

LK 192



ZENAKADEMIA
MET OORDEEL



ZENAKADEMIA
MET OORDEEL



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Lk 192



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



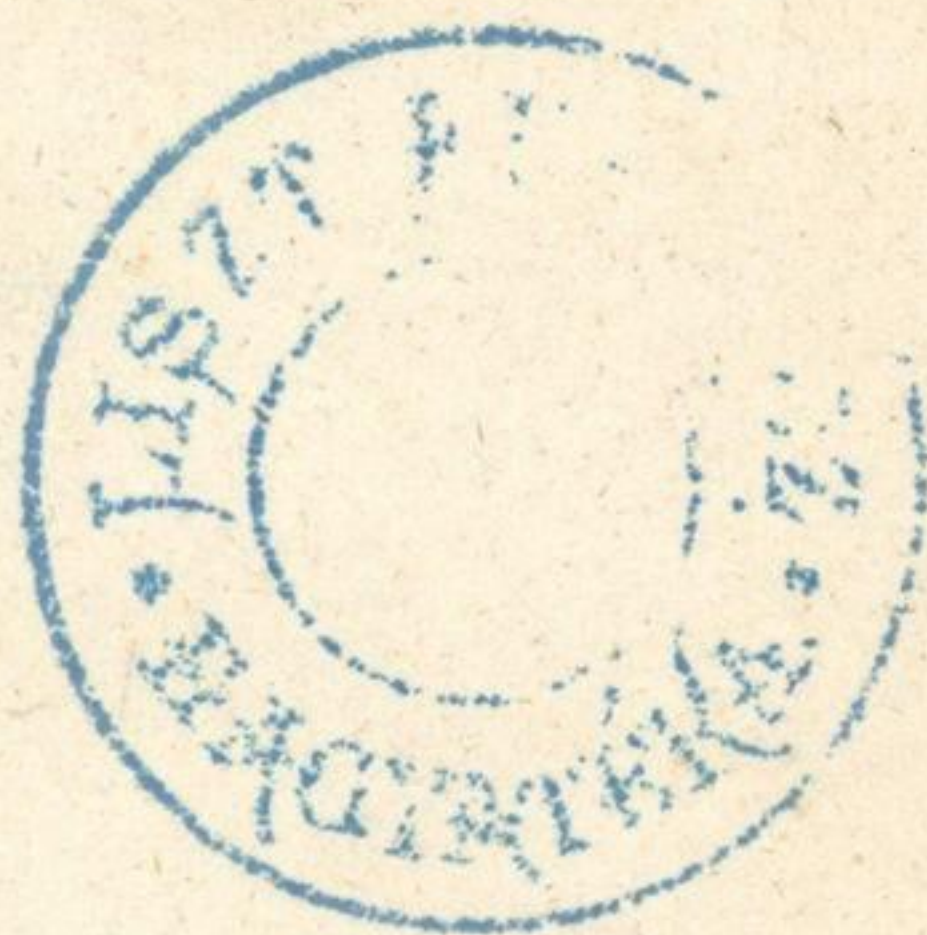
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



~~289~~

R 412

412



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

(*)

f *+* *+*

Ti - bi Do - mi - ne

f *tr*

de re - lie - tus

Rinf. *rall.* *+* *f* *Rall.* *rinf.*

est pau -

f *Rinf.* *f*

per - pu - pil

f *Rall.* *rinf.* *+*

lo tu e - ris

+ *+* *+* *mf* *tr* *tr*

ad - ju - tor;

V. Ut quid Do - mi - ne

f *f*

re - ces - si - sti

f

lon - ge des - pi - cis in o - por - tu - ni - ta -

rall. *f* *tr*

ti bus in tri - bu - la - tu - o -

f

ne dum su - per - bit im -

+ *Rinf.* *mf* *+*

pi - us in - cen - di - tur pau -

tr *Rinf.*

per;

(*) NOTA. Le signe + indique que la note au dessus de laquelle il est placé doit être élevée d'un quart de ton.





ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



289
412
QUARTS DE TON

SUR LES

DU GRADUEL

TIBI DOMINE

DE LA MESSE DU SAMEDI APRÈS LE QUATRIÈME DIMANCHE
DE CARÊME.

PAR M. L'ABBÉ F. RAILLARD



ZENEAkadÉMIA
LISZT MÚZEUM



PARIS

AUX BUREAUX DE LA REVUE ARCHÉOLOGIQUE

LIBRAIRIE ACADÉMIQUE — DIDIER et C^e

QUAI DES AUGUSTINS, 35.

1860

Droits de traduction et de reproduction réservés.



ZENEAkadÉMIA
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MŰZEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

SUR LES

QUARTS DE TON

DU

GRADUEL *TIBI DOMINE*

DE LA MESSE DU SAMEDI APRÈS LE QUATRIÈME DIMANCHE DE CARÊME.

