves et les pauses : j'ai cependant ouï pratiquer avec succès en quelques lieux, même avec le serpent, cette dernière manière de chanter. »

L'abbé Le Beuf n'avait en vue dans son ouvrage que le chant propre de l'Église de Paris, qui n'était pas le grégorien, mais un mélange de romain, de gallican et de moderne, particulièrement pour l'hymnaire. Il ne prétend cependant pas qu'il y ait entre ces chants une différence essentielle ni même de quelque importance. La même forme rythmique convenait aux uns comme aux autres et, par conséquent, ce qu'il dit de l'antiphonaire parisien devait aussi, dans sa pensée, être appliqué à l'antiphonaire romain. Il y aurait, d'ailleurs, plus d'une observation à faire sur cette doctrine de l'abbé Le Beuf, qui ne ressemble guère à celle de Dom Jumilhac ; mais il vaut mieux la compléter tout d'abord par les enseignements de son contemporain et émule, Léonard Poisson.

L'abbé Poisson, en intitulant son livre : *Traité théorique et pratique du plain-chant grégorien*, et en le dédiant à Messieurs les Préchantres ou grands Chantres des Églises de France, marque assez son intention de traiter, non du chant particulier à une Église, mais bien de celui qui est commun à toutes, du chant grégorien. C'est sa théorie et sa pratique qu'il expose, telle du moins qu'on l'entendait à son époque, et l'on peut considérer son ouvrage comme l'expression fidèle des opinions reçues parmi les meilleurs plain-chantistes. Voici sa doctrine au sujet du rythme :

PREMIÈRE PARTIE. CHAPITRE IV. *De la valeur des notes ; de leurs différentes figures.* — « Jean des Murs, dans le XIV^e siècle, perfectionna l'inven-

tion de Guy d'Arezzo, en donnant à ces points une valeur inégale par les figures différentes qu'il inventa, et qui ont été adoptées par tout le monde ¹.

« C'est depuis ce temps que les notes ont été différemment figurées dans le plain-chant, pour marquer leurs différentes valeurs.

■ La commune a été figurée par un point carré. On l'appelle *carrée* ou *commune* ou *simple*.

■ Celle sur laquelle la voix doit insister, par un point carré avec une queue, on l'appelle *longue*.

◆ Celle sur laquelle il faut couler, par un point appelé *lozange* ou *brève*.

■ Quelques-uns ont ajouté un point simple à la note à queue, pour marquer où la voix doit reposer, ce qui paraît fort moderne pour le plain-chant.

« D'autres ont marqué les repos par une barre ou ligne perpendiculaire, qui couvre les quatre lignes ou barres de notes, ne mettant que de petites barres ou petites lignes perpendiculaires pour la séparation de chaque mot. Ces repos ne doivent avoir lieu que quand le sens du texte le permet.

■ On trouve encore des notes en forme d'équerre, qu'on appelle *rhomboïdes* et qui, en certains cas, ont un peu moins de valeur que la commune et un peu plus que la lozange.

« Dans les livres où l'on trouve des traînées de notes en descendant sur une même syllabe, figurées en rhomboïdes, elles ont la même valeur que la note commune... C'est pourquoi il est extrêmement important de distinguer quand les rhomboïdes ou les lozanges sont à la suite d'une note carrée sur une même syllabe, car alors on les traite comme les notes communes...

« Les notes à queue, les lozanges et les rhomboïdes n'ont donc une valeur différente que lorsqu'elles sont uniques pour une syllabe : elles

¹ Poisson se trompe : Jean de Muris n'inventa ni les figures de notes différentes ni leurs valeurs rythmiques, puisque tout cela se trouve déjà dans Jérôme de Moravie, au XIII^e siècle, dans Francon de Cologne et Jean de Garlande, au XII^e siècle. Cf. DE COUSSEMAKER, *Hist. de l'Harm.*, III. Notation, chapitres VIII et X. — W. Odington et J. Hothby disent mieux que la notation carrée ne fait que reproduire et continuer sous une forme un peu différente la notation neumatique des siècles précédents.

servent alors à faire bien prononcer la quantité, ou bien à faire cadencer le chant, comme il arrive dans les Proses et les Hymnes seulement...

« Quelques modernes ont encore employé la figure d'une petite croix † pour marquer des tremblements et des espèces de cadences ; ce qui n'est nullement propre au pur plain-chant, et ne doit être employé que dans le chant figuré. On doit dire la même chose du demi-cercle ^ qui est pour marquer la liaison de deux ou de plusieurs notes égales ou inégales en valeur sur une même syllabe. »

Tout ceci ne concerne encore que la notation du chant, les signes qu'on emploie pour marquer les différentes valeurs des sons et les autres accidents du chant. Dans la deuxième partie, chapitre 1, l'abbé Poisson donne et explique une définition du plain-chant, qui exprime assez bien l'idée qu'on s'en formait alors.

§ I. *Définition du plain-chant.* — « Le plain-chant est, comme on l'a dit, le genre diatonique de la musique, *planus et simplex cantandi modus*, c'est-à-dire le chant le plus grave, le plus simple, le plus naturel, qui va plus uniment que ce qu'on entend généralement par musique ; et qui n'admet point cette multitude d'inventions de mélodies, et qui rejette cette variété d'harmonie, dont la plupart sont peu propres à la majesté de l'office divin.

« On peut donc le définir ainsi : *Récit mesuré et animé, toujours également grave et mélodieux.*

« On l'appelle *récit*, parce qu'il exprime toujours quelque texte, ou plutôt qu'il en est une déclamation mélodieuse, plus propre que le simple récit à inculquer et à produire les affections et les sentiments dont l'âme doit être animée et pénétrée en le récitant.

« Pour bien réciter ou bien déclamer, il faut bien prononcer ; ce qui ne se peut sans tout articuler d'une manière tellement distincte qu'aucune syllabe n'échappe à la prononciation ; il faut rigoureusement observer les accents et la quantité, sans rien précipiter ; que les mots se suivent avec la liaison qui leur est naturelle ; que les membres de chaque phrase soient tellement liés et unis entre eux qu'ils fassent un tout qui soit intelligible, tant à celui qui récite ou qui déclame qu'à ceux qui l'entendent. Il faut, par conséquent, observer les points et les virgules, suspendre où la pluralité des paroles du texte peuvent, sans interruption de sens, souf-

frir cette suspension. Il faut, de plus, faire sentir l'énergie des paroles ; baisser le ton où la nature de la chose l'exige ; l'élever, lorsque l'expression ou la chose exprimée le demande...

« Suivant Bryennius, la déclamation se composait avec les accents, et par conséquent on devait se servir, pour l'écrire en notes, des caractères mêmes qui servaient à marquer ces accents... L'accent est la règle qui enseigne comment il faut élever la voix ou la baisser dans la prononciation de chaque syllabe.

« Outre le secours des accents, les syllabes avaient dans la langue grecque et dans la latine une quantité réglée, savoir, des brèves et des longues. La syllabe brève valait un temps dans la mesure, et la syllabe longue en valait deux. Cette proportion entre les syllabes longues et les brèves était aussi constante que la proportion qui est aujourd'hui entre les notes de différente valeur... Ainsi, lorsque les musiciens grecs et les romains mettaient en chant quelque composition que ce fût, ils n'avaient pour la mesurer qu'à se conformer à la quantité des syllabes sur lesquelles ils posaient chaque note.

« C'est encore ce que l'on doit faire aujourd'hui, quand on veut composer du chant.

« Le même M. Rollin nous apprend « que ces compositeurs de déclamation élevaient, rabaissaient avec dessein, variaient avec art la récitation. Un endroit devait quelquefois se prononcer selon la note, plus bas que le sens ne paraissait le demander ; mais c'était afin que le ton où l'acteur devait sauter, à deux vers de là, frappât davantage.

« On doit suivre le même esprit dans la composition du plain-chant.

« On appelle *mesuré* le récit dont il s'agit ici, pour le distinguer du récit ordinaire qui est quelquefois prompt et vif, suivant la matière qui en est le sujet, ou suivant le tempérament du récitant, au lieu que, dans le plain-chant, c'est la note qui gouverne la voix et la fait prononcer lentement et d'une mesure toujours égale, excepté les syllabes brèves de prononciation qu'on prononce avec plus de légèreté.

« On dit de ce récit qu'il est *toujours grave*, pour le distinguer de la musique proprement dite, dont les mouvements sont tantôt graves, tantôt prompts, vifs et précipités, au lieu que le plain-chant va toujours avec la même gravité.

« On le dit *mélodieux* pour le distinguer du ton d'orateur, qui est éclatant et varié sans être mélodieux.

« De tout ce qui vient d'être dit, on peut aisément tirer les conséquences suivantes qu'on doit regarder comme des règles générales, dictées par la nature, et qui se soutiennent elles-mêmes.

§ II. *Règles générales de la composition du plain-chant.* — « Pour bien composer le chant, il faut :

« 1° Bien entendre le texte qu'on doit mettre en chant et savoir la quantité. La quantité de prononciation s'y doit garder entièrement, dit M. Nivers, parce que le chant doit perfectionner la prononciation, et non pas la corrompre ;

« 2° Se pénétrer soi-même, pour ainsi dire, de l'énergie des paroles, pour les animer et les rendre sensibles aux autres... :

« 3° Observer exactement que les chutes, les repos, les notes terminantes ne se trouvent qu'où le sens des paroles le peut souffrir... »

Après cette définition générale du plain-chant, qui en contient de fait l'idée claire et complète, et sur laquelle nous reviendrons tout à l'heure, l'abbé Poisson parle du rythme à observer dans les mélodies grégoriennes, dans le plain-chant proprement dit d'abord, puis dans les hymnes et les séquences.

DEUXIÈME PARTIE. CHAP. VI. *De la manière de bien chanter.* — « Le plain-chant étant employé pour l'office divin doit être chanté avec gravité, avec décence et piété ; observant néanmoins pour la gravité, de la proportionner au degré de la fête ; en sorte que, conformément aux saints canons, on chante plus gravement dans les solennités que dans les offices communs. Comme on doit éviter la précipitation, il faut aussi éviter une lenteur excessive qui ferait disparaître presque toute la mélodie.

« Il faut en chantant faire attention à la valeur des notes ; cette valeur se marque par la mesure.

« La mesure est ce qui règle le temps qu'on doit demeurer sur chaque note. Ce temps se partage en *Frappés* et en *Levés* qui se font ordinairement de la main, ce qui s'appelle *battre la mesure*.

« Il y a deux sortes de mesures, dit M. Ozanam : la *binnaire*, qui se fait de deux temps égaux ; et la *ternaire*, qui se fait de trois temps égaux.

La binaire est celle qu'on emploie pour le plain-chant. La ternaire est employée quelquefois dans les proses et les hymnes, ce qu'on appelle chanter en *triple*.

« On trouve quelquefois sur une même corde et sur une même syllabe plusieurs notes qui font une durée de chant sur cette syllabe et qui sont comme une *tenue* dans la musique ; on doit alors, sans couper les sons, insister avec un petit tremblement sur ces mots autant que la mesure aura de frappés et de levés, et on ne doit point articuler les deux notes jointes ensemble sur la même corde, sous lesquelles il n'y a qu'une syllabe ; c'est une grossièreté dans le chant. Les anciens avaient beaucoup de ces notes multipliées sur une même corde et sur une même syllabe ; c'est ainsi qu'ils faisaient la tenue. Les reviseurs du chant romain ont retranché presque toutes ces tenues, et ont été suivis de quelques modernes ; néanmoins, quand ces tenues ne sont pas trop fréquentes, elles donnent de la beauté et de la majesté au chant...

« La mesure du plain-chant est toujours à deux temps égaux et, soit qu'on chante gravement ou rondement, les notes se doivent frapper avec égalité de temps. Lorsqu'on rencontre des notes brèves, on les coule en ne leur donnant qu'un demi-temps, et, afin que la mesure ne soit pas rompue, la voix donnera l'autre demi-temps à la note qui précède la brève.

« Il faut peser sur les notes doubles ou à queue deux temps ; faire les petits repos ou respirer aux points, aux virgules, et où le sens peut être suspendu, ce qui doit être marqué par de grandes barres qui traversent les quatre lignes ou par des points à côté de la note... A Sainte-Geneviève de Paris, les Chanoines réguliers font ce qu'ils peuvent pour éviter les repos ; s'ils chantent à deux, l'un continue pendant que l'autre respire. C'est une nouvelle et mauvaise méthode ; les anciens de cette congrégation conviennent de la nouveauté...

« Pour donner de la bonne grâce à un office, il faut en chanter toutes les parties sur la même mesure, évitant de couler ou de peser plus sur une pièce que sur l'autre, excepté les proses et les hymnes qui ont une mesure qui leur est propre et particulière...

« Il ne faut pas que les voix soient forcées ni en haut ni en bas ; et pour cela il faut prendre un ton qui tienne comme le milieu de la por-

tée des voix qui composent le chœur... Ordinairement, dans les églises où il y a des orgues, on rencontre plus aisément ce ton, parce que l'orgue le donne. Il faut ensuite conserver ce ton ou son pour toutes les dominantes des différentes pièces, ce que quelques-uns appellent chanter à l'unisson. Cet unisson se trouvera en ne perdant point d'idée le son de la dominante du premier psaume, ou même de l'entrée de l'office, si elle est bien donnée. Supposé, par exemple, qu'on ait chanté sur la corde *La*, qui est la plus commune, il faut chanter du même ton ou son *La, Fa, Re, Ut*, qui sont les quatre dominantes des huit modes; ensuite chercher le son des autres notes par rapport à cette dominante...

« Après le psaume, toutes les voix doivent se réunir pour reprendre toutes ensemble l'antienne qui aura une mesure proportionnée à la psalmodie; c'est-à-dire, si la psalmodie a été grave, que l'antienne se chante gravement, ou, si l'on a psalmodié rondement, il faut que l'antienne se chante de même et toujours avec un parfait accord...

« Enfin que tout se chante avec ordre, de concert, et que partout on soit extrêmement attentif à une telle union de voix qu'il semble qu'on n'en entende qu'une. Ce bel accord produira une mélodie agréable, fera entendre le sens des paroles, entretiendra l'esprit, nourrira le cœur et animera la piété. »

DEUXIÈME PARTIE. CHAP. I. § 9. *Des hymnes*. — « La composition du chant des hymnes est d'un genre tout différent de celui des autres pièces de chant... Soit donc qu'on veuille en composer, ou réformer les anciens, on ne doit point s'occuper de la liaison des mots ou des contre-sens; il ne faut que savoir la mesure des vers et leur quantité. C'est la qualité et la quantité, ou plutôt la mesure du vers, qui doit en régler le chant; en sorte qu'en chantant on scande le vers, comme on fait en chantant l'hymne *Stupete, gentes*; il faut en observer exactement les césures... Quelque mesure du vers que ce soit, le chant en sera régulier, s'il fait bien scander le vers.

§ 10. *Des proses*. — « Le chant des proses est presque toujours syllabique; il doit être animé, pompeux et sonore. Autrefois les proses se chantaient toujours à notes carrées, de quelque mesure qu'en fût la lettre; mais souvent cette mesure les rendait dures et insipides. On a corrigé

cette dureté et très à propos, en donnant aux notes des durées longues et brèves, suivant la mesure de la lettre ; cela flatte davantage et rend la mélodie d'un chant plus gracieuse.

« Il faut donc faire attention à la mesure de la lettre ; car les proses qui sont mesurées de pieds graves, comme la prose *Lauda, Sion, Salvatore* et comme *Dies iræ, dies illa*, ne peuvent ordinairement être cadencées par longues et par brèves, parce que, n'étant composées que de spondées ou qui sonnent comme le spondée, elles auraient tout à fait mauvaise grâce, si on leur ôtait leur gravité et si on les chantait en longues et en brèves. Ces sortes de mesures ont huit syllabes et marchent quatre à quatre, ou de deux en deux spondées, comme qui dirait :

Ā sūmēte nōn concīsū

Nōn cōfractus, nōn dīvisū ;

la dernière mesure est libre et finit toujours en dactyle ; excepté dans la prose des Morts et semblables¹.

« On peut néanmoins mettre sous des notes longues et brèves les proses, dont la mesure est semblable à celle du Saint-Sacrement ; on en a de très beaux exemples modernes. Exemple :

Prose de saint Étienne, à Sens



« On pourra dans la suite d'une même prose changer la mesure du chant et mettre quelques strophes, surtout les dernières, en notes carrées. Ce changement de mesure, fait à propos, ne pourra produire qu'un bon effet².

« Il y a d'autres mesures de ces proses rimées, comme *Veni, Sancte Spiritus*, qui est de sept syllabes ; *Humani generis*, qui est de six. Ces mesures, étant légères, exigent aussi un chant léger par des longues et des

¹ On voit qu'à cette époque encore le principe fondamental de la poésie tonique était complètement ignoré et qu'on ramenait tout à la quantité prosodique. De là l'erreur dans laquelle on était par rapport à la mesure des proses et des hymnes du moyen âge.

² Cf. *Du Rythme dans l'hymnographie latine*. HYMNAIRE, nos 110, 117 et 121.

brèves. On en a de mesure de huit syllabes, mêlées de deux en deux de mesures de sept, contenant quatre mesures ou espèces de vers, comme

Sponsa Christi, quæ per orbem || *Prome cantus et sacratos*
Militas, Ecclesia, || *Dic triumphos cœlitum*

Cette espèce peut être notée toute grave, excepté les chutes dactyliques; on peut aussi la noter en longues et brèves; pour lors, les repos se feront au milieu de chaque strophe.

« On en a aussi de dix syllabes par mesure rimée, comme *Jerusalem et Sion filix*, pour la Dédicace, à Paris; *Scandit astra Virgo purissima*, pour l'Assomption de la T. S. Vierge, à Sens. Cette mesure peut être mise en chant libre, par lequel la lettre dirige la note, comme la prose de la Dédicace; on peut aussi noter ces rimes par le mélange de longues et de brèves; on mettra alors une note longue sur la première syllabe, une brève sur la seconde, puis une longue suivie de quatre brèves, sur les cinq syllabes suivantes, enfin une longue, une brève et une longue pour terminer la rime. Exemple :

Prose de l'Assomption de la B. V. M., à Sens

Scandit astra Virgo pu-rissi-ma, Co-ro-na-tur Mater di-giissi-ma,
Super thro-num re-gnatix ma-xi-ma Ex-al-ta-tur.

Autre exemple tiré d'une prose de saint Martin

La-ces-si-lus, numquam i-ras-ci-tur; Fraudis expers im-pu-ne læ-di-tur:
Nulli nocens bonis ul-cis-ci-tur Vim ma-lo-rum.

« On s'est attaché à donner ces exemples de mesure à dix syllabes, parce que cette mesure est plus rare que les autres et qu'elle est totalement inconnue aux anciens ¹.

¹ Entendez : aux anciens poètes grecs et latins, car elle ne l'était pas aux poètes toniques du moyen âge. Cf. *Du Rythme dans l'hymnographie latine*, II^e part., liv. II, ch. II, nos 42 et 45. Mais Poisson, tout en reproduisant assez exactement le rythme de ces sortes

« Il y a encore plusieurs autres espèces de mesure pour les Proses ; on doit faire attention à la qualité de ces mesures, pour s'y conformer dans la composition du chant. »

La doctrine de L. Poisson et celle de Le Beuf au sujet du rythme dans le chant ecclésiastique sont donc à peu de chose près les mêmes ; toute la différence est que le second, se conformant aux usages de Paris, admet dans certains cas le chant à notes égales, toutes longues, ainsi que les cadences ou tremblements de la voix à la fin des phrases, deux choses que le premier considère comme peu convenables au chant grégorien et qu'il rejette pour cette raison. Mais, quant au fond, c'est-à-dire à l'idée qu'ils se font l'un et l'autre du plain-chant et à la manière de l'exécuter, ils sont d'accord.

Leur idée fondamentale est que le plain-chant, en dehors des hymnes et des proses qui sont d'un genre particulier, est essentiellement un *récit*, une *déclamation mélodieuse*, destinée à exprimer un texte et à le faire sentir plus profondément que la simple lecture ou le simple récit. Poisson explique fort bien cette idée et il en tire les conséquences naturelles par rapport aux qualités que doit avoir la mélodie de ce récit et aux conditions qu'elle doit remplir. On ne saurait vraiment dire mieux et, supposé que le plain-chant soit en effet ce qu'il imagine, il doit être aussi tout ce que Poisson veut qu'il soit. Mais c'est la meilleure preuve qu'il se trompe dans son idée fondamentale, puisque de fait les mélodies grégoriennes, telles qu'elles existent dans les manuscrits les plus authentiques, ne remplissent aucune des conditions exigées, qu'elles en sont même la contradictoire absolue. N'anticipons rien cependant.

Il paraît bien que l'idée exprimée par L. Poisson était l'idée dominante au XVIII^e siècle, puisque nous la voyons acceptée par les meilleurs théoriciens et praticiens du chant ecclésiastique en France, auxquels il faut joindre l'abbé Baïni qui la patronne en Italie¹. On avait donc fait du progrès depuis le temps où Dom Jumilhac écrivait son grand ouvrage sur le

de vers ou mesures rimées, comme il les appelle, n'en connaît pas la loi, et c'est pourquoi il pense qu'on peut les traiter aussi bien en prose libre qu'en vers mesurés ; ce qui n'est pas plus vrai de la poésie tonique que de la poésie métrique.

¹ Cf. DE COUSSEMAKER, *Hist de l'Harm.*, p. 123, où il cite cette opinion de Baïni et rapporte ses propres paroles dans *Memor. della vita et delle opere di G. P. da Palestrina*, t. II.

plain-chant. Ce que le savant bénédictin appelait chant grégorien ou plain-chant pur a disparu ; il ne reste plus que le chant rythmique et le chant métrique, mais entendus et pratiqués d'une manière assez différente, voire plus littéraire, plus conforme aux lois du discours soigné et de la poésie métrique. Au XVIII^e siècle, le plain-chant proprement dit, c'est le discours en prose, il en doit avoir les allures et se déclamer comme lui ; les hymnes et les proses rimées, c'est la poésie, ce sont les vers, elles se chantent de même et doivent être une scansion mélodieuse.

L'idée, avouons-le, était ingénieuse et avait de quoi séduire, surtout quand, à l'exemple de Baïni, on désespérait de retrouver jamais la vraie manière de chanter les mélodies grégoriennes, avec tous leurs ornements et l'infinie variété de leurs modulations. Aussi rien d'étonnant qu'elle ait fait son chemin non seulement au XVIII^e siècle, mais encore au XIX^e et jusqu'à nos jours. Ce rythme appelé *oratoire*, rythme du discours, dit-on, de la parole en prose, n'a pas cessé d'avoir des partisans nombreux et convaincus, encore que nul ne le puisse bien définir et que chacun l'interprète à sa manière.

Mais pourquoi l'idée du XVIII^e siècle n'est-elle pas acceptée dans toute son étendue ? Ce qui en faisait la beauté, l'attrait, n'était-ce pas le parallélisme établi entre le chant et la parole, la complète ressemblance de l'un à l'autre ? La parole exprime la pensée de deux manières : en prose et en vers. Chaque manière a son rythme propre, qui la caractérise et fait sa perfection ; les vers ont le rythme métrique, la prose a le rythme oratoire. De même le chant ecclésiastique a deux manières d'exprimer les sentiments et les affections de l'âme : une manière prosaïque et une manière poétique ; et chacune aussi possède un rythme propre, semblable au rythme de la prose et à celui des vers. Le plain-chant pur, tout ce qui se chante sur de la prose, se récite aussi, se déclame comme le discours en prose sur un rythme oratoire ; mais les hymnes, les séquences, tout ce qui est chanté sur des vers, toniques ou classiques, est scandé comme eux sur un rythme métrique.

Voilà, certainement, une idée claire, logique et incontestable, dès lors qu'on a posé en principe que la parole règle le chant, que la mélodie exprime son texte, comme il demande à être exprimé, c'est-à-dire prosaïquement en prose, poétiquement ou métriquement en vers. Pourquoi

alors, tout en acceptant la première partie de l'idée, a-t-on de nos jours rejeté la seconde? Pourquoi le rythme oratoire seul est-il admis dans le chant ecclésiastique, à l'exclusion du rythme poétique? Pourquoi enfin les hymnes et les proses sont-elles assimilées au plain-chant et chantées sur un même rythme? Évidemment, c'est un illogisme et un recul, contre lesquels protesterait tout le xviii^e siècle, le vrai père de cette idée, s'il reparaissait sur la scène de ce monde.

Mais laissons cette inconséquence de notre siècle et arrêtons-nous à l'idée, telle que la conçut le siècle dernier. Pour qui nous a suivi jusqu'ici il est clair que l'idée était neuve autant que jolie; les siècles précédents ne l'avaient point eue, aucun auteur du moins ne nous l'a révélée. Bien plus, ils ne pouvaient l'avoir, parce que cette jolie idée suppose un plain-chant tout différent de celui qu'ils connaissaient, qu'ils pratiquaient de tradition immémoriale et qu'ils lisaient dans tous leurs livres, manuscrits et imprimés.

En effet, et l'on ne semble pas y avoir assez réfléchi même de nos jours, la différence est telle entre le chant récitatif et le chant mélodique, qu'il y a opposition complète de l'un à l'autre. Le chant récitatif est fait pour le texte et lui est essentiellement subordonné; il ne lui emprunte pas seulement les affections qu'il doit exprimer, ce qui est commun à toute musique sur des paroles, ce sont les paroles elles-mêmes qu'il doit porter aux oreilles des auditeurs, en les ornant, en les encadrant pour faire mieux ressortir les pensées et les sentiments qui y sont contenus, mais sans jamais les couvrir ni les reléguer en quelque sorte au second plan. Le texte est la chose principale, le chant est un accessoire, qui a son importance, il est vrai, mais secondaire et subordonnée. Avant tout et par-dessus tout, il faut que le texte soit bien entendu, bien compris et, pour cela, qu'il soit bien prononcé, bien accentué et bien phrasé.

Il s'ensuit évidemment qu'un chant récitatif ne peut être que syllabique ou à peu près; la mélodie pure, les mélismes ne conviennent pas à une déclamation, ils couperaient les mots, briseraient les phrases et interrompraient le sens du texte, ce qui ne doit jamais être. Imaginez un récitatif dans le genre du *ñ* *Descendit de cœlis missus ab arce Patris* (cf. tome III, *Document V*); cela est-il possible? Non, sans doute, car la lettre disparaît, le chant reste seul et n'est plus réglé que par lui-même. Ce

n'est plus un récit, c'est une mélodie qui nous transporte hors du plainchant, dans la musique proprement dite. Récit et mélodie s'excluent nécessairement l'un l'autre.

On l'a compris au xviii^e siècle, si bien qu'on a posé en principe la nécessité d'abrégé beaucoup les chants, ceux du graduel surtout, trop chargés de notes, et de les ramener, disait-on, à leur simplicité primitive. C'est Léonard Poisson qui ne craint pas d'avancer ce paradoxe incroyable; le passage vaut la peine d'être cité. Après avoir montré, d'après l'abbé Le Beuf, que pour trouver les vrais principes du chant grégorien il est nécessaire de remonter aux auteurs du siècle de Charlemagne et des deux siècles suivants, que ce sont ceux-là « qu'il faut étudier et se remplir de leurs mélodies, car ces premiers maîtres tenaient leur chant des Romains et les Romains les tenaient des Grecs », il ajoute :

« Il ne faut cependant pas croire pour cela que tous ces ouvrages soient également parfaits; ils ont leurs défauts, et qui se sont multipliés par les divers changements qu'ils ont soufferts, pour avoir été si souvent remaniés : et sans une judicieuse critique, il ne serait pas possible de les reconnaître. Or, cette critique consiste principalement à découvrir la première simplicité de ces anciennes pièces, et à savoir les dépouiller de tout ce que des mains étrangères y ont fourré de difforme et de superflu. Car c'est particulièrement au caractère d'une simplicité noble et en même temps gracieuse qu'on les reconnaît et qu'on distingue les pièces originales d'avec les imitations qui en ont été faites. Plus les compositions de chant approchent de leur première origine, plus elles sont simples et presque syllabiques, surtout celles des antiennes; plus aussi leurs progrès sont doux, mélodieux, naturels : au lieu que les compositions postérieures sont surchargées de notes, et que leurs progrès sont durs, guindés et, pour me servir de l'expression de M. Le Beuf, cahoteux et par là toujours difficiles et désagréables.

« Aussi a-t-il fallu enfin y revenir, et c'est ce qu'on a tenté depuis deux siècles. On a commencé par corriger le romain, que nous appelons le romain moderne; et quelques Églises ont suivi cet exemple, comme celle de Paris... Plusieurs Églises donc, après la correction du romain moderne, corrigèrent aussi le leur. On le déchargea alors, dans la plupart, de cette multitude de notes sous lesquelles il était comme accablé, surtout dans

les livres graduels ; il devint par là plus coulant et le texte plus intelligible ¹. »

Inutile de relever toutes les assertions étonnantes, que l'auteur se permet dans ce passage ; on sait aujourd'hui ce qu'elles valent. Mais c'est bien là qu'on en devait venir au XVIII^e siècle, dès lors qu'on admettait comme une vérité incontestée la doctrine du plain-chant récitatif ; il ne peut l'être, en effet, qu'à ce prix-là. A le prendre tel qu'il existe dans les livres dont parle L. Poisson, il est certain qu'il cesse d'être un *récit mesuré et animé*, pour devenir un chant essentiellement mélodique. Or la mélodie proprement dite est d'une tout autre nature que le récitatif. Loin de se régler sur le texte et d'en subir le rythme, c'est elle qui fait loi et qui assujettit la lettre à son rythme propre ², sauf le cas évidemment où poésie et musique s'unissent en un même rythme, comme cela a lieu dans les hymnes et les séquences.

Nécessairement donc, ou le plain-chant ne renferme aucune mélodie proprement dite, partout il est asservi à la lettre et il la suit docilement ; ou il est autre chose qu'un récit, même mesuré et animé, c'est réellement un chant mélodique, dans lequel les paroles précisent les sentiments et les affections de l'âme et, par conséquent aussi, le sens de la mélodie, mais sans lui rien ôter de son indépendance et de la liberté de ses formes rythmiques ³.

¹ L. Poisson, *Op. cit.*, première part., chap. prélimin.

² « Omnis enim tonorum depositio in finalibus, mediis vel ultimis, non est secundum accentum verbi, sed secundum musicalem melodiam toni facienda, sicut dicit Priscianus : « Musica non subjacet regulis Donati, sicut nec divina scriptura. » (*Instit. ap. GERB. I.*) — « Nam si caderet super corripienda syllaba, quæcumque esset illa, neuma, debitum esset sequi et prosequi eum ; et ita tenemus in pluribus locis. Ratio est quare facimus, nam littera est ibi loco subjecti et cantui servit, in eo quod cantus, et cantus prædominatur et decorat dictionem. Et ideo in cantu dictio corripienda quandoque longum habet accentum, et e converso quandoque producenda brevem habet accentum. » (E. SALOMONIS, *Scientia artis musicæ*, c. XXI, ap. GERB. III.)

³ « Les théories professées par L. Poisson ne lui sont point personnelles ; ce sont les idées qui avaient cours alors et qui provenaient de l'état même de la discipline ecclésiastique. Durant le XVII^e et le XVIII^e siècle, plusieurs synodes provinciaux, tenus pour régler la discipline conformément à ce qui avait été décrété à Trente, posèrent comme principe que, les textes sacrés devant toujours être intelligibles, il fallait abrégier le chant, en faire disparaître ces superfluités qui empêchaient qu'on ne saisisse les paroles, et le soumettre à l'observation de la quantité, les paroles devant avoir dans le chant la même prosodie que dans la simple prononciation.

« Je me demande si les critiques adressées par saint Bernard aux livres messins qu'il accusait de corruption, alors qu'ils ne faisaient que reproduire l'ancienne leçon romaine,

Or, les faits sont là, ils déposent unanimement contre les idées chères au XVIII^e siècle, voire au XIX^e. Tous les auteurs et tous les manuscrits du chant grégorien, *au siècle de Charlemagne et aux deux siècles suivants*, ne nous font connaître que des chants mélodiques et non pas récitatifs. Car il est de toute évidence que, ni dans les répons, ni dans les antiennes de la messe, ni dans les graduels, versets alléluïatiques, traits, etc., le texte ne régit le chant, mais qu'il lui est soumis, même au détriment de la quantité et de l'accentuation, et que ce chant, loin d'être un récit, est **mélodie** dans toute l'acception du mot. Non seulement les siècles postérieurs n'ont ajouté à ces mélodies primitives aucune superfluité de notes, comme le prétend l'abbé Poisson, ils n'ont su, au contraire, qu'en retrancher plusieurs choses qu'ils ne comprenaient plus et qu'ils étaient incapables de bien rendre. Abréger les mélodies grégoriennes, c'est-à-dire les mutiler, a toujours été la tendance des siècles depuis le XII^e jusqu'au XVIII^e inclusivement; et on n'y a que trop réussi.

L'idée de faire du chant grégorien un simple *récit mesuré et animé*, quelque séduisante qu'elle fût d'abord, était donc historiquement insoutenable et ne pouvait être réalisée qu'en sacrifiant les mélodies pour mettre à leur place un chant tout nouveau, bien différent du chant primitif. On le pouvait, sans doute, et on l'a fait; mais alors ne parlons plus de chant grégorien, donnons-lui son vrai nom : chant romain moderne, chant gallican de Le Beuf, de Poisson, de Nivers et de cent autres.

Observons enfin, le fait mérite d'être signalé, que, tout en définissant le plain-chant un *récit*, L. Poisson et les théoriciens du XVIII^e siècle ne laissent pas de l'assujettir à la mesure : un récit mesuré et animé, disent-ils. Et cette mesure, qui est toujours binaire, doit être battue par arsis et thésis, par *Lèvez* et *Frappez*, en donnant deux temps aux notes longues, un temps aux notes brèves ou communes, un demi-temps aux semi-brèves, très régulièrement.

ne portaient pas du même principe : *Cantus litteram non evacuet, sed frcondet*, avait dit le grand abbé de Clairvaux; il ne devait donc pas approuver des chants dans lesquels le texte se trouve subordonné à la mélodie, loin de lui commander. » (St. M.). — Cependant nous ne voyons pas dans les manuscrits cisterciens (par exemple, dans les *Graduels* n^{os} 1413, 1414 et 17328, de la Bibliothèque nationale de Paris, qui sont du XII^e et du XIII^e siècles) que la réforme opérée par saint Bernard ait rien supprimé dans le chant traditionnel ni abrégé les mélodies, comme on l'a fait au XVI^e et au XVII^e siècle.

Comment un rythme aussi mesuré s'accorde avec un chant récitatif, imitant la parole, le discours en prose, c'est-à-dire ce qu'il y a de plus libre de toute mesure et de tout rythme déterminé, Poisson ni Le Beuf ne nous l'ont pas expliqué. On peut croire que, sans s'en rendre bien compte, ils acceptaient en cela les idées qui avaient cours depuis des siècles et se conformaient aux usages traditionnels, tout en les accommodant à leur système. La mesure, en effet, et une mesure précise, n'avait jamais cessé d'être requise pour le plain-chant en France, primitivement avec le rythme musical, plus tard avec le rythme fantaisiste du XII^e et du XIII^e siècles, puis avec le rythme à notes toutes égales du XIV^e au XVII^e siècle, et enfin avec le rythme dit oratoire du XVIII^e.

Au fond, l'idée de Poisson, de Le Beuf et des autres plain-chantistes de cette époque était plus une idée qu'un fait. Malgré toutes les abréviations, corrections et refontes, opérées alors, le plain-chant ne fut jamais un récit véritable, il demeura un chant, le plus mauvais de tous, le plus irrationnel, le plus antimusical et, pour cela même, le moins compris et le moins goûté, quoi qu'on dise ; mais enfin, c'est un chant, ce n'est pas un récitatif. Et c'est pourquoi les vraies mélodies grégoriennes restaient encore à découvrir. Le XIX^e siècle a entrepris cette œuvre. L'avenir nous dira s'il y a enfin réussi.

CHAPITRE VIII

LE CHANT GRÉGORIEN ET SA NOTATION DANS LES MANUSCRITS

Si nous résumons par la pensée l'histoire du rythme grégorien, telle que nous la font connaître les auteurs qui en ont écrit dans le cours des siècles, nous voyons que cette histoire se divise en quatre périodes assez distinctes ;

1° Période primitive de formation, de progrès et de perfection ; le x^e siècle en est l'apogée, mais ses commencements ne peuvent être fixés d'une manière certaine entre le iv^e et le vii^e siècle ;

2° Période de décadence plus ou moins rapide, plus ou moins complète, suivant les contrées et les Églises, du x^e au xiv^e siècle ;

3° Période de ruine et de mort, pendant laquelle il ne reste guère du chant grégorien qu'un corps sans âme et sans vie, le rythme en ayant disparu à peu près totalement ; elle dure du xiv^e au xvii^e siècle ;

4° Enfin, période de relèvement et de restauration, commencée au xvii^e siècle, poursuivie tant bien que mal au xviii^e, et s'acheminant vers son terme, au cours du xix^e.

L'origine de la décadence pour la musique grégorienne est dans l'extension prise par un genre de musique tout nouveau, la diaphonie et le déchant, premiers rudiments de notre musique symphonique moderne. Hucbald de Saint-Amand en fut non l'inventeur, mais le propagateur et le théoricien dans son *Enchiridion*. Après lui tous les maîtres, y compris Guy d'Arezzo, se sont appliqués à perfectionner ce genre de musique, dont la nouveauté et l'agrément obtinrent la faveur universelle ; mais ce fut au détriment du chant grégorien, qui déclina de plus en plus dès lors.

Cette décadence se manifesta d'abord par l'abandon du rythme primitif dans les mélodies grégoriennes. La diaphonie, au dire d'Hucbald de

Saint-Amand lui-même, ne s'accommodait pas de ce rythme trop varié. Chaque note devait être chantée avec lenteur et comme séparée de ses voisines, pour laisser aux consonances de quarte, de quinte et d'octave le temps et l'intervalle nécessaires à la douceur de leur harmonie. La distinction des longues et des brèves disparut par le fait même, les sons se désagrégèrent, au lieu de s'unir en neumes et en distinctions et de former ainsi les rythmes ou stiques rythmiques de la mélodie. Le sens musical ne fut plus cherché dans la succession harmonique des sons et leur disposition en mélodie expressive du sentiment, on le trouva dans la simultanéité et l'accord de sons graves et aigus, formant consonance. La musique grégorienne cessa d'être mélodique, ce qu'elle est essentiellement, pour devenir symphonique, contrairement à ses origines. Bref, cette musique tomba peu à peu à l'état de pure matière au service des déchanteurs, qui lui donnaient une forme à leur gré en faisant d'elle le thème de leurs combinaisons polyphoniques ; et finalement, soumises ou non au déchant, les mélodies grégoriennes privées de leur rythme furent ou bien abandonnées à l'arbitraire et aux caprices des chanteurs ou, ce qui ne valait pas mieux, astreintes à une mesure uniforme, qui égalisait toutes les notes, les faisant marcher d'un pas lent et lourd, quand il n'était pas précipité et désordonné. C'était anéantir dans les mélodies elles-mêmes tout vestige de l'art, tout reste de vie ; ce fut vraiment la mort et le tombeau.

Cette marche progressive de la décadence, nous l'avons suivie siècle par siècle dans les écrivains et les maîtres dont les ouvrages sont parvenus jusqu'à nous. Ils sont assez nombreux et assez célèbres pour que, de leur témoignage réuni, on puisse reconstituer toute l'histoire du rythme grégorien. Je n'ai pas craint de les citer au long, plutôt que par des extraits et des phrases détachées qui prennent souvent, isolées de leur contexte, un sens qu'elles n'ont pas dans la pensée de l'auteur. De cette manière, tout lecteur aura pu connaître exactement la doctrine de chacun d'eux, les comparer et s'assurer des faits, pour lesquels leur témoignage est invoqué. Je ne crois pas que ni ce témoignage ni ces faits doivent maintenant laisser aucun doute ; la preuve, ce semble, est claire, évidente, du changement considérable qui s'est opéré dans le chant grégorien, au XI^e siècle et dans les siècles suivants. Nous aurons bientôt à en tirer les

conséquences par rapport à l'œuvre désirée de la restauration des mélodies liturgiques.

Mais à la preuve par les auteurs nous pouvons ajouter la preuve par les livres de chant eux-mêmes, par les manuscrits, qui sont à leur manière les témoins de la corruption grandissante de siècle en siècle et, finalement, envahissant la musique grégorienne tout entière. En effet, la notation musicale suit une marche décadente absolument conforme à celle que nous avons décrite d'après les ouvrages des maîtres. Sa plus grande perfection, au point de vue rythmique, est au ix^e et au x^e siècles ; mais, à partir de cette époque, elle ne cesse de perdre quelque chose de son intégrité, les signes représentatifs du rythme disparaissent successivement, et il ne reste plus à la fin, c'est-à-dire vers le xv^e siècle, que la représentation des sons, la matière des mélodies, sans rien qui en indique la forme, le rythme musical. Celui-ci ayant totalement disparu des mélodies, plus n'était besoin de signes pour le représenter dans la notation. C'est là un fait d'une importance capitale et sur lequel j'appelle l'attention du lecteur ; il nous donnera la clef de la méthode à suivre pour retrouver et restaurer les mélodies grégoriennes.

La notation par les neumes la plus ancienne, la plus authentique et aussi la plus parfaite, en ce qui regarde le chant grégorien, est sans contredit celle qui fut apportée de Rome par les envoyés du pape Adrien, à la demande de l'empereur Charlemagne, vers l'an 800. Le chantre Romanus et Pierre, son compagnon, en étaient les dépositaires. Pierre, on le sait, vint s'établir à Metz, tandis que Romanus était arrêté à l'abbaye de Saint-Gall, près du lac de Constance.

De l'école fondée par le premier nous savons peu de choses, et il ne nous reste rien de ses œuvres, qui soit bien authentique. L'école de Saint-Gall, au contraire, grâce à l'enseignement et aux œuvres de Romanus, acquit bientôt une célébrité universelle. Trois siècles durant, elle fut pour les églises d'Allemagne, de France, d'Italie et même d'Angleterre, le foyer des vraies et pures traditions romaines en fait de chant ; on venait s'instruire auprès d'elle, on se formait et on se corrigeait d'après elle. Rome même, à une certaine époque, ne dédaigna pas de réapprendre par elle ce que l'incurie de ses chantres lui avait fait oublier.

Mais cette histoire de l'école de chant de Saint-Gall est trop connue

pour qu'il soit besoin d'y insister. Rappelons seulement deux faits, qui importent plus spécialement à la question présente. La notation romaine doit à Romanus ses derniers perfectionnements, par l'addition d'un certain nombre de signes et de lettres, destinés à préciser davantage soit la valeur tonale, soit la valeur rythmique des neumes, et à indiquer en outre plusieurs particularités du chant, comme les *ritorizendo*, les *ritardendo* et autres accidents de ce genre. C'est ainsi que la notation neumatique de Saint-Gall, au ix^e et au x^e siècles, est devenue incontestablement la plus complète et la plus sûre de toutes ; ce qui pourtant ne veut pas dire que rien ne lui manquât, surtout au point de vue de l'intonation et des intervalles des sons, la partie la plus faible du système de notation musicale par les neumes¹.

Un second fait non moins certain, c'est qu'à Saint-Gall la tradition eut une force de résistance particulière contre les innovations qui s'introduisaient ailleurs et y corrompaient peu à peu le chant. Ainsi la notation neumatique sans lignes était encore la notation usuelle au xiv^e siècle ; aucun manuscrit guidonien n'existe dans la bibliothèque de Saint-Gall². Il faut descendre jusqu'au xvi^e siècle pour trouver les livres de chant notés sur lignes et, jusqu'à la fin du xviii^e siècle, les figures neumatiques se sont maintenues dans la notation de Saint-Gall, tandis que partout ailleurs les éditions imprimées faisaient disparaître tout vestige des neumes et bouleversaient à plaisir les groupements des notes³.

¹ Nous étudierons plus en particulier cette notation de Saint-Gall dans la deuxième partie de cet ouvrage, et nous verrons alors le parti qu'on en peut tirer pour la reconstitution des mélodies grégoriennes.

² Le plus ancien livre de chant écrit en notation carrée sur lignes est le manuscrit n° 384. C'est un tropaire et séquentiaire du xiii^e ou xiv^e siècle, mais qui n'est pas originaire de Saint-Gall ; peut être est-ce un manuscrit apporté dans l'abbaye par quelque religieux venu de France ou d'Italie. J'en dis autant du n° 529, *liber choralis* du xvi^e siècle, dont les *Documents* offrent un spécimen. Cette notation est toute différente de celle qui existait alors à Saint-Gall, comme on le voit par les manuscrits 546, qui date de 1507, 545, qui appartient plus probablement au xvi^e siècle, et par tous ceux qui sont venus après ceux-là. Cf. tome III, *Document V*.

³ Un exemple curieux de cette ténacité des traditions à Saint-Gall nous est fourni par un exemplaire du *Psalterium novissimum monasticum pro omnibus sub regula S. P. Benedicti militantibus* (in.-fol., Campoduni, 1683). Dans ce livre de chœur qui a servi jusqu'aux derniers jours de l'abbaye, toutes les antiennes et les hymnes ont été ramenées à la forme des anciens livres de Saint-Gall. Celles du Psalterium, qui n'étaient pas conformes, ont été remplacées par une notation manuscrite sur des bandes de papier, collées de manière à couvrir l'imprimé. Ce Psalterium, qui appartient à la cathédrale et était jusqu'à l'année dernière conservé dans une des sacristies, est aujourd'hui déposé, avec plusieurs autres livres de chœur de même provenance, à la Bibliothèque du couvent.

Si donc les mélodies grégoriennes ont dû se conserver quelque part dans leur intégrité primitive ; si les neumes qui en sont la notation musicale doivent se retrouver pures dans les manuscrits des âges successifs et continuer la tradition authentique assurément c'est à Saint-Gall. Supposé même, ce qui est malheureusement la réalité, qu'à partir d'une certaine époque, le $xiii^e$ siècle, les gloires de la célèbre abbaye subissent une longue éclipse, par suite des guerres et des calamités de toute sorte qui s'abattirent sur elle, au moins les quatre premiers siècles, du ix^e au $xiii^e$, furent exempts de ces perturbations et tout propres à ce rôle de gardiens des traditions antiques, que la Providence semblait avoir départi aux religieux de Saint-Gall.

Or, ni Saint-Gall ni Reichenau, l'abbaye sœur et voisine de Saint-Gall, ne furent à l'abri de toute influence des nouveautés venues de France et promptement accueillies en Allemagne. A Reichenau, nous avons vu l'abbé Bernon jeter, dès le xi^e siècle, le cri d'alarme contre les déprédateurs du chant grégorien ; à Saint-Gall, les manuscrits attestent l'action lente, mais toujours progressive des causes de décadence. Les manuscrits du ix^e , du x^e et même du xi^e siècle sont remarquables par la perfection et la conformité de leur notation ; tous, et ils sont nombreux, contiennent la notation romaniennne (sauf les lettres, dont quelques-uns ne font pas usage) avec la variété très grande des signes neumatiques ¹.

¹ Le P. LAMBILLOTTE a publié un *fac-simile* du n° 359, *graduel* du ix^e siècle, qui passait pour l'antiphonaire apporté à Saint-Gall par le chantre Romanus. Les Révérends Pères de Solesmes ont publié dans la *Paléographie musicale* (1^{re} année) le *graduel* n° 339, qui est du x^e siècle, et contient les signes romaniens, mais non pas les lettres. Ces deux manuscrits sont, en effet, des plus importants, mais ils ne sont pas seuls. Du x^e siècle, il y aurait encore à publier : parmi les *graduels*, le n° 338, plus complet et plus remarquable encore que le n° 339, et le n° 340, qui a la même valeur ; — parmi les *tropaires* et *séquentiaires*, le n° 484, qui pourrait être plus ancien, c'est-à-dire contemporain de saint Notker et de Tutilon, car, au lieu des séquences de Notker, il renferme les *Jubili*, sur lesquels le saint composa ensuite les Séquences ; — parmi les *antiphonaires*, les nos 390 et 391, chef-d'œuvre calligraphique d'un moine reclus, le Bienheureux Hartker, et document très précieux pour la restauration des mélodies de l'antiphonaire. Du xi^e siècle, les richesses manuscrites ne sont pas moins abondantes ; citons : le *graduel* n° 343, qui est complet, les nos 374, 376, deux autres *graduels*, le second joint à un *trope* et à un *séquentiaire*, non moins remarquables ; les nos 378, 380, 381, 382, qui sont aussi des *tropaires* et des *séquentiaires*, presque tous fort bien écrits ; les nos 413 et 414, deux bréviaires notés ou antiphonaires, qui viennent après celui du Bienheureux Hartker. C'en est assez pour établir la notation de cette époque primitive et l'étonnante variété de neumes qu'elle renfermait. On peut, d'ailleurs, aux manuscrits de Saint-Gall joindre ceux de plusieurs autres bibliothèques, celles, par exemple, du monastère d'Einsiedeln, d'où les Pères de Solesmes ont tiré le *Manuscrit*

C'est là qu'il faut étudier les neumes pour les bien connaître, se faire une juste idée de leur signification et du degré de précision auquel était parvenu ce système de notation, malgré son incontestable insuffisance à bien des égards. La notation neumatique, en ce qui concerne le rythme des mélodies, n'est complète que là; à mesure qu'on s'éloigne de ces premiers siècles, elle perd de plus en plus de sa plénitude et de sa perfection, même à Saint-Gall, ainsi qu'il est facile de le constater.

On peut, en effet, comparer entre eux les manuscrits de chaque siècle, depuis le x^e jusqu'au xviii^e, dans les dix-huit planches du *Document V*, où se trouvent reproduits phototypiquement les répons du premier *Nocturne* de la fête de Noël, tirés de neuf manuscrits de la bibliothèque de Saint-Gall, antiphonaires et bréviaires notés ¹. Mais, pour bien saisir les différences qui existent d'un siècle à l'autre, il faut connaître le système de notation employé dans les manuscrits des ix^e et x^e siècles; nous ferons cette étude dans la deuxième partie. Le lecteur pourra alors se rendre compte de ce que contient réellement l'antiphonaire du Bienheureux Hartker. Toutes les figures de neumes, assurément, ne se trouvent pas réunies dans ces deux pages du manuscrit, mais celles qui s'y trouvent sont assez nombreuses et assez caractéristiques pour servir de base à une comparaison avec les manuscrits des siècles suivants. On verra ainsi peu à peu disparaître la variété des neumes de même espèce; les lettres, puis les signes romaniens sont abandonnés, plus rien ne distingue les longues ni les brèves, les points et les traits sont identifiés, les ornements, sauf la plique, le pressus et le quilisma, cessent d'être en usage; en un mot, chaque siècle pour ainsi dire opère une simplification nouvelle, si bien qu'au xv^e les neumes sont complètement uniformisées, on ne trouve

n^o 121, reproduit dans la *Paléographie musicale* (oct. 1893 - janvier 1896), et aussi du Trésor de la cathédrale de Trèves, qui possède un magnifique *graduel sangallien* du xi^e siècle.

¹ Deux de ces planches contiennent d'autres répons que ceux de Noël. Du xiv^e siècle, il ne se trouve à Saint-Gall que le *bréviaire* n^o 384, d'où j'ai pu tirer un exemple comparable aux autres. Mais, malheureusement, un cahier tout entier fait défaut, de la Vigile de la Nativité à la fête de saint Étienne. Le xvi^e siècle ne m'a fourni non plus que le n^o 529, *Liber choralis*, contenant les antiennes, versets, hymnes et répons brefs des *Petites Heures*. Encore ce manuscrit n'est-il pas de Saint-Gall, comme le démontre sa notation toute différente de la notation carrée propre de Saint-Gall à cette époque. Les deux manuscrits du xvii^e et du xviii^e siècles appartiennent à la cathédrale et sont actuellement déposés dans la bibliothèque de l'abbaye.

plus qu'une seule figure pour chaque espèce, point, virga, clinis, podatus, etc...

De fait, le chant étant devenu lui-même uniforme, c'est-à-dire sans rythme, toutes ces différences de notation étaient inutiles : les notes et leur groupement par deux, trois ou quatre, cela suffisait aux chanteurs. Encore, avons-nous dit, plus que toute autre l'abbaye de Saint-Gall resta fidèle aux traditions primitives ; la notation, même sur lignes, y est neumatique jusqu'à la fin, et les derniers manuscrits (xviii^e siècle) sont encore remarquables par leur conformité, au moins matérielle, avec les plus anciens.

Si le grand courant de décadence, qui s'est produit au moyen âge et a fini par emporter la musique grégorienne, a porté ses ravages dans les lieux même les mieux abrités, comme Saint-Gall et les abbayes voisines, on comprendra sans peine quelle action il a exercée partout ailleurs et combien la notation des manuscrits a dû s'en ressentir. Nous avons eu l'occasion déjà, au cours de cette étude, de signaler ce que pensaient et ce que disaient des neumes les maîtres les plus célèbres du xiii^e et du xiv^e siècles¹. La notation neumatique n'étant plus comprise de personne, on n'attachait aucune importance à ce que les notes fussent groupées de telle ou telle façon : ou bien le chanteur se conformait à des usages tout différents et sans rapport avec les neumes anciennes ; ou bien il était libre d'interpréter les mélodies comme bon lui semblait, sans se préoccuper de la notation et du groupement. Le copiste, de son côté, mis au large par rapport à la notation des manuscrits, disposait les notes non en vue de la mélodie, dont le sens importait peu ou plutôt n'existait pas, mais simplement pour un effet d'optique, afin d'embellir son écriture, quand ce n'était pas, si l'on en croit E. Salomon, afin de l'allonger et, avec elle, son salaire.

Mais, avant d'en arriver là, la décadence franchit naturellement plusieurs étapes, du xi^e au xiv^e siècle. Nous pouvons marquer ces étapes par des documents, qui nous révèlent assez clairement l'état de la notation musicale durant ces siècles intermédiaires : ce sont les tableaux de neumes

¹ Cf. *supra*, ch. vi, ELIAS SALOMON, TUNSTEDE, MARCHETTO, etc...

usitées alors dans la transcription des manuscrits du chant. Dom Gerbert, le P. Lambillotte et de Coussemaker nous en font connaître six de diverses époques et particulièrement intéressants ; ils résument en quelque sorte toute l'histoire de la notation neumatique, postérieurement au XI^e siècle.

Le premier est celui de Gerbert¹, qui ne nous dit pas son âge, mais que l'on ne peut faire remonter plus haut que la fin du XI^e ou le commencement du XII^e siècle, à en juger par la notation, qui est allemande. Vient ensuite le tableau d'Ottenbourg, que le P. Lambillotte a inséré parmi les documents annexes de sa *Clef des mélodies grégoriennes*, et qui est du XII^e siècle. Le XIII^e siècle est représenté par trois tableaux, dont le premier a été tiré de la bibliothèque du Vatican et publié par de Coussemaker², et les autres par le P. Lambillotte³. Au XIV^e ou XV^e siècle appartient le tableau des neumes extrait de la bibliothèque de Saint-Marc, à Venise, par de Coussemaker⁴.

Voir au III^e volume les six tableaux réunis et mis en comparaison les uns avec les autres, ainsi que les remarques qui les accompagnent. — *Document VI*.

De la comparaison de ces six tableaux avec celui des neumes usitées au IX^e et au X^e siècles dans les manuscrits de Saint-Gall, il ressort :

1^o Que la notation primitive de Saint-Gall est de beaucoup la plus riche en signes et la plus précise comme indications rythmiques ;

¹ *De Cantu et Mus. sac.*, t. II, planche 10, n^o 2.

² *Hist. de l'Harm.*, planche 38, n^o 4.

³ *Loc. cit.*, Murbach et Toulouse.

⁴ *Loc. cit.*, n^o 5. Je ne mentionne pas parmi les tableaux de neumes le n^o 3 de la planche 38, parce qu'en réalité ce ne sont pas des neumes, mais des signes particuliers, inventés on ne sait par qui, pour noter les intervalles de ton, diton, semi-ton, etc... Je ne dis rien non plus du tableau de la planche 37, bien qu'il ne manque pas d'intérêt par rapport à la notation musicale ; mais il est bien difficile d'en préciser la signification. Il ne ressemble pas aux autres ; les figures sont pour la plupart des neumes associées et les noms, qu'on leur a donnés, sont pour le moins bizarres. On peut voir dans la *Paléographie musicale* (1^{re} année, planche 26) la reproduction d'une page manuscrite, qui semble bien notée d'après ce système. Mais quoi qu'il en soit de ce spécimen de notation lombarde du XI^e ou XII^e siècle, nous pouvons en inférer deux choses : 1^o que la virga droite, accent aigu, représentait un son supérieur, et la virga couchée, accent grave, un son inférieur ; 2^o que le point, *percussionalis brevis* (sons frappés avant ou après un son principal, dans le scandicus, par exemple, et le climacus) est le signe d'un son bref, et que le trait *percussionalis longa* (lorsqu'il remplace les points dans le scandicus, le climacus, etc.) représente une durée plus longue, celle de la note commune. Ces neumes pouvaient donc servir à marquer les différentes durées des sons ; c'était une notation en partie au moins rythmique, et la distinction des longues et des brèves dans le chant et dans les neumes n'était pas encore oubliée.

aucune autre ne l'égale sous ce rapport et, à mesure qu'on s'éloigne de ces premiers siècles, la pauvreté ne fait que s'accroître.

2° Le tableau publié par Gerbert et celui d'Ottenbourg diffèrent assez peu l'un de l'autre. Les neumes y sont presque les mêmes qu'à Saint-Gall, mais non pas avec la même variété de figures rythmiques. La différence est déjà grande sous ce rapport et l'uniformité des neumes de même espèce y apparaît bien évidente. Néanmoins, le nombre considérable encore des signes prouve qu'à cette époque, en Allemagne, ni la notation musicale ni, par conséquent, le chant, n'étaient aussi appauvris qu'ils le furent dans la suite.

3° Les quatre tableaux suivants sont identiques quant au fond, l'écriture neumatique seule diffère de l'un à l'autre. Le premier cependant, celui du Vatican, qui est aussi le plus ancien, semble renfermer quelques signes que n'ont pas les autres. Malgré cela, il est clair que la nomenclature des neumes était dès lors fixée, puisque ces quatre tableaux d'origine différente (Rome, Murbach, Toulouse et Venise) la reproduisent dans les mêmes termes, c'est-à-dire en quatre ou cinq vers hexamètres, abstraction faite des fautes de copistes :

Epiphonus, strophicus, punctus, porrectus, oriscus.
Virgula, cephalicus, clinis, quilisma, podatus.
Scandicus et salicus, climacus, torculus, ancus,
Et pressus minor et major. Non pluribus utor
Neumarum signis; erras qui plura refingis.

Il resta, pendant un certain temps, quelques tenants des vieux usages qui réclamaient contre cette simplification extrême des neumes et en admettaient un plus grand nombre. Ils disparurent, et l'uniformité devint universelle. C'était donc, à partir du XII^e siècle, dix-sept neumes seulement qui servaient à noter les manuscrits du chant grégorien, et chacune de ces neumes n'avait qu'une figure. Le point, la virga, la clinis, le podatus, le scandicus et le climacus, le porrectus et le torculus, dont les variétés rythmiques sont si nombreuses à Saint-Gall, se trouvent ici réduits à une forme unique. Leur rythme a disparu, ils ne font plus que marquer les mouvements de la voix, graves, aigus et circonflexes, sans aucun rapport avec la durée des sons, totalement négligée alors.

Ainsi, nous retrouvons dans les tableaux neumatiques ce que nous ont appris déjà les auteurs qui ont écrit sur le chant grégorien, depuis les premiers âges jusqu'aux siècles de décadence et de ruine, savoir : que la musique ecclésiastique, très florissante jusqu'au x^e siècle, commença de décliner vers cette époque, en perdant son rythme naturel ; qu'à la fin du xi^e siècle la décadence était profonde déjà en France, en Allemagne et dans une grande partie de l'Italie ; qu'elle s'acheva dans ces contrées au xii^e siècle et se généralisa partout au cours des siècles suivants ; qu'au xvi^e siècle le plain-chant n'avait plus de rythme nulle part, qu'il se chantait à notes toutes égales ou était abandonné au caprice des exécutants. Les manuscrits, notés d'après ces tableaux de neumes, confirment donc le témoignage des mattres ; ils déposent à leur manière en faveur du chant primitif, par l'appauvrissement graduel de leur notation, par la perte des richesses possédées aux beaux jours des mélodies grégoriennes.

Une conséquence nécessaire, évidente, de ce fait doublement constaté, c'est que des manuscrits notés de la sorte n'ont absolument aucune valeur pour déterminer le rythme primitif du chant grégorien, et qu'en appeler à leur témoignage sur ce point est un paralogisme complet. *Nemo dat quod non habet.* On ne trouvera certainement dans les manuscrits des xii^e, xiii^e et xiv^e siècles que ce que les copistes de ce temps-là y ont voulu mettre, ce que les chanteurs y cherchaient. Or, ceux-ci n'y cherchaient point un rythme, qu'ils ne connaissaient plus, et ceux-là n'ont jamais entendu le noter avec une séméiographie qui ne le renfermait pas davantage.

Pour retrouver les mélodies grégoriennes dans toute leur pureté native et leur richesse d'expression rythmique, les manuscrits des premiers siècles seuls sont un guide sûr, et ceux-là par-dessus tous les autres qui ont été notés d'après un système plus parfait. Or, nulle part autant que dans la célèbre abbaye de Saint-Gall la séméiographie musicale ne fut perfectionnée et enrichie de signes très variés, précisément dans le but de peindre en quelque sorte aux yeux les figures si diverses que le rythme prend naturellement dans la mélodie.

Ailleurs, l'attention des musiciens se porta davantage sur le déficit de la notation neumatique au point de vue de l'intonation et des intervalles des sons. Dès le x^e siècle, leur esprit inventif eut l'idée de disposer les

signes de la notation sur des lignes, une d'abord, puis deux, puis trois et, finalement, avec Guy d'Arezzo, la portée musicale renferma quatre et parfois cinq lignes, dont la signification tonale était déterminée par des lettres ou clefs ¹.

A Saint-Gall, on se fiait à la mémoire pour retenir les intonations mélodiques et l'on chercha plutôt à perfectionner l'écriture au point de vue du rythme, auquel on attachait une grande importance. De là cette variété de signes et de lettres, ayant pour but de marquer nettement les valeurs diverses des sons, ou même les nuances d'émission de la voix dans le chant. Quelques lettres seulement, comme *a*, *e*, *i*, *l*, *s*, sont ajoutées aux neumes pour en indiquer l'intonation, mais toujours assez vaguement. A Saint-Gall, d'ailleurs, l'art du déchant ne semble pas avoir été en faveur, il n'a pas laissé la moindre trace de son existence dans les manuscrits, jusqu'au xvi^e siècle. On y chantait donc les mélodies toutes pures, et celles-là se renaient plus aisément par la grande habitude qu'on en avait ².

¹ Voir, sur cette question, *Paléographie musicale*, 1^{re} année. *Notation diastématique*, p. 122 et sq. — L'antériorité de la notation romaine (chironomique), celle que Romanus apporta à Saint-Gall et qu'il perfectionna, est incontestable et incontestée ; les plus anciens manuscrits sont tous notés d'après ce système. Qu'est-ce donc qui donna naissance à l'autre système de notation à points superposés ? La diaphonie, croyons-nous, déjà fort répandue au x^e siècle. Avec la notation chironomique, le rôle de la mémoire était considérable ; mais, depuis l'introduction de la diaphonie, ce rôle devenait impossible. Jamais la mémoire n'aurait pu retenir tout à la fois et les mélodies anciennes et les parties symphoniques qui y étaient ajoutées. Il fallait donc, de toute nécessité, trouver un moyen de rendre la lecture musicale plus facile et plus sûre, en la rendant plus indépendante de la mémoire, et c'est à quoi l'on s'appliqua tout particulièrement. Le moyen trouvé, et c'était le plus simple, le plus naturel, consistait à assigner une place déterminée à chaque note, les aiguës étant superposées aux graves. Comme point de repère pour cette gradation des notes, on tira une ligne, puis deux, jusqu'aux derniers perfectionnements de ce système par Guy d'Arezzo. La diaphonie et le déchant devinrent dès lors possibles, faciles même, et c'est à partir de ce moment que nous les voyons prendre leur essor. Aussi rien d'étonnant que la notation diastématique ou à points superposés ait pris naissance en France, la patrie de la diaphonie et du déchant. — Remarquons, en outre, que la notation diastématique, faite pour la diaphonie, n'avait pas plus qu'elle à se préoccuper du rythme et de la différence de durée des notes, puisque cette différence disparaissait complètement dans la diaphonie, ainsi que nous l'avons expliqué plus haut. La notation diastématique était donc purement tonale, il n'y faut pas chercher un rythme qui n'y est point. Plus tard seulement, Guy d'Arezzo a corrigé et perfectionné le système à tout point de vue et à l'usage spécial des mélodies grégoriennes, en plaçant sur quatre ou cinq lignes, avec les deux clefs *F* et *C*, non plus seulement des points sans valeur rythmique, mais les neumes elles-mêmes avec leur variété et leur signification quant à la durée des notes ; c'est ainsi qu'il s'en explique lui-même. Malheureusement il ne fut pas compris et son œuvre, sous ce rapport, n'eut pas les suites qu'il en attendait ; le déchant seul en profita, au préjudice de la musique grégorienne.

² Au milieu du xvi^e siècle, l'abbé de Saint-Gall, enfin délivré des guerres et des dévas-

Dès lors ce sont les manuscrits de Saint-Gall écrits du IX^e au XI^e siècle, qui doivent servir de base à une restauration du chant grégorien. Comme fond ou matière des mélodies, ils offrent les plus sûres garanties par leur origine et par le soin avec lequel on gardait alors dans la célèbre abbaye les enseignements de Romanus ; comme forme ou rythme des mélodies, ils fournissent des indications beaucoup plus complètes et plus précises que tous les autres manuscrits notés sans les additions romaniennes. Si nous parvenons à reproduire les mélodies sacrées telles qu'elles se chantaient à Saint-Gall au X^e siècle, ne sera-ce pas les restaurer dans toute la perfection possible, puisque de l'œuvre de saint Grégoire ou de ses successeurs aucun document plus ancien et mieux autorisé ne nous est parvenu ?

Le travail de confrontation avec les manuscrits de la même époque, mais de provenance différente, ne sera cependant pas inutile. Si les versions sont identiques, elles se confirment les unes par les autres ; si elles diffèrent, on sera libre d'adopter celle qui paraîtra la meilleure, la plus mélodique.

Mais, pour lire ces manuscrits et déterminer leurs intonations, nous n'avons plus la tradition et l'usage qui apprenaient à nos pères la valeur tonale des neumes ; pour y suppléer, l'auxiliaire indispensable, ce sont les manuscrits guidoniens, c'est-à-dire ceux du XI^e et du XII^e siècles, les plus anciens qui aient été notés d'après le système de Guy d'Arezzo, à une époque où les traditions primitives n'avaient pas encore disparu dans le courant de la décadence. L'Angleterre et l'Italie centrale nous fourniront sans doute, parmi les manuscrits de cette époque, les plus précieux, parce qu'ils seront les plus sûrs.

tations protestantes, voulut relever dans son église le chant et les cérémonies liturgiques. Pour cela, il fit venir d'Italie un habile maître contrepointiste, nommé Lupus, et il le chargea de mettre en contrepoint à quatre voix les chants des principales solennités ecclésiastiques, mais en conservant toujours intact le plain-chant au ténor. Lupus accomplit cette œuvre considérable (deux énormes in-folio qui se trouvent à la bibliothèque sous les nos 542 et 543), avec un plein succès, dit-on. Mais c'était une nouveauté à Saint-Gall, et elle fut loin de plaire à tous les religieux. On écrivit lettres et traités pour la critiquer ; il fallut que l'abbé chargeât le P. M. Enk de la défendre, ce qu'il fit en deux traités apologétiques, sous forme de préface à chacun des volumes de la collection nouvelle (Cf. le *manuscrit* n° 443). La cause de la musique polyphonique y est plaidée avec vigueur et science. Elle ne fut cependant pas gagnée, car l'abbé suivant n'approuva pas l'innovation et le plain-chant pur continua de régner à Saint-Gall.

Ce n'est que dans le rapprochement de ces deux sortes de manuscrits anciens, les uns notés en neumes pures du ix^e et du x^e siècles, les autres notés en neumes sur lignes, du xi^e et du xii^e siècles, que nous trouverons le moyen assuré de rétablir la phrase grégorienne dans toute son intégrité primitive, c'est-à-dire fond et forme, mélos et rythme, de réussir par conséquent dans l'œuvre de restauration tant désirée et si ardemment poursuivie depuis un demi-siècle. Ce que nous avons vu jusqu'ici démontre évidemment l'insuffisance de tout autre procédé et, en particulier, d'une simple reproduction des manuscrits neumés sur lignes, à partir du xii^e siècle. Dans l'état de décadence où se trouvait dès lors le plain-chant, et étant donné le peu de soin qu'on mettait à le noter d'une manière correcte, ces manuscrits perdent toute valeur historique; on ne peut y ajouter foi qu'autant qu'ils s'accordent avec les manuscrits plus authentiques des premiers siècles. Par bonheur, ceux-ci sont assez nombreux et d'origine assez sûre pour rendre possible, facile même, le rapprochement dont nous parlons, pour offrir par conséquent à un travail de vraie restauration les meilleures conditions de succès.

CHAPITRE IX

LA MUSIQUE GRÉGORIENNE ET LES AUTRES MUSIQUES SACRÉES

Pour connaître la musique grégorienne, ce qu'elle fut à son origine et plus tard, aux époques de prospérité, il ne suffit pas de l'étudier dans les auteurs du moyen âge, qui en ont écrit avec plus ou moins de science ; il suffit moins encore de n'étudier qu'elle, comme si elle constituait elle seule un tout complet, sans relation avec aucune autre musique connue. Isoler ainsi notre musique sacrée des systèmes contemporains et analogues, la traiter comme un produit spontané et unique de notre tempérament religieux, ne voir qu'elle, en négligeant les rapports qu'elle a dû avoir avec ces divers systèmes, c'est là évidemment un procédé qui n'est pas scientifique, qui expose à beaucoup d'ignorance et d'erreurs.

Le moyen, au contraire, d'arriver à la vérité pleine et entière, c'est de rattacher la musique grégorienne à son origine au moins probable, c'est de la replacer dans son milieu, en l'entourant de tous les systèmes musicaux avec lesquels elle s'est trouvée en relations, de comparer les uns avec les autres, de voir en quoi ils se ressemblent, par quoi ils diffèrent, et de chercher par ces rapprochements à éclairer les points encore obscurs du système grégorien.

Or, dans les siècles passés, trois sortes de musique furent contemporaines de la musique grégorienne et eurent certainement avec elle des rapports, soit d'origine, soit d'influence mutuelle : la musique gréco-romaine, la musique hébraïque et la musique des Églises orientales, c'est-à-dire de l'Égypte, de la Syrie, de la Grèce et de l'Arménie.

La musique gréco-romaine, à l'apparition du christianisme et pendant les six premiers siècles de l'ère chrétienne, était en possession de régir toutes choses, théoriquement et pratiquement, dans le monde artistique.

L'éducation musicale se faisait par elle ; elle seule avait une théorie enseignée partout dans les écoles ; en dehors des temples chrétiens, dans toutes les circonstances de la vie où la musique avait sa part, c'est la musique gréco-romaine qui intervenait par ses compositeurs et leurs œuvres ; on n'était pas lettré sans la connaître et sans s'habituer, par conséquent, à juger de toute musique selon ses principes. Ces principes, d'ailleurs, semblaient à tous indiscutables et tellement fondés en raison qu'ils devaient servir de base à tout système musical.

De fait, nous avons vu dans la précédente étude jusqu'à quel point la théorie grecque a influé sur l'œuvre de saint Grégoire ou des auteurs, quels qu'ils soient, des mélodies grégoriennes. Cette influence n'est pas moins visible dans les premiers essais de théorie musicale appropriée au chant ecclésiastique, du *vi^e* au *xi^e* siècle, de Boèce à Guy d'Arezzo et à Aribon le Scolastique. La musique grégorienne avait donc avec la musique gréco-romaine de très grandes affinités. Elle n'en différait essentiellement sous aucun rapport, et cela explique qu'elle ait pu ainsi se laisser pénétrer par elle, s'identifier avec elle sur tant de points, en dépit même de sa constitution propre et particulière.

Mais ce qui importe à l'étude de la musique grégorienne, bien plus que la connaissance de la musique gréco-romaine, c'est la comparaison avec deux sortes de musiques sacrées, dont l'existence est intimement liée à la sienne, l'une étant, selon toute probabilité, l'origine et le principe de son système, l'autre issue de la même source, formée de la même manière et longtemps ayant suivi les mêmes lois dans son développement séculaire. Je parle de la musique hébraïque et de la musique des Églises orientales, de l'Église grecque en particulier.

La première, nous le savons par les Écritures, d'abord en usage dans le temple de Jérusalem, se répandit de là dans les synagogues de la Judée et de la dispersion. Elle s'y est conservée depuis des siècles avec des fortunes très diverses, suivant les contrées, bien diminuée et plus ou moins corrompue, mais non toutefois sans retenir encore de précieux vestiges de sa nature et de ses grandeurs passées. C'est d'elle, croyons-nous, que vient notre musique sacrée, celle qui a fait partie de la liturgie chrétienne dès les premiers siècles, que ni saint Ambroise ni saint Grégoire n'ont inventée, qu'ils régularisèrent seulement et centonisèrent, en attachant

à cette réforme l'autorité de leur nom et de leur situation éminente.

« Les premiers chrétiens, dit M. Naumbourg, étaient des Juifs, et il est fort croyable que, dans leurs réunions, ils chantèrent les hymnes et les psaumes, qu'ils avaient entendus et répétés depuis leur enfance. Les psaumes de David, qui passèrent dans la liturgie chrétienne, et les anciennes mélodies hébraïques formèrent ainsi les chants des premiers chrétiens. Saint Paul, voulant faire entrer ces chants religieux dans la nouvelle Église, exhorte les Gentils qui se sont convertis à chanter des psaumes. Les chrétiens, au dire de Pline le Jeune, s'assemblaient au point du jour pour chanter des prières et des cantiques ; ceux qui, à Rome, se réfugiaient dans les catacombes, chantaient à minuit et à voix basse des chœurs religieux ¹. »

Cette origine, que l'histoire de la fondation des premières communautés chrétiennes rend extrêmement probable, est confirmée par ce fait que la musique de l'Église, malgré les traits de ressemblance qu'elle offre avec la musique des anciens Grecs, ne constitue pas moins un système à part, possédant une théorie et des procédés distincts, mais surtout des œuvres d'un caractère tout autre que celle des musiciens grecs, manifestement apparentés, au contraire, avec ce que nous connaissons de la musique juive, comme nous le verrons bientôt.

Quant à la musique des Églises orientales, son origine est la même ; elle aussi remonte au berceau des Églises chrétiennes. Pendant des siècles, les deux musiques se sont développées concurremment et d'après un même système théorique ; sous le rapport du chant et des usages liturgiques, l'Orient et l'Occident entretenaient d'incessantes relations, Rome ayant toujours compté dans son clergé et jusque sur le siège de saint Pierre nombre de clercs et de papes grecs. Les preuves de ces rapports entre les deux Églises et des emprunts qu'elles se firent l'une à l'autre ne manquent pas dans l'histoire de la Liturgie.

Pour ce qui concerne le chant en particulier, j'ai montré déjà ² comment, dans la théorie musicale des Grecs actuels, on retrouve la théorie

¹ *Recueil de Chants religieux et populaires des Israélites*, des temps les plus reculés jusqu'à nos jours, par S. NAUMBORG, ministre officiant du Temple consistorial de Paris, t. I, *Étude histor.*, cap. VIII

² Deuxième Étude, *Appendice II*, cap. VIII.

des Grecs du moyen âge, et comment cette théorie n'est autre que celle de la musique grégorienne, l'une et l'autre n'étant à l'origine qu'un même système musical. Le fait, d'ailleurs, de cette communauté d'origine est mentionné expressément par les auteurs anciens, dès le temps de Charlemagne. « Certains chantres, dit Aurélien de Réomé, affirmaient que toutes les antiennes ne s'adaptent point à la règle des huit modes. C'est pourquoi votre pieux et auguste aïeul, Charles, Père de l'univers, ordonna d'en ajouter quatre autres, pour lesquels on fit une nouvelle nomenclature, trouvant meilleur, puisque les Grecs se glorifiaient d'être les inventeurs des huit modes, d'en porter le nombre à douze. Les Grecs alors, pour avoir toutes choses communes avec nous et ne nous demeurer pas inférieurs, ajoutèrent également quatre modes aux huit anciens, avec une nomenclature spéciale.

« Mais ces quatre modes d'invention moderne, aussi bien ceux des Latins que ceux des Grecs, ne diffèrent réellement des premiers que par les noms, et l'on peut toujours les ramener à quelqu'un d'entre eux... Rien donc ne nous oblige d'abandonner les chemins battus par nos ancêtres, ni de déplacer les bornes qu'ils ont plantées ; vu surtout que, jusqu'à ces inventions récentes, tout le chant de l'Église, tant grecque que romaine, dans les antiennes, les répons, les offertoires et les communions, a toujours été réglé par les huit modes anciens ¹. »

Nous lisons dans la notice sur le pape Virgile ², qu'étant entré à Constantinople, la veille de la Nativité de Notre-Seigneur, l'empereur vint au-devant de lui et tous les deux pleurèrent en s'embrassant. Le peuple alors le conduisit processionnellement jusqu'à l'église de Sainte-Sophie, et les clercs chantaient devant lui l'antienne : *Ecce advenit dominator Dominus*. Or cette antienne fait partie de l'office de Noël dans le *Responsale gregorianum*, inséré par les Bénédictins dans les œuvres de saint Grégoire ; elle a disparu de l'antiphonaire romain, mais Trèves et Saint-Gall l'ont conservée. A cette époque reculée, le chant de l'Église grecque et celui de l'Église latine étaient donc semblables.

« Le jour de l'octave de l'Épiphanie (13 janvier 802), après les laudes

¹ AURELIJ REOMENSIS, *Musica disciplina*, cap. VIII, ap. GERB. I.

² *Liber pontificalis*, t. I, p. 298. Le pape Vigile siégea à Rome de l'an 537 à l'an 555.

célébrées en présence de l'empereur (Charlemagne), comme les envoyés grecs chantaient entre eux, dans leur langue, leurs propres antiennes du jour (savoir *Veterem hominem*, etc...), l'empereur ordonna à un de ses chapelains, versé en grec, de traduire ces textes en latin, de manière à conserver une correspondance aussi exacte que possible entre les mouvements de la mélodie et les syllabes¹. » M. Gevaert conclut de ce fait, et avec raison : « Si cette anecdote est véridique (et pourquoi ne le serait-elle pas ?), il en résulte qu'au temps de l'impératrice Irène, après l'extinction de l'hérésie iconoclaste, le chant de l'Église de Constantinople était encore identique, sauf pour la langue, avec celui de Rome. C'est là un point important à retenir². »

La communauté de chant entre les deux Églises dura longtemps encore après Charlemagne, jusqu'à l'époque où le schisme fut consommé à Constantinople (1050). Nos tropaires et graduels antérieurs à cette date en sont la preuve. Presque tous ils renferment les chants communs de la messe, *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei* et le *Pater Noster* dans les deux langues, latine et grecque, avec notation neumatique. L'un des *Gloria in excelsis* se chantait en grec et en latin sur une même mélodie, car la notation est semblable de part et d'autre, sauf les légères différences nécessitées par le texte³. En certaines fêtes solennelles, à la Pentecôte notamment, l'office était ainsi chanté alternativement en latin et en grec, et non seulement les chants communs, mais aussi l'introït, l'offertoire, la communion avec tropes spéciaux, comme on peut le constater entre autres à la Bibliothèque nationale de Paris, dans un tropaire du XI^e siècle ayant appartenu à la cathédrale de Nevers⁴.

¹ Cf. JAFFÉ, *Bibl. rer. german.*, t. IV. — *Histoire de Charlemagne*, par un moine de Saint-Gall.

² Cf. GEVAERT, *La Mélodie dans le chant de l'Église latine*, p. 314. — *Les Origines du chant liturgique*, note 1, p. 89.

³ Voir les *Tropaires et Graduels* de Saint-Gall cités plus haut, p. 226, note 1.

⁴ Ce manuscrit porte le n° 9449, fonds latin, et les acclamations du folio 36 montrent qu'il a été écrit sous le pape Jean XIX, Hugues II étant évêque de Nevers (1029) et Henri I^{er} roi de France (1031-1060), par conséquent avant le schisme d'Orient. Un autre manuscrit de la même bibliothèque également de Nevers, le *Graduel Tropaire*, n° 1235, du XII^e siècle, noté sur lignes, étant la traduction exacte en très belle notation guidonienne du tropaire précédent, j'espérais y trouver les mélodies grecques du jour de la Pentecôte. Mais dans l'intervalle d'un siècle qui sépare les deux manuscrits le schisme était intervenu ; l'union des deux Églises n'existant plus, on avait cessé de chanter l'office dans les deux langues et le copiste du second manuscrit s'est contenté de traduire du premier les chants latins seulement.

Le fait est donc certain jusqu'au XII^e siècle, l'Église grecque et l'Église latine n'avaient qu'un seul système musical, les mêmes mélodies pouvaient être chantées de part et d'autre, aucune différence notable n'existant entre les deux espèces de chant. L'Église grecque, malheureusement, n'a pas rencontré comme l'Église latine son Ambroise ou son Grégoire, pour fixer les règles du chant et en ordonner les mélodies. La tradition chez les Orientaux a presque seule conservé la théorie et la pratique musicales, mais ne les a pas empêchées de subir plus ou moins l'influence des mœurs et surtout des vicissitudes politiques, par lesquelles ont passé depuis lors les chrétiens de ces contrées. L'influence turque est évidente dans les deux musiques liturgiques des Grecs et des Arméniens, mais les Russes et les Coptes ont réussi à s'en préserver,

L'étude comparée de ces trois sortes de musique sacrée, l'hébraïque, la chrétienne orientale et la chrétienne occidentale, s'impose donc à qui veut connaître cette dernière et trouver la solution des problèmes qu'elle renferme. Au reste, cette étude n'offre rien de bien difficile ; les matériaux en grande partie se trouvent dans les publications déjà faites, il ne faut que de la patience et un certain ordre pour en tirer de quoi refaire tout le système ancien de notre musique grégorienne. Peut-être le lecteur en sera-t-il convaincu à la fin de ce travail¹.

¹ « Sur la musique gréco-romaine, je ne puis que répéter ce que j'ai dit dans mon travail sur le livre de Gevaert : que ce savant, en voulant faire dériver de cette musique notre chant liturgique, n'a fait au contraire que mettre en évidence la diversité profonde de ces deux arts et montré que la musique chrétienne est une création qui doit fort peu de choses à celle de l'antiquité ; tant est grande la dissimilitude de leurs procédés.

« Sur la musique hébraïque, on peut se demander si celle qui est en usage dans les synagogues actuelles a rien de commun avec celle du Temple de Jérusalem. D'abord les textes sont purement rabbiniques et, sauf la lecture de la *Section* du Pentateuque, aucune partie des Livres Saints ne figure dans le service des synagogues et on n'y chante jamais de psaumes. Ensuite chaque rite rabbinique a ses chants particuliers, comme il a sa prononciation ; d'où on est autorisé à conclure que tout cela est relativement récent et n'a pu servir de modèle à l'Église chrétienne.

« Sur le chant des Églises orientales (grecque, arménienne, maronite, les seules dont j'ai entendu quelque chose), ce qui frappe le plus, c'est son absolue dissemblance avec celui de l'Église latine. Quant à la tonalité, la chose est tellement évidente qu'il est inutile d'insister. Quant au rythme, j'ai peine à croire qu'on puisse tirer aucune indication utile de celui du chant byzantin. Son assommante uniformité dans la plus grande partie des pièces et son inconvenante précipitation dans un certain nombre d'entre elles ne peuvent que révolter le goût. » (St. M.)

Je n'ai voulu ni omettre cette note du savant écrivain ni en rien retrancher, car il est

I. — Une première observation plus générale, parce qu'elle embrasse toute espèce de musique, profane et religieuse, c'est que, ni dans l'antiquité ni dans les temps modernes, on ne rencontre de système musical où le rythme ne soit partie intégrante et essentielle. Et par rythme, j'entends ce que tous les auteurs anciens ont appelé de ce nom : l'ordre et la régularité dans les mouvements au moyen de certaines proportions établies dans leurs durées successives¹.

Bien plus, le rythme chez les anciens avait une telle prépondérance sur les autres parties de la musique qu'il a suffi parfois lui seul à donner aux mélodies les apparences d'un genre différent et à les faire classer en autant de modes distincts. C'est ainsi, au dire d'Héraclide du Pont, qu'à l'origine on ne connaissait en Grèce que trois modes musicaux, parce qu'il n'y avait parmi les Grecs que trois races primitives, les Doriens, les Éoliens et les Ioniens, dont chacune différait beaucoup par le caractère. Naturellement, chaque race avait imprimé à sa musique son propre caractère, et cela surtout par le rythme : rythme grave et majestueux chez les Doriens, vif et enjoué chez les Éoliens, rude et emporté chez les Ioniens².

bon que toutes les opinions soient entendues et qu'on en puisse comparer les raisons. Le lecteur qui aura parcouru attentivement les trois études renfermées dans cet ouvrage verra bien que, sur les trois points ici marqués, je ne partage pas toutes les idées de M. le chanoine Morelot, et il en connaît les raisons. Il est vrai que, de prime abord, les dissemblances sont très accusées entre le chant de l'Église romaine et celui des Églises orientales ; mais, si on les étudie plus à fond l'un et l'autre, si on remonte de leur état actuel à leur constitution primitive, leur conformité devient manifeste, les dissonances s'éteignent et chacune des parties de cet accord parfait, tout en demeurant distincte en elle-même, apparaît comme issue d'un générateur commun, d'une même fondamentale, à l'origine du christianisme.

Cette origine est-elle la musique hébraïque ? Je le crois fermement ; non, sans doute, cette musique telle qu'elle existe aujourd'hui, quelque part que ce soit, mais telle qu'elle existait au temps des premiers chrétiens. En reste-t-il quelque chose dans la musique des synagogues actuelles ? Pourquoi non, si peu que ce soit ? Certainement, parmi les chants recueillis par M. Naumbourg et qualifiés de traditionnels, il y en a de très anciens, dont la facture est absolument conforme au système grégorien et que leur composition reporte à des habitudes musicales toutes différentes des nôtres. Pourquoi ceux-là ne seraient-ils pas réellement traditionnels ? C'est avec eux seulement qu'il faut comparer notre chant ecclésiastique et non pas avec les autres. Les Saints Livres ont-ils réellement si peu de part aux offices liturgiques dans les synagogues ? J'ai quelque peine à l'admettre, en présence du recueil de M. Naumbourg qui ne produit pas cette impression. Les Juifs ont assurément leurs compositions rabbiniques, comme nous avons nos hymnes, nos antiennes et nos répons, composés par des maîtres ; s'ensuit-il qu'ils n'aient que cela ? Pas plus, sans doute, qu'il ne serait vrai d'affirmer que nous ne chantons rien de la Sainte Écriture.

¹ Cf. BACCHII SENIORIS, *Introd. artis mus.*, ap. MEYB., p. 22.

² Cf. ATHÉNÉE, *Banquet des savants*, liv. XIV, ch. v. — Voir aussi II^e Étude, appendice III, § 1.

Vint un temps, il est vrai, où les rhéteurs en quête d'effet à produire et forçant quelque peu la nature, Isocrate à Athènes et, plus tard, Cicéron à Rome, imaginèrent de transporter dans le discours ce qui fait le charme et la puissance de la poésie; ils inventèrent le *nombre oratoire*, pâle reflet du rythme propre à la poésie et à la musique, preuve évidente aussi que le rythme était alors ce qui frappait le plus dans l'une et dans l'autre, ce en quoi l'on faisait consister presque toute leur expression. Mais jamais on ne vit les musiciens, abandonnant la meilleure partie de leur art, emprunter au discours, à la simple parole humaine, le peu qu'elle possède en fait de rythme et de nombre.

Les Grecs, en particulier, qui ont tant raffiné et subtilisé en musique, sont au contraire intransigeants, lorsqu'il s'agit du rythme. Pour eux, le chant, comme la parole, ne peut être que de trois manières : ou il est rythmé, ou il ne l'est pas du tout, ou bien il contient un mélange de rythme et de non-rythme. Or, pour qu'il y ait rythme, il faut nécessairement un rapport déterminé entre les temps qui divisent les mouvements et forment l'arsis et la thésis de chaque pied. Ce rapport peut être égal, double, sesquialtère ou sesquiterce, il n'importe; mais où il n'est ni l'un ni l'autre, il n'y a pas de rythme.

Tel fut le rythme de la musique gréco-romaine, et non pas d'elle seule, mais, au moins dans ses principes essentiels, de tous les systèmes de musique dans l'antiquité, en Chine, en Égypte et jusque chez les barbares. Tel il demeure aujourd'hui encore, partout où des hommes ont acquis les premières notions du chant, même sans théorie et par la seule impulsion de la nature. Comment donc la musique grégorienne, si goûtée autrefois chez toutes les nations chrétiennes, ferait-elle exception à ce concert unanime de toutes les musiques humaines? Comment une exception aussi extraordinaire aurait-elle pu se produire, sans être signalée nulle part avant le XII^e siècle de notre ère? Où sont les preuves historiques, les faits certains qui obligent de l'admettre?

Vainement on les cherche; là même où l'on a cru pouvoir les signaler, ils ne s'y trouvent pas, nous l'avons vu. C'est le contraire qui apparaît manifestement, et, si le chant grégorien a subi une décadence trop réelle, nous pouvons en marquer l'origine, en indiquer la nature et les causes, suivre ses progrès, à mesure qu'une autre musique se développe à ses

côtés et finit par la supplanter. Mais, dans le principe, rien au point de vue du rythme ne sépare la musique chrétienne des autres systèmes musicaux pratiqués à la même époque.

II. — Ni dans le chant des Églises orientales, ni dans ce qui nous est parvenu de la musique hébraïque, on ne trouve rien de pareil au plainchant, tel qu'il existe du XII^e au XVIII^e siècle, rien non plus qui réalise l'idée qu'on s'en était faite au XVIII^e siècle ou qu'on voudrait, de nos jours, nous en donner. Ce qui existe dans ces deux sortes de musique, c'est, au contraire, un rythme absolument musical, semblable pour le fond à celui de la musique grecque et de toutes les musiques, anciennes et modernes ¹.

Ce fait est remarquable, en ce qui concerne les Églises orientales, particulièrement l'Église grecque, qui a été si longtemps avec l'Église latine en communauté de théorie et de pratique musicale. Or le doute n'est pas possible, dans toutes ces Églises sans exception, le chant liturgique est rythmé, d'un rythme simple, élémentaire, réduit en quelque sorte à sa première essence, comme nous le verrons plus loin, mais réel cependant et susceptible de revêtir une forme plus parfaite, sans changer de nature. Les exemples cités dans notre deuxième Étude, l'enseignement formel des maîtres les plus illustres chez les Grecs démontrent la vérité de cette affirmation ; on en sera plus convaincu encore, lorsque nous étudierons par le détail ce rythme de l'Orient pour y trouver la vraie forme du rythme grégorien.

Dès lors, comment et quand l'accord a-t-il cessé entre les deux Églises ? Au XI^e siècle il existait encore, les documents en font foi ; aujourd'hui, tout diffère entre notre plainchant et le chant de l'Église grecque, mélос, théorie harmonique et rythme. D'où vient cela, et de quel côté s'est fait le changement ? Des deux côtés, répondrons-nous, mais non pas sur les mêmes points ni de la même manière : l'Église latine a gardé intacte la théorie harmonique, mais elle a perdu le rythme par suite de causes connues ; l'Église grecque, subissant l'influence de

¹ Nous l'avons montré déjà pour les chants de l'Église grecque et de l'Église copte dans l'Appendice II de notre deuxième Étude. On le verra mieux encore dans la deuxième partie de cette présente étude.

la domination turque, a perdu la science harmonique, mais elle a heureusement conservé ses traditions rythmiques.

Nous avons vu, en effet, comment la théorie modale des Grecs, confuse et incertaine, est un mélange du système ancien de l'octoechos avec le chromatisme et l'enharmonisme de la musique turque, où néanmoins il est aisé de démêler le fond primitif et purement diatonique des alluvions plus récentes, qui en ont corrompu la simplicité et la belle ordonnance¹. Aucune cause semblable n'ayant agi dans notre Occident, la musique ecclésiastique s'y est conservée pure dans son fond, et sa théorie est aujourd'hui ce qu'elle était au ix^e et au x^e siècle, c'est-à-dire à l'époque où les deux Églises la possédaient en commun.

D'autre part, en Occident, l'usage de la diaphonie et du déchant, qui se répand partout à partir du x^e et du xi^e siècles, introduit peu à peu dans l'exécution des mélodies grégoriennes un changement capital : le rythme disparaît et fait place au système des notes égales, d'abord dans le plain-chant soumis au déchant, puis dans tout le plain-chant, même exécuté seul. Nous avons pu, dans les auteurs et dans les manuscrits, suivre cette transformation de la musique grégorienne, marchant de pair avec les progrès de la musique figurée. En Orient, la symphonie demeura totalement inconnue à la musique ecclésiastique, les mélodies furent toujours et sont encore exécutées par les voix à l'unisson, sans mélange d'aucune consonance. Rien, par conséquent, ne devait agir pour modifier le rythme primitif de ces mélodies ; il a pu se conserver intact du xi^e siècle jusqu'à nous, et cela d'autant mieux que ce rythme des mélodies ecclésiastiques, rythme très simple et élémentaire, est aussi le rythme des mélodies populaires de la Grèce, de l'Arménie, voire des chansons arabes en Égypte et en Algérie.

On s'explique donc les différences qui existent entre deux musiques semblables ; les causes en sont faciles à constater et leurs effets devaient être naturellement ce que nous les voyons aujourd'hui. Mais il est heureux que chacune des deux musiques ait ainsi conservé une part différente des traditions primitives, les Grecs celles du rythme, et nous celles de la théorie harmonique. En réunissant ces deux parties séparées, on refor-

¹ Cf. II^e Étude, appendice II, ch. xviii.

mera le tout, et nous verrons bientôt comment, de fait, les traditions orientales nous peuvent servir à renouer les nôtres et à retrouver dans nos plus vieux manuscrits la notation fidèle et suffisamment complète du rythme, sur lequel nos pères ont chanté les mélodies sacrées.

III. — La liturgie hébraïque, de même que la liturgie des Églises orientales, de même que la nôtre, renferme quatre espèces de chants.

Ce sont d'abord les chants *métriques*, c'est-à-dire adaptés à la poésie et respectant son rythme. Ceux-là appartiennent à cette partie de la musique que les Grecs ont appelée métrique. Nous en connaissons les lois ; mais ces lois n'ont pas partout été comprises ni appliquées avec la même rigueur que chez les Grecs de l'antiquité. On trouve souvent dans les autres musiques une liberté plus grande laissée à la mélodie, qui introduit dans la trame métrique des vocalises plus ou moins étendues et en réalité compatibles avec le rythme poétique.

Viennent ensuite les chants *rythmiques*, composés sur des textes qui n'ont rien de poétique ou, du moins, ne s'astreignent pas au mètre et usent du rythme libre. Ces chants sont nombreux dans les liturgies, ils forment le fond principal de la musique sacrée.

Il y a en troisième lieu les *récits mélodiques*, sorte de chants en partie rythmés et en partie laissés *ad libitum* du chanteur. Ce sont ceux-là, sans doute, que les Grecs appelaient rythmoïdes, *rythmi speciem habentia*. En certains endroits, ils prennent effectivement une forme toute mélodique, et leur rythme est alors celui des mélodies proprement dites ; ailleurs, au contraire, ils ne sont plus qu'un simple récitatif plus ou moins modulé, mais où le rythme s'élargit et se plie au mouvement naturel de la parole.

Restent enfin les *leçons* ou lectures, dans lesquelles le prêtre récite en chantant une prière, une bénédiction, ou bien l'un des ministres lit quelque partie des Écritures. Le chant des leçons, ordinairement syllabique, n'a pas de rythme ; c'est le texte qui règle le mouvement de la voix, alors même qu'il s'y trouve des mélismes ou courtes vocalises. Sous ce rapport cependant, les Coptes semblent, même dans les leçons de la sainte Écriture, observer un rythme assez marqué et presque rigoureux ; mais peut-être la pratique adoucit-elle cette rigueur.

On trouvera parmi les documents (tome III, *Document VII*) des

exemples de ces quatre espèces de chants liturgiques, les uns appartenant à la liturgie hébraïque, les autres aux liturgies orientales.

Voilà donc une similitude remarquable entre les trois sortes de liturgies. Est-ce pur hasard ? Assurément non ; voyons-y plutôt cette relation d'origine dont nous avons parlé, la liturgie hébraïque étant le berceau des deux autres et leur ayant transmis ses richesses musicales, comme l'Église chrétienne est issue de la synagogue, en lui ravissant les meilleurs de ses fidèles. S'il en est ainsi, la question du rythme dans notre musique sacrée est résolue par les exemples des deux autres musiques.

En effet, nous avons, nous aussi, dans notre liturgie : 1° Des chants *métriques*. Ce sont les hymnes que saint Ambroise commença d'y introduire au iv^e siècle, puis les séquences, venues beaucoup plus tard. Les chrétiens occidentaux avant le iv^e siècle ne firent-ils aucun usage, dans leurs assemblées religieuses, de chants en vers et de cantiques populaires ? Nous ne le savons pas d'une manière certaine. En tout cas, ces chants, s'il en existait, ne faisaient pas partie de la liturgie proprement dite, comme ils ont fait plus tard.

2° Des chants *rythmiques*, antiennes et répons de toute sorte, dont se composent le graduel et l'antiphonaire romains, chants communs de la sainte Messe, *Kyrie, Gloria*, etc... Ces derniers, peu nombreux à l'origine et ne variant guère, ont été beaucoup augmentés entre le ix^e et le xii^e siècles, c'est-à-dire à l'époque où l'usage des tropes sur les diverses parties de la Messe servait à rehausser l'éclat des solennités religieuses.

3° Des chants *mixtes*, en partie rythmés et en partie non rythmés. Tels sont, croyons-nous, les psaumes et les cantiques évangéliques, dont les intonations, les médiantes et les terminaisons sont rythmées dans les manuscrits, tandis que la teneur est simplement récitée. Tels encore l'hymne *Te Deum*, l'*Exultet* du Samedi saint, les préfaces, etc., tous les chants dans lesquels le récitatif se mêle à la mélodie et qui renferment des vocalises à rythme déterminé.

4° Enfin, des chants *non rythmés*, uniquement faits pour être récités avec certaines inflexions de la voix, selon les règles d'une bonne lecture, où le sens et l'accentuation doivent être convenablement observés. Chez nous comme dans les autres Églises, cette classe de chants comprend les oraisons et bénédictions du prêtre, les passages de l'*Ancien* et du *Nou-*

veau Testament qui sont chantés par les clercs dans l'assemblée des fidèles, les versets que le chœur ou même le peuple entier répondent au prêtre ou aux clercs, le chant des Litanies, etc...

Telle est, ce semble, la division qui existait autrefois dans nos chants liturgiques, et qui aujourd'hui encore subsiste dans les liturgies apparentées. C'est, d'ailleurs, la division admise par les théoriciens du rythme grec, lorsqu'ils distinguaient en musique les mètres, les rythmes, la rythmoïdes et les non-rythmes. Elle est naturelle et fondée en raison, la constitution des mélodies grégoriennes s'y prête et elles n'en seront que plus parfaites ; tout, en un mot, autorise cette division, tout concourt à démontrer qu'elle remonte aux origines mêmes de notre musique sacrée et qu'elle lui est nécessaire aujourd'hui comme dans le passé.

La musique grégorienne ne porte donc pas seulement en elle-même et dans son histoire la preuve irréfragable de sa constitution rythmique primitive, elle trouve encore à côté d'elle de précieux témoins de son passé, qui ont longtemps partagé sa vie, se sont mêlés à ses gloires et ont réussi à conserver intact ce qu'elle-même a malheureusement perdu depuis des siècles.

Un témoignage confirme l'autre, car ils s'accordent sur tous les points. Ce que les maîtres les plus anciens et les mieux autorisés nous apprennent du rythme des mélodies grégoriennes, nous le voyons pratiqué dans les Églises orientales, sinon avec la perfection d'autrefois, du moins avec une fidélité suffisante pour le reconnaître et en apprécier la valeur. Disons plus : ce chant des Églises orientales n'est pas seulement un témoin véridique de ce que fut jadis le chant de l'Église romaine, il nous sert encore de maître, il nous apprend comment nous pouvons nous-mêmes, en reconstituant les formes rythmiques du passé, rendre à nos mélodies la perfection et la vie qu'elles n'ont plus.

DEUXIÈME PARTIE

RECONSTITUTION DU RYTHME GRÉGORIEN

La question historique semble résolue par les témoignages que nous avons réunis en grand nombre dans la première partie. La musique grégorienne possédait autrefois un rythme parfaitement défini, absolument musical. Sous ce rapport, elle ressemblait à toutes les autres musiques, rien de particulier ne la distinguait ni ne pouvait établir de différence entre elle et ses congénères.

Nous arrivons maintenant à une autre question, et celle-là est toute pratique : ce rythme que possédait primitivement la musique grégorienne, mais qu'elle a perdu depuis tant de siècles, pouvons-nous le retrouver ? Si oui, quels moyens avons-nous pour cela ?

Question importante, assurément ; car il nous servirait peu de savoir que les mélodies ecclésiastiques étaient jadis parfaitement rythmées, si nous étions aujourd'hui dans l'impossibilité de leur restituer ce rythme et de les rétablir ainsi dans leur intégrité primitive. Mais aussi question difficile, parce que, pour la résoudre, nous devons interroger des morts qui ne viendront pas nous expliquer leur réponse, et que nous avons perdu le fil de la tradition qui servait de guide à nos ancêtres dans le labyrinthe des manuscrits notés en neumes.

Aussi ne peut-on s'attendre à trouver dans les conclusions de cette deuxième partie la même certitude que dans les précédentes. Nombre de points, sans doute, seront mis hors de contestation par des témoignages clairs et positifs ; ce sont même les plus importants, et ils serviront de base solide à notre travail de reconstitution rythmique. Mais il en est

aussi que, faute de renseignements précis, nous devons établir par voie de conséquence, d'analogie, de convenance musicale.

En face des neumes, notre situation ressemble beaucoup à celle des linguistes cherchant la signification des fameux hiéroglyphes d'Égypte ou des tablettes cunéiformes de l'Assyrie, deux langues perdues aussi depuis des siècles. On aurait eu mauvaise grâce, assurément, d'objecter à leur interprétation qu'elle n'était appuyée sur aucun texte des grammairiens du temps et qu'ils ne pouvaient citer aucun auteur ancien expliquant les signes comme eux. C'était assez que, se fondant sur certains indices probables et sur des vraisemblances, ils arrivassent à donner une signification telle qu'il en résultait toujours, de quelque manière que les figures fussent assemblées sur les monuments antiques, un sens raisonnable, un discours suivi.

Ainsi en est-il à peu près du déchiffrement des neumes. On ne peut exiger que toute interprétation des signes neumatiques soit démontrée par un texte des auteurs anciens, ni qu'on présente un cours de solfège vieux de dix siècles, dans lequel serait expliquée par le détail la notation rythmique des ix^e et x^e siècles. Si nous avions la bonne fortune de posséder tout cela aujourd'hui, le problème du rythme grégorien n'existerait pas, nous lirions les neumes comme nous lisons les écritures de ce temps-là ; un peu d'exercice y suffirait. Mais c'est précisément parce que ce secours nous manque, que nous cherchons encore ce que veulent dire ces signes, dont sont pleins nos vieux manuscrits, et s'ils ne renferment pas autre chose que ce qu'on y a su découvrir jusqu'ici.

Hâtons-nous cependant d'ajouter que les moyens de déchiffrement ne nous font pas absolument défaut, en quoi nous sommes mieux partagés que les égyptologues et les assyriologues. Nous verrons, au contraire, que les anciens nous en disent assez sur la signification des neumes pour nous ouvrir la voie d'une interprétation complète, alors surtout que nous avons près de nous des exemples qui nous reportent de dix siècles en arrière et dans lesquels se trouve le commentaire le plus autorisé de nos anciens auteurs.

Mais pour la notation neumatique, comme pour les hiéroglyphes et l'écriture cunéiforme, la pierre de touche d'une bonne interprétation, la meilleure preuve que le sens en est trouvé, c'est qu'en l'appliquant aux

neumes on arrive toujours à des mélodies régulièrement rythmées et offrant un sens musical complet. S'il en est ainsi, si la traduction rythmique des manuscrits est réellement irréprochable, il n'y a pas de musicien qui ne doive en reconnaître l'exactitude et la vérité, une interprétation fautive ne pouvant conduire à des résultats constamment justes.

Je ne dis pas, on voudra bien le remarquer, que les mélodies ainsi rythmées seront toujours des modèles de style ou des chefs-d'œuvre d'inspiration musicale ; il est impossible que, dans un recueil aussi considérable que le recueil de nos chants liturgiques, les œuvres médiocres ne se rencontrent en assez grand nombre ; tous les auteurs n'étaient pas des musiciens de génie. Mais il suffit à la légitimité de la méthode que, parfaites ou non au point de vue de la composition musicale, les mélodies se trouvent toujours rythmées d'une manière régulière et conforme aux habitudes anciennes.

Enfin, le lecteur observera que la question présente, question pratique, est complètement indépendante de celle que nous avons traitée dans la première partie. Qu'il y ait eu à l'origine un rythme grégorien vraiment musical, c'est un point d'histoire démontré par des témoignages historiques ; le fait demeure, quoi qu'il advienne du reste. Mais que ce rythme soit bien tel qu'on le refait ici, les preuves historiques concourent, sans doute, à le démontrer, puisque c'est sur le témoignage des auteurs qu'on établit les bases de l'interprétation des neumes ; le problème n'est pourtant pas simplement historique, il faut encore autre chose pour le résoudre, une sorte de divination qui voit dans les faits plus qu'ils ne laissent paraître de prime abord. C'est par là que la solution peut prêter au doute et à la critique, on doit s'y attendre. Mais là aussi le véritable juge, le juge définitif, ce n'est plus l'historien, l'érudit, c'est le musicien, qui prononce sur la valeur des résultats et par eux légitime ou condamne la méthode.

Qu'on ne cherche donc pas dans ce qui suit une preuve nouvelle de l'existence d'un rythme dans les mélodies grégoriennes ; ce ne doit pas être la conclusion de cette deuxième partie. Je pars, au contraire, du fait déjà établi que ces mélodies sont rythmées, et c'est le rythme que je cherche. Quand bien même je ne réussirais pas à le trouver, cette

deuxième partie serait à refaire, sans doute, ou à corriger, mais la première continuerait de subsister ; la question pratique resterait seule à résoudre. J'espère néanmoins présenter une solution telle et appuyée de si bonnes raisons qu'elle paraîtra acceptable, sinon pleinement satisfaisante.

Trois questions doivent être étudiées dans cette deuxième partie. Le lien logique qui les unit n'échappera pas au lecteur ; il verra aussi que nous marchons au but par une voie dont les étapes sont comptées et où, d'ailleurs, nous serons constamment guidés par les anciens, qui l'ont jalonnée de leurs écrits.

Première question : le *Rythme ecclésiastique* ; sa vraie nature, sous quelle forme il a existé autrefois en Occident et il existe encore en Orient ; comment il réalise les conditions essentielles du rythme musical ; ce qu'il a de propre et par quoi il se distingue du rythme grec antique et aussi du rythme de notre musique moderne.

Deuxième question : la *Notation rythmique*. Ce rythme de la musique grégorienne a-t-il laissé des traces dans les manuscrits, qui nous ont transmis les mélodies chantées aux IX^e et X^e siècles ? En d'autres termes, les neumes sont-elles une notation rythmique assez claire et assez complète pour nous permettre d'y retrouver, fond et forme, les mélodies grégoriennes dans toute leur intégrité ?

Enfin, troisième question : *Traduction des Manuscrits*. Qu'y a-t-il à faire, comment s'y prendre, pour interpréter les manuscrits neumés et traduire leurs mélodies dans une notation claire et intelligible à tout le monde, la notation européenne ? — Des exemples de traduction assez nombreux (trente messes, c'est-à-dire cent cinquante mélodies tirées des manuscrits de Saint-Gall) viendront à l'appui de la méthode d'interprétation et démontreront que le chant grégorien peut être restauré intégralement, avec son rythme primitif.

CHAPITRE I

RYTHME DE LA MUSIQUE ECCLÉSIASTIQUE

PRINCIPES FONDAMENTAUX

Hucbald de Saint-Amand, Guy d'Arezzo et les plus anciens maîtres du chant grégorien s'accordent à déclarer en termes exprès que le rythme des mélodies ecclésiastiques est composé de pieds et qu'il doit être battu, comme autrefois on battait la mesure des vers, par arsis et thésis.

« De même qu'en poésie on distingue des syllabes brèves et des syllabes longues, de même en musique il faut observer soigneusement quels sons doivent être prolongés et lesquels, au contraire, doivent être abrégés. Il doit toujours y avoir entre les uns et les autres une juste proportion, en sorte que la mélodie puisse être battue comme on fait des pieds métriques. Prenons un exemple : je frapperai, moi, les pieds en chantant, vous me suivrez et chanterez avec moi¹. »

« Or, cette égalité de mouvement si nécessaire au chant, les Grecs l'appelaient rythme, et les Latins nombre. Parce qu'en effet toute mélodie doit être exactement mesurée, comme le sont les mètres en poésie. Aussi importe-t-il que les maîtres d'école l'inculquent soigneusement à leurs élèves, que de bonne heure les enfants soient formés à cette discipline du rythme et que, pour cela, en chantant, on leur batte la mesure ou avec le pied, ou avec la main, ou de toute autre manière². »

« C'est pourquoi il est nécessaire que la mélodie soit battue, comme

¹ *Scholia Enchir.*, HUCB. S. AM., ap. GERB., t. I.

² *Id...* *Commem. br. de tonis.* Ibid.

on fait des pieds métriques ; que, parmi les sons, les uns aient une durée deux fois plus longue, les autres deux fois plus courte, ou qu'ils soient tremblés, et qu'ainsi leur teneur soit variée. La note longue est parfois indiquée par un trait couché, qu'on place sur le signe ¹. »

« J'appelle chants métriques ceux qui sont composés de telle sorte qu'en les chantant il semble que nous scandons les pieds d'un vers, comme il arrive lorsque, de fait, ce sont des vers que nous chantons... La ressemblance, en effet, est grande entre les mètres et le chant ; car, dans celui-ci, les neumes tiennent lieu des pieds et les distinctions remplacent les vers.

« Telle neume est composée comme un dactyle (d'une longue et de deux brèves), telle autre comme un spondée (deux longues) ou un iambe (une brève et une longue), etc. ; de même pour les distinctions, dont les unes sont tétramètres (composées de quatre pieds ou neumes), les autres pentamètres, hexamètres, et ainsi du reste². »

Si le rythme grégorien est formé de neumes en guise de pieds métriques, et s'il doit être battu à la façon du rythme poétique, ainsi que le prescrivent les maîtres, c'est donc qu'il y a dans les neumes, comme dans les pieds, deux parties : une thésis, qui est le temps frappé, et une arsis qui est le temps levé ; et tous les temps qui composent le pied ou la neume se partagent entre l'arsis et la thésis. La mesure ne pourrait être autrement battue, comme le veulent les maîtres, avec une égalité rigoureuse du commencement jusqu'à la fin : *æqualitate diligenti cantilena promatur... ut possit melos ea mora finire qua cœpit... Et cantus qui libet totus eodem celeritatis tenore a fine usque ad finem peragatur... quæ canendi æquitas rythmus græce, latine dicitur numerus : quod certe omne melos diligenter mensurandum sit.* — (Huchald.)

Mais comment compterons-nous ces arsis et ces thésis ? Quelle forme avaient les pieds rythmiques dans le chant grégorien ? Étaient-ils simples ou composés ? Y en avait-il de plusieurs espèces, comme chez les Grecs ? Les rythmes étaient-ils formés, comme ils le sont généralement chez nous, de mesures composées, ou bien la mesure était-elle toujours simple et élémentaire ? Autant de questions que nous devons résoudre, afin de

¹ GUY D'AREZZO, *Microl.*, ch. xv.

² GUY D'AREZZO, *Ibid.*

préciser la nature du rythme dans les mélodies grégoriennes. Car le rythme musical peut être pratiqué de plusieurs manières, plus ou moins simples ou complexes, plus ou moins rudimentaires ou parfaites. Chaque peuple a la sienne, pour ainsi dire, fondée sur les mêmes principes, mais parfois très diverse par l'application qu'elle en fait.

Jadis, pour expliquer la nature du rythme grégorien à ses élèves, le maître avait l'enseignement oral et les exemples. C'est ce que nous voyons pratiqué par Hucbald, dans les *Scholia Enchiriadis* : « Prenons, dit-il à son élève, un exemple. Je battraï, moi, les pieds en chantant ; suivez-moi et chantez avec moi. » Et il chante, en battant la mesure, l'antienne : *Ego sum via, veritas et vita...* Mais aujourd'hui le maître n'est plus là, et la tradition de son enseignement s'est perdue chez nous depuis des siècles.

Par bonheur, elle s'est conservée ailleurs, chez les Grecs, avons-nous dit, et c'est là que nous la retrouverons entière. Déjà nous avons montré (II^e Étude, appendice II, ch. VII), d'après les théoriciens de la musique ecclésiastique grecque, en quoi consiste le rythme de cette musique ; rythme qui est commun, d'ailleurs, à tous les chrétiens de l'Orient, à ceux même, comme les Coptes d'Égypte, qui n'ont aucune relation avec l'Église grecque depuis bien des siècles ; rythme qui, en dehors des églises, n'est usité que dans les vieilles chansons populaires de la Grèce et dans les chants primitifs des Arabes ; rythme, par conséquent, dont l'antiquité est incontestable et qui remonte au temps où les églises chrétiennes, celles de l'Orient et celles de l'Occident, n'avaient qu'un même système musical.

Nous devons y revenir plus en détail, afin de montrer ce que ce système rythmique a de particulier, ce qui le caractérise et le différencie soit du rythme de la musique gréco-romaine, soit de celui que nous pratiquons nous-même dans notre musique moderne. Ce point une fois bien compris, il nous sera facile de faire l'application du système aux mélodies grégoriennes et à la notation neumatique, car il est fait pour elles et il leur convient aussi exactement qu'aux mélodies grecques, arméniennes et coptes. Commençons d'abord par exposer les principes fondamentaux du rythme musical, nous verrons ensuite comment ils se retrouvent dans les musiques ecclésiastiques, grecque, copte, arménienne et grégorienne.

Les principes essentiels du rythme musical peuvent être résumés dans les cinq propositions suivantes, que nous expliquerons brièvement dans des notes placées à la suite de chaque proposition.

I. — Le rythme, considéré en général, est un mode du mouvement corporel. Le rythme musical, en particulier, existe dans les mouvements de la voix qui chante, c'est-à-dire dans les sons musicaux. Quatre choses le constituent essentiellement : l'*ordre* et la *régularité* dans les mouvements, la *variété* et la *proportion* dans leurs durées. Où cet ordre et ces proportions existent, il y a rythme ; où ils n'existent pas, il y a non-rythme.

1. La pluralité et la variété des sons se trouvent nécessairement en toute mélodie. — La *pluralité*. Un seul son continu ne fait pas un chant, il reste son, et c'est tout. Il faut donc plusieurs sons distincts, plusieurs mouvements de la voix qui se suivent et s'enchaînent les uns aux autres. Dès lors qu'ils sont plusieurs, il peut y avoir dans leur succession ordre et régularité ; il peut y avoir dans leur durée variété et proportion ; c'est par là qu'ils deviennent rythmiques, matière apte à recevoir la forme du rythme.

La *variété*. Chaque son, pour être produit et devenir musical, outre ses qualités acoustiques ou harmoniques, dont nous n'avons pas à nous occuper ici, exige un certain espace de temps, il a une durée plus ou moins longue, plus ou moins brève, suivant que la voix se meut elle-même avec rapidité ou lenteur. Les sons peuvent donc être variés de deux manières : dans l'intonation, c'est-à-dire dans le degré d'acuité ou de gravité, et dans leur durée. Or la variété dans la durée des sons n'est pas moins nécessaire à la mélodie que la variété dans leur intonation. Une série prolongée de sons qui seraient tous sur le même degré, à l'unisson, ne constituerait certainement pas un *melos*. De même, une série de sons se succédant avec un mouvement toujours uniforme, des durées toutes égales, ne constituerait pas davantage un rythme ¹.

¹ « Une série de sons se succédant avec un mouvement toujours uniforme, des durées toujours égales, ne constituerait pas un rythme. » — « Cette proposition n'est vraie que dans l'hypothèse où ces sons ne se différencieraient entre eux par aucun accent ; autrement le rythme se trouverait parfaitement constitué. Soit, par exemple, la série suivante :

A - A - G - F - G - A - A - D.

« Ces huit notes étant supposées d'égale durée, il n'en résultera aucun rythme, faute d'accentuation. Adaptez-leur un texte (poétique dans l'espèce, pour rendre plus claire la démonstration), vous constituez par la seule force de l'accent un rythme musical analogue à celui

Mettez au contraire, dans ces durées, la variété et la proportion, aussitôt le rythme apparait et concourt avec le mélos à produire la mélodie.

Il y a encore dans les sons musicaux, outre l'intonation et la durée dont nous venons de parler, un troisième caractère ou mode, l'accentuation, c'est-

des paroles. Je prends l'ancienne et la nouvelle leçon de l'Hymne de la Dédicace ; dans le premier cas, le rythme sera (syntoniquement, non prosodiquement) trochaïque ; dans le second, iambique, et se fera sentir, dans l'un comme dans l'autre cas, malgré l'égalité des durées :

A - A - G - F - G - A - A - D.

1° Urbs Jeru sa-lem beata,

2° Cœ - les-tis urbs Je - rusalem.

« J'aurais quelque peine à admettre que l'accent ne concourt point à l'essence du rythme. Il me semble, au contraire, qu'il en est l'élément principal.

« C'est de l'accentuation que dérive la notion de la thésis et de l'arsis, notion fort compromise par la manière dont nous traduisons ces deux mots : temps fort et temps faible. C'est de là qu'est parti mon ami le P. Lhoumeau, pour établir la logomachie qui dépare son livre sur le rythme grégorien. Il est absolument faux que l'arsis (au sens musical) exclue un renforcement du son ; c'est ce qui a trompé le Révérend Père et lui a fait placer le temps fort (qu'il appelle *arsis*) sur la dernière partie de la mesure.

« Maintenant, qu'est-ce qui constitue la différence de la thésis et de l'arsis ? Je ne saurais le dire, et pourtant je le sens très bien. Cette différence ne consiste ni dans un prolongement ni dans un renforcement du son. Dans le langage parlé, on a confondu l'arsis avec l'élévation de la voix (Guy d'Arezzo a commis cette confusion), et pourtant il s'en faut que l'accent tonique implique toujours cette élévation.

« L'accent me paraît un élément si essentiel du rythme que je ne saurais me persuader que les anciens n'en aient point tenu compte. N'était-ce pas précisément l'accent qui constituait pour eux la thésis et l'arsis ? » (St. M.)

L'accentuation est-elle un élément essentiel du rythme musical, ou en fait-elle seulement partie intégrante ? — L'accentuation seule, même en l'absence de la variété et de la proportion des durées, suffirait-elle à constituer un rythme ? — Les anciens ont-ils connu cet élément rythmique et l'ont-ils fait entrer dans le rythme de leurs mélodies ? — N'est-ce pas précisément l'accent qui constituait et différenciait pour eux l'arsis et la thésis de leurs pieds rythmiques ? — Qu'est-ce enfin qu'une arsis et qu'est-ce qu'une thésis dans le rythme musical, par quoi se distinguent-elles et à quoi peut-on les reconnaître ?

Voilà bien des questions, toutes posées dans la note précédente, et certes elles ne manquent pas d'intérêt au point de vue de l'art et même de la science musicale. M. le chanoine Morelot répond aux unes assez catégoriquement, dubitativement à d'autres et pour la dernière se déclare impuissant à la résoudre. Difficilement peut-on se flatter d'être plus heureux ou mieux éclairé que lui en pareille matière. J'essaierai pourtant, dans l'avant-dernier chapitre de cette Étude, de donner à la cinquième question ci-dessus la réponse qui me semble véritable, parce qu'elle est fondée sur la nature même de la mélodie et ses relations intimes avec nos instincts musicaux.