La *Revue archéologique* (Paris du mois de novembre 1858) a publié une note dans laquelle je rapporte plusieurs faits qui confirment la théorie de M. Vincent sur la signification des *épisèmes* ou signes supplémentaires du manuscrit de Montpellier. Je prie M. Vincent de ne pas trouver mauvais que je rétablisse ici un mot qui rendait exactement ma pensée; j'avais écrit au commencement de ma note : « M. Vincent a *démontré* que les *épisèmes* du manuscrit de « Montpellier exprimaient des quarts de ton, etc. » Au mot *démontré*, M. Vincent a substitué, à mon insu, les mots *cherché à établir*, qui sont beaucoup trop loin d'exprimer mon véritable sentiment.

L'argument qui m'a semblé le plus concluant et le plus décisif dans les savantes discussions de M. Vincent, est tiré du chant appliqué aux mots *tu eris adjutor*, qui terminent la première partie du graduel *Tibi Domine* (messe du samedi après le quatrième dimanche de Carême). J'ai insisté sur ce passage dans ma note *sur l'emploi des quarts de ton dans le chant de l'église*, et j'ai essayé de montrer que, dans le manuscrit de Montpellier, la notation primitive du chant qui est sur le mot *adjutor* devait commencer ainsi : e-| e-| -| f fg. M. Vincent avait d'abord adopté la même leçon; mais, cédant à tort à une objection que je ne crois pas fondée, il lui avait en dernier lieu



substitué celle-ci : $e \dashv ef \dashv f fg$ (1). L'objet de la présente note est de montrer que la première de ces deux notations est la seule admissible, et qu'en outre le passage en question ne peut s'interpréter qu'en admettant que le signe \dashv indique une note intermédiaire entre e et f ou entre mi et fa .

Les manuscrits auxquels je vais emprunter les faits nouveaux qui confirment cette interprétation, appartiennent à une époque peu éloignée de celle où vivait Reginon de Prum. Cet écrivain, donnant les caractères des trois genres *chromatique*, *diatonique* et *enharmonique*, s'exprime à l'égard de ce dernier de la manière suivante : « Enharmonicum vero magis coaptatur, et reliquorum gravissimum, quod cantatur per diesin et diesin et ditonum; diesis autem, semitonium dimidium... Hoc unum nosse sufficiat, quod dimidium semitonium diesis dicitur, estque quarta pars toni. Similiter tetrastimoria quarta pars toni, tritemoria tertia nuncupatur. »

Dans l'école de chant de Saint-Gall, qui a produit des musiciens distingués, tels que Notker, auteur d'un grand nombre de chants; Wipo, auteur de la belle prose *Victimæ paschali laudes*; Hermann Contract, auteur des antiennes *Alma Redemptoris* et *Salve Regina*; dans cette école qui a eu une si grande célébrité et où le chantre Romanus avait apporté, vers la fin du huitième siècle, les traditions de l'école de saint Grégoire avec une copie de son antiphonaire, on ne devait évidemment pas ignorer les délicatesses du chant dont font mention les musicographes du moyen âge, et en particulier l'*enharmonique* des Grecs. On pouvait donc espérer d'en trouver la preuve dans les anciens livres de chant manuscrits de Saint-Gall. Je crois l'avoir trouvée dans la manière dont plusieurs de ces manuscrits ont noté le passage du graduel *Tibi Domine* que je viens de rappeler.

Les huit manuscrits dont je rapporte ici un extrait (2) représentent les huit premières notes du chant appliqué au mot *adjutor* par quatre *podatus* (le *podatus* est une ligature de deux notes ascendantes), à l'exception du manuscrit de Saint-Gall, n° 340, qui en a oublié un sur la syllabe *tor*. Six d'entre eux accompagnent ces *podatus* des lettres significatives e , i , s , dont le sens est bien connu (E , ut Equaliter sonetur, Eloquitur; I , Iusum vel Inferius Insinuat; S , Susum vel Sursum Scandere Sibilat : Notker *Balbulus*). Un seul de ces manuscrits, celui d'Einsiedeln, n° 121,

(1) Voyez *Revue archéologique*, t. XI, p. 364, et t. XII, p. 671.

(2) Voyez le premier tableau, pl. XX.



présente les trois lettres; celui de Saint-Gall, n° 359, dont le P. Lambillotte a publié un *fac-simile*, contient seulement les lettres *e* et *s*; les autres n'ont que les lettres *e* et *i*. Ces lettres occupent des places différentes dans chacun des manuscrits; ce qui prouve qu'ils n'ont pas été copiés servilement les uns sur les autres, mais qu'ils ont été écrits par des musiciens ayant une notion exacte du chant qu'ils notaient.

Pour mettre ces manuscrits d'accord entre eux et avec le manuscrit de Montpellier dans les huit premières notes du chant de *adjutor*, il est nécessaire et il suffit d'admettre que la 1^{re} et la 3^e note sont des *mi*; la 2^e, la 4^e et la 5^e, des notes intermédiaires entre le *mi* et le *fa*; la 6^e et la 7^e des *fa*, et la 8^e un *sol*.