Quant au rôle de l'accent dans le rythme musical, sans vouloir entrer maintenant dans le fond de la question, qui est trop vaste pour une simple note, je ferai observer seulement qu'une équivoque pourrait bien se cacher sous les termes dans lesquels on la pose. Dans les langues humaines, l'accentuation me paraît être de deux sortes, et il y a entre l'une et l'autre des différences assez notables pour que les mêmes propriétés ne leur conviennent pas également. L'accentuation grecque et latine, telle que les grammairiens de l'antiquité nous la font connaître et l'expliquent, n'est pas du tout l'accentuation de nos langues modernes européennes.

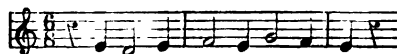
Les langues grecque et latine possédaient un accent d'intonation ou tonique, qu'on

à-dire le degré de force ou de faiblesse, avec lesquels ils sont produits. Ce troisième mode du son musical est rythmique, comme les deux autres ; c'est un des éléments qui concourent, sinon à l'essence même du rythme, du moins à sa perfection.

pourrait appeler encore *mélodique*, on verra pourquoi tout à l'heure. Son effet était réellement une élévation ou un abaissement de la voix sur certaines syllabes des mots, de manière à leur donner une *intonation* spéciale, qui les désignait plus particulièrement à l'ouïe et à l'intelligence de l'auditeur. Il y avait ainsi l'accent *aigu*, qui élevait la voix sur la syllabe accentuée ; l'accent *grave*, qui l'abaissait au contraire ; et l'accent *circonflexe*, qui élevait d'abord la voix et la rabaissait ensuite sur la même syllabe. L'accent aigu et l'accent grave pouvaient se trouver aussi bien sur des syllabes brèves que sur des longues ; mais il n'y avait que les syllabes longues à porter l'accent circonflexe, le double mouvement d'élévation et d'abaissement de la voix ne pouvant se faire que dans un espace de temps équivalent à deux temps premiers ou deux brèves, ce qui fait une longue dans le système des grammairiens grecs et latins.

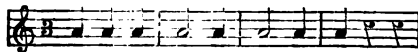
Cette première sorte d'accent d'intonation semble propre uniquement des deux langues classiques, la grecque et la latine, d'ailleurs proches parentes l'une de l'autre. Les autres langues, les sémitiques par exemple et nos langues modernes, ont une accentuation d'un genre différent : c'est un accent, non d'intonation, mais d'*intensité*. En vertu de cet accent, la voix ni ne s'élève ni ne s'abaisse pour prononcer les syllabes accentuées, elle s'y repose, elle y trouve un point d'appui, tandis qu'elle court parfois sur les autres syllabes non accentuées. Cet accent est unique, ni grave, ni aigu, ni circonflexe, mais le même dans tous les mots où il affecte, suivant les langues, tantôt la dernière syllabe, tantôt la pénultième ou l'antépénultième.

On voit aisément la différence essentielle de ces deux sortes d'accents : le premier est mélodique, le second rythmique. Le premier, en s'unissant à la *quantité* des syllabes dans les mots, fait du discours comme une musique, une mélodie rythmée, dont nous n'avons plus l'idée aujourd'hui, mais qu'on pourrait presque noter en musique. Par exemple, ce vers dimètre iambique :



De - us, tu - o - rum mi - li - tum

Le second, au contraire, n'a rien de mélodique, car il ne suppose ni ne produit par lui-même aucune différence d'intonation ; mais dans la prononciation il marque les temps forts et, par cela même, le rythme de la parole, rythme d'accent, non de quantité. Par lui, le vers ci-dessus sera noté :



De - us, tu - o - rum mi - li - tum

Il suit de là que, dans les langues grecque et latine, les accents d'intonation ne pouvaient guère servir que dans la lecture et la déclamation ; en musique, ils disparaissaient le plus souvent (sauf le cas où le musicien s'astreignait à le prendre comme base de sa mélodie, assujettissement tout volontaire auquel répugne naturellement l'art musical) et cédaient le pas à la mélodie, plus parfaite de sa nature ; seule la quantité des syllabes était observée, au moins dans la poésie chantée. Ainsi, sans doute, faut-il entendre le fameux axiome : *Musica non subjacet regulis Donati*.

Dans les autres langues, l'accentuation des mots devient au contraire un des éléments du rythme musical : l'accent des paroles et l'accent de la mélodie doivent concorder pour

Les anciens Grecs, non plus que les modernes, ne paraissent pas s'en être occupés, au point de vue du rythme. Ils ne parlent que de la durée des sons, qui est en effet ce qu'il y a de plus apparent, de plus sensible dans le rythme musical. Nous ne pourrions le négliger cependant ; le rythme grégorien, pas plus que tout autre rythme, pour être parfait, ne saurait s'en passer. (Cf. *Du Rythme dans l'hymnographie latine*, 1^{re} part., ch. I, et plus loin, III^e Étude, 2^e part., chap. VII, art. 2.)

II. — L'ordre, la régularité dans les mouvements, sont obtenus au moyen du *piéd rythmique*, lequel produit en musique quelque chose d'analogue à ce que produit dans la marche de l'homme le mouvement des pieds, s'élevant et s'abaissant d'une manière constante et régulière ; le pied est le régulateur du mouvement musical, de la marche mélodique. Il renferme toujours deux parties ou deux moments : le moment où il s'élève (*arsis*, levé) et le moment où il s'abaisse (*thesis*, frappé). La constante régularité qu'observent entre elles ces deux parties du pied fait l'ordre et la régularité des mouvements rythmiques.

2. La nature offre divers exemples de mouvements qui se suivent avec ordre et régularité : les pulsations des artères et du cœur, où nous distinguons aussi deux moments, la diastole (dilatation) et la systole (contraction) ; la respiration humaine, qui renferme également un mouvement d'inspiration et un mouvement d'expiration ; la marche de l'homme et des animaux, lorsqu'elle est normale, car elle exige alors une succession de mouvements constante et régulière de la part des pieds, qui tantôt s'élèvent et tantôt s'abaissent pour servir de points d'appui au corps et lui permettre de se porter en avant.

former le **rythme** de la poésie chantée. Les paroles n'ayant par elles-mêmes aucune quantité syllabique déterminée, elles prennent la quantité des sons mélodiques. Ainsi, des trois éléments qui composent le rythme musical, l'accentuation seule se règle sur le texte poétique, la variété et la proportion dans la durée des sons ne relèvent que de la mélodie.

A partir du v^e siècle de notre ère environ, il en fut ainsi également du grec et du latin, qui perdirent leurs accents d'intonation pour prendre l'accent d'intensité. Ce fut une vraie révolution dans la langue, le triomphe du *parler populaire* sur le *parler littéraire*. Car il semble bien qu'en Grèce comme à Rome le peuple avait une manière de parler qui n'était pas celle des lettrés, et aussi une forme de poésie qui n'avait rien de la poésie classique, c'est-à-dire une poésie fondée sur l'accent, non sur la quantité inconnue du peuple, par conséquent poésie rythmique et non pas métrique. Dès lors le parler littéraire disparut peu à peu, le parler populaire devint universel et l'accent d'intensité demeura seul, gardant comme dépouilles opimes le nom même de son rival, accent *tonique*.

Une conséquence toute naturelle de cette révolution dans les deux langues fut la substitution de la poésie *tonique* à l'ancienne poésie *métrique*. Substitution inévitable, car la poésie n'est réellement distincte de la prose que par le rythme. Or, dans les langues à

C'est évidemment ce dernier exemple qui a servi aux Grecs de modèle, lorsqu'ils ont cherché le moyen de régulariser les mouvements de la voix dans le chant. L'exemple est, d'ailleurs, des plus naturels et des mieux appropriés au but. Dès lors, on a marqué le rythme musical par le double mouvement du pied, son élévation (*arsis*) et son abaissement ou position (*thesis*) ; et pour que la *thesis* fût toujours bien distincte, étant frappée avec bruit, les batteurs de mesure armaient leurs pieds d'une sorte de brodequin de fer, dont chaque coup retentissait de manière à être entendu de tous les musiciens, chanteurs et danseurs.

Au lieu du pied, on se servait souvent autrefois et les Grecs modernes se servent aujourd'hui de la main, qui s'élève et qui s'abaisse en frappant sur le genou. De là vient que les Grecs modernes, comme les anciens, distinguent quatre choses dans le pied : l'élévation (*arsin*), la position (*thesin*), le bruit (*psophon*) et le repos ou silence (*eremian*). (Cf. Arist. Quintil. ap. Meyb., p. 31.)

De même que les Grecs, c'est avec la main, quelquefois avec le pied, que nous marquons le rythme ou, pour employer notre expression, que nous battons la mesure, et nous appelons encore *arsis* (levé) le moment où la main se lève, *thesis* (frappé) celui où elle s'abaisse. Le mouvement rythmique est ainsi toujours divisé en parties semblables, comprenant toute la durée d'une *thesis* à la *thesis* suivante.

Les Grecs appelaient *pieds* ces divisions ou portions du mouvement rythmique, donnant ainsi à la chose mesurée, réglée par le double mouvement de l'*arsis* et de la *thesis*, le nom même de la mesure, de la règle, ou de l'instrument qui sert à mesurer et à régler le mouvement. Ce terme de pied n'est plus en usage parmi nous, qui lui avons substitué celui de *mesure* ; parce que tout rythme se mesurant, se réglant par le pied, ainsi que nous le verrons mieux plus loin, le pied est réellement la mesure du rythme¹. Les

accent tonique, c'est l'accent qui commande le rythme ; tandis que, dans les langues à quantité métrique et à accents d'intonation, la quantité est tout pour le rythme, les accents peu de chose. La musique suivit la poésie, dans l'Église grecque un peu plus tôt, dans l'Église latine un peu plus tard ; c'est à l'accentuation et au syllabisme qu'elle eut recours pour s'accorder avec elle, en chantant les louanges de Dieu dans nos temples.

Une autre conséquence qui vient plus directement à notre sujet : l'accent tonique des mots a certainement avec les temps forts du rythme musical des affinités, qui ne se trouvent pas dans les accents d'intonation des langues classiques ; il a des affinités également avec les durées longues plus qu'avec les durées brèves. C'est pourquoi nous confondons si souvent syllabes accentuées, temps forts et durées longues. Nous sommes bien excusables, quand il s'agit de nos langues modernes, mais il n'en va pas de même avec les langues classiques. Dans l'usage de leur langue, les anciens avaient une éducation littéraire toute différente de la nôtre, leur manière d'accentuer n'était pas la même, et par conséquent le rythme musical ne devait pas avoir avec leur parler les relations qu'il possède avec le nôtre. Gardons-nous donc de juger d'eux par nous-mêmes et de leur attribuer à eux ce qui ne peut convenir qu'à nous.

¹ « Le mot *mesure* est-il vraiment synonyme de pied ? J'en doute. D'abord ce mot constitue une réelle impropriété d'expression, en ce qu'il donne l'idée d'une entité

parmi les durées, les unes soient plus longues, d'autres égales, d'autres enfin plus courtes que le temps premier. De là la distinction nécessaire des notes longues et des notes brèves en musique ; 3^o il faut de plus que ces durées, ou plus longues ou plus courtes que l'unité de temps, en soient des *multiples*, c'est-à-dire équivalent à deux ou plusieurs temps premiers, ou des *sous-multiples*, valant la moitié, le tiers ou le quart de l'unité temporaire. C'est ainsi qu'en musique il peut y avoir des *longues* de deux, de trois et de quatre temps, des *brèves* ou communes d'un temps, représentant l'unité, et des *semi-brèves* de la moitié, du tiers ou du quart d'un temps.

3. Grâce au pied, ou à la mesure, ou au *chronos*, constamment et régulièrement battu, le mouvement général du rythme reste toujours égal, les arsis et les thésis se succèdent à intervalles réguliers, tous les sons viennent successivement se ranger à leur place ; l'ordre, la régularité existent dans les mouvements de la voix qui se partagent nécessairement entre les deux parties du pied, les uns à la thésis, les autres à l'arsis. Ce partage toutefois peut se faire de bien des manières différentes. Tantôt, par exemple, un son unique durera pendant tout le pied, renfermant ainsi l'arsis et la thésis dans sa durée ; tantôt deux sons distincts prendront chacun une partie du pied, l'un l'arsis et l'autre la thésis ; ou bien les deux parties du pied seront partagées inégalement entre trois sons, le premier occupant à lui seul une partie entière, la thésis, tandis que les deux autres n'auront chacun que la moitié de l'arsis. Une foule d'autres combinaisons sont possibles, et c'est ce qui fait la variété des durées dans le rythme.

Mais, pour accorder ensemble la régularité constante du mouvement rythmique et cette variété de durée dans les sons, il est indispensable que ces durées soient toujours proportionnelles entre elles, c'est-à-dire qu'elles puissent se mesurer par des nombres multiples ou sous-multiples les uns des autres. Autrement, il serait impossible ou, du moins, très difficile de les distribuer régulièrement entre les deux parties du pied, l'arsis et la thésis. De même, en effet, qu'on divise aisément une ligne en deux, trois, quatre parties sensiblement égales, tandis qu'on n'arrivera pas sans peine à la diviser en cinq, en sept ou en neuf parties semblables ; de même, dans un mouvement qui dure pendant un temps déterminé et se partage déjà en deux parties, arsis et thésis, chaque partie se divisera facilement en deux, trois ou quatre parties égales, parce que ces parties sont proportionnelles entre elles ; mais on aura toujours de la difficulté à diviser soit le mouvement entier, soit chacune de ses parties, en cinq, en sept ou en neuf, qui ne sont pas des nombres proportionnels.

Les Grecs, il est vrai, se servaient, dans leur musique, de pieds à cinq temps (rythme sesquialtère) et même à sept temps (rythme sesquiterce); mais ces rythmes, peu usités, ont toujours été considérés par les Grecs eux-mêmes comme plus difficiles et beaucoup moins naturels que les autres. D'ailleurs, le partage entre l'arsis et la thésis s'y fait encore d'après des nombres proportionnels : d'une part 2 : 3, de l'autre 3 : 4 ; proportions néanmoins que l'oreille saisit difficilement. Au contraire, le rythme à proportion égale imite le mouvement de la marche, qui est le plus simple ; et le rythme à proportion double se conforme à certain mouvement de danse, où la position du pied est deux fois plus longue que son élévation ; c'est encore, dit-on, la respiration d'un homme sain et dormant paisiblement, l'aspiration étant alors deux fois plus courte que l'expiration.

L'unité de temps rythmique, appelée par les Grecs *temps premier*, équivalait à peu près au temps nécessaire pour prononcer une syllabe brève. Par exemple, chacune des trois syllabes du mot *anima* était censée valoir un temps premier. C'est donc la brève qui représentait l'unité de temps ; au-dessus de cette valeur, il y avait les longues, au-dessous les semi-brèves. Mais en métrique, les grammairiens ne connaissaient que des syllabes longues de deux temps et des syllabes brèves d'un temps. Aussi le rythme métrique était-il pauvre, comparé à la richesse et à la variété du rythme musical. Là il n'y a plus de syllabes, mais des sons et leurs durées relatives, qui peuvent se diversifier beaucoup plus. L'unité est dès lors plus arbitraire, elle dépend du mouvement donné à la mélodie, tantôt plus lent et tantôt plus rapide.

Le temps premier est *simple*, il ne peut être partagé en temps ou unités, mais seulement en fractions d'unité, c'est-à-dire en moitiés, tiers ou quarts de temps. Mais en musique il y a parfois des temps *composés*, c'est-à-dire des durées qui équivalent à deux ou plusieurs unités de temps, qu'on peut dès lors résoudre en temps simples. Toutes les longues sont des temps composés,

1 $\frac{1}{2}$ temps	2 temps	2 $\frac{1}{2}$ temps	3 temps
			

et il arrive souvent que, dans les mélodies, les longues sont décomposées par la distinction des temps ou des fractions de temps qu'elles renferment. Les Grecs anciens ne composaient pas leurs temps rythmiques de plus de quatre unités ; le temps le plus long équivalait donc à quatre temps premiers.

IV. — Le pied rythmique étant composé de deux parties, il ne peut renfermer moins de deux temps premiers, un pour le levé, l'autre pour le

frappé; c'est le pied le plus simple. D'ordinaire il en renferme un plus grand nombre, chacune de ses parties pouvant équivaloir en durée à deux, trois ou quatre unités de temps, c'est-à-dire se former de temps composés, au lieu de temps simples. De cette diversité dans la composition des pieds rythmiques proviennent :

1^o Les *genres* de pieds, l'égal, le double, le sesquialtère et le sesquiterce, caractérisés chacun par le rapport établi entre les temps de l'arsis et ceux de la thésis ;

2^o Les *espèces* en chaque genre, qui se distinguent par la simplicité ou la composition des temps formant l'arsis et la thésis ;

3^o Les *figures* très variées en chaque espèce, suivant que les temps simples et les temps composés demeurent entiers ou qu'ils se résolvent en temps et fractions de temps. Les genres, les espèces et les figures de pieds sont la source de l'étonnante variété, de la richesse en quelque sorte infinie du rythme musical.

4. De même que les temps, les pieds rythmiques étaient, chez les Grecs anciens, les uns simples et les autres composés. Un pied simple était celui qui, ne renfermant qu'une arsis et une thésis, ne pouvait être divisé en pieds, mais seulement en parties de pied, en temps. Au contraire, le pied rythmique contenait-il réellement plusieurs arsis et plusieurs thésis composées ensemble, il était alors *pied composé* et pouvait se résoudre en pieds simples.

Les pieds simples — il n'est question que de ceux-là dans la proposition ci-dessus — sont de plusieurs sortes. Distinguons en premier lieu ceux dont l'arsis et la thésis ne renferment que des temps simples et ceux dans lesquels l'une des deux parties, ou toutes les deux, sont formées de temps composés. Il ne peut y avoir qu'un seul pied, se composant d'un temps simple à l'arsis et d'un autre temps simple à la thésis ; les Grecs l'appelaient *pyrrhique*¹. Un second pied est formé de trois temps simples, deux à la thésis et un à l'arsis ; c'est le *tribraque*. Deux autres reçoivent un temps simple à l'arsis et un temps long composé à la thésis ; ce sont l'*iambe* et le *trochée*. Quant à ceux dont l'arsis et la thésis sont des temps diversement composés, ils sont en plus grand nombre, comme le *spondée*, le *dactyle*, l'*anapeste*, le *molosse*, etc...

Mais la principale division des pieds simples est par genres, espèces et figures ; c'est elle qui classe méthodiquement tous les pieds rythmiques et qui fait la distinction des diverses sortes de rythmes musicaux.

¹ Voir, pour la représentation de ces pieds en notation moderne, le tableau de la 1^{re} partie, p. 18-19.


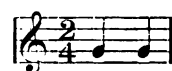
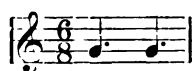
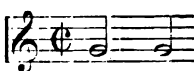
1° Les *genres*. Ce qui constitue le genre d'un pied rythmique, quel qu'il soit, simple ou composé, c'est le rapport de l'arsis à la thésis, la proportion établie entre les temps de l'un et les temps de l'autre. Les Grecs reconnaissaient en rythmique quatre sortes de proportions : l'égal, la double, la sesquialtère et la sesquiterce. Ces quatre sortes de proportions arithmétiques, appliquées aux pieds, les distinguaient en quatre genres. — Le genre *égal* était constitué par le rapport d'égalité 1 : 1, 2 : 2, 3 : 3, 4 : 4 ; c'est-à-dire que, dans les pieds du genre égal, l'arsis et la thésis ont toujours un même nombre de temps premiers, simples ou composés. — Le genre *double* est formé du rapport 1 : 2, 2 : 4, 3 : 6, 4 : 8. L'arsis renferme moitié moins de temps que la thésis ou réciproquement. — Le genre *sesquialtère*, dont le rapport est 2 : 3, 4 : 6, est celui dans lequel l'une des parties renferme une fois et demie autant de temps que l'autre partie. — Enfin, le genre *sesquiterce*, dans le rapport 3 : 4, suppose que la thésis a le même nombre de temps plus un que l'arsis, qui en compte trois.

De ces quatre genres de pieds, le sesquiterce a existé en théorie plus qu'en pratique, à cause de sa difficulté presque insurmontable et du peu d'agrément de son rythme. Le sesquialtère a été en usage pendant un certain temps, chez les Grecs, dans la poésie, où il était appelé genre *péonique*, les pieds étant tous des péons ; mais il était moins goûté en musique, son allure n'étant ni franche ni aisée. Les deux autres genres, l'égal et le double, sont les plus usités, leur rythme est éminemment musical. Aussi ont-ils survécu seuls dans notre musique moderne, comme ils sont les seuls également qu'on trouve dans la musique ecclésiastique, orientale et occidentale.


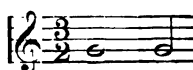
2° Les *espèces*. Chaque genre de pieds rythmiques se subdivise en espèces, qui se ressemblent toutes par le rapport de l'arsis à la thésis, mais qui diffèrent l'une de l'autre par les temps dont sont formées chacune des deux parties du pied, c'est-à-dire suivant qu'ils sont simples ou composés de diverses manières.

Le rythme égal et le rythme double — nous ne nous occuperons que de ces deux-là — ont chacun quatre espèces de pieds, caractérisées par les nombres qui expriment leur rapport :

Genre égal

1 : 1	2 : 2	3 : 3	4 : 4
			

Genre double

1 : 2	2 : 4	3 : 6	4 : 8
			

3^e Les *figures* forment des variétés de l'espèce, et il y en a autant que de manières dont on peut, en chaque espèce, composer et diviser les temps de l'arsis et ceux de la thésis. Le pied le plus simple du genre égal, par exemple, le pyrrhique, prendra les figures suivantes :



C'est toujours le même pied, ni l'espèce ni le genre ne sont changés, mais les figures sont diverses et n'ont pas, quant à l'effet rythmique, la même valeur. On peut juger, par l'exemple le plus simple de tous, du nombre de figures possibles dans les autres espèces. Elles sont toutes usitées en musique ; mais la poésie était loin autrefois de posséder une telle variété.

Les pieds composés étaient formés de la réunion de deux ou de plusieurs pieds simples. Cette composition, assez simple dans certains cas, arrivait dans d'autres à une complexité très grande, au moins chez les Grecs ; c'était alors de vrais rythmes plutôt que des pieds. Parmi les moins complexes, citons : le *procéleusmatique*, qui est un double pyrrhique ¹, l'*ionique* majeur et mineur, composé d'un pyrrhique et d'un spondée, le *choriambe*, trochée et iambe réunis, le *diiambe* et le *ditrochée*, c'est-à-dire deux iambes et deux trochées réunis dans un même pied, ou dipodie à ictus unique.

Au reste, les pieds composés sont une fiction des métriciens ; en musique, il n'y a que des pieds simples, qui ne renferment jamais qu'une arsis et une thésis. Mais la variété de leurs combinaisons de toute espèce et de toute figure surpasse de beaucoup le nombre des compositions de pieds imaginées en métrique. Il serait donc inutile de nous en occuper davantage.

V. — Les *rythmes*, ou stiques mélodiques, sont formés de l'assemblage des pieds rythmiques en plus ou moins grand nombre, depuis un jusqu'à huit environ, selon la pensée et le goût du compositeur, les stiques mélodiques n'étant autre chose que les phrases et les membres de phrase par lesquels le musicien exprime sa pensée musicale. Les stiques mélodiques sont simples ou mêlés : *simples*, quand ils ne se composent que de pieds de même genre et de même espèce ; *mêlés*, lorsque plusieurs genres ou plusieurs espèces de pieds sont mélangés pour former le rythme d'une

¹ Voir le tableau de la 1^{re} partie.

mélodie. La diversité des figures dans les pieds rythmiques n'empêche pas que le rythme ne soit simple, tant que ces figures appartiennent à une seule espèce.

Les formes que peuvent recevoir les stiques mélodiques, suivant la manière d'assembler les pieds, varient à l'infini. On les ramène cependant à certaines catégories, d'après leur constitution *initiale*, *terminale* et *médiane*, et aussi d'après leur accentuation. Il y a sur ces différents points de la science rythmique des principes et des règles qu'il faut connaître ou par l'étude, ou par le sens instinctif du génie, pour user convenablement des rythmes et les adapter avec art aux mélodies. Mais on sort ici des notions élémentaires, de la simple grammaire du rythme musical, pour entrer dans sa rhétorique et sa philosophie.

5. *Temps, pieds et rythmes* sont trois entités superposées, ou plutôt une même entité sous trois formes de plus en plus parfaites. Le rythme musical est, en effet, tout entier composé de temps ; mais ces temps prennent d'abord la forme de temps simples et de temps composés, de valeurs très diverses comme durée. Puis ces temps sont assemblés et deviennent des pieds, variés de genre, d'espèce et de figure. Les pieds enfin, en se composant les uns avec les autres, forment les rythmes ou stiques mélodiques, et c'est de la réunion des stiques que résultent les mélodies, comme les strophes d'un poème se forment de vers, comme les périodes d'un discours se composent de phrases et de membres de phrase.

Et en effet toute mélodie est comme un discours ou, si l'on préfère, comme un poème chanté, où le musicien exprime non des idées, mais les sentiments, les affections qui naissent des idées et les accompagnent. Dans ce discours, ce poème, les temps ou les sons représentent les lettres, consonnes et voyelles ; les pieds sont les mots qui, assemblés d'une manière convenable en stiques mélodiques, forment les phrases et membres de phrase du discours, les vers du poème musical. Quelquefois un seul pied suffit à un stique, comme un mot à une phrase et à un vers ; plus souvent deux pieds, trois pieds, quatre et jusqu'à huit pieds sont réunis en un stique et complètent le sens de la phrase mélodique. De plus, les stiques rythmiques, comme les phrases et comme les vers, ont souvent leurs césures et leurs incisives, qui doivent être distinguées pour la perfection et la clarté du sens mélodique.

Il y a ainsi une ponctuation de la phrase musicale aussi bien que du discours : chaque stique mélodique ou rythmique doit être ordinairement séparé par un repos plus ou moins marqué, suivant le sens de la phrase ; et non seulement chaque stique, mais aussi les césures et les incisives qui s'y

rencontrent. C'est par là seulement que la mélodie prend un sens, qu'elle est vraiment le langage du cœur, l'expression des affections et des sentiments qui remplissent l'âme de l'artiste, lorsqu'il compose son poème musical. Autrement elle n'est plus qu'une suite de sons inintelligibles; tout au plus le rythme produit-il un certain ébranlement des nerfs, une impression physiologique; mais le mélôs ne dit rien à l'esprit, ne fait rien sentir à l'âme, ce n'est plus une mélodie véritable et parfaite.

Savoir *punctuer* la mélodie est donc chose indispensable; savoir *accen-tuer* ne l'est pas moins. La ponctuation, c'est la lumière pour l'esprit; l'accentuation, c'est l'émotion du cœur qui se fait sentir dans la voix. Les accents musicaux ont leur place dans le rythme, qu'il importe de bien connaître.

En somme, pour comprendre une vraie mélodie, et surtout pour la composer, il faut la science innée ou acquise du rythme musical, science qui consiste principalement dans la connaissance des divers genres et espèces de rythmes, de leurs formes, de leur constitution très variée, de leurs propriétés et de leur puissance comme expression des passions humaines. La rythmo-pée, ou l'art d'assembler les rythmes, est comme une rhétorique musicale, elle demande tout à la fois beaucoup d'étude et un grand exercice. Nous ne pouvons ici que renvoyer aux maîtres qui en ont traité *ex professo*¹.

¹ Cf. MATTHIS-LUSSY, *Traité de l'expression musicale*, Paris, Heugel. — Id., *le Rythme musical*, son origine, sa fonction et son accentuation, *Ibid.* — Ces deux ouvrages, qu'on peut regarder comme la grammaire du rythme musical, font loi parmi les musiciens. — Jules COMBARIEU, *Théorie du rythme dans la composition moderne*, Paris, A. Picard. — C'est plutôt un essai de rhétorique musicale et rythmique; on ne le comprendrait point, si on n'avait tout d'abord étudié et approfondi les enseignements contenus dans les deux ouvrages précédents. Du reste, la rhétorique de M. Combarieu, tout en contenant des choses excellentes, est loin d'être complète; il y aurait beaucoup à dire encore sur ce sujet intéressant.

CHAPITRE II

LE RYTHME DANS LA MUSIQUE SACRÉE DES ORIENTAUX

Nous pouvons maintenant nous faire une idée exacte du rythme, tel qu'il existe aujourd'hui encore dans la musique des Églises orientales, grecque, arménienne, copte, tel aussi qu'il existait jadis dans la musique grégorienne. Ce rythme, avons-nous dit, remonte certainement à une haute antiquité : il est commun à toutes les Églises de l'Orient, qui ne l'ont pu recevoir de Constantinople depuis la séparation de cette Église d'avec l'Église romaine. Ni les Arméniens, ni les Coptes catholiques n'étaient en communion avec le patriarche schismatique de Constantinople, et, quant aux hérétiques, ils sont séparés des autres Églises depuis les temps de Nestorius et d'Eutychès. Ce même rythme diffère totalement du rythme de la musique turque, qui a exercé par ailleurs une si funeste influence sur la théorie et la pratique musicale des Grecs et des Arméniens ; on ne le retrouve semblable que dans les chansons populaires de la Grèce et, à ce qu'il semble, dans les chants traditionnels des Arabes ¹. Il est enfin d'une simplicité élémentaire et toute primitive, c'est le rythme dans son expression la plus simple et, pour ainsi dire, la plus matérielle. Ce sont là des marques évidentes d'antiquité, qui font remonter l'origine de ce rythme, dans les chants ecclésiastiques, aux premiers siècles de l'Église et au berceau même du christianisme.

Reprenons donc l'une après l'autre chacune des cinq propositions ci-dessus, et nous verrons se dessiner peu à peu la physionomie du rythme ecclésiastique oriental.

¹ Cf. BOURGAULT-DUCOUDRAY, *Mémoires populaires de Grèce et d'Orient*. Paris, Lemoine, édit. — F^{co} SALVADOR-DANIEL, *la Musique arabe*, ses rapports avec la musique grecque et le chant grégorien. Alger, A. Jourdan, libr.-édit.

I. — La définition du rythme musical et les conditions auxquelles il doit satisfaire se retrouvent ici exactement les mêmes. Étienne le Lampadaire, dans son *Traité de musique ecclésiastique*, demande : « Sans mesure et sans rythme est-il possible de chanter ? — Non, assurément, répond-il ; car tout ce qui appartient à la musique, tout chant est produit dans le temps et rien ne subsiste que par le temps. La mesure est donc l'âme du chant¹. » C'est-à-dire que, tout chant, toute mélodie étant formée d'une suite de sons qui n'ont pas tous la même durée, il faut nécessairement établir parmi eux un certain ordre, de la régularité dans le mouvement, et pour cela les rendre proportionnels les uns à l'égard des autres ; ce qui se fait par la mesure, le *χρόνος* ou pied rythmique. La mesure, le rythme musical est donc essentiel à toute mélodie, c'est l'âme du chant.

II. — « Qu'est-ce que le *χρόνος* ? demande ensuite le Lampadaire. — Le *χρόνος* est le temps qu'on met à produire un mètre déterminé (*μέτρον*, mesure), suivant des signes également déterminés (suivant que l'indique la notation musicale). — Que contient le *χρόνος* ? — Quatre choses : la thésis, l'arsis, le bruit et le repos. — Comment les musiciens comprennent-ils le *χρόνος* ? — Selon eux, le *χρόνος* est la mesure du mouvement dans ce qui se meut, ou encore la mesure du mouvement régulier dans les corps par thésis et arsis. — Peut-on mesurer le *χρόνος* ? En musique, on mesure le *χρόνος* par le mouvement régulier de la main, s'élevant et s'abaissant sur le genou : le temps qui s'écoule depuis la première thésis, c'est-à-dire depuis le premier frappé, lorsque la main s'abat sur le genou, jusqu'à la fin de l'arsis, quand la main, après s'être élevée, retombe pour marquer la deuxième thésis, s'appelle un *χρόνος* (un pied, une mesure) ; après ce premier *χρόνος* vient le deuxième, puis le troisième et ainsi de suite. C'est pourquoi le *χρόνος* est toujours marqué par le frappé en toute espèce de musique, vocale ou instrumentale². »

¹ J'ai expliqué dans la II^e Étude, appendice II, ch. VII, ce que les Grecs modernes entendent par mesure (*χρόνος*) et par rythme (*ῥυθμός*). Le *χρόνος* équivalant au pied rythmique, c'est lui qui fait l'ordre et la régularité du mouvement mélodique ; le *ῥυθμός* ne fait que déterminer le degré de vitesse ou de lenteur qui convient à ce mouvement.

² On remarquera qu'Étienne dit toujours thésis et arsis et non pas, comme les anciens Grecs, arsis et thésis. C'est qu'il parle au point de vue de la musique seule, où la thésis est la partie principale du pied rythmique, du *πρόσθενος* ; tandis que les anciens considéraient plutôt

$\chi\rho\acute{o}\nu\omicron\varsigma$, pied et mesure, sont donc au fond trois choses identiques ou, si l'on veut, trois mots qui représentent à peu près la même idée. Comme le dit très bien le Lampadaire, c'est la mesure du mouvement par thésis et arsis, c'en est le régulateur et c'est la base du rythme musical, qui ne subsiste que par lui, parce que sans lui il n'y aurait dans les sons ni ordre ni régularité.

III. — Jusqu'ici le système rythmique des Grecs modernes ne diffère en rien du système des Grecs anciens, sauf qu'ils appellent $\chi\rho\acute{o}\nu\omicron\varsigma$ ce qui était autrefois appelé $\pi\omicron\upsilon\varsigma$ (pied). Mais la divergence apparaît dans la manière d'établir les proportions rythmiques entre les diverses durées des sons.

Nous avons vu comment procédaient les Grecs anciens, c'est-à-dire d'une façon toute arithmétique, supposant d'abord une unité de temps rythmique, le temps premier, dont toutes les durées deviennent ensuite des multiples ou des sous-multiples (supposé qu'ils admissent en musique les valeurs fractionnaires, ce qui n'est pas certain). Le procédé est simple et assez rationnel, il va bien au but. Les musiciens ecclésiastiques en ont un autre, qui est en quelque sorte l'inverse du précédent et se rapproche beaucoup de celui que nous employons nous-mêmes dans notre musique. Voici en quoi il consiste :

Ils ont aussi une unité rythmique : c'est le $\chi\rho\acute{o}\nu\omicron\varsigma$, l'ensemble de toutes les durées, de toutes les portions de temps comprises entre deux thésis. Le $\chi\rho\acute{o}\nu\omicron\varsigma$ est une quantité en quelque sorte normale, commune, parce que tout son musical, représenté par l'un des signes de la notation, et abstraction faite des modifications qu'il peut subir dans sa durée, se chante par thésis et arsis, et vaut un $\chi\rho\acute{o}\nu\omicron\varsigma$. C'est donc par rapport au $\chi\rho\acute{o}\nu\omicron\varsigma$ qu'on

le pied métrique, celui des grammairiens, qui donnaient à l'arsis plus d'importance, comme répondant à l'accent aigu des mots, au lieu que la thésis ne recevait qu'un accent grave.

« N'y a-t-il pas eu, du fait des grammairiens, interversion de la signification respective des mots *arsis* et *thésis*? Pour les musiciens, cette signification est celle de *levé et frappé*, et elle se rapporte au mouvement du pied ou de la main marquant la mesure. Pour les grammairiens, c'est celle d'accent aigu et grave; c'est en ce sens que les prend un sophiste du xvi^e siècle, Gémiste Pléthon. Il m'est impossible de ne pas voir là une contradiction formelle. » (St. M.)

L'observation est exacte et j'en ai donné l'explication plus haut (p. 256, note 1 à la fin). Ajoutons que les grammairiens de l'antiquité, voire du xvi^e siècle, ne sont pas seuls à comprendre l'arsis et la thésis de cette manière; de nos jours, les métriciens allemands ont pensé et parlé comme eux, et il s'en est suivi pendant quelque temps une certaine confusion dans les idées. Mais enfin tout s'est éclairci et l'on a rendu à des termes essentiellement musicaux leur véritable signification.

détermine la longueur ou la brièveté des sons. « Le son bref, dit notre auteur, est celui qui dure l'espace d'un χρόνος; les sons longs sont ceux qui embrassent deux ou plusieurs χρόνους. » (P. 17, note a.) Mais il ajoute que bien souvent un seul χρόνος renferme plusieurs sons, de même qu'un seul son se prolonge parfois l'espace de plusieurs χρόνοι. De là une assez grande variété de durée dans les sons, qui se partagent, comme dans la musique grégorienne, en sons *longs*, *brefs* ou communs et *semi-brefs*. De là aussi la nécessité d'indiquer ces durées par des signes particuliers.

Il y a donc les signes qui indiquent la multiplication des χρόνοι sur un même son, et des signes qui en indiquent la division entre plusieurs sons. L'absence de tout signe marque la durée normale, celle du χρόνος lui-même. Trois signes, le *Klasma*, l'*Aplie* et l'*Argon*, servent à la multiplication du χρόνος, un seul, le *Gorgon*, en fait la division. A ces quatre signes rythmiques il convient d'en ajouter deux autres, la *Baria* et la *Croix*, qui représentent les silences ou pauses dans le chant¹.

Le klasma placé sur un caractère (signe d'intonation) vaut deux χρόνοι, c'est-à-dire ajoute la valeur d'un χρόνος à celui qui est propre du caractère musical; mais il indique en même temps que la voix doit ondoyer en chantant.

L'aplie a également pour effet de doubler la valeur du caractère sur lequel elle est placée. Mais l'aplie a la propriété de pouvoir être doublée, triplée, quadruplée elle-même. Un caractère surmonté de la diplie vaut trois χρόνους; avec la triplie, il en vaut quatre, cinq avec la tétraplie, etc.

Au moyen du klasma et de l'aplie, les Grecs allongent donc les sons à volonté, en leur donnant la durée de deux, de trois, de quatre χρόνους et même davantage.

¹ S'il y a trois signes d'allongement des sons contre un seul d'abréviation, cela tient à la séméiographie des Grecs, à leur manière de noter la musique, qui emploie souvent plusieurs signes pour noter les mêmes intervalles, mais avec des nuances d'exécution et d'émission de la voix que cette variété de signes a pour but d'indiquer. Et alors tel signe d'allongement, le klasma, sera joint à tel et tel caractère ou signe d'intonation, tandis qu'un autre signe, l'aplie ou l'argon, ne sera employé qu'au-dessus ou au-dessous de tel autre caractère. Le système de notation dans son ensemble étant des plus compliqués, je crois inutile de le reproduire ici, je me contente d'en marquer les résultats. — On peut, d'ailleurs, consulter sur ce sujet *Études sur la musique ecclésiastique grecque*, par L.-A. BOURGAULT-DUCOUDRAY. Paris, Hachette. Appendice. — On tiendra compte cependant de l'observation que nous ferons plus loin sur la traduction des exemples grecs en notation européenne.

Le gorgon, au contraire, les abrège de la manière suivante. Lorsque deux sons ne doivent valoir ensemble qu'un $\chi\rho\acute{o}\nu\omicron\varsigma$, on place le gorgon sur le second caractère, et alors le premier caractère prend la thésis et le second l'arsis du $\chi\rho\acute{o}\nu\omicron\varsigma$.

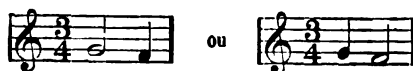
De même que l'aplie, le gorgon se multiplie et devient digorgon, trigorgon, etc. ; son effet est alors le suivant : lorsque trois sons ne doivent valoir ensemble qu'un $\chi\rho\acute{o}\nu\omicron\varsigma$, on place un digorgon au-dessus du deuxième et du troisième caractères ; le premier son vaut à lui seul la thésis du $\chi\rho\acute{o}\nu\omicron\varsigma$, les deux autres se divisent l'arsis. Mais si quatre sons doivent remplir le $\chi\rho\acute{o}\nu\omicron\varsigma$, on place un trigorgon sur les trois derniers caractères : les deux premiers sons font la thésis, et les deux suivants l'arsis.

L'argon, qui peut aussi être simple, double ou triple, comme le gorgon et l'aplie, ne s'emploie que dans le cas où la voix monte par tierce conjointe. L'effet de l'argon est alors de donner au premier son la valeur des trois quarts d'un $\chi\rho\acute{o}\nu\omicron\varsigma$, c'est-à-dire une thésis et la moitié de l'arsis ; le deuxième son occupe l'autre moitié de l'arsis et le troisième son, la tierce, vaut deux $\chi\rho\acute{o}\nu\omicron\iota$. L'argon double, prolonge ce troisième son pendant trois $\chi\rho\acute{o}\nu\omicron\iota$, et le triple argon pendant quatre $\chi\rho\acute{o}\nu\omicron\iota$.

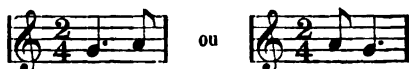
Telles sont les multiplications et les divisions simples du $\chi\rho\acute{o}\nu\omicron\varsigma$, obtenues par l'emploi des quatre signes de durée, chacun d'eux agissant seul et séparément. Le tableau ci-après résume toutes les valeurs rythmiques, qui résultent de cet emploi. La blanche y est prise comme unité, c'est-à-dire comme représentant le $\chi\rho\acute{o}\nu\omicron\varsigma$, et la noire comme valant une thésis ou une arsis.

L'aplie et le gorgon peuvent être associés l'un à l'autre, et il en résulte des figures rythmiques particulières, que le Lampadaire explique comme suit :

1° Lorsque le gorgon est accompagné de l'aplie, il divise alors le $\chi\rho\acute{o}\nu\omicron\varsigma$ en trois parties. Si le point (aplie) est placé à gauche du gorgon, le premier son vaut deux tiers du $\chi\rho\acute{o}\nu\omicron\varsigma$ et le second un tiers. Mais, si le point est placé à droite, c'est l'inverse : le premier son vaut un tiers et le second deux tiers du $\chi\rho\acute{o}\nu\omicron\varsigma$:



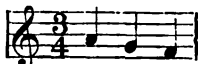
2^o Le gorgon accompagné de la diplie (double point) divise le χρόνος en quatre parties: si les points sont à gauche, le premier son vaut trois quarts du χρόνος et le second un quart; et inversement quand les points sont à droite du gorgon :



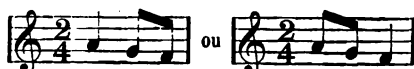
I. — Notes longues			
Klasma, apie	Diplie	Triplie	
II. — Notes brèves			
χρόνος ¹	Gorgon	Dirgorgon	Trigorgon
III. — Notes longues et brèves			
Argon	Diargon	Triargon	

¹ On remarquera quelques différences notables entre les valeurs rythmiques de ce tableau et du suivant et les valeurs attribuées aux mêmes signes par M. Bourgault-Ducoudray (p. 91 et sqq. de ses *Études sur la musique ecclésiastique grecque*). Cette divergence provient : 1^o de ce que M. Bourgault-Ducoudray considère le χρόνος comme un temps simple, tandis qu'il vaut en réalité deux temps, une mesure entière, étant toujours composé de thésis et d'arsis, comme nous l'avons vu d'après le Lampadaire; 2^o du défaut de précision dans le texte de Chrysanthé de Madytos, où celui d'Étienne est à la fois plus clair et plus précis. Par exemple, l'effet de l'argon est expliqué dans le Manuel de ce dernier en deux endroits et ne prête à aucune ambiguïté. « L'argon, dit-il, superposé à l'oligon au-dessous duquel se trouvent les kentemats, vaut deux χρόνους, un pour l'oligon et l'autre pour l'argon; et alors les kentemats sont exécutés rapidement sur l'arsis du caractère précédent. » — Plus loin, il dit encore: « Lorsque les kentemats sont écrits au-dessus ou au-dessous de l'oligon et qu'il y a un gorgon, celui-ci affecte toujours les kentemats et, dans le χρόνος, ils occupent l'arsis. Mais si, à la place du gorgon, il se trouve un argon, alors les kentemats occupent la moitié de l'arsis de l'ison (le caractère précédent) et, sur le frappé du χρόνος suivant, on chante l'oligon qui prend deux χρόνους, un pour l'oligon et l'autre pour l'argon. Si l'argon est doublé ou triplé, il demande trois ou quatre χρόνους, et ainsi de suite. »

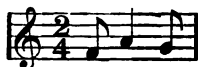
3° Le digorgon placé seul sur un caractère divise le χρόνος en trois parties, et chacun des trois sons vaut un tiers du χρόνος¹.



Mais s'il est accompagné de l'aplie, il divise le χρόνος en quatre : le point à gauche donne la moitié du χρόνος au premier son et les deux autres sons ont chacun un quart ; c'est l'inverse avec le point à droite.



Lorsque le point est placé au-dessus du premier gorgon, le premier et le dernier sons valent chacun un quart, et le deuxième vaut la moitié du χρόνος.



4° Lorsque le digorgon est accompagné de la diplie, le χρόνος se divise en cinq parties. Si les points sont à gauche, le premier son occupe les trois quarts du χρόνος et les deux autres un quart ; si les points sont à droite, les deux premiers sons ne valent qu'un quart du χρόνος et le troisième son en vaut les trois quarts. Si les points sont placés au-dessus du premier gorgon, le premier son prend un quart du χρόνος, le deuxième trois quarts et le troisième un quart :



¹ Il y a, ce semble, opposition entre ce qui est dit ici du digorgon et ce que l'auteur en a dit plus haut : « Τότε τίθεται δίγοργον εἰς τὸν δεύτερον καὶ τρίτον χαρακτήρα ὡτῶ... ἡ μὲν πρώτη Ἀπόστροφος ἔχει ὄλην τὴν θέσιν, ἡ δὲ δεύτερα μετὰ τὰ Κεντήματα ἔχουσιν ὄλην τὴν ἔρσιν. » — Mais on s'explique que l'effet du digorgon soit un peu différent, suivant qu'il est employé dans des χρόνοι du rythme égal ou du rythme double, ce qui est ici le cas.

² Comment faut-il entendre ce que dit ici Étienne : que le χρόνος se divise en cinq parties ; puis, qu'on donne trois quarts à l'un des trois sons et un quart à chacun des deux autres ? Trois quarts et deux quarts font cinq quarts, plus qu'un entier, et le χρόνος est débordé. M. Bourgault-Ducoudray traduit par des cinquièmes, au lieu de quarts. Mais le Lampadaire dit expressément un quart et trois quarts (ἐν τέταρτον, τρία τέταρτα), et il n'est

5° Une division analogue du $\chi\rho\acute{o}\nu\omicron\varsigma$ est obtenue, lorsque le trigorgon et le tétragorgon sont accompagnés de l'aplie ou de la diplie, comme ci-dessus. Voici le tableau des valeurs et des figures rythmiques qui en résultent, d'après le Lampadaire.

Division du $\chi\rho\acute{o}\nu\omicron\varsigma$

	Conjoint	3 sons	Disjoint
En 2 :			
En 3 :			
En 4 :		3 sons	
En 3 :			
En 4 :		4 sons	
En 5 :		4 sons	

pas probable que le $\chi\rho\acute{o}\nu\omicron\varsigma$ soit réellement divisé par cinquièmes, division embarrassante, bien qu'elle réponde au rythme sesquialtère des anciens Grecs. Il semble plutôt qu'il faut entendre l'auteur en ce sens que les cinq parties du $\chi\rho\acute{o}\nu\omicron\varsigma$ ne sont pas cinq parties égales, mais réellement des quarts de $\chi\rho\acute{o}\nu\omicron\varsigma$, dont trois restent entiers pour l'un des sons et le quatrième, divisé en deux, est partagé entre les deux autres sons. Cette division est beaucoup plus naturelle et plus facile que l'autre.

l'aplie, diplie, etc., marquent des silences d'un tiers, d'un quart de $\chi\rho\acute{o}\nu\omicron\varsigma$, au commencement ou à la fin de la mesure.

La *croix* avertit le chanteur qu'il faut séparer deux sons par une courte respiration, et non pas les unir en un seul ni les lier ensemble.

IV. — La variété des durées et leur proportionnalité existent donc dans la musique ecclésiastique des Grecs, bien qu'ils prennent aujourd'hui pour les établir un moyen quelque peu différent du procédé antique¹. Mais si nous faisons abstraction des voies et moyens, pour ne considérer que les résultats, voici ce que nous pouvons constater :

1^o Le $\chi\rho\acute{o}\nu\omicron\varsigma$ est un vrai pied rythmique, une mesure qui a ses deux parties constitutives, la thésis et l'arsis. Mais c'est le pied le plus simple ; il répond au pyrrhique et à l'iambe (ou au trochée) de la métrique et de la rythmique anciennes.

2^o Je dis au pyrrhique et à l'iambe, parce qu'en effet le $\chi\rho\acute{o}\nu\omicron\varsigma$ a deux formes : dans la première, la thésis et l'arsis ont une durée égale, elles valent chacune un temps ou la moitié du $\chi\rho\acute{o}\nu\omicron\varsigma$; dans la deuxième, la thésis est double de l'arsis, le $\chi\rho\acute{o}\nu\omicron\varsigma$ se divise en trois temps, deux pour la thésis, un pour l'arsis. Le $\chi\rho\acute{o}\nu\omicron\varsigma$ de la première forme est donc la base du rythme *égal*, et le $\chi\rho\acute{o}\nu\omicron\varsigma$ de la deuxième forme, la base du rythme *double*. Ce sont les seuls genres usités dans la musique ecclésiastique grecque.

3^o Le $\chi\rho\acute{o}\nu\omicron\varsigma$, pied ou mesure, est toujours simple, c'est-à-dire de deux temps premiers dans le rythme égal, de trois temps dans le rythme double. Les temps ne se composent jamais et, dès lors, chacun des deux genres n'a qu'une seule espèce. Quant aux figures, elles sont multiples ; car non seulement le $\chi\rho\acute{o}\nu\omicron\varsigma$ se divise en deux ou en trois temps, ceux de la thésis et de l'arsis, mais chacun de ces temps peut encore être fractionné par moitiés, tiers et quarts, et produire ainsi un grand nombre de figures. Ajoutez la multiplication des $\chi\rho\acute{o}\nu\omicron\iota$ qui fait les longues, et il s'en suivra une assez riche variété de figures rythmiques.

¹ Je dis *aujourd'hui*, ne voulant pas préjuger de ce qui se pratiquait autrefois. Le système de notation musicale actuellement usité chez les Grecs dérive sans doute du système ancien ; mais on voit par la série des tableaux qu'a reproduits Gerbert (*De Cantu et Musica sacra*, t. II, tables VI, VII, VIII et IX) et qui renferment des exemples de notation grecque du x^e au xviii^e siècle, que cette notation a progressé avec le temps et a subi un certain nombre de modifications, toujours pour devenir plus complète et plus claire. Nous avons fait de même en Occident, mais avec plus de bonheur, surtout depuis Guy d'Arezzo.

4° Une particularité du rythme ecclésiastique grec, c'est que la durée du $\chi\rho\acute{o}\nu\omicron\varsigma$ et, par conséquent, le mouvement rythmique y sont déterminés d'une façon précise et dans des limites assez étroites. Il y a d'abord la durée moyenne, le mouvement *normal*, qui demande pour le $\chi\rho\acute{o}\nu\omicron\varsigma$ entier, thésis et arsis compris, l'espace d'une seconde : en chiffres métronomiques, nous l'indiquerions par $\text{♩} = 60$, la blanche (unité de mesure) vaut un soixantième de minute ou une seconde. Ce mouvement normal peut recevoir deux accélérations et deux ralentissements.

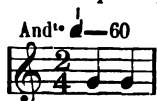
Les mouvements *accélérés* sont proportionnels au mouvement normal. L'un est deux fois, l'autre quatre fois plus rapide, c'est-à-dire que le $\chi\rho\acute{o}\nu\omicron\varsigma$, pour être battu, ne prend qu'une demi-seconde dans le premier et un quart de seconde dans le second, ce que nous exprimons par $\text{♩} = 120$ et $\text{♩} = 240$.

Les mouvements *ralentis* sont également proportionnels au mouvement normal, mais les proportions sont un peu différentes, une fois et demie d'une part et deux fois de l'autre. Le mouvement $\text{♩} = 30$, double du mouvement normal, convient aux mélodies les plus lentes du rythme égal, la thésis et l'arsis ayant chacune la durée d'une seconde. Le mouvement de $\text{♩} = 120$ ou $\text{♩} = 40$ est celui des mélodies du rythme double. La thésis seule a la même durée que le $\chi\rho\acute{o}\nu\omicron\varsigma$ normal, et l'arsis y ajoute la valeur d'une demi-seconde, moitié de la thésis. Le rythme double n'a pas d'autre mouvement que celui-là.

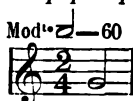
Chacun de ces mouvements rythmiques est propre d'une espèce de chants liturgiques, dont voici le classement¹ :

Rythme égal

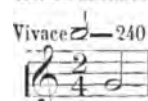
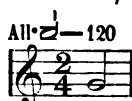
Hirmos kalophonique



Chants papadiques



Hirmos bref Kekragarion et Makarismon



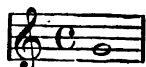
Rythme double

Kratemats et Katabasès



¹ Pour la signification des termes par lesquels ces chants sont désignés, voir BOURGAULT-DUCOUDRAY, *Études sur la mus. ecclés. grecque*, ch. 1, pp. 10 et 11.

5° Le procédé rythmique des Grecs modernes, ai-je dit, ressemble plus au nôtre qu'à celui des Gréco-Romains. Ni eux ni nous, en effet, ne partons de l'unité de temps, du temps premier, pour composer les pieds rythmiques, par addition de temps ; c'est, au contraire, le pied lui-même et sa valeur comme temps ou durée qui nous servent de point de départ. Nous prenons une durée maximale, celle de la ronde, qui représente pour nous la mesure en quelque sorte normale, la mesure à quatre temps :



et toutes nos valeurs rythmiques sont établies comme des divisions de cette valeur totale. Nous disons : la ronde vaut deux blanches, quatre noires, huit croches, seize doubles croches, etc. Il en est de même des indications de rythmes, qui supposent toutes cette division de la ronde :

$$C - \frac{2}{4}, \frac{4}{2}, \frac{3}{8}, \frac{6}{8}, \frac{9}{8}, \frac{6}{4}, \frac{3}{2}, \text{etc...}$$

Absolument comme les Grecs et les Orientaux partent du χρόνος et forment toutes leurs figures rythmiques par des divisions et subdivisions proportionnelles du χρόνος. Cette similitude de procédé n'indique-t-elle pas la communauté d'origine ? Il est tout naturel que la musique figurée ait continué les habitudes et les procédés rythmiques de la musique grégorienne, qui lui a donné naissance.

6° On remarquera enfin que, dans ce système rythmique, il n'est fait aucune mention des pieds métriques, pyrrhique, procéleusmatique, dactyle, iambe, trochée, etc., ni de rien qui y ressemble. Le système est évidemment établi dans un tout autre ordre d'idées : il est purement musical, fait pour la mélodie, sinon exclusivement, du moins premièrement et principalement. La poésie s'en accommodait ensuite, mais par des procédés qui n'étaient pas ceux de la prosodie grecque et latine.

Encore une marque d'origine. Un pareil système rythmique doit avoir appartenu à un peuple, dont la poésie était non pas métrique, comme celle des Grecs et des Latins, mais tonique, comme la poésie hébraïque,

chaldéenne, syriaque, comme la poésie grecque et latine du moyen âge, comme la nôtre et celle de tous les peuples modernes¹.

Ainsi la musique ecclésiastique, en Orient et en Occident, apparaît dans toutes ses parties, dans sa théorie fondamentale, dans son développement artistique, dans sa constitution rythmique, comme étant originaire non de la Grèce ni de Rome, mais de l'Orient et, en Orient, du berceau du christianisme, de Jérusalem et de la nation juive. C'est là que tout nous ramène.

V. — Assurément, les Orientaux ne conçoivent pas la mélodie comme elle est comprise et pratiquée en Occident. Pour nous, c'est un discours qui a ses périodes, ses phrases, ses membres de phrase et, pour bien distinguer toutes ces parties, une ponctuation variée, mais toujours claire et précise. De là les rythmes ou stiques mélodiques, avec leurs césures et leurs incisives, entrecoupées ordinairement de pauses plus ou moins marquées ; de là, dans l'exécution, le soin d'unir étroitement les sons qui appartiennent à un même groupe, de séparer, au contraire, les uns des autres les divers groupes, autant que le réclame le sens de la phrase musicale.

Les Orientaux ont une manière toute différente de construire leurs mélodies : à les entendre, on se figure un homme qui ne discontinue pas de parler, enchaînant l'une à l'autre phrases après phrases, sans même prendre le temps de respirer. Il faut croire qu'ils savent se retrouver dans ce torrent mélodique et que ces rythmes, indistincts pour nous, ont un sens pour eux qui satisfait leur goût. Les divisions rythmiques existent certainement ; avec un peu d'attention et en cherchant bien, on finit par les reconnaître, nous en donnerons des exemples plus loin. Mais

¹ « Que la musique néo-grecque soit beaucoup plus asiatique qu'hellénique, c'est une conclusion à laquelle je suis arrivé aussi dans mes études sur cette musique. Toutefois je n'attribuerai pas à ce fait la même portée ni la même origine. Les éléments asiatiques seraient pour moi le fait de la corruption survenue dans cette musique et consommée par la conquête ottomane. » (St.-M.) — On admettra difficilement qu'une constitution rythmique qui tient au fond même du système musical puisse n'être qu'une corruption de ce système. Puis, il faudrait démontrer qu'il y a sur ce point identité entre la musique grecque et la musique turque, comme entre la source et le ruisseau qui en découle ; ce qui n'est pas, si je ne me trompe. Enfin, le système rythmique est le même dans les autres Églises orientales, chez les Coptes en particulier, où l'influence de la musique turque ne paraît pas s'être fait sentir.

elles ne sont pas disposées avec cette clarté et cette distinction qui nous plaisent dans les belles mélodies.

Il faut dire aussi que la forme tout élémentaire du rythme se prête au genre oriental infiniment mieux que notre manière plus compliquée de rythmer les mélodies. Le *χρόνος* est le plus petit élément rythmique qui puisse exister. On peut ajouter les uns aux autres une série aussi longue qu'on voudra de ces éléments simples, qui n'ont par eux-mêmes aucune figure déterminée; ils s'ajusteront toujours ensemble et formeront une sorte de mosaïque, au gré du compositeur. Nos rythmes, à nous, sont comme autant de petits tableaux qui ont leur forme et leurs dimensions, et qui doivent nécessairement, pour composer ensemble un dessin suivi, être appareillés et disposés d'une façon déterminée. Mais tout ceci se comprendra mieux par la suite.

Notre II^e Étude contient déjà un certain nombre de mélodies tirées de la Liturgie copte; le rythme en est donc connu, et le lecteur a pu constater combien il est simple et précis tout ensemble. Voici d'autres exemples empruntés à la liturgie arménienne et à celle des Grecs; ils achèveront de faire connaître ce rythme ecclésiastique, que nous devons retrouver ensuite dans la musique grégorienne.

Liturgie arménienne

Les six mélodies suivantes sont extraites du recueil de Pietro Bianchini : *les Chants liturgiques de l'Église arménienne*, traduits en notes musicales européennes et publiés par la Congrégation des Pères Mekhitharistes, à Venise (1877). La traduction doit être fidèle, puisqu'elle est en quelque sorte garantie par les Pères Mekhitharistes qui l'ont publiée. Je soupçonne néanmoins que le traducteur en a quelque peu européanisé le rythme, en composant presque partout les pieds simples ou les *χρόνοι* de la version originale, afin d'en obtenir un rythme à $\frac{2}{4}$ ou à $\frac{6}{8}$. Peu importe, d'ailleurs; on rétablira facilement le rythme primitif, en battant deux *χρόνοι* à chaque mesure.

Le n^o 1 fait partie des chants de l'Introït, c'est-à-dire d'une hymne que chantent les clercs pendant que le célébrant revêt les ornements sacrés. Cette hymne a neuf strophes. La première est chantée en solo sur

un mode *élégiaque*, qui est toujours une mélodie excessivement ornée et exécutée parfois *a piacere*. Le chœur prend à la deuxième strophe et poursuit jusqu'à la neuvième sur une mélodie dont les motifs reviennent constamment, mais avec des variantes assez nombreuses. Je transcris la deuxième et la troisième, puis la huitième strophe, dont voici la traduction textuelle :

2. *Par un pouvoir ineffable, merveilleux, vous avez créé Adam à l'image de votre souveraineté, vous l'avez revêtu de pompe et de gloire dans l'Eden, lieu de délices.*

3. *Par la passion du Saint, votre Fils unique, toutes les créatures ont été renouvelées, l'homme est redevenu immortel et a été paré d'un vêtement dont il ne pourra être dépouillé.*

.

8. *O Dieu unique, véritable Maître Souverain de toutes les créatures, qui nous avez revêtus de la chape, symbole d'amour, pour nous rendre dignes ministres de votre Saint Mystère. (Voir les mélodies, III^e Vol., Document IX, n° 1.)*

La dernière strophe de l'hymne ci-dessus est détachée des autres et se chante également par le chœur des clercs, mais sur une mélodie et dans un mode différents.

9. *Conservez, Roi céleste, votre Église inébranlable et gardez en paix les adorateurs de votre Nom. (Cf. Ibid., n° 2.)*

La mélodie n° 3 est le *Sanctus* de la Messe. Deux solistes chantent d'abord trois fois la mélodie *élégiaque* du *Surp* (*Sanctus*), qui n'est, comme on le voit, qu'une longue vocalise sur un monosyllabe, vocalise d'ailleurs qui ne manque pas de cachet. Le chœur poursuit ensuite le *Sanctus* sur un autre ton et dans un autre mode, amenés par la coda que chantent les solistes après le troisième *Surp*. Enfin les deux solistes terminent par le chant (*modo elegiaco*) de l'*Hosanna in excelsis*. Le texte du *Sanctus* presque semblable au nôtre est le suivant :

Les clercs : *Saint, Saint, Saint, Seigneur, le Dieu des armées. Les cieux et la terre sont pleins de votre gloire ; bénédiction au plus haut des cieux. Soyez béni, vous qui êtes venu et qui allez venir au nom du*

Seigneur : Hosanna au plus haut des cieux! (Cf. *Ibid.*, n^o 3.)

Après le *Sanctus* et avant la consécration, les clercs chantent l'invocation ci-après : *En toute chose soyez béni, Seigneur ; nous vous bénissons, nous vous louons, nous vous remercions, nous vous prions, Seigneur notre Dieu.* — La mélodie de cette invocation est du rythme double, moins usité chez les Grecs et les Arméniens que le rythme égal ; le graduel arménien en contient cependant plusieurs exemples. Celui-ci ne consiste que dans un seul stique rythmique trois fois répété d'une manière continue. Bianchini l'a écrit à $\frac{6}{8}$; mais il me paraît plutôt devoir être laissé en $\frac{3}{8}$, qui est son rythme original (Cf. *Ibid.*, n^o 4).

Le n^o 5 n'est autre que le chant du *Pater noster*, exécuté par les clercs en *tutti* et non, comme chez nous, par le célébrant seul. C'est un exemple caractéristique de ces chants à rythme continu, assez goûtés des Orientaux. D'un bout à l'autre, les stiques rythmiques s'enchaînent, et si étroitement qu'il est difficile de les distinguer. La mélodie entière ressemble à un long ruban, qui se déroule sans discontinuité ni coupure d'aucune sorte. Nous n'avons rien de ce genre dans notre musique, et il ne serait pas pour nous plaire. (Cf. *Ibid.*, n^o 5.)

Enfin, lorsque le prêtre va distribuer la Sainte Communion au clergé et aux fidèles, le diacre, se tournant vers les clercs, leur commande de chanter une hymne d'actions de grâces : *Psalmodiez, ô clercs ; au Seigneur notre Dieu, du ton le plus suave, faites entendre des cantiques spirituels, etc.* — Les clercs alors chantent l'hymne suivante, qui renferme six strophes d'inégale longueur. Je transcris ici la première de ces strophes, et en partie seulement ; car les motifs mélodiques se répètent sur des paroles différentes.

Les clercs : *Dieu soit béni. Le Christ immolé est distribué parmi nous. Alleluia.*

Il nous donne son corps en nourriture, et il répand son divin sang sur nous. Alleluia.

Approchez-vous du Seigneur et remplissez-vous de sa lumière. Alleluia.

.
Bénissez-le, toutes ses Vertus. Alleluia. (Cf. Ibid., n^o 6.)

Liturgie grecque

J'emprunte les mélodies suivantes au livre de M. Bourgault-Ducoudray, *Études sur la musique ecclésiastique grecque*, mais en les notant d'une manière un peu différente, afin de rendre plus visible la vraie mesure du rythme grec, les *χρόνοι*. Il n'est besoin pour cela que de leur appliquer notre procédé, les barres de mesure. Chaque *χρόνος* est donc séparé par une de ces barres, ce qui évidemment ne change rien à la constitution rythmique des mélodies, tout en distinguant mieux ses éléments constitutifs. On verra aussi par là combien, malgré les apparences contraires, le rythme est régulier, de la manière qu'il doit l'être dans le système rythmique des Grecs.

Je dis régulier, mais non pas parfait. Sous la forme que lui donnent les Grecs, il est trop matériel, trop métronomique; c'est comme une matière à peine dégrossie et à laquelle l'artiste n'a pas encore donné cette perfection, ce fini des traits, qui est cependant nécessaire à toute œuvre d'art. Nous verrons plus loin comment on peut travailler cette forme rythmique trop élémentaire et la rendre parfaite. Ces mêmes mélodies alors, tout en demeurant bien les mêmes, auront pris un autre aspect; le sens, qu'on devine à peine sous leur forme actuelle, sera clair et, peut-être, ne les jugera-t-on point indignes du tout de nos oreilles et de nos goûts européens.

Nous avons vu plus haut que, dans leur musique ecclésiastique, les Grecs admettent quatre sortes de mouvements rythmiques: le mouvement lent, le mouvement modéré, le mouvement allegro et le mouvement vif. Ces quatre mouvements sont proportionnels et représentés par les nombres 30, 60, 120 et 240, dont chacun indique le nombre de *χρόνοι* à battre dans l'espace d'une minute. L'unité rythmique, le *χρόνος*, change donc de valeur à chaque mouvement. Dès lors, il est naturel que le signe du *χρόνος* change également dans la notation musicale et soit toujours en rapport avec la valeur de l'unité rythmique.

Dans notre notation européenne, les signes ont une valeur proportionnelle décroissante, depuis la ronde jusqu'à la double croche et au delà. En supposant le *χρόνος* du mouvement lent égal à 1 et en le repré-

sentant par la ronde, les trois autres $\chi\rho\upsilon\sigma$ des mouvements modéré, allegro et vivace sont exactement représentés par la blanche, la noire et la croche. De cette manière, la notation des mélodies suffirait seule à en indiquer le mouvement, si l'on se rappelle que :

$$\chi\rho. \circ = 30 \text{ — } \chi\rho. \text{♩} = 60 \text{ — } \chi\rho. \text{♪} = 120 \text{ — } \chi\rho. \text{♫} = 240$$

(Cf. III^e Vol., *Document X*, n^{os} 1 à 7.)

CHAPITRE III

LE RYTHME DES MÉLODIES GRÉGORIENNES

Le lecteur doit posséder actuellement une idée assez exacte du rythme, tel qu'il est pratiqué dans les musiques ecclésiastiques de la Grèce et de l'Orient. Reste à en faire l'application particulière à la musique grégorienne, qui en a perdu la tradition depuis dix siècles. L'œuvre est moins difficile qu'il ne semble tout d'abord ; nous y serons bien aidés par les enseignements des maîtres et par la notation romaniennne, qui nous apporte ici un secours précieux.

Pour plus de sûreté dans notre marche, nous procéderons avec ordre, disposant l'un après l'autre sur notre voie, comme autant de jalons fixes, les faits attestés par les auteurs.

I. — Le principal élément rythmique dans la musique sacrée des Grecs, c'est le *χρόνος*. Sans être identique au pied métrique et rythmique des Gréco-Romains, il joue cependant à peu près le même rôle ; c'est lui qui règle tout le mouvement des mélodies. Chez les Latins, la dénomination de *pied* est demeurée attachée à cet élément premier du rythme grégorien. C'est le nom que lui donnent Hucbald de Saint-Amand et Guy d'Arezzo, dans les passages que nous avons cités précédemment¹.

Mais le second fait observer avec raison que, au lieu des pieds anciens en usage dans la métrique grecque et latine, le chant grégorien se sert des neumes pour marquer le rythme des mélodies. La ressemblance est grande, dit-il, entre les neumes et les pieds, mais pourtant ce n'est qu'une ressemblance et non pas une identité absolue, de même que pour les *χρόνοι* orientaux. Telle neume, comme tel *χρόνος*, ressemble à un dactyle,

¹ 1^{re} part., ch. III, § 3, et ch. IV, § 1.

parce qu'elle est composée de trois sons, un relativement long et deux brefs ; d'autres ressemblent à un spondée, ou à un iambe, ou à un trochée, etc., par la valeur relative des sons dont elles sont formées ; nous avons vu le même des *χρόνοι*. A vrai dire cependant, le rythme ecclésiastique, en Occident comme en Orient, ne renferme ni pieds dactyliques, ni iambes, ni trochées, ni aucune de ces formes rythmiques déterminées qui sont propres de la métrique gréco-latine ; il n'a que des neumes ou des *χρόνοι*, de figures très variées, qui lui servent à régler, à mesurer le mouvement mélodique et à produire ainsi dans le chant ecclésiastique un résultat semblable à celui des pieds dans la musique grecque ancienne.

De fait, nous avons vu W. Odington dresser un tableau, dans lequel il compare les modes de la musique grégorienne avec les pieds de la métrique classique, et il en montre la concordance. Il n'entend certainement pas que les modes ne soient autre chose que les pieds métriques, ce serait une erreur ; mais il veut montrer comment, au moyen des six modes, on peut reproduire tous les rythmes que les anciens obtenaient au moyen des pieds. Ni les neumes ni les modes ne sont donc des pieds rythmiques calqués sur les pieds métriques grecs ; leur constitution est toute différente et appartient à un autre système rythmique. Rien n'empêche, cependant, qu'avec Hucbald et Guy d'Arezzo nous continuions à appeler les neumes d'un nom qui leur convient, au point de vue musical et rythmique, puisqu'elles sont réellement la règle et la mesure du rythme grégorien.

II. — Or, dans ce rythme, les pieds sont aussi de deux sortes, suivant que les temps de la thésis et de l'arsis sont entre eux dans le rapport 1 : 1 ou dans le rapport 2 : 1. Le rythme grégorien est donc ou *égal* ou *double* ; ce sont les deux seuls genres qu'on y rencontre. — « Dans les proportions de durée des notes les plus parfaites, dit J. Hothby, il est facile de voir que le chant figuré a pour base le plain-chant, qu'il en est dérivé, et que l'un et l'autre se réduisent aisément au nombre binaire et au nombre ternaire. Car le sénaire n'est autre que trois binaires ou deux ternaires ; le quaternaire équivaut à deux binaires ; le novenaire, à trois ternaires ; et ainsi des autres nombres qui se réduisent à ceux-là, comme le duodénaire. Ces nombres s'appellent *proportions ordinaires*, parce que, ni dans

le chant figuré, ni dans le plain-chant, on ne doit régulièrement en employer d'autres, par exemple, le nombre quinaire ou le septénaire¹. »

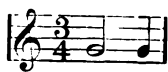
La musique figurée admettait donc des mesures ou pieds composés, l'équivalent de nos mesures



mais tous ces rythmes, d'après Hothby, ne sont que des multiples de rythmes plus simples, au nombre de deux seulement : le pied simple du rythme égal :



et le pied simple du rythme double :



Ceux-là sont l'origine, le fondement de tous les autres, qui tous peuvent et doivent se réduire finalement à eux. La musique figurée les a reçus de la musique grégorienne, dont le rythme très simple ne renfermait pas de pieds composés et se réglait uniquement par thésis et arsis simples. C'est ainsi que la musique figurée, au point de vue du rythme, a pour base le plain-chant et qu'elle en dérive.

Guy d'Arezzo fait aussi allusion à ces deux sortes de rythmes du chant grégorien, lorsqu'il parle des neumes et de leur composition en temps longs et brefs. Il y a, selon lui, des neumes dans lesquelles les temps sont partagés entre l'arsis et la thésis, comme ils le sont dans un dactyle ou dans un spondée : un temps de la thésis équivaut par sa durée à deux temps de l'arsis, comme dans le dactyle ; ou bien la thésis et l'arsis ont chacune un temps d'égale durée, comme dans le spondée. Voilà évidemment le rythme égal. D'autres neumes ressemblent à l'iambe ou au trochée ; la thésis y a une durée double de l'arsis. C'est le rythme double. Ces deux

¹ Cf. 1^{re} part., chap. vi, § 3, II.

sortes de rythmes, dans leur forme la plus simple, règlent toutes les mélodies grégoriennes.

III. — Dès lors, aussi, il en est du rythme grégorien comme du rythme ecclésiastique grec : il a deux genres, mais il n'a pas d'espèces, ses pieds n'étant jamais qu'à temps simples. Il ne laisse pas cependant de posséder une grande variété de figures en chaque genre, le principe de cette variété étant la différence de valeur dans la durée des sons.

Hucbald de Saint-Amand, Guy d'Arezzo, Bernon, Aribon et d'autres nous apprennent bien qu'il y a dans les mélodies grégoriennes des longues et des brèves, et ils insistent beaucoup sur la nécessité de donner aux unes et aux autres leur juste valeur. Ils ajoutent même que ces valeurs sont proportionnelles entre elles, cette proportion étant indispensable pour que, du commencement à la fin des mélodies, le mouvement rythmique soit uniforme, constamment égal et battu avec la plus grande régularité. Aucun d'eux pourtant ne précise la valeur de ces longues et de ces brèves, ni la différence de leur durée, ni combien il existe de longues et combien de brèves. Toutes ces explications, comme beaucoup d'autres, étaient laissées à l'enseignement oral du maître.

W. Odington et J. Hothby sont les seuls qui nous fournissent sur ce point des indications un peu plus détaillées. — « Cinq notes, dit J. Hothby, servent à indiquer les mouvements de la voix : le point, le podatus, le clinus, le cephalicus et le salicus. Le point est de quatre sortes : le point carré, l'helmaym, le strophicus et l'ariscus. » — Des cinq notes, deux, le podatus et le clinus, sont formées de deux points réunis ; les deux autres, le céphalicus et le salicus, en contiennent trois. Ce sont donc les points qui, par leurs valeurs différentes, déterminent le rythme des quatre autres notes. Or les points ont quatre valeurs propres : deux sont longs et deux sont brefs. « Les strophicus et les ariscus représentent des sons longs ; les carrés et les losanges, ou helmaym, sont brefs. »

Plus loin, Hothby précise encore davantage les valeurs relatives des points. « Les points appelés dans le plain-chant strophicus, carré et losange ou helmaym, s'appellent dans le chant figuré *longue, brève et semi-brève.* » — W. Odington avait dit également qu'il y a dans le plain-chant trois sortes de notes simples : la longue ou *virga*, la brève ou *carrée*, et la semi-brève ou *losange*.

Voilà donc, dans le chant grégorien, trois différentes valeurs de notes, des longues, des brèves et des semi-brèves ou, comme on les appelait encore au xv^e siècle, des strophicus, des carrées et des losanges ou helmaym. Cette division des durées concorde bien avec la diversité des points, destinés à les représenter dans l'écriture musicale. Elle concorde également avec les lettres, que Romanus introduisit dans la notation neumatique, afin précisément de marquer mieux la valeur rythmique de certains neumes : *c*, *t*, *m*, c'est-à-dire *celeriter*, *tractim*, *mediocriter*, répondent exactement aux trois durées des sons, *t* aux longues, *m* aux brèves ou communes, *c* aux semi-brèves. Romanus, Aribon, W. Odington et J. Hothby sont donc d'accord sur ce point.

Mais encore, quelle est, dans le rythme grégorien, la valeur exacte de ces longues et de ces brèves ? W. Odington et J. Hothby nous le font connaître. Odington, traitant des modes rythmiques, dit que « les premiers auteurs de l'organum ne donnaient à la longue que la valeur de deux temps, comme les métriciens, mais que, dans la suite, pour la rendre parfaite, on porta sa valeur à trois temps, à l'image de la très sainte Trinité, qui est la souveraine perfection ». — Hothby, nous l'avons vu, professe la même doctrine : « Le strophicus (longue), dit-il, est mis pour trois ou pour deux carrées (brèves). S'il est mis pour trois, le mode est parfait ; s'il est mis pour deux, le mode est imparfait. » — Et il en est de même de la brève par rapport à la semi-brève.

Ainsi, à l'origine, on ne connaissait pas cette distinction de modes parfaits et de modes imparfaits ; il n'y avait alors que deux sortes de rythmes, l'égal et le double, aussi parfaits l'un que l'autre. En chacun de ces deux rythmes, la longue valait régulièrement et, sauf exception, deux temps, la brève un temps et la semi-brève la moitié d'un temps.

Les pieds rythmiques étaient formés de ces valeurs. Le pied entier, renfermant deux temps dans le rythme égal et trois dans le rythme double, équivalait à la longue ; assez rarement cependant, croyons-nous, la longue se prolongeait sur les trois temps du pied double ; d'ordinaire elle ne valait que deux temps et le troisième était ou une pause ou une note d'arsis. Des deux parties du pied, thésis et arsis, chacune valait un temps, une brève ou commune, dans le rythme égal ; dans le rythme double, la thésis était une longue de deux temps, et l'arsis une brève d'un temps.

Les temps pouvaient être divisés, comme dans le rythme ecclésiastique grec, et ils formaient les semi-brèves. Cette division pouvait se faire par moitiés, par tiers et par quarts : un temps pouvait donc équivaloir à deux, à trois ou à quatre semi-brèves, le nom d'helmaym étant commun à toutes ces divisions du temps rythmique. De là, dans la musique figurée, la distinction des semi-brèves et des minimes, ces dernières étant usitées déjà dans le plain-chant, mais beaucoup moins que dans la musique figurée, au rapport d'Hothby.

Les durées et les pieds du rythme grégorien se présentent donc sous la forme suivante :

Valeur des notes

<i>Longues</i>	<i>Brèves</i>	<i>Semi-brèves</i>		
2 temps	1 temps	1/2 temps	1/3 temps	1/4 temps

Pieds rythmiques

<i>Rythme égal</i>		<i>Rythme double</i>
	<i>Longues</i>	
	<i>Brèves</i>	
	<i>Semi-brèves</i>	

De la combinaison de ces différentes valeurs dans un même pied résulte la variété des figures rythmiques en usage dans les mélodies grégoriennes. La musique ecclésiastique de l'Occident est jusqu'ici en parfait accord avec la musique ecclésiastique des Orientaux.

IV. — Des pieds sont formés les stiques rythmiques, c'est-à-dire les phrases et membres de phrase mélodique, qu'Hucbald de Saint-Amand et les maîtres anciens appellent des *distinctions*, parce qu'en effet chaque

phrase et chaque membre de phrase doivent être distingués, séparés dans le chant par un prolongement de la voix et un silence de plus ou moins grande durée, et aussi sans doute parce que ce sont ces distinctions bien observées qui donnent à toutes les parties de la mélodie un sens clair et distinct. Voici comment en parle Guy d'Arezzo :

« De même que, dans la poésie, il y a les lettres, les syllabes, les mots, les pieds et les vers, ainsi en musique on distingue les sons, les syllabes, les neumes, les distinctions. Un, deux, trois sons réunis forment la syllabe musicale ; une ou plusieurs syllabes forment la neume, fraction de mélodie ; une ou plusieurs neumes font une distinction ou phrase, après laquelle il convient de respirer.

« Observez qu'on ne doit jamais, ni dans le chant ni dans la notation, disjointre les parties d'une distinction, moins encore les sons qui composent une syllabe ou les syllabes qui composent une neume. Mais, pour faire bien sentir chacune de ces parties, il est bon d'allonger un peu la dernière note, très peu dans la syllabe, davantage dans la neume et plus encore à la fin de chaque distinction.

« Quant aux neumes (les pieds du rythme) qui sont composées tantôt d'un son unique ou répercuté, tantôt de deux ou plusieurs sons différents, il faut les ordonner de telle sorte qu'elles se répondent mutuellement, soit par le nombre des sons, soit par la proportion des durées, et qu'ainsi on trouve opposées l'une à l'autre ici deux neumes semblables, ailleurs une neume double ou triple à une neume simple, ou bien encore en proportion sesquialtère ou sesquiterce¹. »

Aribon le Scolastique, disciple de Guy, explique les paroles du Maître : « Les neumes, dit-il, formées d'un son unique, sont les neumes simples, c'est-à-dire la virga et le point. Celles qui se forment par une répercussion double ou triple du même son, ou par la réunion de deux ou de plusieurs sons différents, sont des neumes composées, et, à part les premières, toutes les neumes sont ainsi composées, les unes de deux sons, les autres de trois, de quatre ou plus encore. Cela est assez connu.

« Or deux neumes égales sont opposées l'une à l'autre, lorsque les neumes simples répondent aux neumes simples, les doubles aux doubles,

¹ Cf. 1^{re} part., § 1, ch. IV.

les triples aux triples. Et cela soit par le nombre des sons ; par exemple, dans les neumes égales, une neume de deux sons répondra à une autre neume de deux sons, une de trois sons répondra à une autre de trois sons ; dans les neumes doubles, deux sons répondent à un seul, quatre répondent à deux ; dans les triples, trois sons répondent à un seul, etc...

« Soit par la proportion des tenues, tenue, c'est-à-dire durée des sons. Or il y a proportion de durée lorsque, dans les neumes égales par exemple, quatre sons répondent à deux, et que ces deux ont une durée égale aux quatre premiers, en sorte que la durée augmente en proportion de la diminution du nombre¹. C'est pourquoi, dans les plus anciens Antiphonaires, nous trouvons très souvent sur les neumes les trois lettres *c*, *t*, *m*, qui indiquent la brièveté (*celeritatem*), la longueur (*tarditatem*) et la durée moyenne (*mediocritatem*) des sons.

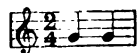
« Dans les temps anciens, ajoute Aribon, non seulement ceux qui composaient les mélodies, mais encore ceux qui les chantaient, apportaient un très grand soin à composer et à chanter toujours selon ces proportions musicales. Pareil souci a disparu depuis longtemps ; il n'en reste plus trace². »

Ainsi, dans la composition des rythmes, ni le choix des pieds ni celui des figures de pied n'étaient indifférents. Une mélodie du rythme égal ne

¹ Il est clair, en effet, que deux pieds rythmiques, l'un de quatre semi-brèves :



et l'autre de deux brèves :



sont absolument égaux au point de vue du rythme, bien qu'ils diffèrent par le nombre des sons ; et plus la différence du nombre augmente, plus aussi s'accroît la durée, *v. g.* :



Guy d'Arezzo veut donc que, même dans le choix des figures rythmiques, on observe toujours un certain ordre et une sorte de symétrie : les figures des pieds doivent se répondre les unes aux autres, tantôt semblables et tantôt différentes, mais d'une différence qui, par ses proportions mêmes, ait de la grâce et ajoute à la beauté de la mélodie. Partout l'art exige cet ordre et cette régularité ; en musique, plus qu'ailleurs peut-être.

² Cf. 1^{re} part., ch. iv, § 3.

renfermait, sans doute, que des pieds de même genre, tous ayant leur thésis et leur arsis égales à un temps ; mais, par ailleurs, quelle variété ne pouvaient-ils pas offrir et quelle différence de caractère ils imprimaient à la mélodie ! Or, pour que les rythmes fussent bien ce qu'ils devaient être, pour que la pensée du compositeur y trouvât son expression adéquate, il fallait nécessairement choisir entre les figures de pieds, entre les neumes, celles qui répondaient le mieux à cette pensée et la traduisaient d'une manière sensible dans le rythme de la mélodie.

C'est la recommandation d'Hucbald de Saint-Amand, de Guy d'Arezzo et des autres Maîtres du chant grégorien. « Il faut, dit le premier, que le caractère du chant soit en rapport avec les sentiments qu'il exprime. Dans la paix et la tranquillité de l'âme, on se servira de neumes paisibles ; dans la joie, de neumes joyeuses ; de neumes tristes et languissantes, dans la tristesse ; les choses dures et pénibles seront exprimées par des neumes dures, rapides, criardes, pressées, conformes en un mot aux affections diverses que font naître les choses chantées¹. »

Et Guy d'Arezzo, dans son *Micrologue* (cap. xv), reproduit ce passage d'Hucbald, en l'abrégéant : « Donnez à chaque mélodie le caractère qui lui convient : dans les sujets tristes, les neumes doivent être graves ; quand tout y est calme, servez-vous de neumes plutôt joyeuses et que, dans le triomphe, elles deviennent exultantes. » Simon Tunstede et l'Anonyme chartreux, publiés par de Coussemaker, répètent la même chose².

Tout cela, en effet, le rythme contribue à le produire, grâce à la diversité des figures qu'on peut donner aux neumes, par un mélange judicieux des longues, des brèves et des semi-brèves. Nous verrons bientôt que tout cela existe de fait dans les neumes écrites, qui n'ont reçu des figures différentes que pour représenter dans la notation musicale la diversité des pieds rythmiques et permettre de noter les mélodies avec le rythme qui leur est propre.

V. — Les stiques rythmiques, divers de forme et d'étendue, se composent les uns avec les autres et deviennent les phrases, les périodes du

¹ *Musica Enchiridis*, cap. xix.

² *Item secundum tempora et rerum eventus in cantu imitetur affectus, ut in tristibus rebus graves sint neumæ, tardæ et prolongatæ, in tranquillibus jocundæ et delectabiles, in prosperis exultantes.* — Ap. COUSSEMER., *Script. de Mus. mediæ ævi*, t. II : Cujusdam Carthusiensis mon. tract. de mus. plana, p. 474. — Item, t. IV. Quatuor principalia musices per S. Tunstede.

discours musical. Leur forme résulte de la nature des pieds ou neumes qui les composent, et nous venons de voir qu'il y a là matière à une diversité très grande. Leur étendue varie également dans des limites qui sont naturellement fixées par celles de la respiration humaine, chaque stique rythmique devant être exécuté par le chanteur tout d'un trait, sans disjonction, par conséquent sans repos de la voix ou, du moins, avec une légère respiration aux césures et telle qu'elle ne brise pas l'unité du rythme.

Quelquefois, c'est la remarque de Guy d'Arezzo, un seul pied, une seule neume fait un membre de phrase ; d'autres fois, on réunira deux pieds, trois pieds, ou même davantage. Tout dépend du mouvement donné à la mélodie, le mouvement rapide pouvant embrasser d'un seul jet un plus grand nombre de pieds que le mouvement lent ; cela dépend aussi de la pensée du compositeur et de l'effet qu'il veut produire. Dans tous les cas, les rythmes les plus longs ne doivent pas dépasser la puissance de respiration d'un chanteur ordinaire, et encore sont-ils le plus souvent formés de membres plus petits, entre lesquels une courte respiration est possible.

L'assemblage des stiques rythmiques ou distinctions, pour former les phrases et les périodes musicales, est soumis à certaines règles que l'art impose et auxquelles les compositeurs musiciens ne peuvent pas plus se soustraire que tous les autres artistes. Mais ici nous devons distinguer avec Guy d'Arezzo les diverses espèces de chants dont fait usage la musique grégorienne. Il y en a de trois sortes : des chants *métriques*, composés sur des vers classiques ou toniques et observant leur rythme ; — des chants *quasi métriques*, dont le texte peut être de la prose, mais qui imitent dans leur facture la régularité des vers et des strophes poétiques ; — des chants *prosaïques*, d'une contexture plus libre, moins symétrique, et se comportant en musique à la façon de la prose dans le discours ¹.

Des chants métriques, il y a peu à dire. Leur rythme est déterminé déjà avec une précision suffisante par la poésie, à laquelle ils sont associés. Ce sont des vers chantés, au lieu d'être récités ; il faut que la mélo-

¹ Cf. 1^{re} part., ch. IV.

die scande le vers, comme le ferait la simple récitation et, par conséquent, moule son rythme sur celui du vers. J'ai dit ailleurs par quels procédés on obtenait cet accord parfait des deux rythmes, poétique et musical, aussi bien dans la poésie tonique que dans la poésie classique. C'est un sujet qui appartient à la métrique aussi bien qu'à la rythmique ; nous ne nous y arrêterons donc pas ici ¹.

Les chants quasi métriques comptent parmi les mélodies grégoriennes les plus soignées, comme facture artistique et, en particulier, au point de vue du rythme. Les meilleurs auteurs du moyen âge donnent à ce sujet un certain nombre de règles pratiques, accompagnées parfois d'exemples qui étaient clairs pour eux, grâce à la tradition et à l'usage, mais qui ne le sont plus pour nous. Le plus souvent, d'ailleurs, l'arrangement harmonique des mélodies était pour ces auteurs la partie principale de la composition musicale ; ils y attachaient une extrême importance, voulant que partout les proportions harmoniques fussent rendues évidentes dans la contexture du chant. Nous sommes beaucoup moins sensibles qu'eux à ce bel ordre des consonances de tierces, de quarts et de quintes ; sans doute parce que, aujourd'hui, nous jugeons des mélodies et de leur beauté, non par la satisfaction qu'elles procurent à l'esprit, mais par leur puissance sur le cœur et l'accord qu'elles ont avec nos sentiments et nos affections intimes. Nous n'avons pas tort.

Ici encore, Guy d'Arezzo est le plus complet, le plus précis, car il ne traite pas seulement le côté harmonique, mais aussi le côté rythmique de la question. Les exemples chez lui font défaut ; Aribon, son disciple, s'est chargé d'y suppléer. « Le Seigneur Guy, dit-il, n'a ajouté aucun exemple à ses préceptes, probablement parce qu'il les croyait assez clairs par eux-mêmes, et ils le sont en effet ; mais, en faveur des simples, nous essaierons de combler cette lacune. » Rappelons seulement de la doctrine du Maître ce qui a trait au rythme des mélodies.

¹ Cf. *Du Rythme dans l'hymnographie latine*, 2^e part., liv. II. — Ce travail n'étant qu'un premier essai, il aura besoin d'être complété plus tard. Tous les chants métriques, en effet, ne sont pas composés en moulant strictement le rythme de la mélodie sur celui du vers ; hors de la Grèce et de Rome antique, chez les Grecs et les Latins du moyen âge, on a chanté la poésie d'une manière un peu différente et avec plus de liberté pour la mélodie. Cette forme du rythme métrique, dont il n'est pas parlé dans l'ouvrage ci-dessus, mérite cependant qu'on l'étudie et qu'on la décrive.

Après le passage cité plus haut au sujet des pieds qui composent les stiques rythmiques, il ajoute : « Il faut donc que, semblables à des vers, les distinctions soient égales, qu'on répète quelquefois les mêmes sans changement ou avec une légère modification. » — Aribon commente ainsi ces paroles : « Il en est ainsi dans les chants bien ordonnés, que nous pouvons appeler métriques ; par exemple :

I II

Non vos relinquam orphanos, Alleluia — Vado et venio ad vos, Alleluia

III

Et gaudebit cor vestrum, Alleluia.

« Il y a ici quelque chose de pareil à la figure de rhétorique appelée *compar* (égalité de membres), laquelle consiste à composer deux membres de phrase d'un nombre presque égal de syllabes. « Non pas, dit Cicéron, qu'on se mette à compter les syllabes, ce qui serait puéril, mais l'habitude et l'instinct du nombre oratoire font cela naturellement. »

En effet, transcrites en notation musicale moderne, les trois distinctions de l'antienne citée par Aribon forment trois membres, trois stiques rythmiques égaux, semblables à des vers :

I Non vos re - lin - quam or - pha - nos; Al - le - lu - ia;

II Va - do et ve - ni - o ad vos; Al - le - lu - ia;

III Et gau - de - bit cor ves - trum; Al - le - lu - ia.

Chaque distinction est formée de deux membres ou stiques rythmiques, l'un de quatre pieds et l'autre de deux. On remarquera ces proportions rythmiques entre le nombre des distinctions, le nombre des pieds et leur division en deux stiques — 4 : 2 :: 6 : 3; l'ordonnance mélodique, sous

ce rapport, ne pouvait être plus régulière et plus parfaite. En outre, deux des rythmes de quatre pieds, le premier et le troisième, ont une césure au second pied, le deuxième n'en a pas ; placé ainsi entre deux rythmes coupés, ce stique d'un seul jet contribue à la variété et relève la symétrie des deux autres. De plus, l'*Alleluia* de la première distinction est répété en forme de rime dans la deuxième, mais dans la troisième la mélodie change et, par opposition et contraste, fait mieux ressortir la conclusion de l'antienne. — Ce ne sont pas les seules remarques qu'on pourrait faire sur la composition de cette mélodie, mais en réalité Aribon ne pouvait guère choisir un meilleur exemple, comme commentaire au texte de Guy d'Arezzo.

Celui-ci continue : « Dans les chants (quasi métriques) il faut avoir soin d'entremêler les neumes dissyllabes et les trisyllabes. Car, de même que les poètes lyriques unissent dans leurs vers plusieurs sortes de pieds, ainsi, pour composer un chant, le musicien fait un mélange convenable de neumes différentes. Et j'appelle mélange convenable celui dans lequel la variété des neumes et des distinctions est tellement ordonnée que les neumes ne laissent pas cependant de répondre aux neumes et les distinctions aux distinctions avec une sorte de ressemblance dissemblable, mais toujours harmonieuse, comme on le voit dans le très doux Ambroise ¹. »

« Or mètres et chants ont entre eux une très grande ressemblance : les neumes sont en guise de pieds, et les distinctions remplacent les vers. Telle neume est de rythme dactylique, telle autre de rythme spondaïque ou iambique. Vous trouverez de même des distinctions tétramètres, pentamètres, hexamètres, et beaucoup d'autres choses encore. »

Dans l'antienne ci-dessus les trois distinctions peuvent être comparées à des hexamètres, étant composées de six pieds rythmiques. Comme l'hexamètre aussi, elles ont leur césure par la division en deux membres. Seulement, les dactyles et les spondées ne sont pas les seules figures de

¹ Ce sont les hymnes ambrosiennes que Guy donne ici en exemples pour tout ce qu'il vient de dire ; et de fait, là plus qu'ailleurs la symétrie et les proportions entre les diverses parties de la mélodie sont évidentes. Mais l'antienne ci-dessus peut aussi servir d'exemple, car on y trouve pratiquées, et fort bien, toutes les recommandations du Maître, soit pour le mélange des neumes ou des pieds de figures différentes, soit pour les distinctions, dont chacune aussi a sa forme propre, soit pour la ressemblance dissemblable des uns et des autres, en sorte que réellement les neumes répondent aux neumes d'une distinction à l'autre, parfois semblables, quelquefois légèrement modifiées ou reproduites à l'inverse, etc., et que les distinctions elles-mêmes, comme nous l'avons observé plus haut, ont entre elles une concordance et une variété très harmonieuses.

pieds qu'on y rencontre ; la mélodie a des allures plus libres, plus variées que la poésie, elle ne se renferme pas dans des formules rythmiques fixes et invariables, elle les crée au contraire à chaque fois et sait les diversifier à l'infini. C'est encore Guy d'Arezzo qui en fait la remarque.

« Que le musicien, dit-il, choisisse entre ces diverses manières de composer et de diviser la mélodie celle dont il veut se servir, tout comme le poète choisit parmi les pieds métriques ceux qui doivent entrer dans ses vers. Une liberté plus grande est cependant laissée au premier, parce que l'art musical aimé la variété dans l'arrangement des sons, pourvu que cet arrangement demeure conforme aux règles. Comment et pourquoi il l'est, nous ne savons pas toujours le bien définir ; mais puisque c'est la raison qui juge des règles, tout ce que la raison approuve, nous le pouvons tenir pour régulier. Ce sont là néanmoins des choses qu'on explique mieux de vive voix que par écrit ¹. »

Des chants *prosaïques*, le Maître dit peu de chose, tout ce qu'il recommande par rapport aux autres leur pouvant convenir aussi dans une certaine mesure. « Il y a, je le sais, dit-il, d'autres chants qu'on pourrait appeler *prosaïques* et dans lesquels ce qui vient d'être dit n'est pas observé avec la même rigueur. Dans ces chants-là, comme dans la prose ordinaire, on fait assez peu attention si les phrases et les membres de phrase se rencontrent ici et là sans règle bien déterminée, tantôt plus longs et tantôt plus courts. Je parle surtout des chants métriques, c'est-à-dire composés de telle sorte qu'en chantant il semble que nous scandions des vers. »

Il y a donc une différence entre les chants métriques ou quasi métriques et les chants *prosaïques*, et cette différence se remarque dans la construction rythmique. Le rythme des premiers a deux qualités que n'a pas celui

¹ Les modes rythmiques n'étaient pas encore inventés du temps de Guy d'Arezzo ; mais ne pourrait-on pas croire qu'ils sont nés, en quelque sorte, des conseils que donne ici le Maître ? Si le musicien doit imiter le poète et, comme lui, choisir avant de composer le genre et l'espèce de pieds, dont il fera usage dans sa mélodie, sauf la liberté plus grande qui lui est laissée d'en varier les figures, ne fallait-il pas qu'il eût sous les yeux dans un tableau les diverses sortes de pieds rythmiques, entre lesquels il devait choisir ? On les a donc tous ramenés à cinq ou six modes dans le rythme parfait ou ternaire et à quatre dans le rythme imparfait ou binaire. Le musicien dès lors faisait son choix pour l'un ou l'autre genre et, suivant le genre préféré, pour l'un ou l'autre des modes qu'il contient, avec faculté cependant de les mélanger convenablement, puis de les varier de figures par la résolution des longues en brèves et des brèves en semi-brèves et en minimales équivalentes. Ici encore le rythme de la musique figurée est dérivé de celui de la musique grégorienne.

des seconds : ses distinctions, pareilles à des vers, sont à la fois de longueur déterminée et de forme symétrique. Ce sont des dimètres, des trimètres, des tétramètres, etc., au choix du compositeur ; mais il faut que les distinctions répondent aux distinctions, comme les vers répondent aux vers, et que la mélodie, comme un poème, soit divisée en strophes bien ordonnées. Partout les proportions doivent apparaître, se faire sentir ; partout la symétrie doit régler la composition des pieds, des distinctions et des strophes. Le charme de ces mélodies est précisément dans l'art avec lequel toutes les parties en sont ordonnées et proportionnées entre elles.

Il n'en est pas de même des chants prosaïques. Ce n'est plus un poète qui chante, c'est un orateur qui parle et se laisse aller librement au cours de ses pensées, tout en les exprimant dans un langage clair, toujours correct et souvent ému. Ici, par conséquent, aucune forme nécessairement symétrique ni dans les pieds, ni dans les rythmes ; aucune dimension déterminée dans les phrases ou les distinctions musicales ; les strophes deviennent des périodes, dont la construction dépend tout entière de l'inspiration mélodique, qui les fait tantôt plus longues et tantôt plus courtes. La pensée est libre, la phrase l'est aussi, mais à la condition toujours de garder la correction du langage musical et sa clarté, je veux dire d'assembler les mots qui sont les neumes, selon les lois du rythme, et de ponctuer les phrases, les stiques mélodiques, de manière à en faire bien ressortir le sens.

Le rythme est donc libre dans ces sortes de chants, non, certes, parce qu'il marche désormais sans pieds et sans mesure — car alors il ne serait plus rythme, et Guy d'Arezzo ne dit rien de semblable, — mais parce que rien, sinon le rapport nécessaire de l'expression à la pensée, n'oblige le compositeur à faire usage d'un pied plutôt que d'un autre, à assembler les pieds de telle manière plutôt que de telle autre, en tel nombre et non plus, etc. etc. Tous les mots de la langue musicale sont devant lui, il n'est pas de neume dont il ne puisse user librement, si elle répond à sa pensée et qu'il y trouve l'expression dont il a besoin. C'est la liberté de l'orateur, qui ne consiste pas à s'affranchir des lois du langage ou des règles de la grammaire, ni à prononcer des syllabes qui ne soient pas de vrais mots, offrant un sens net à l'esprit ; mais c'est la liberté de l'ora-

teur, maître de sa langue, la maniant avec art et y trouvant sans peine les mots, les phrases et les périodes qui conviennent le mieux à sa pensée, au sentiment dont il est plein. Il ne fait pas des vers, il parle en prose ; mais, prose ou vers, c'est toujours la même langue et les mêmes lois du langage, proportions et symétrie à part.

V. — Enfin, un point qui a aussi son importance dans les mélodies, c'est le mouvement à donner au rythme, le degré de rapidité ou de lenteur avec lequel les pieds en seront battus et entraîneront avec eux la mélodie tout entière. Nous avons vu que le chant ecclésiastique des Grecs a ses mouvements déterminés avec précision : un mouvement lent, un mouvement modéré, un rapide et un accéléré. En est-il de même du chant grégorien ?

Nous ne trouvons rien dans les auteurs qui nous permette de l'affirmer, et il ne semble pas réellement qu'on ait jamais précisé à ce point, dans la musique grégorienne, le degré de rapidité ou de lenteur des mélodies. La doctrine des maîtres sur ce point renferme seulement quatre choses.

1^o Parmi les chants liturgiques, les *Traits* qui remplacent l'*Alleluia* de la Messe, aux jours de tristesse et de pénitence, doivent être exécutés dans un mouvement lent ; leur nom (*tractus, trahere*) vient même de là. « *Tractus*, dit Honorius d'Autun, vient de *trahere* (tirer, traîner), parce qu'en effet il se chante en traînant, c'est-à-dire lentement¹. » Et Hugues de Saint-Victor ajoute : « Le trait est un chant triste et larmoyant qui représente les larmes des saints. De là son nom, parce que les saints le tirent en soupirant du fond de leur cœur². »

Mais le degré de lenteur n'est indiqué nulle part ; c'était affaire de tradition.

2^o Dans la psalmodie, « les cantiques, dit Hucbald, se chantent plus lentement et sur un ton plus élevé que les psaumes » (*Comm. brevis*). Quant à ceux-ci, leur mouvement est d'ordinaire assez rapide. — *voce rotunda*, disent les *Instituta Patrum*, — rondement, mais sans précipitation, en prononçant bien toutes les syllabes, en faisant sentir l'accent des mots. Après la médiation, on fait une pause et le reste du verset est chanté plus

¹ HONOR. AUGUSTOD., lib. I, cap. VII, 6, ap. MIGNÉ.

² HUGO A S.-VICT. in *Specul. Eccl.*, lib. I, cap. VII, *Ibid.*

lentement que la première partie ; à moins que, pour une raison ou pour une autre, le psaume tout entier ne soit chanté avec une certaine lenteur¹.

3° Les antiennes psalmodiques avaient aussi leur mouvement déterminé par les psaumes eux-mêmes. « Lorsque, dans le cours d'un psaume, dit Hucbald, l'antienne doit être répétée entre les versets, on la chantera dans le même mouvement que le psaume lui-même ; mais, à la fin du psaume, on doublera le mouvement pour l'antienne, qui sera ainsi chantée deux fois plus lentement. Il y a exception pour les cantiques évangéliques, quand on les chante avec solennité et lenteur ; l'antienne qui les suit conserve alors le même mouvement rythmique². »

4° Sauf les trois cas ci-dessus, aucun mouvement n'est prescrit pour les mélodies grégoriennes ; ce sont le goût et les circonstances qui en décident.

« Il faut aussi étudier le mouvement qui convient à chaque mélodie ; celle-ci demande à être chantée plus rapidement, cette autre sera au contraire plus agréable, chantée lentement. On le peut reconnaître à la manière dont les mélodies sont composées, suivant que les neumes en sont graves ou légères. Le mouvement d'une mélodie se règle encore d'après les circonstances de temps, de lieu, de personnes et autres semblables ; le ton même variera avec le mouvement, pour conserver aux neumes la force et la douceur tout ensemble³.

« On observera cependant que parfois, dans les chants rapides, il convient de ralentir le mouvement vers la fin ou même au commencement, et que, dans les chants lents, il le faut au contraire presser. En ce cas, le mouvement doit toujours être doublé, c'est-à-dire devenir deux fois plus lent ou deux fois plus rapide ; les longues du mouvement rapide deviennent les brèves du mouvement lent, les brèves du mouvement lent deviennent les longues du mouvement rapide. Ainsi, quand l'un a chanté et qu'un autre lui répond, mais en allongeant le rythme, qu'ils gardent

¹ « Ammonemus itaque, ut una aspiratione sive uno anhelitu usque ad punctum *rythmice* vel *metricæ* (*rythmice*, en ne tenant compte que des accents ; *metricæ*, en observant la quantité des syllabes) psallamus ; post medium metrum modica modulatione (la médiation) peracta, pausam bonam et competentem faciamus : facta pausa, quod de versu restat, morosiori modulatione deponatur, salvo tono ; sicque omnis modulatio psalmodiæ sive cantus rotundetur et terminetur. » — *Instit. Patrum*, ap. GERBERT, I.

² HUCBALDI, *Comm. brevis*, ap. GERB., I.

³ HUCBALDI, *Scholia Enchir.*, ap. GERB., I.

bien tous les deux la juste mesure du mouvement, sans chanter ni plus vite ni plus lentement qu'il ne convient à l'un et à l'autre.

« En outre, suivant les fêtes, le temps et le nombre des chanteurs, on devra chanter les psaumes ou toute autre mélodie sur un ton plus ou moins élevé ; car il n'est pas indifférent de varier le ton d'après les circonstances. Par exemple, la joie matutinale éclate sur un ton plus élevé qu'aux assemblées nocturnes, où il convient de chanter plus doucement, mais sans somnolence.

« Les quatre ou cinq psaumes, qu'on chante de suite avec leurs antiennes aux Vêpres, les six ou les trois des Nocturnes et ceux également de Matines (Laudes) seront imposés tous sur le même ton (sur une même dominante), ou bien du premier au dernier la mélodie s'élèvera doucement de degré en degré. Les cantiques évangéliques se chantent plus lentement et sur un ton plus élevé que les psaumes.

« C'est à la raison et au bon goût de déterminer quand et jusqu'à quel point il convient de hausser ou de baisser le ton des mélodies, comme aussi de les chanter ou plus vite ou plus lentement. Mais, de quelque manière qu'on chante, qu'on presse ou qu'on ralentisse, il faut prendre garde que le mouvement n'enlève rien aux neumes de leur beauté et de leur perfection, que trop de lenteur ne soit à dégoût, que trop de rapidité ne devienne irrévérence, tant les mots se précipitent sur les lèvres ¹. »

La différence des solennités, qui réglait en partie le mouvement mélodique, est ainsi établie par les *Instituta Patrum* : « Nous devons avoir trois ordres de mélodies pour autant de solennités différentes, savoir : 1^o aux principales fêtes de l'année, on chantera à pleine voix, de tout cœur et avec de grands sentiments de dévotion ; 2^o aux dimanches et aux fêtes de Notre-Seigneur, de la très sainte Vierge et des Saints, qui ne sont chômées qu'en partie par le peuple ou même pas du tout, on chantera sur un ton plus modeste et avec moins de lenteur ; 3^o aux jours ordinaires, les psaumes de la nuit et les chants du jour seront modulés de telle sorte que chacun puisse psalmodier avec dévotion et chanter avec attention, sans bruit de voix, affectueusement et intégralement. »

¹ HUCBALDI, *Comm. brevis*, *Ibid.*

Telles sont les règles générales formulées par les maîtres au sujet du mouvement à donner aux mélodies. Tout en offrant des indications précieuses, elles laissent encore une large part à l'appréciation personnelle, soit des chanteurs, soit des maîtres de chapelle qui ont la direction du chant. Inévitablement, cette appréciation différera de l'un à l'autre, les goûts et les sentiments étant très divers. L'un voudra chanter plus vite ce qu'un autre préférera chanter ou entendre chanter plus lentement; les degrés de vitesse et de lenteur seront loin d'être partout les mêmes; ce qui paraîtra lent dans le Midi sera considéré comme rapide dans le Nord, et réciproquement. Peu importe, d'ailleurs, puisque lenteur et vitesse sont choses relatives. Ce qui est nécessaire, ce que recommandent par-dessus tout les maîtres et ce que partout on peut obtenir, c'est la régularité et la proportion constante des mouvements rythmiques.

« Avant tout, dit Hucbald de Saint-Amand, il faut soigneusement observer que la mélodie soit chantée d'un mouvement toujours égal, sinon elle perd une de ses qualités les plus essentielles et toute sa beauté. Otez cette régularité rythmique, il n'y a plus que désordre dans un chœur; on ne peut s'accorder avec les autres, ni même bien chanter seul. Le nombre fait la beauté de toutes choses, de celles qui frappent nos oreilles comme de celles que nous percevons par les yeux. Ainsi Dieu, créateur de cet univers, l'a voulu, quand il a tout disposé avec mesure, avec poids et avec nombre.

« Que l'inégalité et l'irrégularité dans le chant ne gâtent donc jamais nos cantiques sacrés; qu'ici ou là on ne prolonge ni n'abrège mal à propos les sons et les neumes; que l'inattention ou la paresse ne fassent jamais que, dans un chant, un Répons par exemple, on vienne à ralentir le mouvement initial; qu'on ait soin de donner aux brèves leur valeur, sans les rendre plus lourdes qu'il ne convient; que toutes les longues soient également longues, toutes les brèves également brèves, sauf à la fin des distinctions, qu'on doit marquer par un ralentissement de la voix; enfin, qu'entre les longues et les brèves il y ait toujours exacte proportion rythmique, afin que le chant marche d'un pas égal depuis le commencement jusqu'à la fin...

« Or cette régularité si nécessaire au chant, les Grecs l'appellent *rythme* et les Latins *nombre*; parce qu'effectivement toute mélodie doit être mesurée avec grand soin, comme le sont les mètres en poésie. Aussi

est-il important que les mattres d'école l'inculquent soigneusement à leurs élèves, que de bonne heure les jeunes clercs soient formés à cette discipline du rythme musical et que pour cela, en chantant, on leur batte la mesure avec le pied, ou avec la main, ou de quelque autre manière. Grâce à la connaissance qu'ils auront ainsi acquise des diverses espèces de mouvements, égaux et inégaux, ils apprendront dès les premières années à chanter doctement les louanges divines et à bien marquer dans la prière le respect qu'ils ont pour Dieu¹. »

¹ HUGBALDI, *Commem. brevis*, *Ibid.*

CHAPITRE IV

LA NOTATION NEUMATIQUE : ELLE EST RYTHMIQUE

Évidemment, pour retrouver aujourd'hui le rythme des mélodies grégoriennes un seul moyen nous reste : les manuscrits anciens et leur notation musicale, c'est-à-dire les neumes. Autrefois les neumes étaient interprétées par la tradition et l'enseignement oral. Chaque nouvelle génération de chanteurs se formait à l'école de la génération précédente et recevait d'elle le dépôt des traditions antiques, la vraie manière d'exécuter, de rythmer les mélodies sacrées. Puis, les maîtres étaient là pour expliquer la pratique, en donner les raisons, en établir la légitimité ou en corriger les erreurs.

Mais voici des siècles que tradition et enseignement ont disparu. Les livres seuls demeurent, pour nous apprendre de quelle sorte on chantait jadis. A cette tâche peuvent-ils suffire? Les neumes, qui ont servi à nos pères pour noter et chanter les mélodies, formaient-elles un système de notation musicale assez complet, pour que nous y retrouvions aujourd'hui ce que nous avons besoin de savoir, ce qui nous permettra de les noter à notre tour d'une façon intelligible à tous et de les pouvoir exécuter avec perfection?

C'est la première question qui se présente, et elle est capitale; car de sa solution dépend tout le reste. Il est clair, en effet, que, si la notation neumatique ne renferme rien de ce qui concerne le rythme des mélodies, nous devons renoncer à le découvrir jamais. De tant de témoins qui affirment son existence passée, nul ne reviendra pour nous expliquer ce qu'il a été; les livres sur lesquels on chantait ces mélodies, les neumes qui servaient à les noter, ne nous en disent rien non plus; quel autre maître pourra nous l'apprendre? Aucun.

Mais cette première question est heureusement une question de fait, qui doit et qui peut être résolue historiquement : l'histoire nous permet d'y répondre affirmativement.

I. — On sait l'importance que l'antiquité a toujours attachée au rythme musical. Suivant la doctrine des auteurs, toute mélodie se compose de deux parties, du *mélòs* et du *rythme*. De ces deux parties, la principale est le rythme. Le mélòs est en musique ce que la matière première est dans le monde physique, une chose passive, apte à recevoir toutes les formes, mais n'en possédant aucune par elle-même et, à cause de cela, placée en quelque sorte au dernier rang des êtres. Le rythme, au contraire, c'est la forme vivante qui vient animer la matière, la déterminer dans son être et lui permettre de prendre rang dans une catégorie spéciale. Le mélòs ne devient mélodie que par le rythme.

Lors donc qu'on inventa, pour écrire les mélodies, un système de signes, comme on en avait un pour la parole, on eut soin naturellement de choisir des signes qui représentassent chacune des deux parties essentielles de la mélodie, le mélòs et le rythme, et ce dernier tout spécialement, à cause de son importance et de sa nécessité réputées plus grandes.

La séméiographie musicale ne fut évidemment pas la même chez tous les peuples, pas plus que ne se ressemblent les écritures propres à chaque langue ; les Chinois ont leur manière de noter la musique, les Égyptiens ont eu la leur, les Grecs de l'antiquité et les Romains après eux avaient aussi leur système ; les nations orientales, grecques, turques, arméniennes, etc., ont encore la leur, aussi bien que nous-mêmes. Bref, les signes ont différé, chaque peuple les imaginant suivant son génie ; mais ce qui est le même, c'est que partout et toujours le mélòs et le rythme sont également représentés, certains signes ou certaines formes de signes servant à indiquer les intonations de la voix, le mélòs, tandis que d'autres marquent la durée de ces intonations diverses, le rythme. De tous les systèmes musicaux qui ont possédé une notation quelconque, il n'en est pas dans lesquels cette notation ne soit à la fois mélodique et rythmique.

Quelle probabilité y a-t-il, dès lors, que la notation neumatique seule fasse exception à cet accord universel ? On le comprendrait, si la musique

grégorienne avait été dépourvue de rythme dès son origine, ou si les mattres avaient attaché peu d'importance à ce rythme et qu'ils l'eussent facilement négligé. Mais c'est le contraire, nous l'avons assez démontré. Le rythme fait partie essentielle de la musique grégorienne, comme de toute autre musique, et avant sa décadence c'est lui qui, d'après les mattres, donnait au chant sa beauté et sa perfection. Il est donc absolument invraisemblable que, les neumes ayant été inventées pour noter les mélodies, elles ne disent rien du rythme qui en est la partie principale, à laquelle on attachait le plus d'importance.

II. — Au reste, nous sommes fixés sur ce point par le témoignage des mattres eux-mêmes. Rappelons seulement ici les passages de leurs écrits, où il est parlé de la notation rythmique.

Hucbald de Saint-Amand, dans un fragment du *Manuel musical*¹, dit au sujet de la diaphonie : « Nous notons, il est vrai, ces mélodies avec des points et des virga, pour distinguer les notes longues et les brèves ; mais le propre de la diaphonie est d'être chantée si lentement et si gravement que les proportions rythmiques ne peuvent guère y être observées. » — Les notes longues et les brèves ont donc, dans la notation neumatique, des signes spéciaux : le point représente les brèves ou semi-brèves, et la virga, les longues ou communes. C'est-à-dire que les neumes sont réellement une notation rythmique, en même temps que mélodique.

Guy d'Arezzo, dans son petit traité *Regulæ de ignoto cantu*, affirme tout aussi nettement le caractère rythmique des neumes ; « quand les sons deviennent liquescents, dit-il, s'ils doivent être unis ou séparés, lesquels sont longs et lesquels sont brefs ou tremblés..., tout cela peut être montré en une leçon dans la figure même des neumes, pourvu qu'elles soient écrites et disposées avec soin. »

Les neumes, c'est-à-dire les signes qui servaient à noter les mélodies, renferment donc les éléments essentiels du rythme : sons liquescents, sons unis et séparés, sons longs et brefs, ornements de la voix, division par phrases et membres de phrase, cette notation est faite pour tout

¹ Retrouvé par DE COUSSEMAKER et publié dans *Script. de Mus.*, t. II. Cf. supra, 1^{re} part., ch. v.

indiquer et si clairement, qu'il suffit d'un entretien avec le maître pour l'apercevoir sans peine.

Le même Guy d'Arezzo, comparant la musique et la poésie, dit encore que les neumes sont à la première ce que les pieds sont à la seconde. « Telle neume correspond à un pied dactylique, telle autre à un spondée ou à un iambe ; de sorte que, parmi les distinctions, il y en a de tétramètres, de pentamètres, d'hexamètres, etc., » suivant que les rythmes se forment de quatre, de cinq ou de six neumes ou pieds rythmiques.

Mais, pour cela, ne faut-il pas nécessairement que les neumes soient composées de longues et de brèves diversement ordonnées ? Les neumes de deux sons représentent un spondée, un iambe ou un trochée, suivant que les deux sons qui les composent sont longs tous les deux, ou que l'un est bref et l'autre long, mais diversement situés. De même, les neumes de trois sons correspondent à des dactyles, lorsque le premier son est long et les deux autres brefs, etc., etc. La notation neumatique est donc par elle-même représentative du rythme musical, elle marque la durée des sons.

Bernon, abbé de Reichenau, dit également qu'il faut distinguer avec soin dans les neumes les sons brefs et les sons longs, afin de donner à chacun sa valeur, de même qu'on distingue dans les vers quelles syllabes doivent être allongées et lesquelles, au contraire, il faut abrégé. Cela, ajoute-t-il, est encore plus essentiel à la musique qu'à la poésie.

Tels étaient les enseignements des maîtres, avant que la décadence du chant grégorien eût fait disparaître toute distinction de notes longues et de notes brèves, pour uniformiser les neumes et rendre cette notation incompréhensible aux chanteurs. Leur doctrine cependant ne fut pas oubliée partout avec la même rapidité ni d'une manière aussi complète. Nous avons pu voir au XIII^e siècle, en Angleterre, Walter Odington, et à Florence, au XV^e, Jean Hothby, la rappeler encore et affirmer nettement le caractère rythmique non seulement des mélodies, mais aussi de la notation qui les représente. Il suffit de se reporter à ce que nous avons cité de ces deux auteurs dans la première partie, chap. VI, pour constater qu'ils sont sur ce point d'accord avec les premiers maîtres du chant grégorien.

Il est donc hors de doute, par le témoignage des meilleurs auteurs, que

les neumes servaient primitivement à indiquer le rythme des mélodies, qu'elles sont, par conséquent, aussi bien que toutes les autres notations musicales, à la fois mélodiques et rythmiques.

III. — De fait, une étude un peu attentive de cette notation et des signes qu'elle renferme démontre évidemment qu'elle possède ce double caractère.

Le mélos y est représenté par une combinaison des accents toniques, du grave, de l'aigu et du circonflexe, les mêmes qui servaient dans l'écriture à marquer les syllabes, sur lesquelles la voix tantôt s'élevait et tantôt s'abaissait. Mais ce ne sont là que des indications générales, qui ne déterminent ni le degré d'élévation ni celui de l'abaissement de la voix. Dans la parole, ces degrés importent peu; la nature elle-même, jointe à une éducation plus ou moins littéraire, nous habitue à donner aux mots l'accentuation qui leur convient. En musique, c'est tout autre chose: les sons mélodiques forment une échelle, dont les degrés sont en nombre déterminé et à des intervalles précis. Le mélos se compose de sons pris sur cette échelle et assemblés les uns à la suite des autres, les uns montant, les autres descendant, de mille manières différentes.

Cette variété du mélos étant indéfinie, les seuls accents aigus, graves et circonflexes ne pouvaient suffire à le noter clairement et complètement; l'enseignement des maîtres et l'usage fréquent des mélodies devaient suppléer au défaut des neumes. Sous ce rapport, la notation neumatique est très imparfaite et absolument insuffisante par elle-même¹. Aussi les manuscrits antérieurs au XII^e siècle et notés en neumes seules nous sont-ils aujourd'hui illisibles, la tradition et l'usage n'étant plus là pour nous en donner l'intelligence. Nous y suppléons par les manuscrits guidoniens, c'est-à-dire neumés sur lignes, selon la méthode de Guy d'Arezzo, et dans lesquels l'intonation est précisée, chaque note occupant sur la portée ou échelle musicale un degré déterminé et facile à reconnaître.

¹ Ne nous étonnons pas de cette imperfection des neumes au point de vue de la notation diastématique. Elles constituaient très probablement à l'origine une sorte de sténographie musicale dont se servaient les musiciens pour noter les mélodies et aider leur mémoire à les retenir; or, comme tout système de sténographie, elles ne reproduisaient qu'imparfaitement le langage musical. Mais c'était assez pour des chanteurs, qui se fiaient d'habitude beaucoup plus à leur mémoire qu'à l'écriture, et auxquels certaines indications sommaires pouvaient suffire.

Le rythme avait aussi sa place dans la notation neumatique, et même une place plus considérable, mieux déterminée que le mélос, encore que tout n'y fût pas parfait. Certains signes représentent les temps et les divisions du temps rythmique ; ce sont les neumes *élémentaires*. D'autres signes représentent les pieds, c'est-à-dire la composition des temps par arsis et thésis, ainsi que nous l'apprenons de Guy d'Arezzo : ce sont les neumes *rythmiques*. D'autres signes encore réunissent les temps aux pieds ou les pieds aux pieds, et forment les rythmes ou portions de rythme : ce sont des neumes *composées*. D'autres enfin sont propres à indiquer les ornements très variés, dont on faisait usage alors dans le chant : ce sont les neumes d'*ornements*. Et toutes ces indications multiples, variées, sont représentées dans les neumes par autant de figures différentes, dont nous constatons l'existence dans les manuscrits les meilleurs, les plus soignés du IX^e et du X^e siècles¹.

On a contesté, il est vrai, la signification et l'importance de cette variété des figures neumatiques. Se fondant sur les tableaux de neumes composés au XII^e siècle et dans les siècles suivants, lesquels réduisent considérablement les signes neumatiques et ne donnent à chacun d'eux qu'une seule figure, on a prétendu que c'était là une notation purement mélodique, où le rythme n'avait aucune part ; quant à la diversité des figures, qui se remarque dans un certain nombre de manuscrits, c'est, a-t-on dit, pure fantaisie de copistes.

L'explication était commode, mais vraiment trop superficielle. Elle date du XIII^e siècle ; nous l'avons trouvée chez les maîtres plain-chantistes de cette époque, qui expliquaient de la sorte ce qu'ils ne pouvaient plus comprendre ni concilier avec leur système de chant à notes égales. Mais pour juger de la notation par les neumes et de ce qu'elle renferme, ce n'est pas aux siècles de décadence et de ruine qu'il le faut demander ; ils ne donneront qu'une réponse fautive de tout point. Nous devons nécessairement remonter à l'époque la plus brillante, la plus prospère du chant grégorien, aux IX^e et X^e siècles ; il faut puiser à la source la plus pure, à l'école de Saint-Gall, les renseignements qui peuvent éclairer cette question et la résoudre.

¹ Voir Vol. III, *Document XI*, le tableau des neumes et leur signification rythmique, d'après toutes les données fournies par les plus anciens auteurs.

Or le doute n'est pas possible ; la notation des manuscrits de Saint-Gall est une notation bien plus rythmique que mélodique. On y a multiplié d'une façon étonnante les signes, les figures de neumes propres à indiquer, à préciser autant que possible le rythme des mélodies ; longues, brèves et semi-brèves, y sont distinguées presque partout, soit au moyen de lettres, soit par des signes particuliers, dont la signification peut être connue, étant donnée par les auteurs du temps.

Nulle part ailleurs, nous le savons, on n'a pris un soin pareil de perfectionner les neumes à ce point de vue. Nous le devons à Romanus, le fondateur de l'école de Saint-Gall, et il est heureux que ce perfectionnement de la notation musicale se soit conservé jusqu'à nos jours dans un assez grand nombre de manuscrits d'une écriture soignée, et tous parfaitement d'accord. Ce sont des témoins irrécusables, qui vont nous permettre de retrouver ce qui semblait disparu à tout jamais, et de refaire ainsi le rythme de nos mélodies sacrées.

Tels sont les éléments qui nous restent, pour résoudre le problème du rythme grégorien. Ils suffisent à la tâche, croyons-nous, et nous allons essayer de le montrer par les faits.

CHAPITRE V

LA NOTATION NEUMATIQUE : LES SIGNES

Le problème de l'origine des neumes a beaucoup occupé les savants érudits de ce siècle ; il n'est pas encore résolu. Si intéressant qu'il puisse être, à divers points de vue, nous ne nous y arrêterons cependant point, son importance étant à peu près nulle par rapport à la question qui nous occupe, question toute pratique, qui prend la notation neumatique non à son point de départ, à son origine, mais au contraire à son point culminant, dans son état le plus parfait. Du problème des origines nous ne rappellerons que trois faits, les mieux établis et pour nous les plus utiles.

1° La notation neumatique, telle que nous la trouvons dans les plus anciens manuscrits et que nous l'avons reçue de l'Église romaine, ne peut être chez nous antérieure au VII^e ou au VI^e siècle¹. Avant cette époque, les auteurs ne font mention que de la notation grecque ou de la notation dite boëtienne, par les lettres latines. Elle est propre de la musique grégorienne ; c'est elle qui en a fait usage la première, pour noter ses mélodies, tandis que la musique profane, aussi longtemps qu'elle fut cultivée dans le monde romain et même barbare, continua d'être grecque ou gréco-romaine. Les neumes sont donc une notation ecclésiastique, spéciale aux Églises d'Occident ; les Églises orientales, l'Église grecque en particulier, en avaient une autre qui paraît assez différente, comme on peut le voir dans Gerbert. (*De Cantu et Musica sacra*, t. II, planches I à IX.)

¹ Au moins comme notation usuelle et quelque peu générale des mélodies sacrées ; car elle peut être beaucoup plus ancienne comme système de sténographie musicale, connu et pratiqué par un nombre plus ou moins grand de musiciens. Certainement ce système n'a pu être inventé que chez les Grecs ou les Romains, puisqu'il est tout dérivé de leur accentuation littéraire : accents aigus, accents graves et accents circonflexes ; partout ailleurs on n'aurait pu le concevoir de la même manière.

2° L'idée première de cette notation a été fournie par les signes qui servaient en grammaire à marquer les accents des mots, accent aigu, accent grave et accent circonflexe. Dans ces trois sortes d'accents on peut trouver, en effet, les quatre mouvements de la voix chantante : mouvement ascendant ou *aigu*, mouvement descendant ou *grave*, mouvement alterné, c'est-à-dire ascendant et descendant, *circonflexe grave* ou descendant et ascendant, *circonflexe aigu*.

On comprend donc que là ait pu se trouver le point de départ, le principe inspirateur d'une notation musicale, mais à la condition de recevoir des développements et de subir une transformation en rapport avec sa destination nouvelle. L'arbre préexiste dans la semence ; le mesurera-t-on pourtant et jugera-t-on de sa forme dernière par le petit germe qui en est le principe ? L'origine de la notation neumatique est donc utile à connaître, parce qu'elle détermine la signification des signes primitifs et élémentaires, ceux qui reproduisent les accents du langage ; mais combien d'autres connaissances il faut ajouter à celle-là, pour avoir le secret des neumes arrivées à l'état parfait.

3° La raison d'être de cette notation, le but qu'elle devait atteindre, fut surtout de dessiner en quelque sorte aux yeux le mouvement rythmique des mélodies, d'en marquer les pieds et d'assurer ainsi la marche régulière du chant. C'est ce que dit expressément W. Odington. « Au moyen des lettres, dont nous venons de parler, on ne peut représenter ni les sons longs ni les sons brefs, et cela pourtant est nécessaire. Il est vrai que la mélodie appliquée à un texte métrique s'adapte à ce texte et y trouve ses notes longues et ses notes brèves, comme nous l'avons expliqué. Mais, dans les chants composés sur un texte non métrique, les lettres susdites ne peuvent servir à noter la durée des sons longs et des sons brefs. Il a donc fallu inventer des figures propres à cela, et nous appelons ces figures *notes*, parce qu'elles font connaître la forme du chant ¹ ».

De fait, s'il ne s'était agi que d'indiquer par des signes les diverses intonations du mélос, les mouvements ascendants et descendants de la voix, la notation alphabétique, grecque ou latine, usitée jusque-là, y aurait

¹ *De speculatione musicæ*, 5^e part., ch. 1. Cf. supra, 1^{re} part., ch. vi, § 2.

suffi beaucoup mieux que la notation neumatique. Là précisément est le point faible de cette dernière, celui qui est demeuré toujours en souffrance ; tous les auteurs le reconnaissent, avant et surtout après Guy d'Arezzo. Pour donner aux neumes une signification qu'elles n'avaient pas par elles-mêmes, pour noter les intervalles des sons, c'est aux lettres surajoutées aux neumes qu'on a eu recours tout d'abord, en attendant que Guy d'Arezzo eût inventé la portée musicale¹.

Mais noter les intonations mélodiques, préciser les intervalles des sons, n'était pas la fonction propre des neumes ; on se fiait pour cela beaucoup plus à la mémoire. Le but principal, celui pour lequel on inventa le système, ce fut de noter le rythme des mélodies, comme le dit Wadington. Aussi voyons-nous les efforts des premiers maîtres tendre constamment à perfectionner le système sous ce rapport, et Saint-Gall eut le mérite, sinon d'atteindre à la perfection, du moins d'en approcher de plus près. Au contraire, le côté tonique fut négligé et demeura imparfait, jusqu'au temps où les progrès de la diaphonie et du déchant firent une nécessité absolue de créer une notation nouvelle, beaucoup plus précise relativement aux intervalles des sons.

La notation neumatique primitive, plus rythmique que tonique, se changea alors en notation à points superposés, puis à points sur lignes et enfin à neumes sur portée musicale, le dernier et définitif progrès accompli par Guy d'Arezzo. Mais en même temps la notation cessait d'être rythmique pour devenir, dans le plain-chant, purement tonique, malgré l'intention contraire bien manifeste dans Guy d'Arezzo, qui conservait les neumes anciennes et les disposait seulement sur la portée musicale, afin de compléter leur signification rythmique par une signification tonique précise. Malheureusement, il ne fut ni compris ni suivi en ce point, le courant de décadence qui emportait la musique grégorienne était déjà trop fort et trop général pour que même une invention de génie pût l'arrêter. C'est la musique figurée qui profita de la découverte du moine de Pompose et hérita de tout ce que le plain-chant perdait en fait de rythme musical.

Cela dit pour faire bien comprendre dans quelles conditions les

¹ Cf. D. ODDONIS, *Dialogus de musica*, ap. GERB., I, p. 252.

neumes ont fait leur apparition en musique, nous allons essayer de donner de ce système de notation une idée aussi exacte et aussi claire que possible. Il nous sera plus facile ensuite de l'étudier au point de vue du rythme et de déterminer la signification de chacun des signes qu'il renferme.

Un système de notation musicale, pour être complet, devrait être la représentation visible de tous les éléments qui concourent à faire une mélodie parfaite. Ces éléments sont au nombre de sept : l'intonation, c'est-à-dire les degrés occupés par les sons sur l'échelle musicale, le rythme du mélos ou la durée relative de chaque son, les silences et leur durée, les ornements du chant, l'accentuation rythmique, les nuances expressives et enfin le mouvement qui convient à la mélodie.

Tout cela, le compositeur le met dans son œuvre selon sa propre idée, et il le faut pour qu'elle soit pleinement artistique. Tout cela également le chanteur doit le mettre dans son chant, absolument tel que le compositeur en a eu l'idée, afin que le chant soit bien l'expression de cette idée. Mais tout cela aussi ne passera du compositeur au chanteur que s'il est clairement et complètement indiqué par une notation musicale apte à représenter chacun des sept éléments de la mélodie.

Si nous ne pouvons dire encore que notre séméiographie musicale est absolument parfaite sous ce rapport, certaines indications n'étant ni assez complètes ni assez précises dans l'état actuel, du moins est-elle beaucoup plus parfaite qu'aucune autre. Il n'en est pas, parmi celles que nous connaissons, où se rencontre un ensemble de signes aussi clairs et aussi simples, pour transmettre la pensée musicale du compositeur au lecteur et à l'exécutant. Mais il a fallu des siècles d'un progrès incessant, avant d'en arriver là ; aussi est-ce une étrange prétention, il faut l'avouer, que de nier ces progrès et de vouloir, pour noter les mélodies grégoriennes, nous ramener à cinq ou six siècles en arrière.

Des sept éléments mélodiques, il en est que la notation neumatique ne représente pas du tout, d'autres ne sont représentés que d'une manière très imparfaite et absolument insuffisante, un ou deux seulement s'y trouvent dans des conditions meilleures et approchant plus ou moins de la perfection. Ces derniers sont le rythme et les ornements du chant, qui feront pour nous l'objet d'une étude particulière.

Ni les silences, ni l'accentuation, ni le mouvement rythmique ne possèdent aucun signe qui permette de les reconnaître de prime abord dans les mélodies grégoriennes ; on ne les découvre que grâce à un ensemble d'autres indications, fournies soit par les mélodies elles-mêmes, soit par les règles de l'art et les principes de l'esthétique musicale.

L'intonation et les nuances expressives y sont représentées par un certain nombre de signes, principaux et accessoires, qui peuvent bien guider l'exécutant et aider sa mémoire, mais qui ne suffisent certainement pas à lui faire connaître tout ce qu'il a besoin de savoir et de lire sous ces deux rapports.

Ainsi l'intonation n'a d'autres signes représentatifs que l'accent aigu et l'accent grave, seuls ou combinés l'un avec l'autre, pour indiquer tous les mouvements ascendants et descendants de la voix. L'accent aigu / représente les sons ascendants, l'accent grave \ ou — représente les sons descendants. Associez l'un à l'autre : l'aigu et le grave ^, vous aurez deux sons, un supérieur et un inférieur ; le grave et l'aigu v, ce seront deux sons encore, un inférieur et un supérieur. Unissez à ces deux accents un troisième, un quatrième, ils représenteront trois, quatre sons, montants ou descendants, selon que les accents seront graves ou aigus : ^v, trois sons alternativement supérieur, inférieur, supérieur ; v^, trois sons également, inverses des précédents, c'est-à-dire inférieur, supérieur, inférieur ; ^v^, quatre sons supérieurs et inférieurs alternés. Alignez l'un à côté de l'autre deux ou trois accents, graves ou aigus, vous représenterez deux ou trois sons sur le même degré, soit à l'aigu //, soit au grave \\. Enfin, disposez les accents en série montante ou en série descendante, l'accent aigu occupant toujours la partie supérieure du groupe, v. g. // ^ / ^ et vous aurez trois sons montants dans le premier cas, trois sons descendants dans le deuxième et, dans le troisième cas, trois sons montants suivis de deux sons descendants.

Relativement aux sons et à leurs intonations, graves ou aiguës, voilà tout le système de notation neumatique¹, système extrêmement simple

¹ Bien entendu, je fais abstraction ici des formes plus ou moins différentes que les neumes ont pu recevoir en divers temps et en divers lieux. Les unes tiennent uniquement

à imaginer et à réaliser, pour ceux qui dans leur langue faisaient un usage habituel des accents, aigu, grave et circonflexe, mais système dont la précision et la plénitude n'égalent pas la simplicité. Lorsqu'il s'est agi de noter les inflexions de la voix dans le langage, trois sortes d'accents ont pu suffire, parce que ces inflexions sont peu variées et qu'étant naturelles, c'était assez d'indiquer sur quelles syllabes des mots elles doivent se faire. Mais la mélodie n'est pas la parole, la voix y a des inflexions et des mouvements tout autres. Non seulement elle monte et elle descend, elle est grave ou aiguë, comme dans la parole ; mais les degrés par lesquels elle monte et descend sont en nombre déterminé, et leurs intervalles ne sont pas tous semblables. Dire au chanteur : « Montez, » ou « Descendez, » ne suffit donc pas ; il faut encore lui préciser combien de degrés il doit monter ou descendre, et quels sont ces degrés. Sinon, comment le devinera-t-il ?

Or ces indications indispensables, la notation par les accents ne les renferme pas ; elle se borne à dire : « Montez, » ou : « Descendez, » sans marquer ni les degrés ni les intervalles à franchir. On aurait pu, sans doute, modifier les signes de telle sorte qu'ils représentassent toutes les différences d'intonation musicale ; on aurait pu encore ajouter aux accents d'autres signes qui en eussent complété la signification. Quelques tentatives ont été faites dans ce sens, entre autres par Hucbald de Saint-Amand et par Oddon de Cluny ; mais elles n'ont pas abouti. Jusqu'à la fin, c'est-à-dire jusqu'à Guy d'Arezzo, la notation neumatique est restée ce qu'elle fut à l'origine, un système des plus primitifs et des moins suffisants, auquel la mémoire et une longue habitude pouvaient seuls ajouter ce qui lui faisait complètement défaut. Nous avons sur ce point le témoignage des auteurs, qui sont unanimes à constater le déficit essentiel de la notation appelée *usuelle*, c'est-à-dire des neumes pures. On connaît ces témoignages souvent cités ; inutile de les citer encore¹.

aux habitudes graphiques de telle ou telle nation, comme la notation lombarde, la notation gothique, etc. ; les autres, comme dans la notation de Saint-Gall qui va nous occuper, sont de nature rythmique, elles ne disent rien quant à la valeur des intervalles des sons.

¹ A Saint-Gall, Romanus voulut cependant préciser un peu plus, au moins en certains cas, les intervalles mélodiques. Il se servit pour cela de lettres, placées à côté, au-dessus ou au-dessous des signes neumatiques : *a* (*altius*), *l* (*levare*), *s* (*sursum*), signifiaient que le chant devait monter et, pour *a* du moins, de plus d'un degré, d'une quarte ou d'une quinte ;

Certaines nuances d'exécution sont indiquées dans la notation de Saint-Gall, au moyen des lettres dites romaniennes. Il y en a trois qui servent à cela : *f* (*cum fragore feriatur*) répond à peu près à notre *forte* ou encore au *sforzando* italien, il indique un effort de la voix pour émettre le son avec un certain éclat ; — *g* (*ut in gutture gradatim garruletur*) est le contraire de *f*, la voix s'adoucit et chante *piano* ; — *x* (*expectare expetit*) marque un ralentissement de la voix, c'est notre *rallentando* ; il se place, en effet, ou sur les distropha et les tristropha, qui doivent s'exécuter plus lentement, comme nos trilles, ou à la fin des distinctions, pour les séparer par un silence.

Au reste, l'emploi des lettres romaniennes, quelles qu'elles soient, n'a rien de régulier ni de constant, même dans les manuscrits de Saint-Gall. Ce n'est pas un système de notation bien déterminé, compris et appliqué par tous de la même manière ; ce sont des signes complémentaires, dont les notateurs se servaient ou ne se servaient pas, à leur gré et suivant qu'ils en voyaient la nécessité, là, sans doute, où la valeur des neumes étant moins connue, les chanteurs étaient plus exposés à se tromper. Aussi plusieurs manuscrits, même des plus soignés, comme le Graduel n° 339 publié par les Révérends Pères de Solesmes, ne portent-ils aucune des lettres romaniennes.

Pour nous, cependant, qui n'avons plus ni la tradition ni l'usage, ces indications complémentaires ne laissent pas que d'avoir leur prix, surtout en ce qui concerne le rythme des mélodies ; il est à regretter seulement que leur emploi ne se soit pas généralisé et régularisé, avec une signification plus précise encore et admise par tous.

Quoi qu'il en soit, il n'y a rien de plus dans la notation neumatique, même perfectionnée à Saint-Gall, par rapport aux éléments de la mélodie dont nous parlions ; la notation en est, comme on le voit, absolument insuffisante. C'est donc au point de vue du rythme que les manuscrits de la célèbre abbaye méritent surtout d'être étudiés, le rythme étant la partie

e (*equaliter*) marquait l'unisson entre deux notes ; *i* (*iusum, inferius*) voulait dire qu'il fallait descendre et, ordinairement, de plusieurs degrés, une tierce ou une quarte. Ce sont là, sans doute, des indications utiles comme aide-mémoire, mais tout aussi insuffisantes que les neumes, puisque, sauf pour l'unisson, l'intervalle entre les sons n'est précisé par aucune de ces lettres. C'est Notker le Bègue qui nous a laissé l'interprétation authentique des lettres romaniennes.

principale du système de notation, parvenu là à sa plus grande perfection. Mais, avant de nous occuper de la signification rythmique des neumes, nous devons d'abord les connaître, savoir comment elles sont formées, en combien de sortes on peut les diviser et pourquoi elles ont été spécialement inventées.

Nous pouvons, ce semble, distinguer dans la notation de Saint-Gall cinq espèces de neumes : les neumes radicales ou élémentaires, les neumes rythmiques, les neumes d'ornement, les neumes composées et les neumes associées, ces dernières étant moins des neumes proprement dites que des groupements de neumes. Quelques mots sur chacune de ces cinq espèces suffiront à en donner une juste idée.

1° *Neumes radicales*. — Elles sont au nombre de trois :

.	—	/
Le point,	le trait,	la virga.

Chacun de ces trois signes représente un son unique, dont nous dirons plus loin la valeur rythmique. Je les appelle neumes radicales parce que d'elles, en effet, proviennent et sont formées toutes les autres neumes. Plusieurs points peuvent être réunis et composer une neume, comme le trigon ; de même plusieurs traits, plusieurs virga. Ou bien les points, les traits, les virga s'unissent de diverses manières, et ainsi toutes les neumes, signes d'ornement à part, se forment de l'assemblage des trois éléments radicaux.

2° *Neumes rythmiques*. — J'appelle de ce nom un petit nombre de neumes, formées des neumes radicales et ne renfermant chacune que deux ou trois sons au plus. Ce sont elles qui représentent les figures les plus simples du rythme musical et elles sont comme la base de toute la notation neumatique, les autres neumes plus complexes se réduisant à celles-là et en étant composées. Ce sont les seules aussi, avec les neumes radicales et les neumes d'ornement, qui aient reçu des anciens un nom propre.

On en compte six seulement : ce nombre suffit aux principaux mouvements de la voix vers le grave ou vers l'aigu. Nous verrons, en outre, que ces six neumes correspondent aux pieds les plus simples du rythme

égal et du rythme double et que, en les modifiant au moyen de certains signes, en les composant avec les neumes élémentaires ou les unes avec les autres, on obtient toutes les autres figures de pieds rythmiques usitées dans la musique grégorienne.

Les six neumes rythmiques sont :

- | | | |
|------|--|---|
| ✓ | | Le <i>podatus</i> ou pied (un trait et une virga), deux sons ascendants. |
| ∧ | | La <i>clinis</i> (une virga et un trait), deux sons descendants. |
| ././ | | Le <i>scandicus</i> (deux points ou deux traits et une virga), trois sons ascendants. |
| /./= | | Le <i>climacus</i> (une virga et deux points ou deux traits), trois sons descendants. |
| ✓ | | Le <i>torculus</i> (un trait, une virga, un trait), trois sons circonflexes graves. |
| ∨ | | Le <i>porrectus</i> (une virga, un trait, une virga), trois sons circonflexes aigus. |

3^e *Neumes d'ornement*. — Ce sont les signes qui, dans la notation neumatique, indiquent les divers ornements de la mélodie : apoggiatures, ports de voix, notes de passage, groupetto, trilles, mordents, etc. Les ornements mélodiques sont nombreux, en effet, dans la musique grégorienne, plus que dans notre musique actuelle, et les neumes les notent tous exactement. Preuve ajoutée à tant d'autres, qu'une notation musicale, où l'on a pris soin de marquer par des signes particuliers les moindres accessoires du chant, doit à plus forte raison renfermer le plus essentiel élément de toute mélodie, le rythme.

Les neumes d'ornement se rattachent toutes ou aux neumes radicales ou aux neumes rythmiques ; elles les modifient, en y ajoutant certaines inflexions de la voix, qui donnent au chant de la grâce et de la variété.

Les neumes élémentaires et les neumes rythmiques se présentent donc sous deux formes différentes : une forme *simple* et une forme *ornée*, suivant que le mélôs ne se compose lui-même que des notes essentielles ou qu'il les accompagne d'autres notes accessoires et de pur

ornement. Voici de quelle manière les neumes simples deviennent neumes ornées.

Neumes radicales ornées

Le point sert à former quatre neumes d'ornement :

’ ’’ ’’’ .:

L'*apostropha*, la *distropha*, la *tristropha*, le *trigon*

neumes de un, deux et trois sons modifiés par l'adjonction ou l'intercalation de petites notes rapides, qu'on chante d'une seule émission de voix avec la note principale, ainsi que nous l'expliquerons plus loin.

Le trait forme :

∪ ∩
l'*épiphonus* et l'*oriscus*

qui renferment aussi une ou deux notes adjointes à la note principale.

La *virga* donne naissance à quatre sortes de neumes d'ornement :

∩		Le <i>céphalicus</i> , inverse de l' <i>épiphonus</i> ;
∩		La <i>virga épiphonus</i> ;
∩		La <i>pinnosa</i> , inverse de l' <i>oriscus</i> ;
		Les <i>notes répercutées</i> , qu'il ne faut pas confondre avec les

distropha et les *tristropha*, bien qu'elles leur ressemblent en ce que, de part et d'autre, les sons principaux sont à l'unisson, se répètent sur le même degré.

NOTA. — L'*apostropha*, l'*épiphonus*, l'*oriscus*, le *céphalicus* et la *pinnosa* sont appelés par les anciens *notes liquescentes*, parce que le son principal se fond pour ainsi dire dans la petite note d'agrément, qui sert de port de voix ou d'*apoggiature*. Les musiciens figuralistes leur donnèrent le nom de *pliques* ascendantes et descendantes, longues et brèves, parce qu'il y a comme un plissement de la voix de la note principale à la petite note accessoire.

Neumes rythmiques ornées

Du *podatus* on a formé deux neumes d'ornement :



Le *pes volubilis* et le *franculus*

qui sont tous les deux une manière particulière d'émettre soit le premier son du *podatus*, comme dans le *pes volubilis*, soit le second, comme dans le *franculus*.




La *clinis* a produit trois sortes d'ornements :



Pressus, *ancus*, *clinis liquescente*

que nous expliquerons plus loin.

Au *scandicus* il faut rattacher :

	Le <i>scandicus volubilis</i> , qui a beaucoup de rapport avec le <i>pes volubilis</i> .
	Le <i>salicus</i> , qui est une variété très usitée du <i>scandicus volubilis</i> .
	Le <i>quilisma</i> , sorte de <i>scandicus</i> avec groupetto, très fréquent dans les mélodies grégoriennes.

Le *torculus* a fourni trois sortes d'ornements :






t. volubilis — *t. ancus* — *t. liquescent*

Le premier est semblable au *pes volubilis*, mais l'ornement porte sur deux notes au lieu d'une ; les deux autres reproduisent sur le *torculus* les ornements de l'*ancus* et de la *clinis liquescente*.



On ne voit pas que ni le *climacus* ni le *porrectus* soient ornés dans la

notation de Saint-Gall. Ils se présentent toujours sous leur forme simple, mais précédés quelquefois ou accompagnés d'une neume d'ornement, v. g. :

		<i>Climacus</i> précédé d'un quilisma :
		<i>Porrectus</i> terminé par une virga liquescente ;
		<i>Climacus</i> dont le dernier point est une apostrophe.

4° *Neumes composées*. — Elles se forment par l'adjonction des neumes radicales aux neumes rythmiques, soit simples, soit ornées, ce qui se fait de plusieurs manières.

La virga s'ajoute au torculus et au porrectus, qui deviennent alors :

		<i>Torculus resupinus</i> .
		<i>Porrectus resupinus</i> ou double clinis.

L'un et l'autre renferment quatre sons alternativement montants et descendants, ou descendants et montants.

Le point et le trait entrent en composition avec toutes les neumes rythmiques et même avec les deux composées ci-dessus. Ils peuvent être en nombre variable et placés tantôt avant, tantôt après la neume. On désigne cette sorte de neumes composées, en ajoutant au nom primitif de la neume l'épithète de *præpunctis*, quand les points ou les traits sont avant, et de *subpunctis*, quand ils sont après. Souvent même les neumes sont à la fois précédées et accompagnées de points ; elles sont dites alors *præ et subpunctis*. Les neumes ainsi composées sont nombreuses dans les manuscrits de Saint-Gall ; les exemples abondent à chaque page ¹.






Les points et les traits pouvant être ajoutés aussi nombreux qu'il en est besoin, on voit que les neumes composées suffisent à exprimer tous les mouvements possibles de la mélodie. Mais il faut remarquer que les éléments neumatiques composés de la sorte forment un tout indivisible, une seule neume, qui doit être écrite et chantée sans division suivant la recommandation des maîtres, en particulier de Guy d'Arezzo et des *Instituta Patrum*. Les neumes rythmiques peuvent être comparées aux mots simples

¹ Voir Document XIV les 30 messes (traduction littérale).

de deux ou trois syllabes, les neumes composées aux mots composés par déclinaison, conjugaison ou composition de mots ; mais, simples ou composées, elles ne forment qu'un seul mot du discours musical et doivent toujours conserver leur unité¹.

5^o *Neumes associées*. — Les quatre espèces de neumes, dont nous venons de parler, peuvent s'unir les unes aux autres de mille manières et former des groupes rythmiques et mélodiques qui sont, au point de vue de la phrase musicale, ce que les propositions principales et incidentes sont dans le discours. Les manuscrits de Saint-Gall offrent de nombreux exemples de ces associations de neumes, chacune restant distincte en soi, tout en s'unissant étroitement aux autres.

Par exemple :

	<i>Scandicus et clinis.</i>
	<i>Scandicus et climacus.</i>
	<i>Virga et torculus resupinus.</i>
	<i>Quilisma et climacus.</i>
	<i>Torculus, pressus minor et virga, etc. etc...</i>

Outre le mode de formation, il y a donc encore cette différence entre les neumes composées et les neumes associées, que les premières sont de vrais mots dont toutes les syllabes restent inséparablement unies pour le sens, tandis que les secondes sont formées de plusieurs mots qui ont chacun leur sens particulier, mais qui concourent ensemble au sens général de la proposition. Ce sont là ces *partes cantilenæ*, que Guy d'Arezzo veut qu'on chante *compresse*, d'une manière serrée, comme on unit dans le discours le substantif et l'adjectif, le sujet, le verbe et l'attribut. Nous verrons d'autres particularités encore des neumes associées par rapport au rythme des mélodies.

¹ « De quibus est illud notandum, quod tota pars compressa et notanda et exprimenda est. » (*Microlog.*, cap. xv.) — « Caveamus ne neumas conjunctas nimia morositate (disjungamus) vel disjunctas inepta velocitate jungamus. » (*Inst. PP. ap. GERB.*)

Telle est, en résumé et d'une manière générale, la notation neumatique employée dans les manuscrits de Saint-Gall.

Je dis d'une manière générale, parce que j'ai fait abstraction pour le moment de la variété des figures que prend chaque espèce de neumes, virga, podatus, clinis..., pour ne les considérer que dans leur uniformité générique et faciliter de la sorte leur classement méthodique. Cette diversité des figures, d'ailleurs, ne concerne que le rythme, elle ne change pas la nature des neumes, au point de vue de leur composition, c'est-à-dire des sons qu'elles renferment et des intervalles qui les séparent. Sous ce rapport, un podatus, par exemple, peut avoir la même signification tonique, représenter les mêmes sons, sous plusieurs figures différentes. (V. plus loin, p. 333.) Ce sera toujours *FA-SOL*, je suppose, ou *RE-FA*, ou *MI-LA*, etc. ; la valeur rythmique seule changera suivant les figures, comme nous l'allons voir. Aussi m'abstiens-je de donner ici un tableau des neumes, qui serait incomplet, puisqu'il ne contiendrait que les formes génériques et non la variété entière des signes qui forment la notation neumatique de Saint-Gall. Ce tableau trouvera mieux sa place à la fin du chapitre suivant ; j'y renvoie le lecteur.

CHAPITRE VI

SIGNIFICATION RYTHMIQUE DES NEUMES

Nous arrivons à la question particulièrement intéressante, au point de vue de la restauration des mélodies grégoriennes : quelle est la valeur rythmique des signes qui composent la notation neumatique ? Je tâcherai de répondre à cette question le plus clairement et le plus complètement possible, réunissant toutes les données que fournissent les auteurs et les manuscrits, afin de restreindre dans les limites les plus étroites le champ des hypothèses et de la divination.

Le lecteur observera cependant que nous sommes ici en présence d'une question purement pratique, dans laquelle les principes ne sont pas engagés. Par principes, j'entends les deux faits démontrés déjà par tous les témoignages de l'histoire : 1° la musique grégorienne possède un rythme musical, semblable dans son essence à celui de toutes les autres musiques ; 2° la notation neumatique est une notation rythmique, plus encore que tonique ; elle a des signes pour représenter toutes les valeurs de durée des sons. Ces deux points ne sont plus en cause. Il ne s'agit présentement que de découvrir dans les neumes ce que nous savons y exister ; nous cherchons le moyen de lire et de transcrire une notation rythmique, dont le secret est perdu depuis des siècles et doit être retrouvé à force d'observation, de rapprochements et d'essais patiemment répétés.

C'est donc une interprétation des signes neumatiques que je vais proposer aux lecteurs. Je le ferai, sans doute, en m'entourant de toutes les garanties possibles, en m'appuyant presque à chaque pas sur l'autorité des maîtres, puis en montrant par la preuve expérimentale la vérité du sens donné à chacun des signes. Mais enfin, comme toute interprétation, il y aura une part à faire aux vues personnelles, à l'instinct de divination,

les maîtres n'ayant pas tout enseigné dans leurs livres, parce qu'ils réservaient beaucoup de choses à l'enseignement oral, lequel n'existe plus pour nous.

C'est dans cette part que l'erreur peut se glisser. Je le répète donc : il est possible que je me trompe et que mon interprétation ne soit pas encore la vraie, celle qui explique complètement la notation neumatique. Il ne s'ensuivra pas, pourtant, que les mélodies grégoriennes ne possèdent aucun rythme, ou que ce rythme ne soit pas représenté dans les neumes. La seule conclusion logique, c'est qu'il doit y avoir une interprétation meilleure, plus vraie, et il restera à la trouver.

Au reste, le rythme des mélodies grégoriennes étant de même nature que celui de toute musique connue, il est régi par les mêmes lois et il doit nécessairement y être conforme. Une connaissance approfondie de la science musicale, au point de vue rythmique, est donc tout à la fois une condition indispensable à l'étude de la notation ancienne et un auxiliaire précieux, infallible, dans la recherche du rythme qui convient aux mélodies grégoriennes. Un rythme qui enfreindrait ces lois, pécherait contre ces règles, ne serait ni acceptable, ni vrai. On aurait, au contraire, toute chance d'avoir trouvé juste, si la traduction des neumes était, non seulement conforme aux données de l'histoire, mais de plus irréprochable devant la science musicale.

ARTICLE I. — ÉLÉMENTS RYTHMIQUES DANS LES NEUMES

Par rapport au rythme, nous devons tout d'abord distinguer dans les neumes deux choses : les neumes elles-mêmes dans leur forme première et constitutive ; puis les modifications qu'elles subissent, les signes accessoires qu'on y adjoint, en vue de préciser et de diversifier leur valeur rythmique. Ces deux choses demandent à être bien considérées ; elles se complètent l'une l'autre et vont nous faire apparaître un certain nombre de moyens successivement inventés dans le but de rendre la notation de plus en plus rythmique.

Les neumes considérées en elles-mêmes, abstraction faite de toute forme particulière ajoutée dans la suite, sont telles que nous les avons

vues dans le chapitre précédent : les neumes radicales et les neumes rythmiques sont la base de toutes les autres et le point de départ de la notation neumatique. Y a-t-il eu dans cette forme primitive donnée aux neumes, dans ce groupement des sons par deux et par trois, une intention rythmique ?

Oui, certainement. W. Odington affirme, en effet, que les neumes ont été inventées pour suppléer à l'insuffisance de la notation alphabétique sous le rapport du rythme. Hucbald dit que les points et les virga servent à noter la différence des longues et des brèves. Guy d'Arezzo, Bernon, Hothby, s'accordent également à signaler dans les neumes ce caractère rythmique, c'est leur fonction de marquer les durées longues et les durées brèves, qui font la variété du mouvement dans les mélodies.

Mais cette intention rythmique, où est-elle et comment se traduit-elle dans les neumes primitives ? Je réponds : de deux manières, savoir : par la distinction des signes dans les neumes radicales, par leur groupement dans les neumes rythmiques.

Les neumes *radicales* renferment trois signes : le point, la virga droite, la virga couchée ou trait. Pour marquer l'intonation, c'est-à-dire l'acuité et la gravité relatives des sons, la virga (accent aigu) et le trait (accent grave) suffisaient. On a ajouté le point ; il ne représente rien au point de vue de l'intonation ; mais Hucbald, Odington et Hothby nous apprennent qu'il est le signe des durées brèves, tandis que la virga est le signe des durées longues. Brièveté et longueur ne sont pas encore déterminées avec toute précision par les seules neumes primitives ; elles le seront ensuite par les signes accessoires.

Les neumes *rythmiques*, pour marquer les divers mouvements de la voix, grave, aigu et circonflexe, groupent les sons par deux et par trois seulement. Un, deux et trois sont la racine de tous les nombres et, dans la rythmique en particulier, Hothby nous dit que le binaire et le ternaire sont la base de toutes les proportions de durée, qu'ils sont appelés proportions *ordinaires*, parce qu'il ne doit pas y en avoir d'autres dans le plain-chant. Le binaire, c'est le pied du rythme égal, où la thésis et l'arsis prennent chacune un temps ; le ternaire, c'est le pied du rythme double, où la thésis renferme deux temps, et l'arsis un seul.

Pour marquer le rythme des mélodies grégoriennes, il fallait en représenter les pieds dans les neumes, grouper les sons par deux pour le pied binaire, par trois pour le pied ternaire. C'est ce que l'on a fait, au témoignage de Guy d'Arezzo, qui nous apprend que les neumes sont au rythme mélodique ce que les pieds métriques sont au rythme poétique.


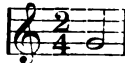

Le podatus et la clinis sont donc primitivement deux pieds binaires; la thésis et l'arsis y sont représentées chacune par un son, et les deux sons sont de valeur égale. Mais ils peuvent devenir ternaires, si l'on donne au premier son, à la thésis, une durée double et à l'arsis une durée simple.

Les autres neumes, le scandicus, le climacus, le torculus et le porrectus sont premièrement des pieds ternaires; l'arsis y est représentée par un son, le premier ou le dernier, la thésis par les deux autres. Secondairement, ces quatre pieds deviennent du rythme égal, lorsqu'un des trois sons reçoit une durée égale à celle des deux autres réunis, ainsi que l'explique Aribon dans son Commentaire de Guy d'Arezzo.

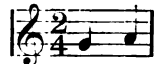
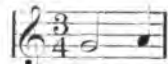
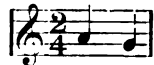
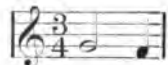

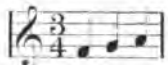


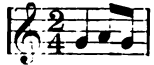



En réalité, par conséquent, les neumes primitives contiennent les éléments constitutifs de tout le rythme grégorien, comme le montre le tableau suivant :

Neumes radicales (éléments du pied rythmique)

Brèves
Longues

Punctum. =  Virga / — =  ou 

Neumes rythmiques (pieds rythmiques)

	Rythme égal		Rythme double
✓	Podatus = 	∪	Podatus = 
∩	Clinis = 	∩	Clinis = 
! /	Scandicus = 	! /	Scandicus = 
/.	Climacus = 	/.	Climacus = 
∪	Torculus = 	∪	Torculus = 
∩	Porrectus = 	∩	Porrectus = 

Voilà le point de départ de la notation rythmique par les neumes, la base de tout le système : les signes de durée et leur groupement primitif en pieds, binaire et ternaire, du rythme égal et du rythme double.

Mais ce n'était qu'un commencement, une ébauche encore imparfaite. Le rythme, réduit à ces seules figures, eût été pauvre, très éloigné de la richesse et de la variété qu'il peut revêtir en musique et qu'il possédait de fait dans les mélodies grégoriennes. Peu à peu, donc, la notation va se perfectionner par l'adjonction de signes accessoires, qui distingueront dans les neumes ce qui restait primitivement confondu.

W. Odington et J. Hothby nous apprennent qu'il existe dans le chant grégorien trois valeurs de notes : la longue, la brève et la semi-brève, ou, selon une autre terminologie, la longue, la commune et la brève. Ces trois valeurs n'étant pas représentées assez distinctement dans les neumes primitives, le rythme en était souvent incertain. Les points avaient seuls leur valeur déterminée, celle d'une brève (plus tard, semi-brève) ; mais la mémoire seule pouvait dire si les virga avaient une durée commune ou une durée longue, l'une et l'autre étant longues par rapport à la durée brève du point.

Pour obvier à cet inconvénient et marquer plus clairement la différence des notes communes et des notes vraiment longues, on imagina de placer un petit trait ou une virgule couchée au-dessus des neumes ou de la partie des neumes qui ont une durée longue. Guy d'Arezzo signale lui-même cette manière de distinguer les notes longues : *tenorem longum aliquotiens litteræ virgula plana apposita significat* ; et, de fait, les manuscrits de Saint-Gall nous montrent cet usage pratiqué assez régulièrement dans la notation neumatique.

Dès lors, la virga prit deux figures distinctes, dont chacune a sa valeur rythmique :

/—	Virga simple, note commune.
/—	Virga barrée, note longue.

Il en fut de même des neumes rythmiques, suivant qu'elles portaient ou non le petit trait ou virgule couchée :

↗	Clinis longue		↗	Clinis brève
✓	Podatus long		✓	Podatus bref
↘	Porrectus long		↘	Porrectus bref

Nous expliquerons plus loin le rythme de ces neumes ; il suffit pour le moment de signaler le fait de l'allongement des neumes, au moyen du petit trait superposé. On ne s'arrêta pas là dans la voie du perfectionnement.

Le signe de l'allongement, qui s'appliquait très bien à la plupart des neumes et qui pouvait suffire à en déterminer la valeur rythmique, convenait moins bien au podatus, dont les variétés rythmiques avaient besoin plus que d'autres d'être précisées. Or le podatus peut être composé de quatre manières différentes : de deux brèves (brèves ou semi-brèves), d'une brève et d'une longue, d'une longue et d'une brève, de deux longues. Pour représenter ces quatre variétés rythmiques, on imagina de donner au podatus quatre figures différentes :

✓	Deux notes brèves		✓	Deux notes longues
✓	Une brève, une longue		✓	Une longue, une brève.

Le podatus a même une cinquième forme \mathcal{J} , très usitée dans les manuscrits de Saint-Gall et dont nous verrons la signification plus loin ¹.

Grâce à ces perfectionnements, on peut dire que la notation neumatique avait acquis déjà une assez grande précision et qu'elle était pour les chanteurs un guide très utile, presque suffisant au point de vue du rythme. Aussi nombre de copistes s'en tinrent là et ne jugèrent pas nécessaire de pousser plus loin la perfection de l'écriture musicale, en un temps où les mélodies, par le fait même de leur notation, étaient surtout écrites dans la mémoire et se chantaient même sans le secours des livres.

Mais, soit expérience des erreurs qu'on pouvait commettre encore par suite du défaut de mémoire, soit peut-être désir d'une exactitude plus parfaite dans la notation des mélodies, un progrès nouveau fut jugé nécessaire à Saint-Gall et réalisé par le fondateur même de cette célèbre école, par Romanus.







Les notes communes et les longues étaient assez bien représentées dans les neumes, depuis que le signe de l'allongement était venu préciser la distinction des unes et des autres ; mais les notes brèves (semi-brèves)

¹ Cf. t. III, Document XI, *Taaü des neumes sangalliennes*.

n'avaient encore qu'un signe unique, le point. Or le point ne faisait partie que de deux seules neumes, le scandicus et le climacus ; les quatre autres neumes rythmiques étaient formées de virga. Est-ce à dire qu'elles ne renfermassent jamais que des notes longues ou communes ? Nullement. Certaines figures de pieds rythmiques se composaient de brèves, ou seules ou mélangées à des communes ou à des longues, et ces figures représentées dans les neumes n'y étaient cependant pas suffisamment distinctes. De là, sans doute, des divergences parmi les chanteurs et des incertitudes. Il manquait un signe, qui permit de reconnaître dans les podatus, les clinis, les torculus et les porrectus, quels sons devenaient brefs et lesquels restaient notes longues ou communes. Romanus introduisit ce signe dans la notation de Saint-Gall.

Il eut recours pour cela aux lettres de l'alphabet. Nous avons vu déjà comment il en choisit un certain nombre pour suppléer à l'insuffisance des neumes dans les intonations, dans les nuances du chant et dans les durées rythmiques. Relativement à ces dernières, trois lettres, *c*, *m*, *t*, correspondent aux trois valeurs des notes dans le chant grégorien : *c* (*celeriter*) aux brèves, *m* (*mediocriter*) aux moyennes ou communes, *t* (*tractim, tenere*) aux longues. Ces trois lettres, placées au-dessus des neumes, précisent leur valeur et achèvent de déterminer la figure des pieds rythmiques.



Par exemple :

	<i>Clinis brève</i> , deux sons valant ensemble une commune, un demi-pied.
	<i>Double clinis brève</i> , quatre sons valant un pied.
	<i>Clinis præpunctis brève</i> , quatre sons valant un pied.
	<i>Porrectus</i> formé de deux notes brèves et d'une longue.
	<i>Torculus</i> composé d'une note commune, d'une longue et d'une commune.
	<i>Quilisma</i> terminé par une clinis longue.

Les deux lettres *t* et *m* font souvent double emploi avec le signe de l'allongement et avec la virga simple ; elles sont aussi beaucoup moins employées que la lettre *c*, qui se rencontre très fréquemment, surtout sur

la clinis et ses composés, le torculus et le porrectus. Parfois aussi, mais rarement, on trouve deux lettres *cm* ou *tm* réunies sur une même neume. Il faut distinguer alors si elles affectent chacune deux parties différentes de la neume, ou ensemble la neume entière.

Dans le premier cas, chaque partie de la neume a la valeur indiquée par la lettre, v. g. :

		Double clinis composée de deux brèves et deux communes.
		Porrectus renfermant une longue et deux communes.

Dans le deuxième cas, plus rare, la première lettre *c* ou *t* indique la valeur réelle des notes, et la lettre *m* tempère le mouvement. C'est une nuance dans le mouvement, que nous marquons dans notre musique par le mot *ritenuto*, quand il faut modérer la rapidité des notes brèves.

Cette même lettre *m* est souvent aussi associée soit avec la lettre *l*, soit avec *i* ou quelque autre semblable. Elle n'a plus alors aucune valeur rythmique, elle ne fait que modifier, tempérer la signification des lettres auxquelles elle est jointe : *lm* (*levare mediocriter*), l'intervalle à franchir en montant n'est pas considérable, une tierce ou une quarte tout au plus ; *im* (*iusum* ou *infra mediocriter*) comme précédemment, mais en descendant.

Tels sont les signes dont disposait la notation neumatique, pour indiquer le rythme des mélodies. S'ils n'ont pas la perfection de notre séméiographie musicale, ce qui est évident, on conviendra du moins qu'ils pouvaient rigoureusement suffire à des chantres, qui ne déchiffraient rien à première vue, mais écoutaient d'abord chanter les mélodies et les retenaient de mémoire. Le rythme, d'ailleurs, étant assez simple et toujours composé au moyen d'un petit nombre de neumes, dont la forme rythmique était connue, on n'avait plus besoin, pour le lire couramment, que de pouvoir distinguer dans chaque neume la valeur exacte des sons composants. Or cette valeur ne pouvait être que brève, longue ou commune. Il était donc facile, grâce au signe de l'allongement et aux lettres romaniennes, de faire cette distinction, de donner aux neumes leur juste durée et aux pieds du rythme leur figure et leur mesure.

Est-ce à dire, pourtant, que la notation des manuscrits soit avec cela parfaitement claire, qu'elle ne laisse plus rien à désirer? Non, certainement. Il en serait ainsi, peut-être, si de l'ensemble de ces procédés séméiographiques on avait fait au moyen âge un système de notation régulier, universellement adopté et constamment pratiqué d'une manière uniforme par tous les musiciens, comme l'est aujourd'hui notre notation musicale européenne. Mais il n'en fut pas de la sorte au IX^e et au X^e siècles.

La notation complète de Saint-Gall ne fut pas adoptée par tout le monde ; elle resta confinée dans un rayon assez étroit autour de son berceau. Elle ne fut même pas employée uniquement et complètement par ceux même qui l'adoptèrent. Nous trouvons, en effet, à Saint-Gall et ailleurs, des manuscrits où l'on a fait usage des signes accessoires, mais non des lettres romaniennes ; dans d'autres, les lettres se rencontrent assez fréquentes, mais les signes de l'allongement des neumes font souvent défaut ; enfin plusieurs font usage des signes et des lettres tout à la fois, mais non pas d'une manière régulière et systématique ; tantôt ils s'en servent et tantôt ils ne s'en servent pas, comme on s'en aperçoit aisément, si l'on compare les manuscrits.

Bref, la notation neumatique complète, neumes, signes accessoires et lettres, ne fut jamais d'un usage constant et universel. Les signes qui la complètent ne semblent pas avoir été inventés avec l'intention d'en faire un système régulier, une notation musicale, ne laissant plus rien à désirer au point de vue du rythme. Même dans la pratique de leurs inventeurs, ils restèrent toujours signes *accessoires*, complémentaires, très utiles, mais non indispensables. On s'en servit donc pour le besoin, c'est-à-dire pour aider la mémoire des chanteurs, pour prévenir ou corriger certaines erreurs de leur part, assurer la bonne exécution des mélodies, en précisant la valeur rythmique des neumes là où il pouvait y avoir quelque doute, mais sans croire nécessaire de le faire partout, alors même qu'aucune erreur ne semblait probable.

Cela est vrai des lettres romaniennes, plus encore que des autres signes accessoires, dont l'usage paraît avoir été plus général et plus régulier. Le signe de l'allongement des neumes, par exemple, dans les manuscrits notés sans les lettres romaniennes, fait rarement défaut où il doit se rencontrer ; c'est un guide sûr pour la traduction rythmique, sauf, bien entendu, les

variantes d'un manuscrit à l'autre et parfois aussi les erreurs de copistes, dont il faut tenir compte. Mais ce qui reste d'incertitude par rapport à la valeur des notes est en réalité peu de chose et ne saurait faire difficulté.

Le doute provient surtout du manque de régularité dans l'emploi de la lettre *c*, que le notateur omet assez souvent sur les clinis et les podatus ou leurs composés, qui devraient l'avoir. Il en résulte une certaine incertitude quant à la durée de ces neumes : les notes sont-elles brèves ou communes ? Mais, le plus ordinairement, ce qui précède ou ce qui suit, comme aussi tout l'ensemble du rythme mélodique, suffisent à lever la difficulté et à préciser les valeurs douteuses.

Nonobstant ces petites difficultés que les perfectionnements de la notation neumatique n'ont pas fait complètement disparaître, nous pouvons cependant affirmer que, dans l'ensemble des manuscrits et en les suppléant, en les complétant les uns par les autres, cette notation nous offre un moyen sûr de traduire les mélodies grégoriennes dans le rythme qui leur est propre et tel qu'il était pratiqué aux époques les plus prospères du chant ecclésiastique.

ARTICLE II. — TRADUCTION RYTHMIQUE DES NEUMES

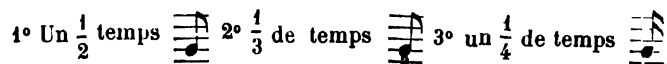
C'est avec tous ces éléments de solution que nous abordons maintenant le problème de la traduction rythmique des neumes ; problème longtemps considéré comme insoluble, mais qu'à cette heure le lecteur sans doute ne jugera pas offrir de difficultés insurmontables. Le travail, d'ailleurs, nous sera bien facilité par le classement des neumes ; nous n'aurons qu'à suivre ce classement et à montrer comment, dans chaque catégorie, les signes rythmiques trouvent leur emploi et fixent la durée des sons.

Pour plus d'ordre et de clarté dans notre travail, nous étudierons d'abord la traduction des neumes dans le rythme égal, le plus important parce qu'il est le plus usité dans les mélodies grégoriennes ; nous dirons ensuite comment cette traduction est applicable et se modifie dans le rythme double.

I. — NEUMES RADICALES OU ÉLÉMENTAIRES

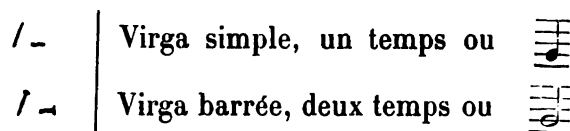
1° Le *point* a sa valeur déterminée : il représente les brèves. Remarquons que le point ne se trouve jamais seul sur une syllabe du texte ; il sert à former deux des neumes rythmiques, le scandicus et le climacus, et il s'adjoint à toutes les neumes, simples et ornées, pour former des neumes composées. De quelque manière qu'il soit employé, il garde sa valeur de brève. Mais cette brève, avons-nous dit, peut être la moitié, le tiers ou le quart du temps premier ou d'une note commune. Il est assez rare, d'ailleurs, que le temps premier soit divisé en trois ou en quatre brèves ; ordinairement, dans les mélodies grégoriennes, le point vaut un demi-temps. Nous pouvons donc le traduire :

Le point vaut :



2° Par rapport au rythme, il n'y a pas de différence entre la *virga* droite et la petite *virga* couchée ou trait ; elles ne sont distinctes que par l'intonation, l'une (*virga* droite, accent aigu) marque les sons ascendants ou supérieurs, l'autre (*virga* couchée, accent grave) les sons descendants ou inférieurs. Toutes les deux ont rythmiquement la valeur d'une commune, lorsqu'elles ne portent aucun signe d'allongement ; mais elles deviennent longues, lorsqu'elles sont surmontées d'un trait, réduit souvent à un point.

La *virga* vaut :



Observons cependant deux choses : 1° Jamais les syllabes du texte ne portent de points isolés, elles reçoivent toujours des *virga*, lorsque le chant est syllabique. Il se peut donc que celles-ci remplacent des points et aient leur valeur. Il en est ainsi dans les teneurs psalmodiques et dans certains

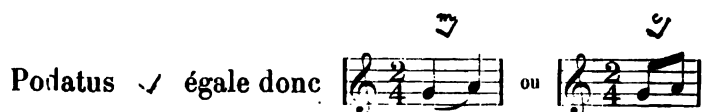
passages mélodiques, où plusieurs syllabes se chantent à l'unisson. Le premier cas est facile à reconnaître, la psalmodie suivant les règles d'une bonne prononciation. Le second est quelquefois, mais non pas toujours, indiqué dans les manuscrits par la lettre *c*, placée au-dessus des virga.

2° Les virga, dont il est ici question, sont les virga isolées, à l'état individuel, et non pas celles qui se composent les unes avec les autres pour former les neumes rythmiques ou composées. En composition, le rôle des virga n'est plus le même, et leur valeur change ; elles peuvent alors, comme nous le verrons, prendre toutes les durées des notes, brèves, communes et longues, suivant les neumes et suivant les figures des pieds rythmiques.

II. — NEUMES RYTHMIQUES

1° *Podatus*. — Le podatus reçoit dans la notation neumatique cinq formes différentes, qui correspondent à autant de figures de pied.

Première forme \surd , la plus simple et primitive, représente deux notes ascendantes d'égale valeur. Cette valeur peut être commune ou brève. La valeur brève est quelquefois indiquée dans les manuscrits par un *c* ; plus souvent, cette lettre est omise, aussi bien que la lettre *m*, pour indiquer la valeur commune des deux sons du podatus. Ce sont alors les antécédents ou les conséquents du rythme qui déterminent la valeur du podatus, et cela d'ordinaire sans grande difficulté.

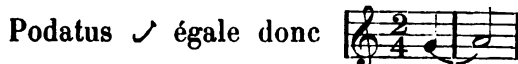


Deuxième forme \surd , représente deux notes ascendantes d'inégale valeur, la première plus longue que la seconde, comme l'indique la forme elle-même, très voisine de l'épiphonus. Quelques manuscrits de la décadence l'emploient même en guise d'épiphonus ; d'autres n'ont conservé que cette seule forme du podatus. Mais, dans les manuscrits de Saint-Gall, l'épiphonus a une forme spéciale, et les divers podatus sont soigneusement distingués les uns des autres, chaque figure ayant sa place et sa valeur propres.

Le podatus de la deuxième forme, comme celui de la première, a une double valeur, commune ou brève. Cette dernière est souvent indiquée dans les manuscrits par la lettre *c*, non pas toujours cependant ; le contexte rythmique supplée alors au défaut du signe.



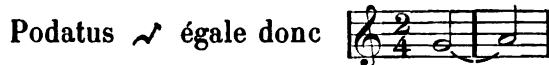
Troisième forme \curvearrowright , reconnaissable à la virga barrée qui forme la deuxième note et indique une longue. La première note est donc commune, la seconde est longue. Ce podatus équivaut à un iambe métrique, tandis que le premier ressemble à un pyrrhique.



Quatrième forme \curvearrowright ; c'est l'opposé de la précédente. La seconde note, virga simple, est une commune ; la première ne pouvant être barrée pour indiquer une longue, on lui a donné une forme grossie, qu'elle n'a pas ailleurs et qui remplace ici le signe de l'allongement. Nous avons donc dans ce podatus l'équivalent du trochée métrique :



Quatrième forme \curvearrowright ; se distingue de la précédente par la seconde virga, qui est barrée et, par conséquent, représente une note longue. Ce podatus, formé de deux longues, équivaut à un spondée métrique.



2^o *Clinis*. — La clinis dans les manuscrits n'a qu'une seule forme ; mais cette forme reçoit des valeurs rythmiques différentes par l'adjonction du signe de l'allongement et la superposition des lettres romaniennes, plus fréquentes là que dans toute autre neume.

La clinis simple \curvearrowright représente deux sons descendants d'égale valeur, deux communes. On peut admettre cependant que parfois cette clinis est



composée, comme le podatus de la deuxième forme, de deux notes inégales, la première plus longue que la seconde ; c'est même la valeur qui lui resta au temps de la décadence, à en juger par un passage d'Hothby, que nous avons cité¹. Mais la différence des deux valeurs n'est pas telle qu'elle doive être notée par un signe particulier, et elle se fait d'ailleurs assez naturellement en chantant.

Clinis \wedge égale donc  ou 

La clinis, surmontée de la lettre c \grave{c} , se compose de deux brèves et vaut un demi-pied, un temps. Mais cette lettre n'est pas toujours écrite dans les manuscrits ; les copistes l'omettent assez souvent, quand le rythme est suffisamment défini par ailleurs.

Clinis \grave{c} égale 

Avec la lettre t ou avec le signe de l'allongement \grave{h} ou \wedge , la clinis se traduit de deux manières, suivant que l'allongement doit se produire sur la première virga seulement ou sur toutes les deux. Nous retrouverons ici pour la clinis les deux formes, trochaïque et spondaïque, du podatus. Dans le premier cas, la clinis est composée d'une longue et d'une commune ; dans le deuxième cas, de deux longues :

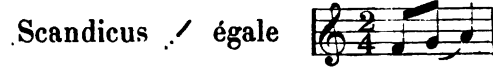
Clinis \grave{h} ou \wedge égale  ou 

Pratiquement, il n'est pas difficile de distinguer ces deux cas dans les mélodies ; il suffit de considérer les neumes qui suivent la clinis et avec lesquelles elle s'enchaîne dans le rythme. La forme trochaïque est toujours suivie d'une note formant anacrouse pour le pied suivant ; la forme spondaïque, au contraire, est suivie d'un pied thétiq.

3° *Scandicus*. — Cette neume est composée dans les manuscrits de cinq manières différentes :

¹ Cf. 1^{re} partie, ch. vi, § 3, p. 123.

Deux points et une virga simple $\dot{\prime}$. Les deux points représentent des brèves, et la virga une commune. Ce scandicus ressemble donc à un anapeste métrique, au moins par la valeur relative de ses notes.



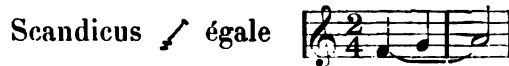
Deux traits et une virga simple \prime . Les traits et la virga représentent également des communes. Ce sont donc trois sons ascendants d'égale valeur, un temps pour chacun.



Deux points et une virga barrée $\dot{\prime}$. Les deux points sont deux brèves, et la virga barrée une longue :



Deux traits et une virga barrée \prime . Les deux traits représentent deux notes communes, et la virga barrée est longue, comme précédemment :



Un trait, un point, une virga simple, et la neume est surmontée de la lettre c \prime . Le trait est une note commune, le point et la virga supérieure sont deux brèves ; le scandicus a une forme dactylique :



Tous ces cas sont assez clairs par eux-mêmes et ne souffrent pas de difficulté. Ajoutons que le scandicus de la première forme, lorsqu'il est surmonté de la lettre c \prime , peut aussi représenter trois brèves, un triolet, par exemple :

Scandicus ./^{\sim} égale  ou 

Dans ce cas, on doit trouver, avant ou après le scandicus, une autre neume, qui complète le pied rythmique.

4° *Climacus*. — Les formes du climacus sont inverses des formes du scandicus, et elles se ressemblent comme les neumes elles-mêmes.


Une virga simple et deux points ./ , auxquels s'ajoute assez souvent la lettre *c* ./^{\sim} . La virga est une note commune, les deux points sont brefs ; à moins, comme nous venons de le dire pour le scandicus, que cette forme du climacus ne puisse se traduire par trois brèves égales :

Climacus ./ ou ./^{\sim} égale  ou 

Une virga simple et deux traits ./_2 ; par conséquent, trois notes égales et communes :

Climacus ./_2 égale 

Une virga barrée et deux points ./ , quelquefois avec la lettre *c* ./^{\sim} . Régulièrement, ce climacus devrait être traduit par une longue et deux brèves ; il l'est ainsi, en effet, dans le rythme double, et alors il n'excède pas la durée d'un pied rythmique, trois temps. Il l'est quelquefois aussi dans le rythme égal, la longue étant alors syncopée sur l'arsis et la thésis de deux pieds ; mais le plus souvent, dans ce rythme, la virga barrée est une longue d'un temps et demi seulement, et les deux brèves sont des quarts de temps qui, valant ensemble un demi-temps, achèvent le pied :

Climacus ./ ou ./^{\sim} égale 


Une virga pointée ou barrée et deux traits \surd ; double la première forme du climacus et a la valeur du dactyle métrique : deux temps pour la longue (virga barrée), un temps pour chacune des deux communes (les deux traits).

Climacus \surd égale 

Une virga simple, un point et un trait, avec la lettre *c* surmontant la neume \surd . Les deux premières notes sont des brèves et la troisième est une commune. Certains manuscrits remplacent souvent le trait par un point \surd . La raison en est que, ce climacus terminant presque toujours un membre de phrase et ayant après lui un silence, il importe peu que la dernière note soit une commune ou une brève ; de même qu'en métrique la dernière syllabe de l'hexamètre est à volonté longue ou brève :

Climacus \surd égale  ou 

Le climacus peut avoir une sixième forme, composée d'une virga barrée, d'un point et d'un trait \surd . En ce cas, la virga s'allonge et vaut, avec le point suivant, un pied entier :

Climacus \surd égale 

Mais cette forme du climacus est rare dans les manuscrits de Saint-Gall ; le rythme ci-dessus semble représenté plutôt par une clinis subpunctis de la forme \surd , qui se voit assez souvent. Cependant le *Tractus* du samedi des Quatre-Temps de l'Avent, dans le Graduel n° 359, contient la neume \surd qui ressemble au climacus dont nous parlons, et qui se traduit :




5° *Torculus*. — Les formes simples du torculus sont au nombre de quatre :

Le torculus commun \mathcal{J} , composé de trois virga simples de forme arrondie ou recourbée, sans lettre ou signe accessoire. Les trois virga sont des notes communes :

Torculus \mathcal{J} égale 

Le torculus bref à la fin \mathcal{J} ; la forme est la même, mais la neume est surmontée de la lettre *c*, qui affecte les deux dernières notes et les rend brèves :

Torculus \mathcal{J} égale 

Le torculus bref au commencement, qui a, dans certains manuscrits plus anciens, la forme \mathcal{J} et dans d'autres porte la lettre *c*, non au dessus, mais à gauche \mathcal{J} ; parfois aussi, la troisième virga est allongée \mathcal{J} . Les deux premières notes sont brèves, la troisième est commune, ou même longue en certains cas, qu'on peut reconnaître à la succession rythmique :

Torculus \mathcal{J} ou \mathcal{J} égale 

Torculus long \mathcal{J} ou \mathcal{J} , de même forme que le torculus ordinaire, mais avec le signe de l'allongement ou la lettre *t* sur la clinis. La première note est commune, les deux autres ont la même valeur que dans la clinis longue.

Torculus \mathcal{J} ou \mathcal{J} égale 

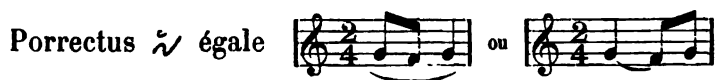
A la fin des distinctions et des mélodies, le torculus allonge ses deux premières notes ; mais alors il est toujours orné, et nous le retrouverons plus loin, parmi les neumes d'ornement.

6° *Porrectus*. — Il correspond au torculus, de même que le climacus répond au scandicus et la clinis au podatus.

Dans sa forme simple \sim , il renferme trois notes égales, des communes, et il convient particulièrement au rythme double ou ternaire, bien qu'il se rencontre également dans le rythme binaire.



Plus souvent, dans le rythme égal, le porrectus est bref, c'est-à-dire composé d'une commune et de deux brèves, ou de deux brèves et d'une commune ; la lettre *c* au-dessus de la neume indique l'une ou l'autre de ces deux formes brèves :



La troisième forme du porrectus porte le signe de l'allongement à la troisième virga. Les deux premières sont communes, mais deviennent brèves, lorsqu'elles sont surmontées de la lettre *c*, que les copistes omettent assez souvent.



Le signe de l'allongement affecte quelquefois la première partie du porrectus, c'est-à-dire la clinis ; l'effet produit est le même que dans la clinis. Les deux premières notes renferment une longue et une commune ou en certains cas deux longues ; mais ces cas ne se rencontrent que dans les porrectus composés, dont on verra un exemple plus loin.



III. — NEUMES D'ORNEMENT

Les neumes d'ornement, avons-nous dit, sont les neumes élémentaires et les neumes rythmiques, modifiées par certaines inflexions de la voix,

par l'addition de petites notes rapides, qui font corps avec elles et donnent au chant plus de variété et de grâce.

Quelles étaient, au ix^e et au x^e siècles, ces inflexions de la voix, ces petites notes qui ornaient le chant des neumes? Il serait, en vérité, difficile de le dire avec certitude, sauf pour deux ou trois de ces ornements, plus connus et mieux définis par les anciens. Et cela se conçoit. Décrire par la parole, sans le secours d'une notation suffisamment claire et complète, la manière d'exécuter les groupettos, les trilles, les mordents, les apoggiatures et autres floritures de ce genre, est chose à peu près impossible. Aussi toutes les descriptions que nous en lisons dans les auteurs restent-elles obscures et, chacun les interprétant à son idée, on est en plein désaccord sur ce point.

En musique, d'ailleurs, les ornements du chant varient avec les contrées et avec les époques. C'est un accessoire destiné à embellir et à plaire; il dépend, par conséquent, du goût dominant en chaque pays et en chaque temps. Nos goûts diffèrent beaucoup de ceux des Orientaux; les mélodies arméniennes, par exemple, composées et exécutées sur le mode élégiaque (voir l'ouvrage cité de Bianchini), ne seraient assurément pas faites pour nous plaire bien longtemps avec leur profusion d'ornements. En Europe même, le Midi n'a ni les mêmes habitudes, ni les mêmes goûts que le Nord. Bien plus, dans le même pays, la manière de comprendre et de pratiquer les ornements mélodiques subit avec le temps des modifications considérables. Nous ne chantons plus comme on faisait au siècle dernier; les œuvres des maîtres de cette époque renferment nombre d'ornements, dont nous connaissons à peine aujourd'hui la véritable interprétation.

Les manuscrits du x^e siècle sont riches en neumes d'ornement. On sera étonné peut-être de leur nombre et de leur variété; mais les témoins sont là, ils nous attestent les habitudes musicales de ces temps reculés. Qui ne sait, d'ailleurs, que ces accessoires du chant, auxquels les anciens attachaient beaucoup plus d'importance que nous, furent dès le principe la pierre d'achoppement des chanteurs francs et germains? Leur rude gosier, mal discipliné encore, ne se pliait pas à tant de fines et délicates vocalises. Ils s'y traînaient péniblement, comme un chariot dans une fondrière, selon l'expression pittoresque de Jean Diacre, historien de saint Grégoire.

C'est dans les grandes Antiennes, dans les Introïts, les Graduels, les Répons, les Offertoires et les Communions, que le chant grégorien revêtait ses plus beaux ornements et déployait toutes ses grâces. Mais aussi faut-il observer que ces mélodies n'étaient pas composées pour le chœur : un seul chantre, deux plus tard, les plus habiles et les mieux exercés, les faisaient entendre du haut de l'ambon. Le chœur n'exécutait pour sa part que les psaumes et les antiennes les plus simples, puis les chants communs de la Messe, *Kyrie, Gloria, Credo*, etc., mieux appropriés à un ensemble de chanteurs ordinaires. Peut-être faudra-t-il revenir à ces usages primitifs, ou modifier un certain nombre de nos chants liturgiques.

De ces ornements du chant, la plus grande partie ne tarda pas à disparaître dès les premiers siècles de la décadence. Nous avons vu les tableaux des neumes, au XII^e et au XIII^e siècles, aussi bien que les auteurs de la même époque, réduire toute cette richesse ornementale aux pliques, aux réverbérations et aux floritures, en usage alors dans la musique figurée, mais probablement inconnues aux siècles plus anciens. Aussi retrouver les ornements mélodiques tels absolument qu'ils étaient pratiqués à l'origine ou à l'époque la plus brillante de la musique grégorienne est-il d'un intérêt plus historique que pratique. Le chant, sans doute, a besoin d'être orné ; notre nature artiste cherche toujours à déguiser, à embellir la raideur et la monotonie des formes régulières par certaines additions gracieuses, qui n'ôtent rien à la régularité, mais qui l'assouplissent, qui la rendent plus agréable, en lui donnant la variété, en y semant des fleurs. Tout néanmoins, ici, dépend des artistes : ce sont les bons chanteurs qui trouvent les ornements du chant et qui les varient suivant les circonstances, le fond mélodique restant toujours le même.

Il est très probable que, nos goûts étant différents, les mélodies grégoriennes ne seront plus exécutées de nos jours comme elles l'étaient autrefois. Certains ornements sont encore en usage parmi nous, d'autres ont disparu et ne seront pas repris, quelques-uns qui ont leur raison d'être et aussi de la grâce pourront être conservés, mais en les prodiguant moins. C'est là une question toute pratique, que je me garde de préjuger ; elle devra être étudiée et résolue plus tard, non selon les idées et le goût d'un seul, mais d'après le jugement commun des meilleurs artistes.

En attendant, pour faire œuvre d'historien ou plutôt de simple traducteur, j'essaierai de donner des neumes d'ornement, telles qu'elles existent dans les manuscrits, l'interprétation qui me paraît la plus naturelle et la plus vraie. Voici d'abord sur quels fondements je fais reposer cette interprétation.

J'ai dit que, pour connaître la signification des neumes d'ornement, les auteurs qui les décrivent nous sont d'un faible secours. Ils ne sont pourtant pas absolument inutiles, mais leurs explications doivent être complétées par d'autres sources d'information. Il en est trois qui nous peuvent beaucoup aider dans ce travail.

1° Les manuscrits à points carrés notés sur lignes, du XII^e et du XIII^e siècles. La plupart des ornements ont disparu, sans doute, à cette époque ; mais la notation a conservé du moins la substance des neumes, le nombre et la direction des sons ; elle n'a supprimé que les petites notes accessoires. Les notes essentielles nous sont ainsi connues, il ne reste qu'à ajouter la manière spéciale de les chanter, qui faisait leur agrément et leur variété¹. Or cette manière, nous pouvons à peu près sûrement la retrouver dans :

2° La configuration des neumes elles-mêmes. Il semble, en effet, qu'on ait voulu donner aux neumes d'ornement des formes imitant le plus possible le mouvement, les inflexions de la voix, qu'elles doivent représenter. Ce dessein est visible, par exemple, dans les pliques ou notes liquescentes, dans le quilisma, le salicus, le pes volubilis, etc. Il y a donc là une indication précieuse ; c'est même la principale à laquelle nous puissions recourir, les maîtres n'étant plus là pour nous apprendre *ex auditu* la manière d'exécuter les ornements.

3° Enfin nous avons aujourd'hui encore, dans la musique profane, certains usages conservés par les maîtres et qui paraissent bien venir de l'antiquité². Si les goûts et les habitudes changent avec le temps et sui-

¹ « Une source d'informations concernant les ornements du chant qui doit appeler l'attention des musicographes, c'est le manuscrit de Montpellier. La notation alphabétique qui y traduit les neumes est accompagnée de certains signes évidemment destinés à représenter les ornements vocaux, car ils correspondent toujours aux neumes représentatives de ces ornements, comme le quilisma, etc. » (St. M.)

² Voir sur ce sujet des ornements du chant avant notre époque et de nos jours ; *L'École du clavier*, par Daniel Gottlob Türk. Leipzig et Halle, 1802, le chap. v. — *Les Ornements musicaux*, par Ernst David Wagner. Berlin, 1869. — *Le Chant*, par Th. Lemaire et H. Lavoix fils, 1^{re} part., ch. iv. Paris, Heugel, 1881.

vant les lieux, il reste cependant que les manières d'orner le chant sont en nombre limité, et quelques-unes si simples, si naturelles, qu'on les rencontre à peu près en tout temps et en tout lieu. C'est donc du plus ou du moins qu'il s'agit dans ces variations d'habitudes; elles roulent pour ainsi dire dans un cercle et, en somme, ce sont les mêmes manières de faire ou des manières assez semblables qui reparaissent d'époque en époque. Nous ne nous tromperons donc pas beaucoup, en interprétant les signes anciens d'après les usages actuels, toutes les fois que nous y serons autorisés par les autres sources d'information.

I. — NEUMES D'ORNEMENTS FORMÉES DES NEUMES RADICALES

1^o *Du point.* — Le point, avons-nous dit, sert à former quatre neumes d'ornement, trois *strophæ* et le *trigon*.

Les *strophæ* sont, d'après leur configuration, du genre des neumes liquescentes; la note principale est accompagnée d'une petite note rapide et ne faisant qu'un pour ainsi dire, dans l'émission, avec la note principale. Cette petite note est ici inférieure à la note principale, comme l'indique bien la figure de ces trois neumes. Les *distrophæ* et les *tristrophæ* sont employées seules et comme neumes distinctes; l'*apostrophæ* fait toujours partie de neumes composées ou associées; elle se joint aux précédentes et quelquefois à la *clinis* ou au *trigon*.

L'*apostrophæ*, lorsqu'elle est seule, vaut un temps :

Apostrophæ ' égale  ou 

Lorsqu'il y en a deux superposées, elles conservent le plus souvent la valeur du point et ne valent ensemble qu'un temps :

Double apostrophæ ; égale  ou 

Il n'est pas rare de trouver l'*apostrophæ* jointe à une *clinis* ou à un

torculus ; parfois aussi elle remplace le dernier point (trait) du climacus. Dans ces trois cas, elle a la même valeur que l'apostrophe seule. Exemples :



La distropha est composée de deux brèves liquescentes, elle vaut, par conséquent, un temps ou un demi-pied. — La tristropha occupe le pied tout entier et se compose d'une commune et de deux brèves ; les trois notes sont liquescentes. La note commune, dans la tristropha, est tantôt au premier temps et tantôt au second, suivant la neume qui suit et avec laquelle s'enchaîne la tristropha.



L'apostropha, seule ou deux réunies et superposées, précède souvent la distropha ; ensemble elles ont la valeur d'un pied rythmique.



Les stropha se rencontrent très fréquemment dans les manuscrits de Saint-Gall. La notation carrée sur lignes, à partir du XII^e siècle, les a supprimées en les confondant avec les notes répercutées, dont nous parlerons plus loin. Ces deux sortes d'ornements sont pourtant bien différentes l'une de l'autre, comme on le verra par la traduction des mélodies. Les stropha, pour être bien exécutées, demandent beaucoup de souplesse dans la voix, plus que n'en possède le commun des chanteurs.

Il est possible également que la petite note accessoire s'exécutât très légèrement et très doucement, qu'on la sentît à peine, en sorte que les

stropa produisissent à peu près l'effet des notes lourées, comme il s'en trouve aussi dans les mélodies ecclésiastiques des Grecs¹; quoi qu'il en soit, nous les traduirons ordinairement de la deuxième manière, c'est-à-dire par des doubles croches.

On trouve quelquefois la dernière apostrophe des distropa et des tristropa terminée par un petit trait à droite : ♪♪ ♪♪, et même suivie de points. (Cf. *Tractus* in LXX.) — Le trait supprime la petite note de l'apostrophe, qui devient une note ordinaire, et la tristropa est quelque peu modifiée.

¹ Cf. *Document XII*, n^o 4. — Le genre d'ornement des stropa était encore pratiqué au siècle dernier, dans la musique figurée; on le connaissait sous le nom de *battement* ou de *martellement*. Le Dictionnaire de l'Académie des Beaux-Arts le définit ainsi : « Le battement consiste dans l'émission alternée et rapide de deux notes conjointes, dont l'une sert de broderie à l'autre, qui est note principale; il a donc quelque analogie avec le trille. Toutefois le trille occupe d'ordinaire toute la durée de la note principale, tandis que le battement ne fait que la précéder, pour lui donner une sorte d'accent incisif et une certaine ténuité. En outre, dans le trille la broderie a lieu par la seconde supérieure (tantôt majeure, tantôt mineure) de la note principale, tandis que c'est la seconde inférieure et toujours mineure, qui constitue la broderie dans le battement. » — Cf. *Le Chant*, par LEMAIRE et LAVOIX, 1^{re} part., ch. iv. — Ces deux auteurs ajoutent : « Loulié compte trois sortes de martellements : 1^o le martellement simple de deux notes; 2^o le martellement double de quatre notes; 3^o le martellement triple de six notes.

« Cet agrément avait plus ou moins d'étendue, selon les circonstances, et le chanteur devait en approprier l'exécution au caractère du morceau. » — Il n'est guère douteux, que Guy d'Arezzo ne parle des stropa sous le nom de *vocem tremulam*, au ch. xv du *Micrologue*.

« Ce qui est appelé ici *battement* était dit *pincé* au temps de Rameau. Le *pincé* différait effectivement du *trille* en ce que, dans celui-ci, la note d'ornement était supérieure à la note réelle, tandis qu'elle était inférieure dans celui-là. Le fait que les *distropa* et les *tristropa* se trouvent généralement placés sur des notes qui ont au-dessous d'elles le demi-ton (*ut* ou *fa*) m'a toujours porté à croire que ce n'étaient pas seulement des tenues, mais bien des *battements* analogues au *pincé*. » (St. M.)

Parfois aussi la dernière apostrophe est allongée, et la virgule se termine plus bas que les autres : ʒ ʒʹ. La petite note liquescente, dans ce cas, au lieu d'être à la seconde inférieure, se trouve à la tierce ou à la quarte et sert de port de voix à la note suivante. Exemple :



Le *trigon* (triangle), ainsi nommé parce qu'il se forme de points disposés en triangle. Il prend dans les manuscrits plusieurs figures différentes, suivant le nombre de ses points et de ses traits.

Voici ces figures :

3 points.....	∴		2 points, 1 trait.....	∴
4 points.....	∴		2 points, 2 traits.....	∴
			3 points, 1 trait.....	∴
5 points.....	∴		3 points, 2 traits.....	∴

Le trigon peut être *præpunctis* et *subpunctis*. Dans le tableau ci-dessus, les figures qui contiennent plus de trois points (ou 2 points et un trait) sont des trigons *subpunctis*.

En voici d'autres qui sont *præpunctis*, ou à la fois *præ* et *subpunctis* :

<i>Trigon præpunctis</i>	∴	∴	∴	∴	etc...
<i>Trigon præ et subpunctis</i> ...	∴	∴	∴	∴	

Dans la notation carrée sur lignes, les deux premiers points du trigon sont toujours traduits par deux notes à l'unisson. Ce sont, par

conséquent, deux notes brèves répercutées. Quant aux autres points ou traits du trigon, les mêmes manuscrits les traduisent par des notes inférieures, à des degrés variables; les points sont des notes brèves, les traits des communes. — Observons, toutefois, que le trigon à trois points est composé de trois brèves, valant chacune un tiers de temps; ou mieux encore, il se compose d'une brève d'un demi-temps, et de deux minimes qui valent ensemble l'autre demi-temps. Nous traduirons donc les trigons comme il suit :



Les trigons sont assez fréquents dans les mélodies grégoriennes; on les rencontre surtout dans les *tractus*, dont le mouvement lent se prête mieux à cette espèce d'ornements. Les exemples ci-dessus montrent comment ils y sont employés.

2^o *Du trait*. — Le trait forme deux neumes d'ornement : l'épiphonus et l'oriscus.

L'*epiphonus* ∪ n'est autre que la plique ascendante des figuralistes. Il se compose d'une note, longue ou brève, et d'une petite note, port de voix supérieur, à la seconde, à la tierce, à la quarte ou à la quinte.

L'épiphonus est tantôt long, valant un pied, tantôt bref, de la valeur d'un demi-pied. Aucun signe ne distingue ordinairement l'épiphonus long de l'épiphonus bref; ce sont les antécédents ou les conséquents rythmiques qui déterminent cette valeur.

Epiphonus ∪ =

bref :	
long :	

L'*oriscus* γ , à en juger par sa forme, est une plique inférieure, précédée d'une petite note supérieure, en forme d'apoggiature ou de réverbération, au sens de Jérôme de Moravie. — L'*oriscus* ne va pas seul, d'ordinaire, mais il s'ajoute à d'autres neumes, comme la clinis, le climacus, le torculus resupinus, etc. Il est aussi long ou bref, suivant les circonstances. Exemples :

adju - - - tor.

Fi - - - ant

in - - - ten - dentes

nomi - - - ni tu -

Pratiquement, l'*oriscus* devra être exécuté de la même manière que l'apoggiature dans notre musique.

3° *De la virga*. — La virga ornée forme le céphalicus, la pinnosa et les notes répercutées.

Le *céphalicus* correspond à l'épiphonus ; c'est la plique descendante. Formé d'une virga et d'un petit crochet inférieur ρ , il se compose d'une note et d'une petite note liquescente à des intervalles divers. Comme l'épiphonus, il peut être long ou bref, suivant sa place dans le rythme.

Le *céphalicus* long est parfois, mais rarement, surmonté du signe de l'allongement ρ ; d'ordinaire, il n'a qu'une seule forme pour les deux valeurs. On en trouvera de nombreux exemples dans les mélodies traduites.

Céphalicus ρ égale

{	bref.	
	long.	

La *pinnosa* est l'inverse de l'oriscus. Elle se compose d'une plique descendante précédée d'une petite note, en forme d'apoggiature *ſ* ; c'est comme un torculus, dont les deux notes extrêmes sont très brèves, l'effort de la voix se portant sur la deuxième, qui est la plus élevée.

De même que l'oriscus et le céphalicus, la *pinnosa* peut être longue ou brève ; mais le plus souvent elle est longue. Sans être rare dans les manuscrits de Saint-Gall, elle y est cependant beaucoup moins usitée que l'oriscus, et, contrairement à celui-ci, elle s'emploie seule. En voici un exemple qui les réunit toutes les deux à la suite l'une de l'autre.

Dom. LXX.
Tractus

in - - ten - - den - - - - tes

Les *notes répercutées* ont quelque analogie avec les distropha et les tristropha. Ce sont deux ou trois notes sur le même degré et sur la même syllabe ; chacune de ces notes doit être émise distinctement, elles ne s'unissent pas ensemble pour ne former qu'une seule note ou un seul son prolongé. Mais, différentes en cela des stropha, les notes répercutées ne sont pas liquescentes.

Suivant que les virga portent ou ne portent pas le signe de l'allongement, elles représentent des notes longues ou des notes communes.

Notes répercutées communes

// ///

Notes répercutées longues

// ///

Mais on trouve également les communes mélangées aux longues, ou encore un climacus en place de la dernière répercutée.

Comment exécutait-on les notes répercutées ? — Cet ornement existe aussi dans la musique ecclésiastique grecque ; elles y sont précédées d'une petite note supérieure, en forme d'acciacatura, qui doit être liée à la

note répercutée et émise d'un seul mouvement du gosier. (Cf. *Document XII*, n° 4 et 5.)

Dans la musique grégorienne, si l'on compare les manuscrits notés sur lignes, au XIII^e et au XIV^e siècles, avec les manuscrits plus anciens, on rencontre assez souvent dans ces derniers deux virga, deux notes répercutées, traduites dans les premiers par trois notes circonflexes, un torculus à intervalle de seconde. C'est la petite note entre les deux virga qui est devenue note pleine et qui a ainsi changé en un torculus la neume d'ornement.

Nous traduirons donc les notes répercutées avec la petite note intermédiaire, à la seconde supérieure, qui doit servir à la répercussion.

illumina - - - re et po - tes - tas

do - mi - na - tor

La répercussion n'a pas lieu seulement dans le cas de deux ou de trois virga réunies ; elle se produit toutes les fois que deux notes sur le même degré et la même syllabe du texte doivent être émises distinctement ; et le cas est fréquent dans les mélodies grégoriennes. La note répercutée est alors précédée de la petite note supérieure. Exemples :

Do - - - mi - - - nus



A moins que les deux notes à l'unisson ne fassent partie de deux stiques rythmiques différents, séparés par une pause, si légère qu'elle soit ; car, dans ce cas, on attaque la note directement, sans petite note intermédiaire.



II. — NEUMES D'ORNEMENT FORMÉES DES NEUMES RYTHMIQUES

Tous les autres ornements mélodiques en usage dans le chant grégorien dérivent des neumes rythmiques. On en peut compter neuf différents : deux pour le podatus, trois pour la clinis, trois pour le scandicus et un pour le torculus. Ils ont cela de commun, qu'ils appartiennent tous au genre d'ornements appelés par les anciens *voces volubiles*, sauf la clinis liquescente qui se rattache, comme son nom l'indique, aux notes liquescentes.





Chacun de ces ornements néanmoins devait avoir sa forme, sa manière spéciale, de même que, dans la musique moderne, on voit plusieurs sortes d'agrément, assez semblables les uns aux autres, distincts cependant par certaines particularités qui leur sont propres. Nous essayerons de préciser le mieux possible ces particularités des ornements, dont nous parlons, sans affirmer pourtant qu'ils fussent réellement pratiqués autrefois de la manière indiquée ici. Au fond, une manière ou l'autre importent assez peu, si elles sont également acceptables et vraiment musicales.

1° *Du podatus*. — Le podatus a donné naissance au pes volubilis et au franculus.

Le *pes volubilis* est un podatus, dont la première note est ornée. On lui trouve dans la notation de Saint-Gall trois formes légèrement différentes ✓ √ √. Que représentent ces formes ? Une ondulation de la voix, sans doute ; mais de quelle manière ? Les traditions musicales des âges précédents nous le diront peut-être.

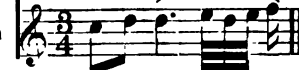
« En 1766, l'abbé Lacassagne nous dit (à propos du port de voix) : Le port de voix se divise en *réel* et en *feint*. Celui qui est réel se marque pour l'ordinaire ainsi v. Il sert particulièrement à flatter les notes dans les airs tendres. On le fait d'abord partir de la note qu'il quitte jusqu'à celle qui doit être portée ; il survient alors une petite ondulation de la voix qui touche le degré voisin en dessous, avant que de prendre celui qu'on nomme, qu'on file et qu'on termine toujours par un accent.

« Le port de voix feint se distingue du réel, en ce qu'il suspend longtemps les petites notes de passage. Il se marque par une petite note sur le degré au-dessous de la note qui porte cette espèce d'agrément.

<i>Port de voix réel</i>	<i>Port de voix feint</i>
<p>Signe </p> <p>Exécution </p>	<p>Signe </p> <p>Exécution </p>

« Il est bon de remarquer que le port de voix de Lacassagne est agrémenté d'un petit groupe de notes, dont les anciens auteurs désignaient l'effet par l'expression : *manierer le son*. »

Duval, un peu plus tard (1785), donne ces deux exemples du port de voix, réel et feint :

<i>Réel</i>	<i>Port de voix Feint</i>
<p>Signe </p> <p>Exécution </p>	<p>Signe </p> <p>Exécution </p>

Un autre ornement, le *flatté*, avait avec le port de voix certaines analogies, qui conviennent également au podatus orné. « Cet agrément était composé de deux notes, écrites en petits caractères et placées entre deux notes mélodiques. La valeur de ces deux notes se prenait sur celle de la note qui les précédait. Il s'exécutait en montant ou en descendant, et devait être fait doucement et avec grâce.

Signe

Exécution

Signe

Exécution

« Duval traduit le flatté un peu différemment : Le flatté consiste à donner un léger coup de gosier qui joint ensemble deux notes à intervalle diatonique en montant et quelquefois en descendant¹. »

Signe

Exécution

Nous pouvons, ce semble, appliquer ces définitions et ces exemples aux divers podatus ornés et les traduire à peu près de cette manière :

¹ Cf. LEMAIRE et LAVOIX, *op. cit.*, 1^{re} part., ch. IV.

Le pes volubilis a sa première note longue¹ ; la seconde est tantôt longue et tantôt brève, suivant qu'elle porte ou non le signe de l'allongement. Souvent aussi cette deuxième note devient liquescente, comme dans le troisième exemple ci-dessus.

Le *franculus*, dont la forme r ressemble beaucoup à celle du *pressus* est cependant traduit dans les manuscrits notés sur lignes par un simple *podatus*. Sa première note est une virga, portant à mi-hauteur un petit crochet ; la seconde note est une virga ondulée, à la façon des *voces volubiles*. Les deux notes ont donc chacune leur ornement. Celui de la première est, selon toute apparence, ou un *pincé* ou un *mordent*, deux sortes d'ornements très communs dans la musique ancienne.

« Le *pincé* était composé de la note principale et de sa seconde inférieure, que l'on exécutait rapidement en revenant avec vivacité sur la note principale. Aujourd'hui cet ornement est désigné par le nom de *mordent*. Il y a pourtant cette différence du *pincé* au *mordent* que celui-ci se bat généralement avec la seconde supérieure, et que le *pincé* se faisait toujours avec la seconde inférieure. Les notes du *pincé* se frappaient rigoureusement sur le temps². »



Le nom de *franculus* (probablement de *frangere*, briser, rompre) semble bien indiquer un mordent.

Quant à la deuxième note, qui est généralement à la seconde supérieure, ce doit être une note brève précédée d'un groupe de petites notes, comme l'indique la virga ondulée et se terminant en pointe³. Le *franculus*


¹ Cependant la troisième forme du pes volubilis, surtout dans le rythme double, semble bien renfermer une première note commune, de la valeur d'un temps, plutôt qu'une note longue. De fait, mélodiquement et rythmiquement elle devient ainsi plus régulière et plus gracieuse.

² LEMAIRE et LAVOIX, *loc. cit.*

³ Dans les manuscrits de St-Gall, le *franculus* ne porte pas toujours le petit crochet de la virga ; la seconde note seule est donc ornée en ce cas, le mordent qui précède la première est omis. Sauf cette différence, les deux formes du *franculus* s'exécutent de la même manière. (*Document XI*, n° II, 3.)

a ainsi la valeur d'un pied ; mais sa première note est longue comparativement à la seconde. Je le traduis de la manière suivante :



Il ne faut pas confondre, avec le *franculus*, une neume qui a quelque ressemblance de forme avec lui. C'est une neume composée de la *virga* et de l'*épiphonus*  ; qui renferme, par conséquent, trois sons : celui de la *virga*, le son principal de l'*épiphonus* et la note liquescente qui l'accompagne. L'*épiphonus* est tantôt à l'unisson de la *virga* et tantôt à un degré inférieur. On traduira donc cette neume composée par :



2^o *De la clinis*. — La *clinis* a reçu trois sortes d'ornements : le *pressus*, l'*ancus* et la note liquescente.

Le *pressus* est une *clinis* dont la première *virga* est ornée d'un groupe de petites notes, et relativement plus longue que la seconde, qui est un point, c'est-à-dire une note commune ou une brève.


Le *pressus* est majeur ou mineur, long ou bref. Sa forme est la même dans les deux cas ; parfois, mais non pas toujours, les manuscrits distinguent l'un de l'autre par la lettre *c*, pour le *pressus* mineur, et par la lettre *t*, pour le *pressus* majeur. Leur position et leur rôle rythmique suffisent, d'ailleurs, à les distinguer : le *pressus* majeur termine une distinction, un membre de phrase, il a une pause après lui ; le *pressus* mineur s'enchaîne immédiatement avec les neumes qui suivent, sans repos intermédiaire.


Le *pressus* mineur se compose ordinairement avec une *clinis* simple


qui le précède et une virga longue qui le suit ; c'est un groupe rythmique très fréquent dans les mélodies grégoriennes. Le pressus majeur se trouve souvent à la fin des mélodies, et il se compose alors avec une virga, un podatus ou une clinis.

L'ornement du pressus mineur devait être assez simple : une ou deux petites notes ondulées, on ne pourrait en placer davantage dans la durée trop courte d'un demi-pied. Celui du pressus majeur était plus considérable et de nature à amener le repos sur la deuxième note du pressus ; probablement un de ces groupetto aujourd'hui encore usités dans les mêmes circonstances. Mais, tandis que le pressus mineur n'avait que la durée d'un demi-pied, le pressus majeur prenait ou le pied entier, avant une pause légère, ou un pied et demi, à la fin des distinctions et lorsque le repos devait être complet.

Voici comment il me semble qu'on peut traduire ces divers pressus :

Pressus mineur 

Pressus majeur 



Quelques exemples feront mieux comprendre comment les pressus se composent avec les autres neumes dans la mélodie.










On trouvera plusieurs autres manières encore d'employer le pressus, majeur et mineur, dans les manuscrits de Saint-Gall; car cet ornement paraît avoir été fort goûté des anciens, bien qu'il exigeât une grande souplesse et délicatesse dans la voix.

L'*ancus* est une clinis, dont la seconde note est ornée . Il m'est difficile de dire en quoi consistait cet ornement; je n'en vois aucun parmi ceux de la musique figurée, qui paraisse lui ressembler. Pourtant, il a dû être assez populaire et assez simple, puisqu'il est un des rares ornements conservés dans les tableaux de neumes du XII^e et du XIII^e siècles.

Les manuscrits notés sur lignes traduisent quelquefois l'*ancus* par trois notes descendantes, d'autres fois par un porrectus; mais le plus souvent ils le suppriment et en font une simple clinis. La figure seule de l'*ancus* peut nous renseigner sur sa nature et sa composition. Sa première note est une virga, qui ne présente rien de particulier; le son en est émis simplement sur son degré. La seconde note est une virga recourbée sur elle-même en forme de spirale; afin d'indiquer, sans doute, que le son, qui s'abaisse d'abord, se relève ensuite, avant de passer à la neume suivante.

D'après cela, les manuscrits qui traduisent l'*ancus* par trois notes disposées comme celles du porrectus seraient vrais au fond et ne pécheraient que par la forme. Je traduis donc l'*ancus* par trois notes: la première supérieure et plus longue que les deux autres; la deuxième inférieure à la première d'un ou de plusieurs degrés, selon que porte la mélodie; la troisième est d'un degré supérieure à la seconde et forme avec elle deux petites notes très brèves, qui servent comme de port de voix ou de passage de l'*ancus* à la neume suivante.

L'*ancus* est long ou bref, ce qu'indiquent les lettres *c* et *t* qui l'accompagnent souvent dans les manuscrits. L'*ancus* bref vaut un demi-pied; l'*ancus* long, le pied tout entier. Voici des exemples qui en montreront la traduction et l'usage:

$\dot{\sim}$ \wedge $\overset{\circ}{\sim}$ \wedge

e - - - jus. Mel - - - chi - sedech.

$\dot{\sim}$ $\overset{\circ}{\sim}$ \sim

Do - - - mi - ne.

La *clinis liquescente* β , qui se rencontre fréquemment dans quelques-uns des plus anciens manuscrits de Saint-Gall, a complètement disparu des manuscrits postérieurs notés sur lignes; elle est remplacée par une simple *clinis*. Son ornement est bien reconnaissable : c'est une petite note liquescente et inférieure ajoutée à la seconde virga.

La *clinis liquescente* est longue, commune ou brève, de même que la *clinis* simple; les lettres *c* et *t* ou le signe d'allongement permettent assez souvent de distinguer la longue et la brève. Exemples :

$\dot{\sim}$ \wedge \wedge $\dot{\sim}$ \wedge

opportuni - - - ta - - - tibus

\wedge $\overset{\circ}{\sim}$ \wedge \wedge

e - rit.

\sim $\overset{\circ}{\sim}$

i - - - - -

3^o *Du scandicus*. — Du scandicus on a formé le scandicus volubilis, le salicus et le quilisma.

Le *scandicus volubilis*, qui a deux figures $\int \int$, se distingue du scandicus ordinaire par sa seconde note, qui est ornée. Cet ornement, comme il apparaît par sa forme même, est un petit groupetto de trois notes, pareil à celui que nous avons vu déjà dans le pes volubilis, avec lequel le scandicus orné a beaucoup d'analogie.

La première figure est le scandicus bref; les deux premiers sons ne valent qu'un demi-pied. La deuxième figure dérive du scandicus long, qui donne un pied entier aux deux premières notes. On peut, ce semble, traduire ces deux scandicus comme il suit :

Le *salicus* peut être considéré comme une variété plus simple du scandicus volubilis. Au lieu d'un groupe de trois notes sur le deuxième point, il ne porte qu'une petite clinis très brève \int , ce qui indique deux sons, l'un supérieur et l'autre inférieur. Le nom donné à cette variété du scandicus exprime bien sa nature : il marche par bonds, il saute en prenant comme un élan en arrière, et non pas, à la manière du scandicus, d'un pas régulier, par degrés successifs et le plus souvent conjoints.

La virga supérieure est tantôt simple et tantôt barrée ; d'où il apparaît qu'elle vaut, suivant le cas, un ou deux temps. Le salicus étant très fréquent dans les mélodies grégoriennes (il a disparu complètement dans les manuscrits à notation carrée), la traduction des messes en fournira des exemples nombreux. J'en donne ici deux ou trois seulement.



Enfin, la dernière note du quilisma, au lieu d'être simplement une virga, peut être ou une virga barrée, ou une virga liquescente, ou quelque autre neume composée. Exemples :

- N ↑ - w ↑ J

de - - - co - - - ris e - - - jus

↑ w ↑ w

e - - - - - jus ves - - - - - tra

- w ↑ w ↑

sa - - - - - na prope est

4° *Du torculus.* — Le torculus reçoit trois sortes d'ornements : le volubilis, l'ancus et la note liquescente.

Le *torculus volubilis* est de même genre que le pes volubilis, mais il a de plus sa deuxième note ornée. La première note est toujours longue ; les deux autres sont communes, ou bien la seconde est également longue,

370 III^e ÉTUDE. — II^e PARTIE : RECONSTITUTION DU RYTHME GRÉGORIEN

suisant que le torculus finit une phrase ou s'enchaîne avec la neume suivante. Sa forme est la même dans tous les cas ; c'est la mélodie qui fait connaître si le torculus volubilis est terminal ou non.

Pour la manière de rendre cet ornement, il suffit de se reporter à ce que nous avons dit au sujet du pes volubilis. Voici, dans quelques exemples, comment on peut, croyons-nous, l'interpréter.

Le *torculus ancus* et le *torculus liquescent* ne diffèrent pas, quant à l'ornement, de la *clinis ancus* et de la *clinis liquescente* ; ils sont même plus fréquents dans les mélodies grégoriennes, comme on le remarquera dans les messes que nous avons traduites. Le Graduel de l'Épiphanie en offre plusieurs exemples consécutifs.

Tous les ornements du *torculus* ont disparu dans la notation carrée sur lignes, ainsi d'ailleurs que la plupart des autres neumes d'ornement, sauf le *céphalicus*, l'*épiphonus* et, en partie, le *quilisma*.

IV. — NEUMES COMPOSÉES

Nous avons dit que les neumes composées se forment par l'adjonction des neumes radicales aux neumes rythmiques. Leur valeur rythmique se compose donc aussi de la valeur des unes ajoutée à la valeur des autres, et elle offre peu de difficulté d'interprétation.

La virga ne forme avec les neumes rythmiques que deux sortes de neumes composées: le *torculus resupinus* et le *porrectus resupinus*, ou double clinis.

Le *torculus resupinus* \mathcal{N} , suivant les signes accessoires qui l'accompagnent, représente les figures rythmiques qui suivent :



Le *porrectus resupinus* ou double clinis \mathcal{N} prend également plusieurs formes, soit avec la lettre *c*, soit avec le signe de l'allongement.



La deuxième et la troisième formes sont les plus fréquentes ; mais la lettre *c* n'est pas toujours écrite par les notateurs, la fréquence même de ces figures, de la deuxième surtout, et leur usage spécial à tels et tels cas les désignant assez au chanteur.

La double clinis, neume composée, ne doit pas être confondue avec deux clinis, neumes associées $\mathcal{N}\mathcal{N}$, qui se rencontrent assez souvent dans

les manuscrits. La première se chante toujours d'une seule émission de voix, sans division ni repos intermédiaire. Les clinis associées, au contraire, conservent leur distinction ; il y a un temps fort sur chaque clinis, il peut même y avoir entre elles une respiration légère. Quant à leur valeur rythmique, chacune a la sienne, d'après la forme qui lui est donnée.

Les neumes composées de points ou de traits sont nombreuses et variées. Les points et les traits y gardent leur valeur ordinaire ; celle de la neume rythmique varie, suivant sa forme et les signes accessoires. Ne pouvant énumérer dans le tableau des neumes toutes les figures rythmiques possibles par ce genre de composition neumatique, je signalerai seulement les principales. Le lecteur en trouvera des exemples plus nombreux dans la traduction des 30 messes, aux *Documents*.

On verra, d'ailleurs, que les formes rythmiques des neumes composées résultent assez naturellement de celles des neumes radicales et des neumes rythmiques ¹.

V. — NEUMES ASSOCIÉES

Il n'y a rien de particulier à observer sur la valeur rythmique des neumes associées. Cette valeur n'est autre que celle des neumes radicales, rythmiques et composées, qu'on réunit pour en former un rythme ou une incise rythmique ; l'association, ne changeant pas la nature des neumes, ne modifie pas davantage la durée des sons qui les composent. Elle peut servir cependant à déterminer la juste valeur de certaines neumes, qui, nous l'avons vu, sont longues ou brèves, suivant ce qui les précède ou les suit. Mais nous devons revenir plus tard sur ce sujet de la composition des mélodies grégoriennes, au point de vue du rythme parfait.

ARTICLE III. — LES NEUMES DANS LE RYTHME DOUBLE

Le rythme égal est le rythme le plus ordinaire aux mélodies proprement grégoriennes, c'est-à-dire à celles qui composaient le Graduel et

¹ Cf. t. III. Document XI, Tableau des neumes *sangalliennes*, neumes composées.

l'Antiphonaire aux IX^e et X^e siècles, et que, dès cette époque, on attribuait à saint Grégoire, sinon comme à leur auteur, du moins comme à leur compilateur.

Il y a, en effet, une différence à établir entre les chants composés avant le X^e siècle et ceux qui sont venus après ce temps-là. W. Odington nous dit expressément que « les premiers compositeurs en organum donnaient à la longue la valeur de deux temps, comme les métriciens, mais que, dans la suite, on a porté cette valeur à trois temps, pour rendre la longue parfaite, à l'image de la très sainte Trinité, qui est la souveraine perfection. » Nous pouvons inférer de ces paroles que la division binaire et, par suite, le rythme égal qui en découle naturellement avaient d'abord en musique le premier rang et l'importance principale ; tandis que, plus tard, c'est-à-dire vers le XI^e siècle, cette importance passa au rythme double et à la division ternaire.

Les mélodies les plus anciennes doivent donc, en majeure partie, avoir été composées dans le rythme égal, et le petit nombre seulement dans le rythme double, moins simple, moins naturel que l'autre. Au contraire, après le XI^e siècle, c'est le rythme double qui domine dans les chants ecclésiastiques, tropes et séquences ; car on ne composa guère d'antennes ni de répons, l'art en avait été perdu avec le rythme ¹.

Cette remarque a son utilité dans la traduction des manuscrits neumés. Aucun signe particulier n'indiquait la nature du rythme des mélodies, que la tradition seule faisait connaître. C'est donc par la fac-

¹ « J'admettrais difficilement qu'on ne composa guère d'antennes et de répons après le XI^e siècle, cet art ayant été perdu. Il est évident que, les cadres de l'Office se trouvant alors remplis, l'occasion s'offrit plus rarement d'écrire de ces sortes de pièces. Toutefois on n'en a pas fait de supérieures à celles des Offices de saint Nicolas et de sainte Catherine, qui sont du XII^e siècle (Cf. l'Antiphonaire des Frères Prêcheurs) et qui ont été si maladroitement parodiées dans l'Office du *Corpus Dni*, ni au *Salve, Regina*, à l'*Alma Redemptoris Mater*, etc., qui sont du même temps. » (St. M.) — Sans doute, on peut citer encore quelques compositions de ce genre après le XI^e siècle, mais combien peu ! Est-ce à dire, réellement, que l'occasion s'en offrit plus rarement ? Mais les Offices nouveaux se sont multipliés depuis lors dans le Missel et dans le Bréviaire, sans que le Graduel ni l'Antiphonaire se soient accrus dans les mêmes proportions. Quelle plus belle occasion, par exemple, pour composer de nouvelles antennes et de nouveaux répons, que la fête du *Corpus Dni*, instituée au XIII^e siècle ? On ne sut pourtant qu'y *parodier maladroitement* l'Office de saint Nicolas ; et ainsi des autres solennités, dont l'origine n'est pas antérieure au XII^e siècle. On peut donc dire que l'art de composer ces sortes de pièces musicales était perdu, puisque les compositeurs se sont faits très rares d'abord et ont fini bientôt par disparaître.

ture des mélodies elles-mêmes et par celle des neumes qui les notent qu'il faut aujourd'hui découvrir ce rythme ; on n'y arrive guère que par tâtonnement, après des essais de traduction dans l'un et l'autre genre de rythme. Mais, *a priori*, les présomptions sont en général pour le rythme égal, lorsqu'il s'agit des mélodies anciennes et, au contraire, pour le rythme double, en ce qui concerne les mélodies plus récentes.

La difficulté de déterminer le rythme des mélodies grégoriennes provient de ce que la notation neumatique n'a pas de signes propres à chacun des deux genres de rythmes. Ce sont les mêmes neumes qui servent dans les deux cas, mais en prenant des valeurs un peu différentes ; tout comme les mêmes caractères idéographiques servent aux deux langues, chinoise et japonaise, mais avec une signification et une appellation distinctes pour chaque langue.

La musique figurée conserva longtemps un reste de cette pratique ancienne : les mêmes figures de notes étaient employées dans le rythme double et le rythme égal, dans les modes parfaits et les imparfaits, comme on disait alors. Longue, brève, semi-brève et minime avaient chacune deux valeurs rythmiques : une ternaire dans les modes parfaits, une binaire dans les modes imparfaits. On a vu plus haut comment le même thème, noté avec les mêmes signes, doit être traduit différemment, suivant qu'il est du mode parfait ou du mode imparfait. (Cf. 1^{re} part., ch. VI, § 3, J. Hothby.)

De même, les neumes ne changent pas de figure en changeant de rythme, leur valeur seule subit une modification, que nous devons maintenant expliquer.

Le pied était la base du rythme ancien. Simple ou composé, il consistait toujours en une thésis et une arsis, quels que fussent, d'ailleurs, les temps renfermés dans l'une et l'autre de ces deux parties du pied rythmique. Or les neumes étaient au rythme grégorien à peu près ce que les pieds étaient au rythme et au mètre des anciens, Grecs et Latins. A part, en effet, les neumes radicales qui sont les éléments premiers du rythme, toute neume simple est formée de thésis et d'arsis, et ce sont ces

deux parties de la neume qu'il faut surtout considérer, pour déterminer sa valeur.

Les six neumes rythmiques primitives ont ainsi chacune une thésis et une arsis. Dans les neumes de deux sons, le podatus et la clinis, la thésis et l'arsis se partagent naturellement les deux sons ou les deux parties de la neume, quel que soit le genre du rythme, égal ou double. Dans les neumes de trois sons, la thésis et l'arsis se partagent encore ces trois sons, mais d'une manière nécessairement inégale : deux sons pour une partie et un son pour l'autre. De toute manière, il n'y a toujours dans la neume, comme dans le pied, que deux parties, une thésis et une arsis.

D'après cela, il est facile de concevoir que les deux parties de la neume ont des valeurs différentes, selon le genre du rythme, suivant aussi qu'elles se composent d'un ou de deux sons.

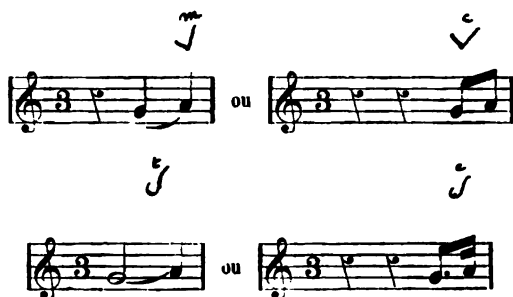
Voici, en regard, les six neumes rythmiques simples et leur valeur dans les deux rythmes :

<i>Rythme égal</i>		<i>Rythme double</i>	
Podatus	✓ =	Podatus	✓ =
Clinis	∩ =	Clinis	∩ =
Scandicus	! =	Scandicus	! =
Climacus	∩. =	Climacus	∩. =
Torculus	∩ =	Torculus	∩ =
Porrectus	∩ =	Porrectus	∩ =

Parmi les neumes radicales, le point ou la brève conserve sa valeur et ne prend toujours qu'un demi, un tiers ou un quart de temps. Les virga simples sont des communes ; à moins que leur valeur ne se trouve modifiée par les signes ou les lettres accessoires.

Trois des neumes rythmiques, le podatus, le scandicus et le climacus, ont des figures différentes, suivant qu'ils sont composés de notes égales ou

inégales. Le podatus a ainsi deux formes : l'une qui représente deux notes égales \checkmark , l'autre deux notes inégales \checkmark . Ces deux formes conservent leur valeur relative dans le rythme double :



Le scandicus et le climacus sont composés d'une virga et de points ou de traits. Les points, même dans le rythme ternaire, représentent des brèves, les traits sont des notes communes :



Les deux signes accessoires de l'allongement et de l'abréviation produisent aussi leur effet dans le rythme double : *c* rend brèves les notes sur lesquelles il est placé, et *t* ou la virgule les allonge. On observera néanmoins que, dans la notation neumatique comme dans la notation carrée, le rythme double ou ternaire a deux sortes de longues : l'une, appelée ensuite longue parfaite, qui vaut trois temps ou le pied tout entier ; l'autre, dite longue imparfaite, qui ne vaut que deux temps :

Notation neumatique:	 	 	 	 	
Notation carrée:					
Traduction:					

La règle formulée plus tard par les mensuralistes était qu'une longue précédée ou suivie, dans le même pied, d'une brève ou de sa valeur devient imparfaite et ne vaut plus que deux temps. C'était aussi, dans les temps plus anciens, la valeur régulière de la longue, quel que fût le rythme; la longue de trois temps était spéciale au rythme double, lorsque le pied entier n'était occupé que par une seule note. Et encore ce cas n'existait-il que pour les musiciens; en métrique, même alors la longue ne valait que deux temps, au dire des grammairiens, et un silence d'un temps complétait le pied.

D'après ces règles généralement admises dans la musique du moyen âge, il n'est pas difficile de comprendre ce que deviennent dans le rythme double les neumes composées et les neumes d'ornement, dont on a vu ci-dessus la valeur dans le rythme égal. Nous ne nous arrêterons donc pas davantage sur ce sujet, assez clair par lui-même. On trouvera, d'ailleurs, la traduction de ces neumes dans les tableaux, insérés parmi les *Documents* (*Document XI*).

Mais il est un point que je dois signaler ici, parce qu'il peut aider à discerner les mélodies du rythme égal et celles du rythme double.

Certaines neumes ont une constitution, qui s'adapte mieux au rythme égal qu'au rythme double; leur division est naturellement binaire et, à moins d'un correctif, d'un supplément de temps qui les fait passer au ternaire, elles caractérisent généralement le rythme égal. Par exemple :

Le podatus égal \surd , s'il n'est complété par un trait ou des points, ou s'il ne se compose avec quelque autre neume, pour remplir les trois temps du rythme double :

The image shows two musical staves in bass clef with a 3/8 time signature. Above the first staff are four neumes: a checkmark (podatus), a vertical line (longa), a curved line (clivis), and an upward-pointing arrow (pressus). The notes below are: a quarter note, a quarter note, a quarter note, and a quarter note. The text below the staff is "iu ex-cel - so". The second staff has a checkmark above the first note, a dash above the second note, a checkmark above the third note, and a checkmark above the fourth note. The notes below are: a quarter note, a quarter note, a quarter note, and a quarter note. The text below the staff is "quæ ve - ni - et".

De même, la double clinis brève \tilde{m} , la clinis jointe au pressus mineur \tilde{m} , la double clinis liquescente \tilde{m} et en général toutes les neumes à division binaire sont autant d'indices qui font supposer un rythme égal plutôt qu'un rythme double.

D'autres neumes, au contraire, comme les neumes simples de trois sons égaux, le torculus ρ , le porrectus \sim , le scandicus et le climacus, composés de la virga et de deux traits $\frac{1}{2}$, sont plus favorables au rythme ternaire, et elles le désignent presque toujours, lorsqu'elles reviennent fréquemment dans une mélodie, à l'exclusion des neumes purement binaires. Exemple :

The image displays three staves of musical notation. The top staff shows a sequence of neumes: a torculus (ρ), a porrectus (\sim), a scandicus ($\frac{1}{2}$), a climacus ($\frac{1}{2}$), and a climacus ($\frac{1}{2}$). Below this staff is a musical staff in G-clef and 3/8 time, with the lyrics "Al - le - lu - - - ia." underneath. The notes are grouped with beams and slurs, indicating a ternary rhythm. The middle staff continues the melody with more neumes: a scandicus ($\frac{1}{2}$), a porrectus (\sim), and a climacus ($\frac{1}{2}$). The bottom staff shows a short musical phrase ending with a double bar line.

Diverses autres particularités, que l'usage fait connaître, distinguent encore les mélodies de rythme égal et celles du rythme double. Le lecteur pourra s'en rendre compte, en parcourant et analysant les mélodies qui sont traduites dans le III^e Volume.

CHAPITRE VII

TRADUCTION DES MÉLODIES GRÉGORIENNES

Nous savons maintenant ce que signifient les neumes, quelle est leur valeur rythmique par rapport à la notation des mélodies. Il reste à montrer comment, par elles, on arrive à traduire les mélodies grégoriennes et à leur restituer un rythme à la fois régulier et conforme à toutes les exigences de l'art musical. C'est ce que nous ferons dans ce chapitre, en exposant d'abord la méthode à suivre pour la traduction des neumes, puis en appliquant cette méthode à deux exemples tirés du Graduel, l'un du rythme égal, l'autre du rythme double.

Mais les mélodies grégoriennes, pour être parfaitement rythmées, demandent une double traduction : l'une, que j'appelle traduction *littérale* parce qu'elle reproduit pied par pied, ou neume par neume, la notation des manuscrits ; c'est ainsi qu'on *écrivait* et qu'on *lisait* autrefois le rythme des mélodies. J'appelle l'autre traduction *rythmique* ; elle transforme la notation ancienne, encore imparfaite et trop rudimentaire, en une notation beaucoup plus complète, plus artistique, grâce à notre séméiographie musicale moderne ; c'est ainsi que les vrais chanteurs, même autrefois, *exécutaient* le rythme des mélodies grégoriennes.

Pour comprendre ces mélodies et les goûter, c'est dans la traduction rythmique qu'il les faut lire et chanter. La traduction littérale, trop matérielle, trop métronomique, laisse aussi trop à deviner pour le lecteur, trop à ajouter pour le chanteur ; elle ne donne pas des mélodies une idée vraie, répondant exactement à la pensée de l'artiste qui les a composées, mais qui, faute d'un système d'écriture assez parfait, n'a pu les noter telles qu'elles étaient dans son idée.

Il en est, certainement, parmi ces mélodies grégoriennes, qui révèlent

une âme d'artiste, une âme capable de sentir, d'aimer, et de chanter ce qu'elle sent et ce qu'elle aime. Or ces âmes-là ont toujours senti et toujours chanté de même ; celles d'autrefois sont à l'unisson avec la nôtre, et c'est pourquoi nous devons retrouver dans leurs chants ce que nous aussi nous mettons dans nos mélodies. Certaines formes, certains procédés accessoires peuvent différer, selon les temps et les lieux ; mais le fond, l'intime des mélodies, leur rythme en particulier, tout cela est de même nature en tout temps et en tout lieu : l'art musical est un dans son essence.

Nous expliquerons, d'ailleurs, en quoi diffèrent l'un de l'autre le rythme de la notation ancienne et celui de la notation moderne.

ARTICLE I^{er}. — TRADUCTION LITTÉRALE

Les mélodies grégoriennes comprennent deux choses bien distinctes : leur matière et leur forme, le mélós et le rythme. Ce sont ces deux choses qu'il s'agit de restaurer, pour avoir les mélodies tout entières.

La notation neumatique est par elle-même impuissante à nous faire retrouver le mélós ; nous le savons. Il faut donc nécessairement recourir aux manuscrits notés sur lignes, ou encore aux manuscrits notés avec les lettres ; ce sont les seuls qui indiquent d'une manière précise toutes les intonations de la mélodie.

Mais entre les manuscrits notés sur lignes il faut encore faire un choix. Nous avons vu qu'à partir du XIII^e siècle ils n'offrent généralement plus les garanties nécessaires contre la corruption, qui était partout à cette époque dans le plain-chant, et contre les fantaisies des copistes notateurs, qui ne se gênaient guère avec les neumes, ces « pattes de mouches » bizarres et sans signification pour eux. C'est donc aux manuscrits guidoniens de la fin du XI^e siècle et de la première moitié du XII^e qu'il faut avoir recours avant tous autres, parce que, grâce à Guy d'Arezzo et à l'époque meilleure où ils furent écrits, ils ont une autorité qu'on ne retrouve plus dans les siècles postérieurs. Les manuscrits neumés du IX^e et du X^e siècles seront là, d'ailleurs, pour vérifier leur exactitude et établir les variantes qui s'y rencontrent.

Pratiquement et en attendant que des moyens de travail plus

complets et plus scientifiques soient mis à notre disposition, l'édition du Graduel romain publié par les RR. PP. Bénédictins de Solesmes peut suffire à la traduction des manuscrits neumés de Saint-Gall. Les différences ne manquent pas et devront être relevées dans un travail définitif ; mais, somme toute, entre les mélodies de ce Graduel et celles des manuscrits la conformité est suffisante pour permettre une traduction, au moins provisoire et toute expérimentale¹.

Voilà pour le mélos, la matière des mélodies. Quant à la forme, au rythme, nous savons où il le faut chercher et où nous le trouverons plus sûrement et plus complètement que partout ailleurs. Nous devons seulement ne pas nous contenter d'un seul manuscrit, fût-il des meilleurs, comme le Graduel 339 publié dans la *Paléographie musicale*, mais en consulter plusieurs d'âge ou de provenance divers, afin qu'ils se complètent les uns les autres. Même à Saint-Gall, les manuscrits n'ont pas tous la même valeur ni le même prix sous tous les rapports : dans l'un, le copiste a soigné particulièrement les signes accessoires des neumes ; dans l'autre, ce sont les lettres romaniennes qu'on s'est appliqué à reproduire plus abondamment ; les meilleurs réunissent plus ou moins complètement les deux genres de notation supplémentaire ; chacun, en un mot, a son mérite propre, mais ensemble ils forment une source de renseignements précieux et très suffisants pour reconstituer le rythme des mélodies grégoriennes².

¹ Pour les Messes, dont la traduction est insérée parmi les *Documents* du III^e Volume, l'édition de Solesmes a été collationnée avec les manuscrits 1235, 10508, 10511, 1414, 17328, de la Bibliothèque nationale, à Paris. Tous ces manuscrits notés sur lignes sont du XII^e siècle ou, au plus tard, des premières années du XIII^e siècle, et leur écriture soignée peut, jusqu'à un certain point, garantir leur fidélité dans la transcription.

² Deux sortes de manuscrits sont donc nécessaires au travail de restauration du chant grégorien : des manuscrits en notation sangallienne, les plus anciens et les plus authentiques que nous possédions encore, c'est-à-dire ceux des IX^e et X^e siècles, puis des manuscrits neumés sur lignes ou manuscrits guidoniens du XI^e siècle et, au plus tard, du XII^e, les meilleurs et les plus sûrs. Ceux-ci nous permettront de lire les autres, en précisant les diverses intonations des neumes ; mais c'est à peu près tout le service qu'on peut leur demander. Les premiers sont la vraie source où il faille puiser les mélodies grégoriennes ; fond et forme se trouvent là avec une plénitude et des garanties d'authenticité, qui n'existent nulle part ailleurs au même degré.

Et il n'est nullement nécessaire que, de ces deux sortes de manuscrits, nous ayons sous les yeux la collection tout entière. Les chants liturgiques se divisent en trois parties distinctes : les antiennes et répons du saint Sacrifice de la Messe, — les chants communs, *Kyrie*, *Gloria*, etc., tropes et séquences, qui s'ajoutent aux précédents, — les antiennes et répons du Bréviaire ou de l'Office divin de jour et de nuit. — La première partie forme

Une fois en possession des instruments de travail, la manière de procéder à la traduction des mélodies peut être la suivante :

Il faut premièrement établir le texte musical, le mélôs, faire choix par conséquent d'une version, celle qui paraît la meilleure, la plus conforme aux manuscrits anciens. Ce texte doit être, comme celui des manuscrits, sans barres soit de mesure, soit de distinctions.

Au-dessus de ce texte musical, on écrit la notation neumatique, reproduite très fidèlement, avec la forme particulière de chaque neume, ses signes et ses lettres rythmiques ; on se servira pour cela, comme nous l'avons dit, de plusieurs manuscrits, afin de compléter autant que possible les indications rythmiques. Cela fait, on aura dans les notes écrites sur la portée musicale la matière à informer, et, dans les neumes qui surmontent le texte, la représentation de la forme que va prendre cette matière.

ce que nous appelons aujourd'hui le *Graduel* ; la deuxième est contenue dans les *Tropaires* et les *Séquençiaires* ; la troisième est spécialement nommée *Antiphonaire*. Or, en chacune de ces trois parties, cinq ou six manuscrits de l'une et de l'autre sorte, sangalliens et guidoniens, mais bien choisis et de provenance sûre, suffiraient à établir les principales variantes, où il s'en trouve, et à permettre de choisir le texte le meilleur, pour le fond comme pour la forme.

Les Tropaires et les Séquençiaires exigeraient seuls le recours à un plus grand nombre de manuscrits ; ce sont, en effet, des Recueils qui n'ont pas cessé de s'enrichir jusqu'à une époque relativement moderne, tandis que le Graduel et l'Antiphonaire sont à peu près complets dès le x^e ou le xi^e siècle. Mais la restauration des tropes et des séquences est un travail à part, pour lequel la reproduction des manuscrits n'est même pas indispensable. On n'en finirait pas, d'ailleurs, à les reproduire, tant les variantes sont nombreuses et considérables, non seulement entre les manuscrits de provenance différente, mais encore de la même église, du même monastère. Hymnes, tropes et séquences se ressemblent ou à peu près sous ce rapport.

Une collection phototypique d'une vingtaine de manuscrits environ, moitié en notation neumatique et moitié en notation guidonienne, suffirait donc à accomplir, d'une manière sûre et authentique, le travail de restauration des mélodies grégoriennes, telles qu'elles existaient du viii^e au xi^e siècle, l'époque la plus brillante, sans contredit, du chant ecclésiastique. Cette collection n'est pas impossible à réaliser ; nous espérons l'entreprendre bientôt, si l'œuvre de la restauration du rythme grégorien trouve bon accueil auprès du public lettré et artiste.

Quant aux Messes, dont la traduction fait partie des *Documents* ci-après, le rythme en a été établi d'après quatre manuscrits sangalliens : le n^o 359, de la bibliothèque de Saint-Gall (*fac-similé* de l'*Antiphonaire* de saint Grégoire, publié par le P. L. LAMBILLOTTE) ; le n^o 338 de la même bibliothèque, *Graduel* du x^e siècle noté avec les signes et les lettres de Romanus ; le n^o 339, *Graduel* de la même époque et de même provenance, publié par les Pères Bénédictins de Solesmes ; le n^o 121 du monastère d'Einsiedeln en Suisse, publié également dans la *Paléographie musicale*. Ces quatre manuscrits sont certainement des plus remarquables ; le dernier cependant ne semble pas antérieur au xi^e siècle, il est moins complet et moins exact que les autres, sous le rapport de la notation rythmique. L'emploi des lettres romaniennes y est multiplié, mais en vue surtout de préciser davantage les intonations ; et, malgré cela, la notation reste absolument indéterminée.

Parmi les neumes, plusieurs ont une valeur rythmique précisée déjà par les signes ou par les lettres qui les accompagnent; d'autres sont encore indéterminées, elles peuvent être longues ou communes, communes ou brèves, suivant les circonstances. On commencera par traduire celles dont la valeur est connue, mais sans chercher pour le moment à distinguer les uns des autres les pieds rythmiques.

Marquez ensuite vos points de repère, je veux dire les fins de phrases et de membres de phrase. Elles coïncident généralement avec les coupures de la lettre, sauf dans les vocalises, et elles se font reconnaître par de plus grandes valeurs rythmiques. Dans les vocalises même, il n'est ordinairement pas difficile de les distinguer, non seulement par les valeurs plus grandes, mais encore par la marche du rythme et de la mélodie¹. Dans les fins de phrases, distinguez les pieds par des barres de mesure.

Certaines neumes, comme les tristropha, les salicus, les quilisma, les pressus, les clinis et les podatus longs, etc., forment le plus souvent des pieds de figure déterminée, *v. g.* :



Il est assez rare que cet ordre des thésis et des arsis soit interverti dans les neumes ci-dessus et d'autres semblables. Elles peuvent donc, elles aussi, servir de points de repère; marquez-en les pieds, au moins provisoirement. L'expérience et l'habitude font connaître d'autres points fixes encore, qui aident beaucoup dans le travail de traduction.

Après cela, il ne restera que très peu de neumes, dont la valeur

¹ Cependant les mélodies des Graduels et des versets alléluïatiques, par leur caractère spécial, auquel rien souvent ne ressemble dans nos mélodies modernes, ne laisseront pas d'offrir d'assez grandes difficultés pour en bien saisir le sens musical.

rythmique ne soit pas déterminée; celles qui restent trouveront aisément leur place dans le rythme de la mélodie. Si parfois une double traduction est possible, ce qui arrive en effet, on prendra celle qui s'accorde le mieux avec l'ensemble du rythme et le sens de la mélodie; ce sera toujours la vraie. Mais, pour cela, la traduction rythmique moderne, telle que nous l'expliquerons plus loin, sera le guide le plus sûr et le meilleur moyen de contrôle.

Une observation encore est nécessaire au sujet des silences et des pauses. Ils ne sont indiqués nulle part dans la notation neumatique, qui n'a aucun signe à cet usage. Serait-ce que les pauses et les silences n'existent pas dans les mélodies grégoriennes? Le fait serait bien étrange, trop même. La métrique grecque et latine n'avait non plus aucun signe pour marquer les silences dans le rythme des vers. Saint Augustin n'en est pas moins formel sur ce point: le rythme métrique ne serait pas régulier, sans l'interposition de silences sur des temps où les syllabes font défaut.

Dans la musique grégorienne comme dans la musique ecclésiastique des Orientaux, on remarquera que les rythmes s'enchaînent le plus souvent l'un à l'autre sans discontinuité; si l'un se termine sur la thésis, le suivant commence d'ordinaire sur l'arsis du même pied. Les anciens maîtres nous apprennent, cependant, qu'on avait soin, dans le chant, de distinguer non seulement les phrases, mais aussi les membres de phrase, c'est-à-dire les stiques rythmiques, leurs césures et leurs incises. On devait pour cela prolonger plus ou moins les dernières notes, faire l'équivalent d'une pause, d'un silence entre les deux rythmes.

Toutefois les musiciens ne pouvaient être condamnés à enchaîner toujours ainsi leurs phrases; pareille obligation créerait une gêne antiartistique. L'inspiration mélodique est plus libre que cela; pour elle, les rythmes se suivent tantôt sans discontinuité et tantôt avec l'intermédiaire d'un silence plus ou moins prolongé, selon la pensée et le sens que doit avoir la phrase musicale. Il n'est donc nullement probable, il est même impossible que, dans les mélodies sacrées, il ne se rencontre nulle part de silences et que le rythme y soit absolument continu.

De fait, les mélodies ecclésiastiques des Grecs, même dans leur notation imparfaite, contiennent un certain nombre de pauses indiquées et un

plus grand nombre qui devraient l'être; il en est de même dans les autres musiques ecclésiastiques des Orientaux. Quant aux mélodies grégoriennes, les pauses n'y sont pas moins commandées par le rythme, toutes les fois qu'une phrase ou un membre de phrase se terminant sur la thésis d'un pied, la phrase ou le membre de phrase qui suit est thétiqne, c'est-à-dire débute sur la thésis du pied suivant. Le silence d'un temps ou d'un demi-temps est alors de rigueur, il le faut marquer.

Comment reconnaître ces cas-là? Je réponds : tout d'abord par la science et le sentiment du rythme musical, qui nous apprendront à distinguer les rythmes thétiqnes des rythmes anacrousiques et à les reconnaître en toute espèce de mélodie. Puis, comme je l'ai observé ci-dessus, il y a des neumes qui sont par elles-mêmes de forme thétiqne et qui ne deviennent anacrousiques qu'exceptionnellement et en formant syncope. Un rythme qui commence par une de ces neumes sera donc le plus souvent thétiqne et devra débiter sur la thésis du pied, sauf exception rare encore une fois.

Enfin, dernière observation, les manuscrits, quelque soignés qu'ils aient pu être, ne sont pas à l'abri des erreurs de copistes, auxquelles n'échappent même pas nos meilleurs imprimés. Or il ne paraît pas à l'écriture qu'on les ait jamais corrigés. Vous vous trouverez donc parfois en présence d'un texte erroné, un signe qui manque, un signe qui est de trop ou un signe pour un autre. Le copiste a fait une faute en transcrivant son manuscrit, et cette faute n'a pas disparu dans la suite, parce que la mémoire et l'usage suffisaient à la redresser.

Mais vous, qui n'avez pour vous diriger ni l'un ni l'autre, ayez soin pourtant d'éviter la faute dans votre traduction. C'est le rythme et l'enchaînement régulier de ses pieds qui vous la révéleront. Où le rythme devient impossible, où un défaut de continuité et de régularité rythmiques est manifeste dans la mélodie, il y a erreur de copie, certainement; peu de chose, d'ordinaire, mais qu'il faut corriger ou suppléer pour rétablir l'ordre dans le rythme et l'intégrité de la mélodie. Ici encore le cas est assez rare et témoigne de la fidélité des manuscrits, du soin qu'ont mis les copistes à les transcrire.

Prenons maintenant comme exemples l'Introït et la Communion du

premier dimanche de l'Avent. Ils nous permettront de suivre pas à pas le procédé de traduction décrit plus haut, dans son application à deux mélodies de rythme différent, la première du rythme égal et la deuxième du rythme double.

Quatre opérations sont nécessaires :

1^o Établir le texte de la mélodie, le mélos pur, mais conforme aux neumes qu'on transcrit au dessus.

P S S S - J I S J S A I II

Intrott

Ad te le - va - vi a - ni - mam me - am, Fe - ts

me - us, in te con - fi - do, non e - ru - bes - eam; 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.

Voilà la matière qu'il s'agit d'informer ; et voilà aussi, représentée dans les neumes, la forme qui lui doit être infusée. Cette forme, quelle est-elle ? Quel rythme est contenu dans ces neumes ?

2^o Établir les points de repère du rythme, noter les valeurs déjà déterminées par les figures des neumes, au moins à titre provisoire.

Les valeurs connues sont ici assez nombreuses : virga barrées, clinis allongées ou abrégées, podatus et torculus volubilis, tristropa et quilisma qui ornent la mélodie, etc. La traduction de ces neumes diverses permet déjà de donner au mélos le commencement de forme ci-après :



Introit 

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





irride - ant me ini - mi - et





me - i; etenim u - ni - ver - si qui te expectant, non con -





fun - den - - tur.

3° Diviser la mélodie dans ses phrases et membres de phrase, distinguer les stiques rythmiques, marquer autant que possible leur commencement et leur fin, et aussi les pieds dont ils se composent.



Introit 

Ad te le-va-vi a - - ni - mam me - am,

388 III^e ÉTUDE. — II^e PARTIE : RECONSTITUTION DU RYTHME GRÉGORIEN

De - us me - us, in te con - fi -
do, non e - ru - - - - - bes - - -
cam; ne - que ir - ri - - de -
ant me i - ni - mi - - ei me - i; et -
e - nim u - ni - ver - - si qui te expectant non con - fun -
den - - - - - tur

On voit combien peu il reste à faire après cette troisième opération et avec quelle netteté se dessinent déjà rythme et mélodie. Le dernier travail consiste donc :

4^e A déterminer la valeur rythmique des neumes encore indécisés, d'après leur forme particulière et la marche générale du rythme.

Ici, le premier membre de phrase, qui sert d'intonation à l'antienne, pourrait, à la rigueur, se composer de neumes toutes brèves :



Mais ce mouvement rapide, au début d'une mélodie d'allure très modérée, serait évidemment déplacé. Les neumes sont donc longues et non pas brèves.

Le deuxième et le troisième passages de la mélodie sur *irrideant* et *etenim*, qui demeuraient douteux après la deuxième opération, ne le sont plus à la troisième : ce qui précède et ce qui suit déterminent assez clairement leur place dans le rythme, pour qu'il n'y ait pas à hésiter.

Enfin, sur *qui te expectant*, le rythme est régulier, si l'on traduit les traits par des notes communes, les deux premiers torculus par leur valeur ordinaire, une commune et deux brèves, et le troisième torculus, qui termine un membre de phrase et précède une pause, par trois communes ou, si l'on préfère, par deux longues et une commune¹.

La dernière opération achève donc de déterminer tout l'ensemble du rythme et la mélodie, traduite des neumes de la manière la plus simple et la plus naturelle, devient alors :

Domin. 1^e Adventûs

Ad te le - va - vi a - ni -

mam me - am, De - us me - us,

¹ Ce troisième torculus est couché dans la notation du manuscrit 339; peut-être pour indiquer une pause ou un allongement de la neume, car il est surmonté d'un *t* dans le Graduel d'Einsiedeln. Mais il se peut aussi que ce soit uniquement le fait du copiste, d'autant que l'exemple ne se retrouve guère ailleurs.

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.

L'antienne qui se chante à la Communion de ce même jour semble bien appartenir au rythme double, plutôt qu'au rythme égal comme la précédente. De fait, aucune des neumes de cette mélodie ne répugne au rythme ternaire et plusieurs, au contraire, s'en accommodent beaucoup mieux que du rythme binaire. La mélodie entière ainsi traduite en reçoit une allure qui lui convient très bien et qui est plus caractéristique qu'avec le rythme binaire. Toutes choses donc bien considérées et comparaison faite entre les deux traductions, l'une binaire et l'autre ternaire, c'est à celle-ci que je me suis arrêté.

Voici donc : 1° le mélós et les neumes superposés :

Communion

Do - mi - nus da - bit be - ni-gui -
ta - tem et ter - ra nos - tra da - bit
 fruc - tum su - um.

2° La traduction des neumes suffisamment précisées par leur forme ou par les signes accessoires :

Communion

Do - mi - nus da - bit be -
ni-gui - ta - tem et terra nostra da - bit fructum
su - um.

3° La distinction des phrases, membres de phrase et pieds rythmiques.

392 III^e ÉTUDE. — II^e PARTIE : RECONSTITUTION DU RYTHME GRÉGORIEN

Communion

Do - mi - nus
 da - bit benigni - tem, et terra nostra da
 bit fructum
 su - um.

4^e Détermination de la valeur rythmique des neumes restées douteuses, en tenant compte de leur figure et de l'ensemble du rythme :

Communion

Do - mi - nus
 da - bit be - ni - gni - ta - tem et
 ter - ra nos - tra da -



Les quatre opérations, il est vrai, ne sont pas toujours aussi faciles qu'elles ont pu le paraître ici. Les mélodies anciennes n'ont pas tout à fait le caractère des nôtres; il y a donc quelque difficulté à les comprendre et à les traduire, comme il y en a dans toute traduction d'une langue étrangère. Parfois on est arrêté devant certains passages qui semblent de prime abord incompréhensibles, mais dont l'explication devient assez simple, une fois qu'on l'a trouvée. La pratique et l'habitude sont nécessaires, ici comme ailleurs, et, grâce à elles, on fait sans peine ce qui paraît difficile sans elles.

Les 30 Messes, que nous avons traduites par ce procédé et dont on trouvera les mélodies rythmées au III^e Volume, sont la démonstration pratique de ce qui est possible en ce genre. Ces 150 mélodies renferment certainement toutes les formes rythmiques anciennes, notées par les neumes; on ne rencontrera dans les autres mélodies que ce qui existe déjà dans celles-ci et la traduction en sera la même. Nous avons donc le droit de dire que notre interprétation rythmique des neumes, toute fondée sur la doctrine des maîtres, est de plus confirmée par l'expérience, puisqu'elle permet de traduire exactement la notation ancienne, et qu'il en résulte pour les mélodies grégoriennes un rythme parfaitement régulier, toujours convenable et répondant bien aux exigences de l'art musical.

ARTICLE II. — TRADUCTION RYTHMIQUE

Traduire les neumes, sur lesquelles chantaient nos pères du x^e siècle, ce n'est pas encore reproduire dans toute sa vérité et sa beauté le rythme

des mélodies, objet de leur chant. Cette notation neumatique, très imparfaite sous le rapport de l'intonation, plus perfectionnée en ce qui concerne le rythme et la durée des sons, n'en est pas moins, même à ce point de vue, d'une insuffisance notoire à représenter tout ce qui doit l'être dans les mélodies.

Mais ce défaut n'est pas particulier aux neumés, il est commun à toutes les notations musicales anciennes, et la musique ecclésiastique des Grecs n'en était pas plus exempte que notre musique grégorienne. Il tient à ce fait que, dans leur notation rythmique, les anciens ne visaient qu'à représenter par des signes l'élément premier, fondamental, du rythme musical et poétique, c'est-à-dire le pied et sa division en temps d'inégale durée. Ce que renferme de plus le rythme musical, les autres éléments qui concourent avec celui-là à l'expression et à la beauté des mélodies passaient inaperçus du plus grand nombre, et l'on ne se préoccupait guère de leur faire une place dans la notation.

Au contraire, la première chose qui frappe dans un mouvement bien rythmé, c'est la régularité avec laquelle se succèdent toutes les durées, quelque variées qu'elles soient. Le vulgaire ne voit que cela, et comme cette régularité unie à la variété possède une puissance merveilleuse d'émotionner, d'impressionner notre nature sensible, aisément on se persuade que c'est là tout le rythme ou, du moins, que le reste est pur accessoire. Dès lors, pour noter le rythme d'une mélodie, il devait suffire de représenter par des signes particuliers et par une certaine manière de les disposer : 1^o la diversité de durée dans les sons ; 2^o la régularité avec laquelle ces durées se succèdent dans le mouvement rythmique. Et ce sont bien les deux choses que nous trouvons dans la notation neumatique, comme dans la notation ecclésiastique grecque et dans toute notation musicale ancienne.

Mais ce n'est pas là tout le rythme, il s'en faut. C'en est la substance en quelque sorte matérielle, le corps visible et tangible auquel, pour avoir le rythme parfait, vivant et expressif, il reste à donner une âme, quelque chose de moins grossier, de spirituel, parce qu'il émane du plus intime de notre être, de notre intelligence et de notre sensibilité morale. Cet élément nouveau, nécessaire au rythme, autant et plus même que la proportion dans les durées, c'est l'accentuation, une certaine variété dans

les sons par le plus ou moins de force, d'élan et de vie, que leur communiquent le sentiment, les affections, la passion même d'un cœur ému.

Tout artiste le comprendra : une série de sons, alors même qu'ils observent dans leur durée les justes proportions qui font le rythme, manque absolument de ton et de couleur, si du commencement jusqu'à la fin ils se produisent avec une égale force, une même intensité. L'accentuation est l'âme du rythme, comme de la parole ; elle seule met la variété et la vie où, si elle manque, il ne paraît qu'une uniformité, une force mécanique, dépourvue de sens et d'expression.

Or le rythme dans les mélodies doit répondre aux sentiments de notre cœur, reproduire aux sens toutes les passions de l'âme humaine. Il lui faut donc un principe vital, une source d'énergie expressive, qui est l'accentuation. Tout rythme musical doit renfermer des mouvements d'intensité diverse, les uns forts, les autres faibles, d'une force et d'une faiblesse qui ne soient pas toujours égales, mais où l'on sent du plus et du moins, selon un certain ordre commandé, réglé par les lois de l'expression musicale.

De fait, tout cela existe dans le rythme mélodique¹. On y distingue trois sortes d'accents principaux et plusieurs accents secondaires. Les premiers sont :

1° L'accent *métrique*, qui existe dans tout pied rythmique et affecte régulièrement le premier temps de la thésis. C'est ainsi qu'en toute langue chaque mot renferme une syllabe accentuée : la pénultième ou l'antépénultième dans les mots latins, la dernière dans notre langue française, ou l'avant-dernière, si la dernière est muette.

2° L'accent *rythmique* ou stichique, qui est propre, non du pied, mais du stique rythmique, dont il fait ressortir particulièrement l'un des temps forts, le premier ou le dernier, d'après le sens musical. Ainsi encore, dans le discours, chaque phrase, chaque membre de phrase, correspondant à un rythme en musique, possède un mot qui est le mot principal, le mot important, sur lequel il convient d'appuyer davantage.

¹ Sur cette question importante de l'accentuation rythmique, consulter les ouvrages de M. MATHIS LUSSY, *Traité de l'expression musicale*, 1 vol. in-8. — *Le Rythme musical*, 1 vol. in-8. — *Concordance entre la mesure et le rythme*, broch. in-8. Paris, Heugel et C^{ie}.

3^o L'accent *pathétique*. C'est l'accent de la passion forte, se manifestant par un mouvement extraordinaire, par une certaine perturbation de l'ordre normal et régulier. Sous l'empire de cette passion, l'accent métrique se déplace, du premier temps de la thésis il est reporté au second, au troisième ou à tout autre, au gré du compositeur et selon qu'il convient à la passion exprimée.

Les accents secondaires s'ajoutent aux précédents et, dans le rythme, ils se portent sur plusieurs mouvements distincts, d'après cette loi, naturelle au chant comme au discours : un mouvement fort est toujours précédé et suivi d'un mouvement faible au moins, de deux au plus, puis d'un autre mouvement qui acquiert une force relative, afin de servir à la voix de point d'appui pour continuer sa marche en avant. Cette force relative donnée à certains mouvements rythmiques, faibles par eux-mêmes, constitue les accents secondaires.

Ainsi, dans la poésie française, le vers alexandrin contient régulièrement quatre accents, deux en chacun de ses hémistiques ; mais souvent, dans un hémistique, un troisième accent se fait sentir à côté des deux autres. C'est un accent secondaire. Par exemple, dans ces vers de Corneille :

Sain^tes douce^urs du ciel, adorables idées,
 Vous rem^{pl}issez un cœur qui vous peut recevoir ;
 De v^os sacrés attrait^s les âmes possédées,
 Ne conçoivent plus rien qui les puisse émouvoir.

les trois premiers vers ont chacun un hémistique renfermant trois accents, deux principaux et un secondaire. Les principaux sont marqués du signe ordinaire, c'est-à-dire [!], et les secondaires par le signe *v*.

Ainsi en musique : dans un rythme égal de quatre temps, le premier temps de la thésis est le temps fort, il porte l'accent métrique, accent principal ; le deuxième temps est faible ; puis le troisième ou le premier de l'arsis, qui est faible par rapport au premier temps de la thésis, est cependant plus fort que chacun de ceux qui l'entourent, le deuxième et le quatrième, il reçoit un accent secondaire. Dans le rythme ternaire de six temps, le temps absolument fort de la thésis et le temps relative-

ment fort de l'arsis sont séparés l'un de l'autre par deux temps faibles consécutifs.

Les accents jouent donc un rôle considérable en musique, comme dans le langage. Ce sont eux qui animent la parole et le chant, qui font ressortir la signification des mots, des phrases, de tout le discours, qui donnent au rythme son expression et aux mélodies un sens appréciable. Otez l'accentuation, le chant et la parole ont bien encore du mouvement, mais c'est un mouvement sans chaleur, sans vie, qui ne fait rien sentir à l'âme et la laisse froide, impassible.

Le rythme musical renferme, par conséquent, deux éléments essentiels, l'un matériel, l'autre spirituel en quelque sorte et immatériel : variété et proportion dans les durées, c'est l'élément matériel ; accentuation, expression des sentiments, c'est l'élément immatériel. Et tous les deux doivent se retrouver non seulement dans le rythme lui-même, mais autant que possible dans la notation rythmique, si l'on veut qu'elle soit la représentation claire et complète du rythme des mélodies.

Là est précisément le défaut de la notation neumatique et de la notation musicale des Grecs modernes. Ni l'une ni l'autre ne tiennent compte de l'accentuation ; elles se bornent, pour marquer le rythme, à en noter l'élément premier, les pieds simples. J'ai appelé ce rythme rudimentaire, et non sans raison ; car, en vérité, ce n'est pas encore le rythme musical, ce n'en sont que les matériaux, les pierres taillées, mais non pas ordonnées comme elles doivent l'être dans l'édifice rythmique. L'édifice reste à construire.

Qu'on imagine un discours écrit, mais sans aucune distinction de phrases, de membres de phrase, sans ponctuation, sans division d'aucune sorte d'un bout à l'autre ; ou encore, ce qui revient au même, un discours dont chaque mot serait séparé par des virgules, rien autre du commencement à la fin. Quel logogriphe à déchiffrer ! Et à combien d'erreurs, de contre-sens et de non-sens le lecteur ne serait-il pas exposé en présence de cette écriture ?

C'est à peu près le cas des notations musicales dont nous parlons. Ou bien, comme nous l'avons fait, on sépare tous les pieds simples par des barres de mesure ; ce sont les virgules qui séparent tous les mots. Ou bien, comme les Grecs, on place les pieds les uns à la suite des autres,

sans barre ni séparation d'aucune sorte ; et c'est l'écriture sans points ni virgules. De toute manière, c'est la confusion, le défaut d'ordre et d'organisation, et, par suite, les contre-sens rythmiques à chaque pas.

Veut-on s'en faire une idée assez exacte ? Que l'on compare la première version des mélodies grecques, telles que nous les avons transcrites, en séparant tous les pieds (Cf. *Document X*), ou encore telles que M. Bourgault-Ducoudray les a publiées dans ses *Études sur la musique ecclésiastique des Grecs*, sans aucune distinction des pieds rythmiques, avec la seconde version de ces mêmes mélodies (Cf. *Document XII*) rythmées à notre manière, c'est-à-dire, comme je l'expliquerai tout à l'heure, en ponctuant les rythmes, en marquant les accents métriques, en séparant ce qui doit être séparé, en unissant ce qui doit être uni.

Il n'est pas un musicien, si je ne me trompe, qui ne trouve entre ces deux versions une différence considérable : ce qui est confus dans la première devient distinct dans la deuxième ; le sens des phrases, tout d'abord obscur, incompris, se laisse aisément apercevoir, il est clair dans la version rythmique ; la mélodie, qui paraissait terne et sans idée, prend vie ; le rythme signifie quelque chose, il exprime une pensée, il parle à l'âme et il l'émeut parfois. En un mot, ces sept mélodies religieuses, qui ne disent presque rien à l'état brut, dans lequel elles sont laissées par les Grecs, deviennent au contraire expressives, lorsqu'on leur donne une forme plus musicale. Et pourtant, c'est bien toujours le même mélos et le même rythme ; seulement celui-ci est achevé, complété par un second élément vital, l'accentuation. Ainsi en est-il des mélodies grégoriennes, comme nous allons le voir.

Les quatre opérations que nous avons décrites et expérimentées plus haut conduisent à distinguer dans les mélodies grégoriennes les pieds simples du rythme ; ce sont les matériaux tout préparés pour l'édifice rythmique. Que faut-il encore pour que l'édifice s'élève et s'achève ? Deux choses : *ponctuer* les mélodies et les *accentuer*. Je m'explique :

Ponctuer la mélodie, c'est mettre à leur place les points et les virgules, c'est distinguer, séparer par des signes particuliers les périodes, les phrases et les membres de phrase musicale, en sorte que toutes les parties de la mélodie qui doivent être unies et se chanter d'une seule

émission de voix soient unies également dans l'écriture et notées sans division ; toutes celles, au contraire, qui doivent être divisées, séparées dans le chant, soient aussi séparées, divisées par des signes de valeur proportionnée à l'importance et à la durée de la séparation. Ainsi la notation parle aux yeux, elle est l'image fidèle de la pensée, qui s'exprime par phrases, membres de phrase, propositions distinctes les unes des autres, mais ordonnées cependant les unes par rapport aux autres et unies ensemble par un lien logique.

Accentuer la mélodie, c'est indiquer les syllabes, les temps du rythme sur lesquels la voix se repose et prend force dans son mouvement mélodique ; c'est marquer, pour ainsi dire, les étapes de ce mouvement, les points de départ, les arrêts, les relais intermédiaires ; c'est indiquer au chanteur le degré de force ou de faiblesse avec lequel il doit produire les sons, le plus ou moins de passion et d'émotion intime qu'il doit y mettre, pour faire de la mélodie l'expression vraie, parfaite, des sentiments qui l'ont inspirée.

Or la ponctuation musicale, ce sont les silences par lesquels nous séparons les uns des autres les stiques rythmiques, leurs hémistiques et leurs incises. — L'accentuation musicale est dans les temps forts et les temps faibles, plus ou moins forts et plus ou moins faibles, et dans la manière de passer des uns aux autres. — Les signes de ponctuation sont connus ; l'écriture musicale a ses pauses, demi-pauses, soupirs, demi-soupirs, etc., toujours proportionnels entre eux et correspondant à la durée des sons eux-mêmes. L'accentuation a également ses signes particuliers : les barres de mesure¹, les *forte* et les *piano*, les *crescendo* et

¹ « Les barres de mesure ne sont pas des signes de ponctuation, mais seulement des points de repère pour guider le lecteur. On a imaginé de nos jours des signes destinés à faire distinguer les périodes musicales et qui sont absolument indépendants du partage par caselles. Ce sont de véritables signes de ponctuation ; mais un lecteur, pour peu qu'il ait d'intelligence, s'en passe facilement, aussi bien que de ces signes d'expression dont on surcharge de plus en plus la musique. » (St. M.) — Mon honorable critique fait ici une méprise dont je suis d'ailleurs bien aise, parce qu'elle soulignera un point de la théorie rythmique et de sa notation moderne, sur lequel il est bon d'appeler l'attention. Je ne compte point les barres de mesure parmi les *signes de ponctuation*, ce qui serait absolument faux, mais parmi les *signes d'accentuation*, ce qui est tout différent et absolument vrai. La plupart des musiciens, j'en conviens, ne voient dans les barres de mesure qu'un procédé de division de la mélodie en tranches égales, de deux, trois ou quatre temps, pour permettre d'en battre plus facilement la mesure, ou pour faciliter la mise en partition des voix et des instruments qui composent les symphonies. C'est bien mal comprendre le rythme

decrescendo, etc. Le tout est de savoir en user à propos et d'une manière convenable.

I. — PONCTUATION

Dans le discours, s'il veut être compris, l'orateur doit séparer par des pauses convenables non seulement les parties et les périodes du discours, mais aussi chaque phrase, et, dans les phrases, les divers membres qui les composent, propositions incidentes, déterminatives, explicatives, etc. Bien phraser n'est pas chose facile ; c'est le propre des bons orateurs et des lecteurs intelligents. Mais aussi, quel plaisir de les entendre, et comme les choses qu'ils disent entrent bien dans l'esprit, se laissent aisément comprendre ! Le discours écrit doit reproduire à sa manière le discours parlé, il doit marquer par des points, des virgules, deux points, point et virgule, etc., les mêmes divisions que l'orateur a observées en parlant. Nous savons cela, et il n'est pas de grammairien qui n'en fasse une loi absolue ; aujourd'hui, du moins, car anciennement le discours écrit était, comme la mélodie notée, dépourvu de toute ponctuation régulière. Un défaut explique l'autre, mais ne le justifie pas.

Une mélodie est aussi un discours qui a ses périodes, ses phrases et ses membres de phrase, appelés stiques rythmiques, hémistiques, incisives. Le chanteur qui parle musicalement ce discours est tenu, lui aussi, pour être compris, de bien distinguer chacune de ces parties, de les séparer les unes des autres par des pauses convenables, plus ou moins longues, selon que le sens l'exige ou le permet. La mélodie notée doit également reproduire aux yeux la mélodie chantée ; il faut que la notation distingue, sépare tout ce que le chanteur lui-même distingue et sépare, et cela par les pauses, demi-pauses, etc., par tous les signes

musical et sa notation dans la musique moderne. Le rôle des stanguettes ou barres de mesure est tout autre, et son importance est considérable au point de vue d'une notation rythmique exacte et parfaite, par conséquent aussi au point de vue de la bonne exécution des mélodies. Tout le livre de M. Mathis Lussy (*le Rythme musical, son origine, sa fonction et son accentuation*) est la démonstration de ce fait trop peu compris, même par les meilleurs artistes. Voir également du même auteur le *Traité de l'expression musicale*, où cette question de l'accentuation rythmique et de sa notation est traitée plus en détail et d'une manière toute pratique.

usités en musique, à l'instar des points et des virgules dans la parole écrite.

Donc, tout rythme dans une mélodie doit être séparé par un silence du rythme qui le suit¹. Le silence sera plus ou moins prolongé, suivant que ce rythme est fin de période, ou fin de phrase, ou simple membre de phrase. A la fin d'une période, d'un paragraphemusical, ou, dans les compositions métriques, à la fin d'une strophe, le repos est évidemment plus long, mieux marqué que partout ailleurs. Les phrases ou distinctions sont également séparées les unes des autres par des repos plus longs que les membres de phrase, c'est-à-dire les stiques rythmiques et leurs divisions intérieures. C'est en musique la différence du point, du point et virgule et de la virgule.

Le repos périodique équivaut à une pause entière, à une mesure du rythme. Cette pause n'est pas écrite le plus souvent ; on y supplée soit par un point d'orgue sur le silence qui termine la dernière phrase, soit par une double barre avant la période suivante.

Le repos à la fin des phrases musicales équivaut au point, qui marque aussi la fin d'une phrase dans le discours écrit. Sa durée ne saurait être moindre d'une demi-mesure. Si donc le silence qui termine le dernier pied du rythme n'a pas cette valeur, on devra l'allonger par un point d'orgue pour distinguer d'une manière suffisante la phrase qui finit de celle qui va commencer.

Les divisions rythmiques, à l'intérieur des phrases, sont comme autant de propositions simples ou complexes, qui composent une phrase du discours et qu'on distingue par le point-virgule, les deux points ou la simple virgule. Parfois le stique rythmique ressemble à une proposition simple, à un seul membre, sans division, sans hémistique ; d'autres fois, au contraire, à la manière des propositions complexes, le stique rythmique se divise en deux ou trois hémistiques, ou bien il renferme une incise, un complément circonstanciel qui doit être distingué du reste. Il y a alors *césure* dans le rythme, c'est-à-dire division, partage, et chaque par-

¹ Certains rythmes sont reliés ensemble par une *soudure*, qui prend la place du silence. Mais alors même cette soudure doit être désignée et distinguée des deux rythmes par un ralentissement du mouvement mélodique, qui équivaut à un silence. (Cf. *Du Rythme*, par M. Lussy, p. 24 et sqq.)

tie se détache, fait un groupe à part; c'est ce qu'indiquent les virgules placées çà et là dans le discours. Les silences et les soupirs produisent le même effet dans la notation musicale; les silences, qui ont environ la durée d'un temps ou d'un temps et demi, séparent les stiques rythmiques; les soupirs d'un demi, d'un tiers ou d'un quart de temps, distinguent les hémistiques et les incisives.

C'est ainsi que, grâce aux repos convenablement ménagés entre les diverses parties de la mélodie, il y a tout à la fois union et distinction : union de ce qui fait un seul tout et ne peut être séparé sans briser le sens, distinction de tout ce qui a un sens à part et ne doit pas être confondu avec le reste; distinction d'autant plus prononcée que le sens est plus complet, assez légère, au contraire, lorsque les membres de phrase n'ont chacun qu'un sens incomplet et qu'ils doivent se compléter les uns par les autres.

Cette union, d'une part, cette distinction, de l'autre, sont chose indispensable à toute mélodie comme à tout discours. Sans elle, il serait impossible de comprendre ce qui est chanté, la mélodie n'aurait plus de sens ou, du moins, un sens tellement confus, tellement brouillé, qu'il deviendrait insaisissable à l'oreille de l'auditeur. L'ouïe percevrait bien un bruit de sons qui se succèdent en cadence, l'esprit, le cœur surtout, ne comprendrait rien, ne sentirait rien; toute expression aurait disparu de la mélodie.

La loi des repos mélodiques est donc fondée sur la nature, c'est une partie essentielle du rythme musical. Les anciens l'avaient bien comprise et, malgré l'imperfection de leur écriture rythmique, ils l'observaient de leur mieux. La règle posée par Guy d'Arezzo, après Hucbald de Saint-Amand et tous les mattres, de prolonger la dernière note des distinctions ou phrases, n'est pas autre chose que cette loi de la séparation entre les diverses parties de la mélodie. Mais nous, qui avons dans notre système de notation musicale le moyen d'indiquer ces divers repos, chacun à leur place et selon leur importance, nous serions impardonnables de le négliger et de rendre ainsi notre écriture fautive.

II. — ACCENTUATION

Accentuer les mélodies est une tâche plus délicate encore que de les ponctuer ; on n'y réussit point sans une connaissance approfondie du rythme musical, jointe à un sentiment inné de tout ce qu'il exprime en musique. Les mattres l'ont deviné par instinct et par la force du génie, même en l'absence de tout principe et de toute règle en cette matière. Mais on n'a pas le génie par cela seul qu'on est ou qu'on se croit artiste, et en réalité il y a peu de musiciens qui sachent ce que veut dire *accentuer une mélodie*. Faute de génie, ils devraient avoir la science du rythme ; or cette science était encore à peu près inconnue, il y a quelques années. Ce sont les ouvrages de M. Mathis Lussy qui l'ont presque révélée au monde musical, qui nous ont appris que là est précisément la source de l'expression, de la beauté et de la perfection des mélodies.

Je suppose cette science connue de mes lecteurs, car sur elle est fondé tout ce que je voudrais expliquer maintenant. Force sera néanmoins de rappeler certaines règles, qu'il faut avoir devant les yeux pour comprendre les procédés d'accentuation, dont je fais usage dans la traduction des mélodies grégoriennes.

En musique, avons-nous dit, il y a trois sortes d'accents : métrique, rythmique et pathétique. Le principal et le plus important à bien connaître dans les mélodies est l'accent métrique, qui sert de base aux deux autres. L'accent rythmique, en effet, est un accent métrique plus marqué dans le rythme, et l'accent pathétique est un accent métrique déplacé de son siège normal.

Qu'est-ce donc que l'accent métrique ? Où est sa place dans le rythme, et comment le reconnaître, lorsque rien ne l'indique ?

Pour le faire comprendre, c'est encore au discours, à la poésie que nous aurons recours. Prenons donc ces vers de Racine dans *Athalie* :

O mon fils ! De ce nom j'ose encore vous nommer ;
Souffrez cette tendresse et pardonnez aux larmes
Que m'arrachent pour vous de trop justes alarmes.

Il y a ici trois vers, divisés chacun en deux hémistiques, et leur réunion fait une phrase complète. Le sens, en effet, n'est achevé qu'à la fin du troi-

sième vers, bien que chaque vers ait un sens, voire plusieurs sens partiels. C'est l'analogue d'une phrase mélodique, où les stiques rythmiques sont comme autant de vers, divisés en hémistiques, pouvant même parfois renfermer des incisives, comme dans le premier vers ci-dessus, où le premier hémistique se partage en deux par l'interjection *O mon fils !* Mais il y a dans ces vers autre chose sur quoi j'appelle l'attention du lecteur.

Dans chaque vers, il observera quatre syllabes surmontées du signe de l'accent tonique. Pourquoi ? Qu'il prononce ces vers, en ayant égard au sens et à l'enchaînement des mots : naturellement, la voix viendra se reposer, prendre son point d'appui sur les syllabes marquées de l'accent. Ces syllabes-là ont donc plus de force, plus de poids que les autres ; car sur les autres la voix court, pour ainsi dire, passe légèrement sans s'arrêter, tandis qu'elle appuie sur les syllabes accentuées et y prend un nouvel élan. Voilà précisément l'accent, l'*ictus* métrique de la poésie française et la base de son rythme.

Ainsi en est-il de la mélodie. Elle est composée de phrases, et chaque phrase a ses rythmes, en guise de vers ; mais aussi, dans chaque stique rythmique, il y a une ou plusieurs syllabes, je veux dire un ou plusieurs sons mélodiques, sur lesquels la voix repose, prend son point d'appui, pour de là continuer son mouvement et arriver à son terme. Ce sont les *ictus* métriques, les accents de la mélodie.

Le caractère propre, distinctif de l'accent métrique, est donc de servir de point d'appui ou de lieu de repos à la voix qui chante. M. Lussy compare très justement la construction rythmique des mélodies à celle d'une colonnade, avec ses piliers, ses colonnes et ses arceaux. Les piliers et les colonnes sont les points sur lesquels reposent les arceaux et d'où ils s'élancent pour reposer de nouveau sur d'autres piliers et d'autres colonnes, jusqu'au dernier pilier, à la dernière colonne où s'arrête le mouvement architectural. De fait, les notes accentuées sont comme les colonnes de la mélodie. Placées de distance en distance, à intervalles réguliers — car ici encore les justes proportions doivent régler toutes choses, — elles soutiennent la voix, qui part de là pour parcourir en arceau l'espace musical, qui se repose et s'élanche de nouveau, d'accents en accents, jusqu'au terme, c'est-à-dire jusqu'au dernier accent, sur lequel la voix, au lieu de s'élaner, fait son repos et arrête le mouvement mélodique.

Au commencement de chaque mesure, dans l'un et l'autre de ces deux rythmes, le premier temps est une note accentuée ; mais la fonction de l'accent n'est pas la même partout. Dans les mesures 1, 2, 3, 5, 6, 7, la première note est point d'appui ; la voix y prend son élan, et c'est en vertu de cet élan qu'elle parvient à l'arsis et de là retombe sur la thésis suivante, nouveau point d'appui ou lieu de repos. Dans les mesures 4 et 8, l'accent est, au contraire, note de repos ; la voix y arrive non pour continuer son mouvement, mais pour l'arrêter, le suspendre. Les deux rythmes étant à terminaison féminine, le repos commence sur la thésis, mais ne s'achève que sur l'arsis. Autre exemple :

Rythme

1^{er} Hémist. || 2^e Hémist.

(Mozart)

Même observation que ci-dessus. Seulement, dans cet exemple, les mesures 1 et 3 renferment seules un ictus, un point d'appui ; les mesures 2 et 4 sont lieu de repos, commencé sur la thésis, se prolongeant et s'achevant sur l'arsis, comme il paraît mieux, quand la mélodie est présentée sous la forme plus simple :

Autre exemple :

Ici la voix part de haut et tombe d'abord de degré en degré dans la première mesure ; elle se relève à la troisième, mais pour retomber aussitôt ; la cinquième et la sixième mesures offrent un mouvement ascendant, qui a son point de départ sur la première thésis, un relai sur la seconde,

puis la chute est complète à la septième mesure, mais avec un rebond passager à l'arsis et repos final à la huitième mesure. Les accolades au-dessus de la portée figurent ce mouvement de la voix.

Rei-ne mi - gno - ne, Je pa - pil - lon - ne Oû iour-bil - lon - ne

Fol-le gai - té

Dans cet exemple, tous les accents sont notes de repos, la voix prenant son élan sur l'arsis précédente, qui forme anacrouse. Mais le repos, très léger aux trois premières mesures, qui sont de simples césures du rythme, est plus complet à la quatrième mesure, fin du stique rythmique.

Ainsi il faut dans les rythmes distinguer les accents principaux des accents secondaires. Les premiers ont toujours plus de force réelle et plus d'importance que les seconds, qui ne font pour ainsi dire que participer à leur force, comme une balle lancée avec vigueur contre la terre bondit une première fois, retombe et rebondit, mais d'un mouvement plus faible et qui va toujours en s'éteignant. Ce sont les thésis, qui, régulièrement, portent les ictus métriques principaux, les secondaires ne viennent que sur les arsis.

Dans la notation musicale, on indique les accents principaux par une barre placée devant la note accentuée, c'est-à-dire avant le premier temps de la thésis, et tout l'intervalle compris entre deux ictus consécutifs, c'est-à-dire entre deux barres, forme une mesure du rythme ou, en d'autres termes, un pied rythmique. Cet intervalle n'est pas quelconque ; il est soumis, lui aussi, aux lois de la régularité et des proportions rythmiques, le rythme devant toujours se composer de pieds, et les pieds de thésis et d'arsis, dont les temps sont en nombre proportionnel, ainsi que nous l'avons expliqué.

Or, pour trouver la vraie division d'un rythme, il faut commencer par déterminer les deux accents ou ictus principaux, l'ictus initial et l'ictus final, la thésis du premier pied et la thésis du dernier ; puis, entre

ces deux-là, les ictus ou accents intermédiaires, s'il y en a. Ce travail suppose la connaissance des diverses formes que prennent les rythmes : rythmes thétiques, anacrousiques ou prothétiques, rythmes masculins et féminins, rythmes à un ou plusieurs membres, avec élision, soudure, etc. On ne pourrait sans cela ni distinguer les rythmes entre eux, ni reconnaître comment ils sont composés et où se trouvent leurs ictus réels.

Remarquons encore que les accents métriques dépendent aussi des intentions du compositeur et de l'expression qu'il veut donner au rythme mélodique. Parfois les mattres, Bach par exemple dans ses Chorals, répètent un rythme ou une partie d'un rythme, en renversant l'ordre des pieds : les thésis deviennent des arsis et les arsis des thésis. Il y a là un effet rythmique intentionnel ; les temps forts changent de place et se trouvent intervertis, en sorte que les notes fortes auparavant deviennent faibles et les faibles prennent de la force.

Enfin on doit considérer avec soin tout le groupe des notes qui dépendent de l'accent métrique, soit parce qu'elles y conduisent, comme les anacrouses ou prothèses, soit parce qu'elles en sont le prolongement, la conséquence. Toutes celles qui se rattachent ainsi à un accent métrique ne font qu'un avec lui, le groupe ne doit jamais être divisé par un repos, une respiration, si légère qu'elle soit. C'est le vrai mot du discours musical ; on en prononce toutes les syllabes, toutes les lettres, en les unissant le plus possible et en accentuant bien celle des syllabes, c'est-à-dire la note qui porte l'ictus.

Mais gardons-nous de croire que le groupe des notes dépendantes d'un accent métrique s'identifie toujours avec la mesure, le pied, où la note accentuée est thésis ; il n'en est rien. Souvent, au contraire, les arsis sont de vraies anacrouses par rapport à l'ictus métrique suivant et doivent lui être étroitement unies. Ainsi, dans les deux premiers exemples ci-dessus, tirés de Mozart, groupes et mesures ou pieds ne font qu'un ; toutes les arsis dépendent de la thésis précédente, et chaque mesure doit être légèrement détachée, pour former un tout, un mot à elle seule. Mais les deux exemples suivants sont tout l'opposé : toutes les thésis accentuées y sont précédées d'une anacrouse, qui contient une note seulement dans le troisième exemple et trois notes dans le quatrième ; de

sorte que, en chantant, pour ne pas couper les mots en deux, on doit nécessairement joindre ensemble toutes les notes comprises sous la même liaison et les séparer un peu des autres.

Parfois il en résultera qu'une note accentuée se trouve seule à former groupe, parce qu'elle n'a pas d'anacrouse et que l'arsis du pied est elle-même anacrouse de l'ictus métrique suivant ; ou bien le groupe comprendra plusieurs notes, mais de la thésis seulement. La Communion du premier dimanche de l'Avent nous en offre plusieurs exemples, aisément reconnaissables aux accolades qui lient toutes les notes d'un même groupe. Les exemples, d'ailleurs, abondent dans les mélodies grégoriennes, telles qu'on les trouvera plus loin, tome III, dans la traduction rythmique des 30 messes (Cf. *Document XV*, II°); le lecteur musicien les discernera sans peine.

L'accent rythmique et l'accent pathétique n'ont besoin, dans la notation musicale, d'aucun signe particulier pour se faire reconnaître, pas plus qu'ils n'en ont dans le discours. C'est que l'un et l'autre suivent naturellement la pensée exprimée dans la mélodie et ont leur place marquée par le sens même de la phrase. Cette pensée bien comprise, et elle doit l'être par le chanteur, il trouvera sans peine le mot important, sur lequel il faut appuyer en chaque rythme : ce mot est précisément celui qui porte l'accent rythmique.

Il en est de même de l'accent pathétique, d'autant plus reconnaissable qu'il constitue une anomalie dans l'accentuation rythmique, en prenant la place de l'accent métrique normal ; au surplus, les ouvrages de M. Lussy contiennent des règles faciles sur la présence et l'emploi de l'accent pathétique dans le rythme musical. Les mélodies grégoriennes en offriront bien des exemples ; mais on le rencontre beaucoup plus dans la musique profane. Nous n'avons donc pas à nous y arrêter davantage.

Par le peu que nous venons d'en dire, on aura cependant pu comprendre le rôle important, essentiel, que remplissent dans le rythme musical la ponctuation et l'accentuation. C'est bien réellement l'élément formel du rythme, la variété et la proportionnalité des durées n'en sont que l'élément matériel ; or, en bonne philosophie, la forme substantielle est plus nécessaire encore aux êtres que leur matière. Et cela est vrai de tout

rythme musical ; car, au fond, il n'y a pas deux espèces de rythme, il n'y en a qu'un seul, qui plonge ses racines au plus profond de notre nature artistique. « Une faute commise dans un art tout de convention, comme la poésie, disait Bernon de Reichenau, blesse nos oreilles ; que doit-ce être en musique, qui est un art fondé sur la nature ? La nature humaine, en effet, a toute sorte de convenances avec la musique, elle n'en a pas avec la grammaire. Il suffit, dirai-je avec un très savant homme, de descendre en soi-même pour le comprendre. » Et Bernon disait cela à propos du rythme qu'il faut observer dans le chant.

La musique ecclésiastique et son rythme n'échappent donc pas à cette nécessité de nature. Si les mélodies grégoriennes sont vraiment une œuvre d'art, on doit y retrouver tout ce que nous avons dit du rythme et de ses éléments constitutifs. Les artistes, il est vrai, faute d'une séméiographie suffisante, n'ont pu le noter que d'une manière très imparfaite ; mais, sous cette forme rudimentaire, on peut sentir ce qui était dans l'âme des compositeurs et le faire jaillir de la matière qui le cache. C'est ce que j'ai essayé de faire pour les 150 mélodies traduites des manuscrits de Saint-Gall ; avec quel succès ? les lecteurs le diront.

Assurément, parmi ces mélodies et les autres si nombreuses, que contient le répertoire ecclésiastique, il doit s'en rencontrer de mérite très divers, d'excellentes, de médiocres, voire un certain nombre sans valeur ; il en est ainsi de tous les recueils, fussent-ils l'œuvre de mattres éminents. La traduction en langage moderne, quelque fidèle qu'elle soit, ne peut rien ajouter au mérite de ces dernières, mais plutôt faire ressortir davantage leur nullité. Il en est autrement des premières, qui paraîtront d'autant plus belles que la notation rythmique rendra plus sensible ce qui fait précisément leur perfection, je veux dire le rapport exact de l'expression musicale au sentiment intime de l'artiste compositeur. Puissé-je n'avoir pas défloré ces belles mélodies, en les comprenant mal et en les traduisant dans un langage infidèle !

Pour la traduction rythmique comme pour la traduction littérale, je dirai bien simplement la manière de procéder, telle que je la conçois et que je la mets en pratique. Ce qu'elle a de bon et ce qu'elle peut avoir encore de défectueux en sera plus visible au lecteur, qui corrigera l'un et fera son profit de l'autre.

Supposons donc une mélodie et sa traduction littérale, aussi exacte que possible, celle, par exemple, de l'Introït du premier dimanche de l'Avent.

La première chose à faire est d'en marquer les phrases ; puis, dans chaque phrase, les stiques rythmiques et leurs divisions, s'il s'en trouve. On voit alors quelle doit être la ponctuation de la mélodie : on distingue les phrases par un point, les rythmes par un point-virgule ou deux points, et les divisions stichiques par des virgules.

Cette première opération n'est pas la plus difficile ; mais elle est nécessaire, pour aider à saisir ensuite le sens exact de la mélodie et de chacune de ses parties.

Ainsi, dans notre Introït, nous pouvons distinguer quatre phrases mélodiques, dont chacune a un sens musical complet :

- 1^o Phrase : *Ad te levavi animam meam ;*
- 2^o — *Deus meus, in te confido, non erubescam ;*
- 3^o — *Neque irrideant me inimici mei ;*
- 4^o — *Etenim universi qui te expectant, non confundentur.*

La première phrase renferme deux stiques rythmiques, sans divisions secondaires : *Ad te levavi — animam meam.* — La deuxième phrase en contient trois, et les deux premiers ont une césure indiquée par la virgule : *Deus' meus — in te' confido — non erubescam.* — La troisième phrase est également composée de trois rythmes. Le premier rythme sur le mot *neque* se divise après la thésis du premier pied, car l'arsis est anacrouse de la thésis suivante. Le troisième rythme contient aussi une césure avant *mei* : *Neque — irrideant me — inimici' mei.* — Enfin, la quatrième phrase, qui comprend trois stiques rythmiques, n'en a qu'un avec césure, le premier : *Etenim' universi — qui te expectant — non confundentur.*

On remarquera que, de ces quatre phrases mélodiques, deux, la deuxième et la quatrième, font leur repos final sur la tonique du mode *SOL* ; les deux autres le font sur le troisième degré de la gamme modale, *FA*, comme pour donner le sentiment d'une modulation passagère dans le mode de *RE*. Quant aux rythmes intermédiaires, leurs notes finales

sont *SOL* ou *LA*, qui participent également des deux modes précités, soit comme tonique pour *SOL*, soit comme dominante pour *LA*; mais le premier rythme, qui entonne la mélodie, annonce clairement le mode principal par ses tétracordes et par sa finale.

Les phrases, les rythmes et les divisions stichiques étant ainsi parfaitement déterminés, la mélodie étant ponctuée comme elle doit l'être, quelle sera son accentuation? — Cherchons d'abord l'ictus final des rythmes; nous partirons de là ensuite pour trouver les autres accents métriques.

1^{er} RYTHME, *Ad te levavi*. — L'ictus final peut être placé sur la dernière syllabe *vi* ou sur l'avant-dernière *va*. Dans le premier cas, le rythme serait masculin, et féminin dans le deuxième cas. Le rythme féminin convient mieux au texte, dont il respecte et reproduit l'accentuation, à quoi il faut toujours avoir égard, lorsque la mélodie le permet. Nous placerons donc l'ictus final sur l'avant-dernier pied, *vavi*.

2^e RYTHME, *Animam meam*. — La dernière syllabe de *meam* porte deux neumes associées, un torculus et une clinis longue. L'ictus final peut embrasser les deux neumes réunies ou n'affecter que la seule clinis longue. Dans le premier cas, nous avons un rythme à quatre temps; dans le deuxième, un rythme à deux temps. De toute manière, le stique rythmique est encore féminin.

3^e RYTHME, *Deus meus*. — Même observation qu'au rythme précédent; le podatus long et orné demande l'accent sur sa première note, et le rythme est aussi féminin.

4^e RYTHME, *In te confido*. — Même cas que pour le deuxième rythme et même solution.

5^e RYTHME, *Non erubescam*. — Le torculus volubilis, qui précède la note finale, prend à lui seul deux pieds du rythme élémentaire et il renferme deux temps forts. Nous avons donc ici trois temps plus ou moins forts, les deux du torculus et celui de la note finale, qui peuvent être choisis comme ictus final, mais qui amèneront une distribution différente des pieds rythmiques.

Non e - ru - bes - - - cam. Non

e - ru - bes - - - cam. Non e - ru -

bes - - - cam.

La première manière de placer l'ictus final est bonne ; elle convient aussi bien au texte qu'à la mélodie elle-même. — La deuxième manière est difficilement acceptable, l'accentuation du texte n'est pas respectée et les accents les plus forts de la mélodie tombent à faux. — La troisième manière est peut-être la meilleure : l'accentuation du texte est parfaitement observée — *nōn erubēscam* — la mélodie prend un style plus large, elle a plus d'ampleur avec deux accents seulement au lieu de quatre. Le rythme est féminisé et achève son repos sur l'arsis du dernier pied. Mais il faudrait que la même composition des pieds rythmiques formés chacun de la réunion de quatre pieds élémentaires convînt également à tout le reste de la mélodie, condition à examiner ensuite.

6° RYTHME, *Neque*. — C'est encore un torculus volubilis qui termine le rythme ; le cas est donc celui du rythme précédent et sera résolu de même.

7° RYTHME, *Irrideant me*. — L'ictus final peut occuper deux places, sur *ant me*, et le rythme est féminin : ou bien sur *me*, et le rythme est masculin. La première place convient mieux au texte, la syllabe *me* étant faible et pareille à une muette à la fin d'un mot.

8° RYTHME, *Inimici mei*. — La clinis longue sur *mei*, avec césure auparavant, indique suffisamment la place de l'ictus final.

9° RYTHME, *Etenim universi*. — Le torculus resupinus sur l'avant-dernière syllabe est figuré de deux manières dans les manuscrits. Les n° 338 et 339 de Saint-Gall donnent la version suivie plus haut et dans la

traduction des trente messes, mais le manuscrit d'Einsiedeln contient une autre version, dont le rythme diffère quelque peu :



Dès lors, il en est de ce rythme comme des cinquième et sixième, l'ictus final peut occuper trois places, suivant la forme que prendra le rythme général de la mélodie.



Le choix entre ces trois versions dépendra des conditions générales du rythme de la mélodie, bien qu'ici encore la troisième manière soit meilleure, la première bonne et la deuxième défectueuse.

10^e RYTHME, *Qui te expectant*. — Même cas que pour 5, 6 et 9.

11^e RYTHME, *Non confundentur*. — Même cas encore qu'au 5^e rythme.

Tout musicien conclura aisément, après les deux opérations précédentes, que le rythme de notre mélodie ne peut désormais recevoir que l'une des deux formes indiquées dans la musique moderne par les signes $\frac{2}{4}$ et C, c'est-à-dire à deux temps ou à quatre temps, mais en prenant comme unité de temps la croche, au lieu de la noire. A $\frac{2}{4}$, les pieds rythmiques ou mesures seront composés chacun de deux pieds élémentaires de la notation neumatique ; à C, c'est quatre pieds élémentaires qui seront réunis pour composer la mesure.

Qu'est-ce qui décidera entre ces deux sortes de mesures? Les accents principaux et nécessaires en chaque rythme. Si la mesure C ne fait disparaître aucun des accents métriques nécessaires, elle sera la meilleure, comme nous l'avons constaté déjà pour plusieurs des ictus finals. Mais si, les accents métriques devenant trop rares, le rythme général en est débilité et languit, il faudra préférer $\frac{2}{4}$ à C. Jugeons-en donc par comparaison.

1^{re} Manière, à $\frac{2}{4}$

And^{te}

Introit

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.

2^e Manière, à C

Intrott

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.

De ces deux versions, bonnes toutes les deux, la première reproduit plus strictement la version originale, mais ne multiplie-t-elle pas les accents métriques plus qu'il n'est besoin? Il en est qui paraissent plutôt des accents secondaires et qui seraient peut-être mieux placés à une arsis qu'à la thésis. La deuxième version satisfait le sentiment artistique; le rythme, moins coupé et plus large, renferme néanmoins assez d'accents pour donner à la mélodie l'expression qui lui convient, celle de la paix et de la confiance de l'âme religieuse, fidèle à Dieu et assurée de son secours. Mais on remarquera aussi combien la phrase musicale s'élargit elle-même; les rythmes s'unissent plus étroitement et de deux souvent n'en font plus qu'un, à deux ou trois hémistiques :

Ad te levavi, animam meam.

Deus meus, in te confido, non erubescam.

Neque irrideant me inimici mei.

Etenim universi, qui te expectant, non confundentur.

Texte et mélodie n'en sont que mieux d'accord, et c'est tout profit, même pour le sens musical.

Au reste, la traduction rythmique des mélodies grégoriennes est un moyen infailible de contrôler la traduction littérale et de découvrir les irrégularités du rythme, s'il y en a. Quand une neume est susceptible de deux interprétations différentes, la notation par pieds élémentaires ne laisse pas toujours apercevoir laquelle est préférable, l'une et l'autre pouvant être également notées. Mais la traduction rythmique, en composant les pieds simples pour en faire les mesures du rythme parfait, découvre aussitôt la valeur réelle des neumes, commune ou longue, brève ou commune. Celle-là est évidemment la seule vraie, qui cadre avec l'ensemble du mouvement rythmique et s'y range à sa place.

De même il peut arriver, et il arrive effectivement, que les pieds simples, dans la composition d'une mélodie, ne forment pas un assemblage bien régulier, parce que les proportions rythmiques n'y sont pas observées, les rythmes en deviennent disparates et le mouvement en est boiteux. Ces défauts sont à peine sensibles, lorsqu'on bat tous les pieds simples. Aussi les anciens n'y prêtaient-ils peut-être pas la même attention que nous, lorsqu'ils composaient leurs mélodies, et Guy d'Arezzo dit très bien : « Il y a des chants quasi prosaïques, qui observent moins cette proportionnalité entre toutes les parties ; on ne regarde pas, dans ces chants, si les phrases et les membres de phrase sont distribués çà et là sans ordre, tantôt plus longs et tantôt plus courts, à la façon du discours en prose. » (*Microl.*, xv.)

Sans doute les mélodies prosaïques ne sont pas astreintes à la rigoureuse symétrie des compositions métriques ; leurs rythmes n'ont pas besoin d'être jetés tous dans le même moule, ni d'avoir tous une mesure déterminée d'avance. Il y a néanmoins une régularité essentielle à toute espèce de rythme, il y a un nombre qui doit se retrouver toujours, quand on assemble des pieds pour en former un rythme ; il faut que ce rythme marche du même pas avec ceux qui lui sont associés dans la mélodie. Faute de cet accord des rythmes entre eux, le mouvement cloche, et il y a dans l'ensemble de la mélodie quelque chose de choquant, de désagréable, qui décèle un vice de conformation.

Ce défaut de régularité rythmique passe quelquefois inaperçu dans la

notation élémentaire ; il se manifeste, au contraire, dès qu'on veut composer les pieds pour accentuer convenablement les rythmes. Ce sont des temps qui manquent, et même un pied simple tout entier, d'où il résulte que les mesures régulières ne trouvent pas à se compléter, qu'un stique rythmique n'a pas les dimensions, le nombre de temps voulu, pour s'accorder avec les autres. Évidemment, il n'y a pas à hésiter dans ce cas : il faut corriger le défaut soit par des silences interposés, quand la mélodie le permet, soit en allongeant un pied ou l'autre, sans préjudice du mouvement rythmique. Les mélodies y gagneront en régularité et, par conséquent, en beauté.

Le seul travail d'accentuation régulière des mélodies suffira le plus souvent à corriger un défaut, qui tient moins à la constitution mélodique qu'à une notation rythmique trop imparfaite. Notre *Introït* en est un exemple.

Noté à quatre temps composés, d'après la deuxième manière ci-dessus, il renferme deux phrases musicales complètes, et chaque phrase se compose de deux parties ou membres de phrase :

Première phrase : *Ad te levavi animam meam — Deus meus, in te confido, non erubescam.*

Deuxième phrase. — *Neque irrideant me inimici mei — etenim universi qui te expectant, non confundentur.*

Au point de vue de la composition harmonique, la concordance des membres de phrase de part et d'autre est remarquable :

<i>Finales</i>		1 ^{re} PHRASE		2 ^e PHRASE		<i>Finales</i>
Tonique	SOL	<i>Ad te levavi.</i>		<i>Neque irrideant me.</i>	Tonique	SOL
	FA	<i>Animam meam.</i>		<i>Inimici mei.</i>		FA
Dominante	RE	<i>Deus meus.</i>		<i>Etenim universi.</i>	Tonique	SOL
	LA	<i>In te confido.</i>		<i>Qui te expectant.</i>		LA
Tonique	SOL	<i>Non erubescam.</i>		<i>Non confundentur.</i>	Tonique	SOL

Au point de vue de la composition rythmique, les deux phrases présentent la même concordance dans leurs parties :

1 ^{re} PHRASE		2 ^e PHRASE
1 ^{er} membre de 4 pieds		1 ^{er} membre de 4 pieds
<i>Ad te levavi animam meam.</i>		<i>Neque irrideant me inimici mei.</i>
2 ^e membre de 5 pieds		2 ^e membre de 5 pieds
<i>Deus meus, in te confido, non erubescam.</i>		<i>Etenim universi qui te expectant, non confundentur.</i>

On conviendra que voilà une composition mélodique d'une régularité parfaite et néanmoins admirablement variée. Mais cette régularité ne paraît guère dans la notation neumatique, où l'on trouve :

1^{re} phrase : { 1^{er} membre de 13 pieds. || 2^e phrase : { 1^{er} membre de 16 pieds.
 2^e membre de 16 pieds. || 2^e membre de 16 pieds.

Or il a suffi d'accentuer la mélodie et de la noter conformément à ses accents rythmiques, pour lui donner, sans aucune recherche ni dessein prémédité, cette belle ordonnance qu'elle possède dans la notation ci-dessus. Et il est à croire qu'il en sera de même chaque fois que nous aurons affaire aux œuvres des maîtres : le génie a d'instinct ce nombre musical.

Enfin, dernière question : combien de pieds élémentaires faut-il réunir pour composer les pieds du rythme parfait? — Rien ne peut être fixé sous ce rapport, car tout dépend de la mélodie elle-même et du caractère spécial que le compositeur lui a donné. Parfois, comme ici, on réunira quatre pieds en un seul, et chaque pied simple formera alors un temps de la mesure composée ; plus souvent deux pieds suffiront, et le rythme sera battu à deux ou à quatre temps, suivant que le mouvement en devra être lent ou rapide ; il arrivera même que le rythme simple et primitif sera le seul convenable, parce que les mélodies ont elles-mêmes ce caractère de simplicité, qu'il ne faut pas leur enlever.

C'est donc affaire de goût et d'appréciation artistique, et les seules règles qu'on puisse établir sur ce point sont :

1^o De chercher toujours les vrais accents de la mélodie et de la rythmer d'après ces accents.

2° De considérer aussi le mouvement qui convient à chaque mélodie, s'il est lent, rapide ou modéré. Dans les mouvements lents, un pied, deux pieds tout au plus du rythme ancien suffiront à composer les mesures du rythme nouveau, et on battra généralement à quatre temps. Dans les mouvements rapides, deux pieds au moins et souvent quatre formeront une mesure, battue à deux ou à quatre temps. Les mouvements modérés ne réuniront d'ordinaire que deux pieds dans la mesure, qu'on battra *andante* ou *andantino* à deux temps. Mais, encore une fois, tout dépend des mélodies, c'est elles qu'il faut consulter.

3° Pour déterminer les vrais accents métriques, il importe d'observer bien les tétracordes du mode de la mélodie et leurs notes principales ; c'est sur elles qu'ont lieu, le plus ordinairement, les repos et les points d'appui de la voix, elles qui sont, par conséquent, plus que toutes autres, les notes accentuées. Mais le mode auquel il faut avoir égard n'est pas seulement celui de la mélodie en général, c'est encore tout mode que peuvent amener les mutations au cours de la mélodie, comme le mode de *RE* dans l'Introït du premier dimanche de l'Avent. Cette considération des tétracordes modaux et de leurs notes principales aidera souvent à reconnaître la place qu'il convient de donner aux accents.

Dans ce qui précède, il n'est question que des mesures du rythme binaire. C'est le plus usité, avons-nous dit, dans les mélodies grégoriennes, et tout ce qui lui convient s'entend également, *mutatis mutandis*, du rythme ternaire. Ajoutons cependant que les mélodies de ce rythme pourront se présenter sous trois formes seulement : — 1° les pieds restent simples et ne se composent pas ; le rythme sera alors notre mesure à $\frac{3}{4}$, dans les mouvements lents ou très modérés, et $\frac{3}{8}$ dans les mouvements plus rapides ; — 2° deux pieds simples sont réunis et forment une mesure : le rythme est à $\frac{6}{8}$, rythme égal, pieds ternaires, où la croche est l'unité de temps ; — 3° quatre pieds simples composent la mesure, qui est à $\frac{12}{8}$, le double de la précédente et, comme elle, de rythme égal à pieds ternaires, quatre temps par mesure. Mais cette forme du rythme, déjà assez rare

dans notre musique moderne, ne se rencontrera guère, croyons-nous, dans la musique grégorienne.

Dans les deux espèces de rythme, binaire et ternaire, les mesures se composeront donc ou d'un seul pied simple, ou de deux pieds, ou de quatre. La réunion de trois pieds élémentaires, de l'un ou de l'autre rythme, pour composer une mesure à trois temps, binaires ou ternaires, ne semble pas possible ; cette combinaison de pieds, trois par trois, n'a pas pu venir à l'esprit des compositeurs grégoriens, qui ne connaissaient de ternaire que leur pied simple à trois temps premiers. L'assemblage naturel des neumes pour former les rythmes se fait par deux pieds et multiples de deux ; une attention spéciale ou l'habitude de nos mesures composées seraient nécessaires pour composer des rythmes de trois ou de six pieds simples régulièrement assemblés. Or ni cette attention, ni cette habitude ne peuvent être supposées chez les musiciens de l'antiquité, qui suivaient la nature plus que l'art.

CHAPITRE VIII

CONCLUSION

Nous avons, dans cette étude, considéré le rythme grégorien sous deux aspects différents : au point de vue historique et au point de vue pratique.

Le point de vue historique était nécessaire pour établir tout d'abord le fait, qu'il y a, dans les mélodies ecclésiastiques, un vrai rythme musical. Toute la question repose sur ce fait ; car, s'il est démontré par le témoignage irrécusable de l'histoire que la musique grégorienne à son origine et pendant des siècles ne différait pas des autres musiques sous ce rapport, il n'y a plus à discuter sur le fait lui-même. Il ne reste qu'à chercher quel était ce rythme et par quels moyens il est possible aujourd'hui encore de le restaurer dans son intégrité première.

Or l'histoire consciencieusement interrogée a fait défiler devant nous ses témoins, nombreux et autorisés. Tous ont déposé en faveur du fait susdit, les uns par des affirmations nettes, précises et concordantes, et ce sont les plus anciens, les vrais mattres qui parlent de la sorte ; les autres, par des affirmations et des négations contradictoires, qui se détruisent les unes les autres et ne se produisent, d'ailleurs, que sur le tard, à une époque où le fait n'était plus connu que par ouï-dire ou même était totalement ignoré. Bien plus, ce sont les témoins les mieux instruits, les plus véridiques, qui non seulement déposent en faveur du fait, mais nous montrent encore la tradition, jusque-là certaine, s'oblitérant peu à peu, puis finissant par disparaître devant des habitudes nouvelles et des pratiques absolument contraires.

Et pourtant, au milieu même de cette décadence de l'art grégorien, parmi ces ruines amoncelées de toute part, de précieux vestiges restent debout ici et là, qui attestent encore et la grandeur et la beauté des œuvres

anciennes. Des mattres se rencontrent au XIII^e et jusqu'au XV^e siècle, qui n'ont pas perdu le souvenir des traditions antiques et qui leur rendent, eux aussi, un témoignage semblable à celui de leurs devanciers des IX^e, X^e et XI^e siècles. Puis ce dernier écho des voix anciennes s'éteint à son tour, et le silence se fait absolu sur le rythme des mélodies grégoriennes.

Après deux siècles de ce silence de mort, un léger mouvement se produit, des voix faibles encore se font entendre ; au XVII^e siècle, on recommence à parler de rythme dans le plain-chant et l'on cherche à lui en donner un qui rende un souffle de vie à ce corps inanimé. Mais, faute de pouvoir alors interroger l'histoire pour lui demander quelle avait été la pratique des âges primitifs, on recourt à l'invention, et les systèmes se succèdent depuis lors, enchérissant les uns sur les autres, voulant tous avoir le dernier mot du rythme qu'ils jugent convenir au plain-chant. Par malheur, tous ces produits de l'esprit inventif ont le tort d'être absolument neufs, ils ne ressemblent à rien de ce qui fut jadis.

Le vrai rythme grégorien, ce sont les premiers mattres de la musique ecclésiastique qui nous le doivent faire connaître, et c'est dans les livres qu'ils ont notés eux-mêmes que nous le pouvons lire et traduire en notre langue musicale moderne. Le vrai rythme grégorien, il est aujourd'hui encore en usage dans les Églises orientales, qui ont eu, jusqu'au XI^e siècle, avec l'Église romaine une théorie et une pratique musicales communes ; là les traditions antiques se sont conservées assez fidèlement pour que nous puissions nous-mêmes, grâce à elles, renouer le fil des nôtres, malheureusement rompu depuis plus de six siècles.

Or ce rythme grégorien attesté par l'histoire, pratiqué par les Églises sœurs, est un rythme simple, rudimentaire, au moins dans sa notation, formé des premiers éléments rythmiques, des plus apparents, des plus faciles à connaître et à noter par l'écriture. Il fut noté, en effet ; car les neumes dont se servit l'Église romaine, au VII^e et au VIII^e siècles, pour noter les mélodies liturgiques, sont un véritable système de notation musicale, très imparfait, sans doute, et absolument insuffisant au point de vue diastématique, mais de plus en plus perfectionné sous le rapport rythmique.

C'est à Saint-Gall et grâce au génie de Romanus, le mattre envoyé de Rome sous Charlemagne, que la notation neumatique reçut ses derniers

perfectionnements. Elle fut, dès lors, en état de représenter, au moins d'une manière suffisante, toute la variété des formes que comporte un rythme simple et élémentaire comme celui du plain-chant. C'est là aussi, dans les manuscrits romaniens les plus purs, les plus fidèles, que nous retrouverons ce rythme des mélodies grégoriennes, tel que le connaissaient et le pratiquaient nos pères ; ce sont les mêmes livres écrits par eux, lus par eux, qui nous serviront à nous-mêmes pour refaire ce qu'ils ont fait.

Très simple, en effet, est la notation rythmique par les neumes, et il est facile d'en avoir une idée exacte. Le rythme n'a que trois valeurs de durée : des longues, des communes et des brèves, toutes proportionnelles entre elles. La notation a aussi trois signes pour représenter ces valeurs : le point pour les brèves ; la virga simple pour les communes ; la virga barrée pour les longues. Ce sont là les *unités* rythmiques, et toutes les neumes sont formées de ces unités ; neumes *rythmiques* de deux ou de trois sons, correspondant aux pieds binaires et aux pieds ternaires ; neumes *composées* qui représentent toutes les variétés de figure des pieds rythmiques ; neumes *associées* qui assemblent les pieds et en font les rythmes ; neumes d'*ornement* qui ajoutent aux précédentes les modifications dont elles sont susceptibles, pour rendre le chant plus agréable et plus orné.

Les neumes constituaient donc, pour les anciens, une collection de petites figures rythmiques, une sorte d'alphabet, dont les caractères, les uns simples et les autres composés, pouvaient être assemblés les uns avec les autres et former des mots, des phrases rythmées. Il appartenait au compositeur de choisir, pour cet assemblage, les caractères, les neumes qui, par leur configuration, étaient propres à former le rythme des mélodies, selon qu'il l'avait conçu lui-même.

Nous faisons autrement aujourd'hui : notre musique n'a plus de ces caractères à figures rythmiques déterminées, elle ne possède que des unités rythmiques dont la valeur est décroissante, depuis la ronde jusqu'à la double et à la triple croche. Tout le travail de composition rythmique reste à faire, au moyen de ces unités que le musicien assemble comme il lui plait, mais toujours cependant en se conformant aux lois essentielles du rythme.

Il y a ainsi, pourrait-on dire, entre les anciens et nous, la différence

qui distingue les mosaïstes et les parqueteurs. Ceux-ci travaillent avec des pièces qui ont reçu déjà une figure géométrique et qui, par la manière dont elles sont assemblées les unes avec les autres, sont aptes à former une plus grande variété de dessins également géométriques. Ceux-là, au contraire, n'ont à leur disposition que de petits cailloux polis et de diverses couleurs, mais sans aucune forme ni figure déterminées; c'est à eux de disposer ces cailloux de telle sorte que les couleurs s'harmonisent entre elles et produisent, par leur assemblage, un dessin agréable, un tableau vivant.

Les petits cailloux, ce sont nos unités rythmiques de valeurs différentes; nous les assemblons à notre gré les unes à la suite des autres, de manière à en former une variété infinie de dessins rythmiques plus ou moins beaux, d'un caractère plus ou moins original, selon notre talent ou la science acquise. Les neumes ressemblent aux blocs géométriques; comme eux, elles ont une figure déjà déterminée. « Telle neume, dit Guy d'Arezzo, a la forme d'un dactyle, telle autre celle d'un iambe ou d'un spondée; » toutes les figures des pieds rythmiques anciens y sont représentées; on peut même, par composition, les varier beaucoup; on peut surtout, par association, en multiplier les dessins à l'infini. Toujours, cependant, le dessin rythmique sera formé des mêmes matériaux, des mêmes figures élémentaires; l'assemblage seul diffère d'une mélodie à l'autre et y produit, chaque fois, un dessin nouveau.

De fait, il ne faut pas étudier longtemps les mélodies grégoriennes pour y apercevoir ce retour constant des mêmes petites formules rythmiques, assez variées d'ailleurs, pour n'engendrer pas la monotonie et toujours disposées avec art dans la trame générale du rythme, de manière à former autant de dessins différents qu'il y a de mélodies. Nombre de ces petites formules se sont conservées longtemps dans la musique figurée; on les retrouve encore au xvi^e siècle dans les œuvres des maîtres les plus célèbres.

Ainsi les moyens ne nous font pas défaut pour connaître le véritable rythme des mélodies grégoriennes et pour le restaurer dans toute sa perfection originaire. Ce que nous avons pu faire pour les trente messes, dont on trouvera aux *Documents* la traduction littérale, puis rythmique,

on le fera tout aussi aisément et avec le même succès pour le recueil entier des chants liturgiques. Nous avons la confiance que, parmi ce grand nombre de mélodies antiques, les œuvres parfaites ne manqueront pas. S'il s'en trouve de médiocres, comme il est inévitable, le Recueil n'en conservera pas moins son prix, et ce sera une bonne fortune pour l'art musical de rentrer ainsi en possession d'un trésor perdu depuis des siècles.

Ajoutons enfin que la religion n'est pas la moins intéressée à cette œuvre de restauration de la musique liturgique. Le chant grégorien ne sera plus de la part des artistes un objet de dédain, comme absolument dépourvu de sens et d'art. L'art, comment le nier, quand il est manifeste de toute part, en harmonique, en rythmique, en métrique? Quant au sens des mélodies, il n'est personne, pour peu qu'il soit doué du sentiment musical, qui ne le saisisse clairement, rien qu'à lire ou à entendre chanter ces phrases par elles-mêmes si expressives, lorsqu'elles sont bien ponctuées et bien accentuées. On les comprendra donc mieux et, les comprenant bien, on aura à cœur de les bien rendre.

Les mélodies grégoriennes paraîtront alors ce qu'elles sont en réalité, une vraie musique, une œuvre artistique non moins belle, non moins parfaite en son genre que les œuvres des maîtres modernes, mais aussi non moins délicate et qui demande une étude sérieuse pour être convenablement interprétée. Grâce à elles, les cérémonies religieuses retrouveront une grande partie de leur attrait et nombre d'âmes, peut-être, se prendront à les aimer davantage, quand leurs oreilles y seront doucement charmées par ces harmonies des chants sacrés mieux compris, plus vivement sentis sous l'influence de la grâce d'en haut¹.

¹ Reste une question, que le lecteur ne manquera sans doute pas de se poser à la fin de cette étude sur le rythme grégorien : quels sont, parmi les chants liturgiques, ceux qui étaient rythmés et qui doivent l'être, et ceux qui ne l'étaient pas? La question, en effet, demande à être étudiée et résolue ; elle le sera, assurément. Mais, ici, je me borne à en dire un mot, à propos d'un document extrait de l'*Antiphonaire* du B. HARTKER (*Mscr.* n^{os} 390 et 391 de la bibl. de Saint-Gall) ; sauf à y revenir plus tard. Cf. *Document XIII*.

TABLE ANALYTIQUE DES MATIÈRES

DU DEUXIÈME VOLUME

TROISIÈME ÉTUDE : DE LA MUSIQUE GRÉGORIENNE

DEUXIÈME TRAITÉ

RYTHMIQUE

Introduction	Pages 3
---------------------------	-------------------

Texte poétique et texte prosaïque dans les mélodies grégoriennes, 4. Les premières sont régies par les lois de la *Métrique*, les secondes par celles de la *Rythmique*, *Ibid.* La question du rythme dans la musique grégorienne, question obscure et qui partage les musiciens en deux camps, *Ibid.* Mais question essentiellement historique, 5. Nous la traiterons comme telle, par les témoignages que fournit l'histoire, 6. Division de ce traité, *Ibid.*

PREMIÈRE PARTIE

LE RYTHME GRÉGORIEN D'APRÈS L'HISTOIRE

Les témoins à invoquer.....	9
-----------------------------	---

CHAPITRE I^{er}. — Le rythme musical chez les Gréco-Romains

Pourquoi exposer d'abord le rythme de la musique grecque.....	10
Doctrine d'Aristide Quintilien	11
Définition du rythme, 11. Où peut-il exister, 12. Principe formateur du rythme, 13.	
I. — Des temps premiers	13
Définition, 13. Temps composés, <i>Ibid.</i> Temps rythmiques, non-rythmiques, quasi-rythmiques, 14. Des temps se forment les pieds rythmiques, <i>Ibid.</i> Leur diversité, 15.	
II. — Des rythmes	15
Trois genres de rythmes, 15. Rythmes irrationnels, 16. Rythmes simples et com-	

	Pages.
posés et mixtes, <i>Ibid.</i> Genre dactylique, <i>Ibid.</i> Genre iambique, 17. Genre péonique, 20. Tableau de ces trois genres, 18-19.	
III. — Mouvement, mutations, rythmopée	20
Variabilité du mouvement rythmique, 20. Quatorze espèces de mutations rythmiques, 21. Rythmopée, <i>Ibid.</i>	
IV. — Résumé	21
Trois points fondamentaux : temps, pieds, rythmes, 21. On les retrouve en toute espèce de rythme musical, 22.	
 CHAPITRE II. — Du rythme chez les auteurs chrétiens du IV^e au IX^e siècle 	
Question à résoudre : à l'origine du chant ecclésiastique, y eut-il une rythmique chrétienne distincte de la rythmique grecque et païenne? Quels auteurs nous le diront.....	23
I. — Saint Augustin	26
Le <i>de Musica</i> de saint Augustin, 26. Sous quelle forme il est rédigé, 28. Plan du traité, 30. Rythmes, mètres et vers, 31. Pieds rythmiques, 33. Pourquoi de quatre syllabes et non plus, 35. Les temps vides ou silences, 37.	
II. — Cassiodore et Boèce	38
Se sont-ils occupés de musique ecclésiastique? 38. Ce qu'en dit Cassiodore, 39. Doctrine de Boèce, d'après A. Quintilien, <i>Ibid.</i>	
III. — Saint Isidore de Séville	40
D'où il tire sa doctrine, 40. Deux passages du livre <i>des Étymologies</i> , 41.	
IV. — Bède le Vénérable	43
Son livre <i>de Metrorum generibus</i> , 43. Première mention de la poésie rythmique dans les hymnes de l'Église, 44. Doctrine de Bède à ce sujet, 45. L'hymne alphabétique <i>de Die Judicii</i> , 45.	
V. — Alcuin	46
A-t-il écrit sur la musique? 46. Son témoignage au sujet du rythme grégorien, 47.	
 CHAPITRE III. — L'âge d'or de la musique grégorienne 	
Le IX ^e et le X ^e siècles méritent bien ce nom.....	49
I. — Aurélien de Réomé	50
Son traité <i>de musica Disciplina</i> , 50. Deux passages de ce traité, au chapitre I et au chapitre IV, <i>Ibid.</i> Observations sur les mélodies psalmodiques, 52.	
II. — Rémy d'Auxerre	53
Il écrit le commentaire des <i>Noces de la Philologie</i> , 53. La question du rythme musical y est surtout traitée, 54. Définitions du rythme et du mètre, 55. Les temps et les pieds rythmiques, 57. Trois genres de rythmes : dactylique, iambique et péonique, <i>Ibid.</i> Conclusion de Rémy d'Auxerre, 61.	
III. — Hucbald de Saint-Amand	62
Les ouvrages qu'on lui attribue, par quoi ils se distinguent, 62. La doctrine des <i>Scholia Enchiriadis</i> , 64. La <i>Commemoratio brevis</i> : préambule et corps de l'ouvrage, 67.	

Pages.
Doctrines rythmiques qui terminent le livre, 69. Importance spéciale de ces traités d'Hucbald, 71.

CHAPITRE IV. — Première décadence

I. — Guy d'Arezzo.....	73
Son but en écrivant ses ouvrages, 73. Le <i>Micrologus</i> : prologue, 75. Le chapitre xv, sur le rythme, 76. Résumé de la doctrine d'Hucbald de Saint-Amand et de Guy d'Arezzo sur le rythme de la musique grégorienne, 80.	
II. — Bernon de Reichenau.....	83
Pourquoi et comment il écrivit son <i>Tonarium</i> , 83. Plaintes et recommandations au sujet du rythme des mélodies, 84. Bernon d'accord avec les anciens, 85.	
III. — Aribon le Scolastique.....	86
Les musiciens du XI ^e siècle, de quoi ils se préoccupent surtout, 86. Le traité de <i>Musica</i> d'Aribon, 87. Comment il suit et explique Guy d'Arezzo, 88. Sa doctrine est remarquable, 90.	
IV. — Jean Cotton.....	91
Ce qui caractérise son livre de <i>Musica</i> , 91. Traduction du chapitre xix, 92. Les chants soignés ou métriques, 94. Progrès de la décadence à l'époque de Jean Cotton, 94.	

CHAPITRE V. — Causes de la décadence

95

Question intéressante et ici bien à sa place, 95. La musique polyphonique apparaît au XI^e siècle et, à partir de cette époque, ne cesse plus de grandir, 96. Diaphonie et déchant à l'origine, 97. Le déchant rythmé, la diaphonie non rythmée, 98. Trois témoignages d'Hucbald de Saint-Amand à ce sujet, *Ibid.* La diaphonie douce et agréable, 99. Mais grave et lente, et pour cela même antirythmique, 101. De là des habitudes nouvelles dans le chant ecclésiastique, toutes contraires au rythme naturel des mélodies, *Ibid.* Le déchant précipite la décadence, 102. Elle s'achève par la coutume du *chant sur le livre*, 103. Coutume universellement pratiquée, même chez les Juifs, 104. Ce fut la ruine des mélodies grégoriennes, 105.

CHAPITRE VI. — Les siècles de ruine

La marche progressive de la décadence diffère d'une contrée à l'autre.....	106
I. — La France et l'Allemagne.....	106
<i>Francon de Cologne</i> et <i>Jean de Garlande</i> , 107. <i>Jérôme de Moravie</i> ; Opinion de Coussemaker à son sujet, 108. Combien loin de la vérité ! 110. Le chapitre xxv du traité de Jérôme de Moravie ; prologue, <i>Ibid.</i> Première manière d'exécuter le plain-chant, 112. Seconde manière, usitée dans les Gaules, 116. Cinq choses nécessaires aux chanteurs, 118. Observations sur ce chapitre de Jérôme de Moravie, 120. Tableaux résumant sa doctrine 120 ^b , c, d. <i>Elias Salomon</i> , état du chant ecclésiastique à son époque, 128. Doctrine d'Elias Salomon sur la manière de bien chanter, 130. <i>Jean de Muris</i> , ce qu'il dit du plain-chant et de son rythme, 131. <i>Adam de Fulde</i> ne connaît plus aucun rythme dans le chant ecclésiastique, 134.	
II. — L'Angleterre.....	135
W. Odington et son livre de <i>Speculatione musicæ</i> , 135. Pourquoi et à quel point	

	Pages.
de vue il est intéressant, 136. Ce qu'il dit des neumes et de la raison qui les a fait inventer, 137. Résumé de la cinquième partie, ou théorie harmonique du chant grégorien, <i>Ibid.</i> Observation à ce sujet, 141. Sixième partie, du Rythme, 142. Rapports entre les pieds métriques, les modes rythmiques et les pauses, 145. Différence de doctrine entre Odington et Jérôme de Moravie, 151.	
<i>Simon Tunstede.</i> Le chapitre LVIII de son livre <i>Quatuor principalia Musices</i> , 153. Opinion étrange sur la notation du plain-chant, 156. Ce qu'était devenu le chant grégorien en Angleterre à cette époque, 158.	
III. — L'Italie.....	159
Disette d'écrivains et d'artistes dans ce pays jusqu'au XII ^e siècle, 159. Ceux qui parurent ensuite du XII ^e au XVI ^e siècle, <i>Ibid.</i> Le nord et le midi de l'Italie suivent toutes les doctrines ultramontaines; le centre demeure fidèle aux traditions anciennes, 160.	
I. — Marchetto de Padoue, 160. Doctrine négative en fait de rythme dans le plain-chant, 161. Sa doctrine plus exacte sur la manière de faire les pauses, 163.	160
<i>Jean Gallois</i> , 164. Le plain-chant ou chant simple, 164. Le contrepoint et la musique figurée, <i>Ibid.</i> Idée qu'il se faisait du plain-chant, 165.	164
<i>Jean Tinctoris</i> , 165. Sa doctrine sur la valeur indéterminée des notes dans le plain-chant, <i>Ibid.</i> Chacun les chante comme il lui plait, avec ou sans mesure, 166.	165
II. — Jean Hothby. Opinion de Coussemaker relativement aux œuvres d'Hothby, 167. La <i>Calliopée légale</i> , division de l'ouvrage, <i>Ibid.</i> Les cinq notes du plain-chant, 168. Valeur des points dans les cinq notes, 170. Modes, temps et prolations dans la musique, 172. Leur usage dans le chant ecclésiastique, 178. Deux genres de rythme ou proportions ordinaires dans le plain-chant comme en musique, 180. Observations sur cette doctrine de J. Hothby, 182. Elle est conforme aux traditions primitives, mais n'a pu garder tout ce qui était autrefois, 188.	167
CHAPITRE VII. — Réactions et tentatives de restauration	
	190
I. — Glaréan et son Dodecachordon.....	190
Il essaie de refaire la théorie des modes musicaux, 191. Essai de composition d'après cette théorie, <i>Ibid.</i> Mais il réclame le rythme, l'observation exacte des longues et des brèves dans la mélodie, 192. On ne l'écoula guère, <i>Ibid.</i>	
II. — Don Jumilhac.....	192
Son livre de <i>la Science et la Pratique du plain-chant</i> , 193. Chap. I. De la mesure des notes, <i>Ibid.</i> Chap. II. Des espèces du chant, 194. Chap. III. De la mesure en chaque espèce, 195. Chap. IV. Notation du chant, 196. Chap. V. Formules métriques en usage dans les chants poétiques, <i>Ibid.</i> Chap. VI. Répartition des diverses espèces du chant ecclésiastique, 197. Observations critiques relativement à cette doctrine de D. Jumilhac, <i>Ibid.</i>	
III. — L'abbé Lebeuf.....	205
Le mouvement de refonte liturgique au XVII ^e et au XVIII ^e siècles, 204. Le <i>Traité historique et pratique sur le chant ecclésiastique</i> de Lebeuf, 205. Valeur des notes et rythme dans le plain-chant, <i>Ibid.</i> L'abbé Lebeuf s'occupe particulièrement du chant parisien, 207.	
IV. — Léonard Poisson, curé de Marchangis.....	207
Son livre <i>Traité théorique et pratique du plain-chant grégorien</i> est plus général, 207. De la valeur des notes dans le plain-chant, <i>Ibid.</i> Définition du plain-chant, 209. De la manière de bien chanter, 211. De la mesure à observer dans les hymnes et les	

TABLE ANALYTIQUE DES MATIÈRES DU DEUXIÈME VOLUME

431

proses, 213. Examen critique de la doctrine reçue au xviii^e siècle sur le plain-chant, 216. Les conséquences par rapport à la composition du chant et aux abréviations nécessaires, 218. Mais cela même prouve l'erreur de la doctrine, 221. Contradiction dans cette théorie de Poisson, *Ibid.* Malgré tout, le plain-chant ne fut jamais ce qu'on prétendait au xviii^e siècle, 222.

Pages.

CHAPITRE VIII. — Le chant grégorien et sa notation dans les manuscrits

223

Quatre périodes distinctes dans l'histoire de la musique grégorienne, 223. Origine et progrès de la décadence, d'après les auteurs qui ont écrit sur cette musique, 224. Les manuscrits du chant témoignent du même fait, à leur manière, 225. La notation neumatique à Saint-Gall, du xi^e au xviii^e siècle, *Ibid.* La tradition s'y conserve mieux qu'ailleurs, mais la décadence est néanmoins manifeste, à partir du xi^e siècle, 228. A plus forte raison, en est-il ainsi partout ailleurs, 229. Les étapes de cette décadence progressive sont marquées dans les tableaux de neumes, en usage à diverses époques, du xi^e au xiv^e siècle, 230. Comparaison entre sept tableaux de ce genre, 234. Conséquence qui en découle par rapport à l'autorité et à la valeur des manuscrits pour la restauration du chant grégorien, 232.

CHAPITRE IX. — La musique grégorienne et les autres musiques sacrées

236

L'étude comparative de trois sortes de musique s'impose nécessairement, 236. La musique gréco-romaine et son influence sur la musique grégorienne, 237. Relation d'origine avec la musique hébraïque, *Ibid.* Communauté de système et de vie avec la musique des Églises orientales, 238.

Premier fait. — On n'a pas d'exemple, ni dans l'antiquité, ni dans les temps modernes, d'une musique non rythmée, 242. La musique grégorienne fait-elle seule exception ? Rien ne le prouve, bien au contraire, 243.

242

Deuxième fait. — Ni la musique hébraïque, ni la musique des Églises orientales ne ressemblent au plain-chant actuel, 244. Où, quand et comment le désaccord s'est-il produit ? L'histoire du chant grégorien nous l'a fait suffisamment connaître, *Ibid.*

244

Troisième fait. — La liturgie hébraïque et celle des Églises orientales renferment quatre espèces de chants : métriques, rythmiques, récitatifs, leçons, 246. La même division existe très clairement dans notre musique grégorienne, 247. Elle ne fait, du reste, que reproduire la division admise par les rythmiciciens grecs, 248. Tout concorde, par conséquent ; la musique grégorienne n'est pas isolée, elle rentre pleinement dans le concert de toutes les musiques, *Ibid.* Dès lors nous avons des témoins et des modèles qui nous apprendront sûrement quel était à l'origine le rythme de notre musique liturgique, *Ibid.*

246

DEUXIÈME PARTIE

RECONSTITUTION DU RYTHME GRÉGORIEN

Prologue. — Objet propre et division de cette deuxième partie.....

249

CHAPITRE I^{er}. — Rythme de la musique ecclésiastique

I. — Principes fondamentaux. — Doctrine des maîtres anciens sur la constitution du rythme grégorien, 253. Comment l'expliquer dans tous ses détails ? 254. Les principes

253

	Page s
fondamentaux du rythme musical, puis l'exemple des musiques sœurs nous le feront assez connaître, 255. Cinq propositions résument les notions essentielles du rythme musical, 256.	
II. — 1 ^{re} Proposition. Ordre et régularité nécessaires dans les mouvements, variété et proportion nécessaires dans les durées, 256. — 2 ^e Proposition. Le pied rythmique, principe d'ordre et de régularité dans les mouvements, 259. — 3 ^e Proposition. Distinction des temps rythmiques, principe de variété et de proportion dans les durées, 261. — 4 ^e Proposition. De la diversité des pieds naissent en musique les genres, les espèces et les figures du rythme, 263. — 5 ^e Proposition. Toutes les formes si variées que peuvent revêtir les rythmes musicaux résultent de l'assemblage des pieds rythmiques, d'après certaines lois et certaines règles artistiques, 266.	256

CHAPITRE II. — Le rythme dans la musique sacrée des Orientaux

Caractères généraux de ce rythme.....	269
I. — Notion du rythme et de sa nécessité dans le chant, d'après les auteurs grecs, 270.....	270
II. — Le <i>χρόνος</i> , mesure du mouvement, l'équivalent du pied ancien, <i>Ibid.</i>	<i>Ibid.</i>
III. — Conception différente de l'unité rythmique, 271. Valeur et rôle du <i>χρόνος</i> , <i>Ibid.</i> Multiplication et division du <i>χρόνος</i> , 272. Les pauses ou silences dans le rythme, 277.	271
IV. — Vraie nature du rythme chez les Grecs, 278. Deux genres seulement, et pas d'espèces, <i>Ibid.</i> Figures néanmoins très variées, <i>Ibid.</i> Mouvement rythmique normal, mouvements accélérés et mouvements ralentis, 279. Marque d'origine du rythme ecclésiastique grec, 280.	278
V. — Génie mélodique des Orientaux différent du nôtre. Six exemples de mélodies arméniennes, 282. Sept mélodies grecques; traduction littérale, 285.	281

CHAPITRE III. — Le rythme des mélodies grégoriennes

Application spéciale de ce qui précède à la musique grégorienne.....	287
I. — Les neumes du rythme grégorien; comparaison avec le pied des anciens et le <i>χρόνος</i> des Grecs modernes, 287.....	<i>Ibid.</i>
II. — Deux genres de pieds et de rythme: égal et double. — Pourquoi ils sont dits <i>proportions ordinaires</i> , 289. Guy d'Arezzo y fait allusion, 289.	288
III. — Le rythme grégorien n'a pas d'espèces, mais une grande variété de figures, 290. Trois valeurs de notes: longues, communes et brèves, <i>Ibid.</i> Représentées par les trois lettres romaniennes <i>c, m, t</i> , 291. Durée proportionnelle de ces trois notes, <i>Ibid.</i> Constitution du pied rythmique, <i>Ibid.</i> Division et composition des temps, 292.	290
IV. — Les <i>distinctions</i> ou stiques rythmiques, 292. Comment on les compose au moyen des neumes, 293. Choix des neumes en rapport avec le caractère des mélodies, 295.	292
V. — Phrases et périodes du discours musical, 295. Règles différentes, suivant le genre de composition: métrique, quasi métrique et prosaïque, 296. Particularités des compositions quasi métriques, 297. Où est la différence entre cette sorte de mélodie et les mélodies prosaïques, 300.	295
VI. — Le mouvement rythmique dans les mélodies grégoriennes. Quatre points seulement établis par les maîtres anciens, 302. En définitive, plus de latitude laissée au goût et à l'appréciation des chanteurs que dans la musique des Grecs, 305.	30

Mais recommandation instante : la régularité du mouvement rythmique est la condition essentielle dans le chant, pour qu'il ait le *nombre* ou le *rythme* qui en font la beauté, *Ibid.*

Pages.

CHAPITRE IV. — La notation neumatique : elle est rythmique

Les manuscrits neumés sont l'unique moyen de reconstituer le rythme des mélodies grégoriennes. Les neumes sont-elles une notation rythmique?..... 307

I. — Importance du rythme dans la musique ancienne. Il ne se peut qu'il n'ait eu aucune place dans la notation musicale, *Ibid.*

II. — Nous avons sur ce point le témoignage formel des anciens: Hucbald de Saint-Amand, 309; Guy d'Arezzo, *Ibid.*; Bernon de Reichenau, 310; W. Odington et J. Hothby, *Ibid.* 309

III. — La notation neumatique elle-même en est la preuve. Notation du *mélòs*, imparfaite et insuffisante, 311. Notation du *rythme* beaucoup mieux déterminée, 312. Explication qu'on a voulu en donner, manifestement erronée, *Ibid.* La notation de Saint-Gall la plus complète; elle peut suffire à reconstituer le rythme des mélodies grégoriennes, 313. 311

CHAPITRE V. — La notation neumatique : les signes

Origine des neumes, question problématique, 314. Notation ecclésiastique, spéciale aux Églises d'Occident, *Ibid.* Dérivée des accents grammaticaux, 315. Ayant pour but de marquer le mouvement rythmique des mélodies, *Ibid.* Guy d'Arezzo la complète en précisant les intonations, 316. 314

Sept éléments mélodiques que doit représenter la notation musicale, 317. Ils le sont assez bien dans notre système séméiographique, mais non pas dans la notation neumatique, *Ibid.* Comment les neumes représentent les intonations mélodiques, 318. Déficit essentiel sous ce rapport, 319. Les nuances du chant indiquées par les lettres romaniennes, 320. La principale importance des neumes leur vient du rythme qu'elles notent plus exactement que tout le reste, *Ibid.* 317

Classification des neumes. Neumes *radicales* ou élémentaires, au nombre de trois, 321. Neumes *rythmiques*, au nombre de six seulement, *Ibid.* Neumes *ornées*: dix proviennent des neumes radicales, 323. Onze des neumes rythmiques, 324. Neumes *composées*, soit de neumes simples, soit de neumes ornées, 325. Neumes *associées*, véritables rythmes ou membres de phrase musicale, 326. En quoi elles diffèrent des neumes composées, *Ibid.* 321

CHAPITRE VI. — Signification rythmique des neumes

Position exacte de la question..... 328

Article 1^{er}. — *Éléments rythmiques dans les neumes*..... 329

Forme première et constitutive des neumes et forme accidentelle, 329. La constitution des neumes est par elle-même représentative du rythme, 330. Signification des neumes radicales, *Ibid.* Signification des neumes rythmiques, *Ibid.* Les neumes primitives renferment ainsi les éléments constitutifs de tout le rythme grégorien, 331.

Premier perfectionnement de cette notation : le signe de l'allongement des sons, 332. Dans les neumes radicales, *Ibid.* Dans les neumes rythmiques, *Ibid.* 332

Deuxième perfectionnement: diversité des figures de neumes, 333. Le podatus, neume principale, reçoit cinq formes différentes, *Ibid.* Perfection qui en résulte pour la notation rythmique, *Ibid.* 333

	Pages.
Troisième perfectionnement: les lettres romaniennes rythmiques, 334. Usage de ces lettres et signification diverse, 335. Observation sur l'emploi qu'on a fait, même à Saint-Gall du système de séméiographie romanienne, 336. Incertitude qui en résulte; comment y obvier? 337.	333
Article II. — <i>Traduction rythmique des neumes</i>	337
En premier lieu dans le rythme égal, puis dans le rythme double, 337.	
I. — NEUMES RADICALES OU ÉLÉMENTAIRES. — Le <i>point</i> représente les brèves, 338. La <i>virga</i> et le <i>trait</i> ont même valeur rythmique, commune ou longue, <i>Ibid.</i> Parfois aussi des brèves, <i>Ibid.</i> Virga et traits isolés, non en composition dans les neumes rythmiques, 339.	338
II. — NEUMES RYTHMIQUES. — Le <i>podatus</i> et ses cinq formes, 339. La <i>clinis</i> diversifiée par le signe de l'allongement et les lettres romaniennes, 340. Le <i>scandicus</i> , composé de cinq manières différentes, 341. Le <i>climacus</i> , inverse du <i>scandicus</i> , 343. Le <i>torculus</i> , quatre formes rythmiques, 344. Le <i>porrectus</i> reproduit inversement le <i>torculus</i> , 345.	339
III. — NEUMES D'ORNEMENT. — En quoi elles consistent et quelles elles étaient au IX ^e siècle, question difficile à préciser, 347. Mais qui importe assez peu d'ailleurs, <i>Ibid.</i> Neumes d'ornement nombreuses dans les premiers manuscrits, et difficulté de les exécuter, <i>Ibid.</i> Elles disparaissent en grande partie dans les manuscrits postérieurs, 348. Sources d'information et fondements de l'interprétation qu'on en donne, 349.	346
1 ^o <i>Neumes ornées provenant des neumes radicales</i> . — Les <i>strophæ</i> (apostrophæ, distrophæ, tristrophæ), signification et emploi dans les mélodies, 350. Modifications dans la forme et la valeur des notes strophiques, 352. Le <i>trigon</i> , ses figures diverses et leur signification rythmique, 353.....	350
Le <i>épiphonus</i> ou plique ascendante, 354. L' <i>oriscus</i> , sa valeur, son emploi, 355.	354
Le <i>céphalicus</i> , plique descendante, 355. La <i>pinnosa</i> , inverse de l' <i>oriscus</i> , 356. Les notes répercutées; par quoi elles se distinguent des notes strophiques, <i>Ibid.</i> Manière de les exécuter, 357. Autres cas de répercussion, <i>Ibid.</i>	355
2 ^o <i>Neumes ornées formées des neumes rythmiques</i>	358
Le <i>pes volubilis</i> et ses trois formes, 359. Le <i>franculus</i> , 361. Le distinguer de la virga avec épiphonus, 362.	359
Le <i>pressus</i> majeur et mineur, 362. L' <i>ancus</i> , diversement traduit dans les manuscrits à notation carrée, 364. La <i>clinis liquescente</i> , 365.	362
Le <i>scandicus volubilis</i> et ses deux figures, 366. Le <i>salicus</i> , variété simplifiée du précédent, <i>Ibid.</i> Le <i>quilisma</i> , neume volubilis par excellence, sa signification, ses variétés, 367.	366
Le <i>torculus volubilis</i> , très usité, 369. Le <i>torculus ancus</i> et le <i>torculus liquescent</i> , 370. Ornaments disparus, 371.	369
IV. — NEUMES COMPOSÉES. — Leur valeur rythmique, 371. Le <i>torculus resupinus</i> et le <i>porrectus resupinus</i> , <i>Ibid.</i> Ce dernier différent de la double clinis, <i>Ibid.</i> Neumes composées de points ou de traits, 372.	371
V. — NEUMES ASSOCIÉS. — Chaque neume garde sa valeur propre.....	372
Article III. — <i>Les neumes dans le rythme double</i>	372
Les deux rythmes ont une importance différente, suivant les époques, 373. Conséquence par rapport au rythme des mélodies grégoriennes, <i>Ibid.</i> Difficulté de déterminer ce rythme dans chaque cas particulier, 374. Composition du pied dans les deux rythmes, <i>Ibid.</i> Valeur différente de l'arsis et de la thésis, 375. Les neumes élémentaires conservent leur valeur rythmique, <i>Ibid.</i> Trois des neumes rythmiques prennent des figures et des valeurs particulières dans le rythme double, <i>Ibid.</i> Deux sortes de longues, à deux et à trois temps, 376. Il est facile, d'après cela, de dresser	

Pages.

le tableau des neumes dans le rythme double, 377. Convenance de certaines neumes avec le rythme égal, et d'autres avec le rythme double, *Ibid.* Elles peuvent servir à déterminer le rythme des mélodies, 378.

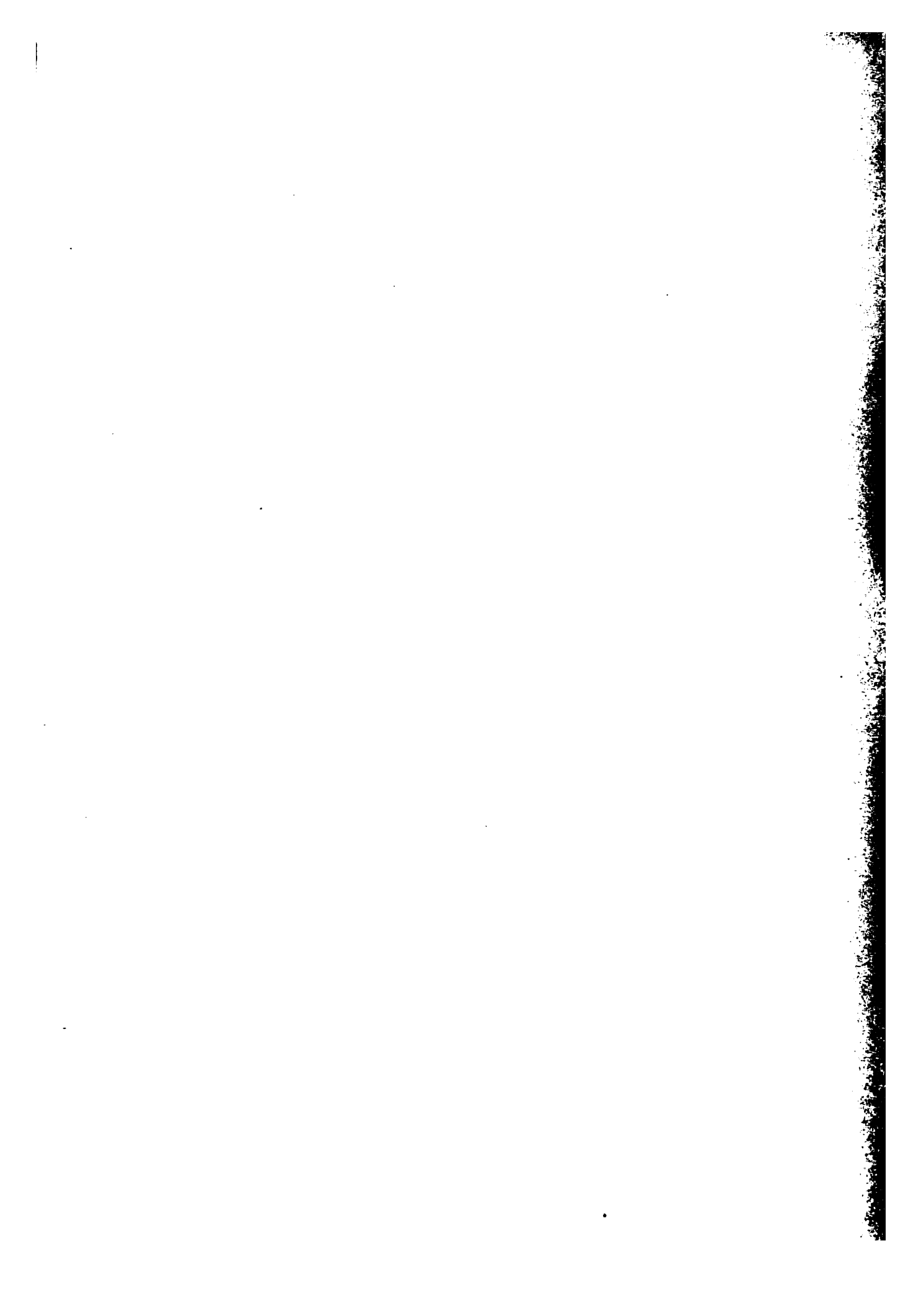
CHAPITRE VII. — Traduction des mélodies grégoriennes

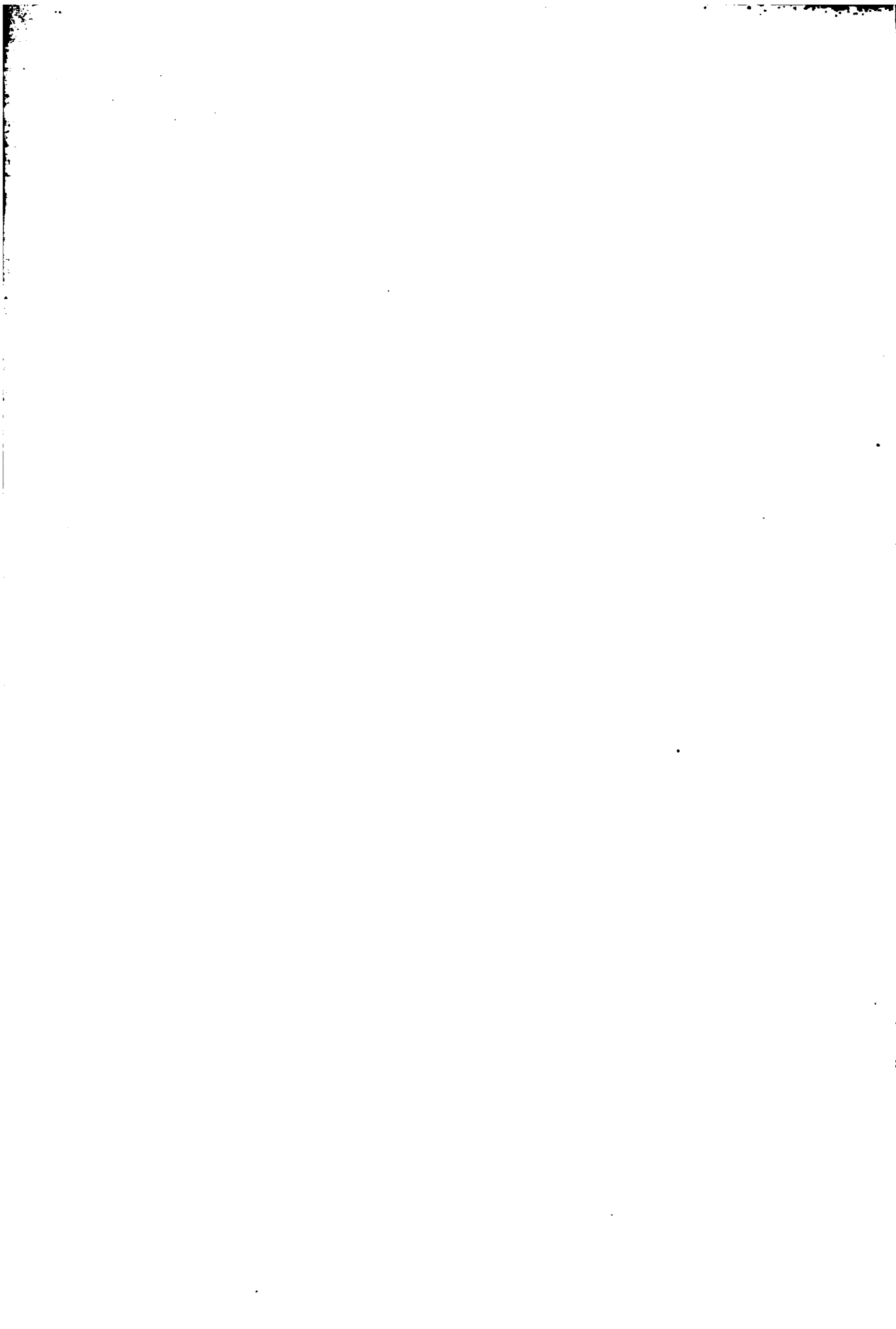
Deux sortes de traductions : une <i>littérale</i> et une <i>rythmique</i>	379
Article I. — <i>Traduction littérale</i>	380
Deux choses sont à traduire : le mélôs et le rythme; où les trouverons-nous? 380. Méthode de traduction : 1° Écrire le mélôs et les neumes correspondantes, 382; 2° Traduire les neumes connues, 382; 3° Marquer les points de repère, phrases et membres de phrase, et distinguer autant que possible les pieds rythmiques, <i>Ibid.</i> ; 4° Achever de déterminer la valeur des neumes et les traduire, 384. Silences et pauses mélodiques nécessaires, mais non indiqués dans la notation neumatique, <i>Ibid.</i> Erreurs de copistes à corriger, 385. Application de la méthode à une mélodie du rythme égal, 386. <i>Item</i> à une mélodie du rythme double, 390. Cent cinquante mélodies grégoriennes ainsi traduites, 393.	
Article II. — <i>Traduction rythmique</i>	393
Imperfection de la notation rythmique des anciens, 394. L'élément vital dans le rythme est l'accentuation, 395. Trois sortes d'accents dans le rythme musical, <i>Ibid.</i> Accents principaux, accents secondaires, 396. Nécessité de marquer les accents du rythme dans la notation, 397. Deux choses manquent dans la traduction littérale des mélodies : la ponctuation et l'accentuation, 399.	
I. <i>Ponctuation</i> . — Distinction des périodes, des phrases et des membres de phrase dans le discours, ainsi que dans la mélodie, 400. Comment on ponctue en musique, 401. Importance de cette ponctuation pour le sens des mélodies, 402.	400
II. <i>Accentuation</i> . — Tâche délicate, qui suppose ou le génie musical ou la science du rythme, 403. Rôle de l'accent métrique; on le reconnaît à deux marques surtout, 405. Par quel signe on indique l'accent métrique, 407. Distinguer bien les notes qui dépendent d'un accent métrique, 408. L'accent rythmique et l'accent pathétique moins importants et plus facilement reconnaissables, 409.	403
Application à la première mélodie ci-dessus. Ponctuation de cette mélodie, 411. L'ictus final dans chaque phrase et membre de phrase, 412. Deux formes rythmiques seulement possibles dans cette mélodie, 414. Ce sont les accents principaux et nécessaires qui décideront entre l'une et l'autre forme, 415. Double traduction rythmique, <i>Ibid.</i> Supériorité de la seconde, 416.	411
La traduction rythmique, moyen de contrôle pour la traduction littérale, 417. Elle met bien à jour les irrégularités rythmiques et donne le moyen de les corriger, <i>Ibid.</i> Exemple remarquable dans la mélodie précédente, 418.	417
Composition des pieds simples de la traduction littérale pour former le rythme parfait des mélodies, 419. Règles à observer à ce sujet, <i>Ibid.</i> La composition sera toujours binaire, une ternaire ne paraissant pas possible, 420.	419

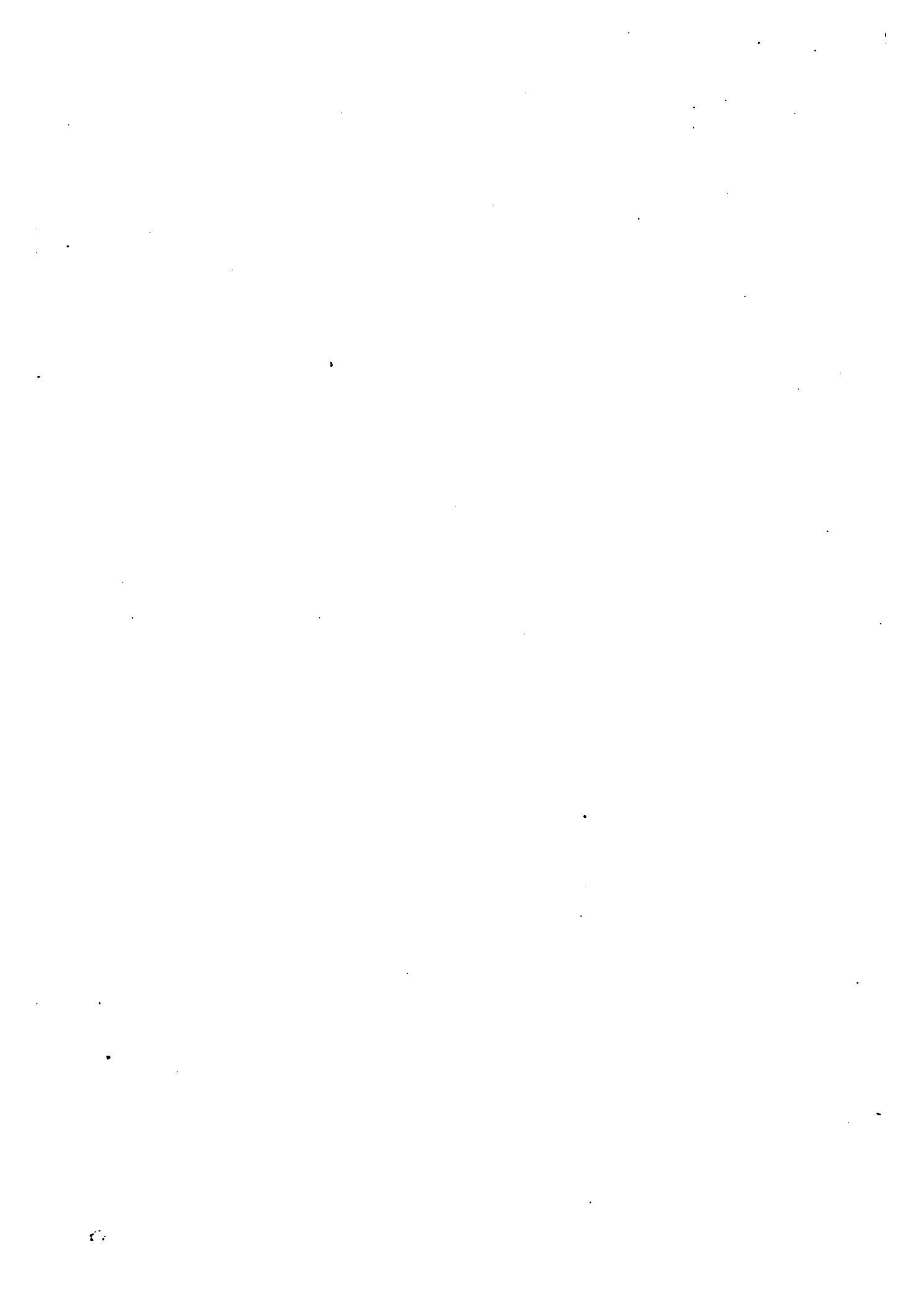
CHAPITRE VIII. — Conclusion

Coup d'œil rétrospectif sur cette 3 ^e étude. Le point de vue historique et le point de vue pratique, 422. Différence entre la manière de composer et de noter le rythme des mélodies chez les anciens et chez nous, 424. Les habitudes anciennes se sont maintenues en partie jusque dans les temps modernes, 425. Il semble donc possible de restaurer les mélodies grégoriennes, mélôs et rythme, <i>Ibid.</i> L'art et la religion y trouveront également leur profit, <i>Ibid.</i>	422
Table analytique des matières.....	429











Stanford University Libraries
3 6105 004 237 405

ML
174
.D293
v. 2
MUSC

Stanford University Libraries
Stanford, California

Return this book on or before date due.

MAR 14 1974