Dans le manuscrit d'Einsiedeln, n° 121, les deux premiers *podatus* sont surmontés d'un *i*, ce qui indique que les deux notes dont chacun de ces *podatus* se compose sont graves l'une et l'autre. Le 3^e *podatus* n'ayant pas la lettre *i*, doit avoir ses notes moins graves; la lettre *e*, qui se trouve entre ce *podatus* et le 4^e, indique que la 6^e et la 7^e note sont à l'unisson: ce sont deux *fa*; la lettre *s* placée au-dessus du 4^e *podatus*, et près de sa seconde branche, exprime que la 8^e note s'élève au-dessus de la 7^e d'une manière plus marquée; enfin la lettre *e*, qui vient ensuite, indique l'unisson entre la 8^e et la 9^e note; ce sont deux *sol*.

Dans le manuscrit de Saint-Gall, n° 376, la lettre *i* placée sur la seconde branche des deux premiers *podatus* montre que leur seconde note est grave et s'élève peu au-dessus de leur première note; la lettre *e* placée entre le 2^e et le 3^e *podatus* signifie que la 4^e et la 5^e note sont à l'unisson; elles sont représentées par le signe \vdash dans le manuscrit de Montpellier. La lettre *i* placée près de la 2^e branche du 3^e *podatus* fait comprendre que la 6^e note est encore une note grave, bien qu'elle soit plus élevée que les précédentes; en effet, ce n'est encore qu'un *fa*, tandis que la première des six n'est pas plus basse que le *mi*. Enfin la lettre *e* que l'on voit après le 4^e *podatus* indique la même chose que dans le manuscrit 121 d'Einsiedeln.

La lettre *i* se voit près de chacune des deux branches du 1^{er} *podatus* dans les deux manuscrits de Saint-Gall, nos 340 et 375; ce qui indique que les deux notes de ce *podatus* sont graves, et que la deuxième doit être peu élevée au-dessus de la première.

La lettre *e* est placée entre le 2^e et le 3^e *podatus* dans le manuscrit 375 comme dans le manuscrit 376, et y joue le même rôle. Il est manifeste que le *podatus* qui manque sur la syllabe *tor* dans le ma-



manuscrit 340 accuse une distraction de la part de l'écrivain, et n'accuse rien autre chose.

Il me semble inutile d'entrer dans plus de détails sur le rôle des lettres significatives que l'on voit dans les autres manuscrits; j'ai d'ailleurs indiqué, dans ma note de novembre 1858, le sens des lettres *s* et *e* qui se trouvent dans le manuscrit 359 de Saint-Gall. Il est évident que tous ces manuscrits sont parfaitement d'accord entre eux, et qu'à partir du premier *podatus*, la voix s'élève graduellement, et de telle sorte que la 4^e note soit à l'unisson avec la 5^e, la 6^e avec la 7^e, et la 8^e avec la 9^e; ce qui s'accorde en tout point avec la notation en lettres du manuscrit de Montpellier. Mais pour cela il faut de toute nécessité admettre que dans ce dernier manuscrit le signe \dagger représente, comme il a été dit, une note intermédiaire entre *e* et *f*, ou entre *mi* et *fa*; d'où il suit que le demi-ton diatonique est coupé ici en deux parties, et qu'il y a des quarts de ton.

Le deuxième tableau montre le passage tout entier extrait de différents manuscrits. On voit que ceux-ci présentent entre eux des différences notables; cependant on peut y découvrir aisément l'intention primitive. Ainsi dans tous ceux qui n'ont pas de signe spécial pour indiquer les quarts de ton, chacun des trois premiers *podatus*, dont les deux notes ont entre elles ce petit intervalle, est représenté soit par deux notes à l'unisson, soit par deux notes dont l'intervalle est d'un demi-ton. C'est l'unisson dans le manuscrit n° 15 du tableau, puisqu'on y voit trois *distrophus*. C'est aussi l'unisson dans le n° 16, et les six notes sont des *fa*. C'est encore l'unisson, mais seulement pour les quatre premières notes, dans les manuscrits 11, 12 et 24. Dans ce dernier, ce sont des *si* bémols, et les deux suivantes sont *la si* bémol, parce que le chant a été transposé d'une manière très-irrégulière. On voit l'unisson entre les deux premières notes seulement dans les manuscrits 22, 23 et 25; les 2^e et 3^e *podatus* y sont rendus par *mi fa*, *mi fa*. Enfin chacun des trois premiers *podatus* est représenté par *mi fa* dans les manuscrits 17, 18, 21, 26, 27, 28, 29, 30 et 31. Tout ceci s'accorde parfaitement avec le fait général que j'ai signalé dans ma note de novembre 1858, et qui consiste en ce que si un *podatus* ou un *clivis* est représenté dans le manuscrit de Montpellier par une lettre précédée ou suivie d'un épisème, ce *podatus* ou ce *clivis* correspond, dans les autres manuscrits, à deux notes à l'unisson ou ayant entre elles un intervalle d'un demi-ton. La conséquence la plus naturelle à tirer de ce fait, c'est que l'intervalle des deux notes était primitivement un quart de ton, c'est-à-dire la moyenne entre l'unisson et le demi-ton : *semitonium dimidium*.



Les manuscrits diffèrent entre eux dans la manière dont ils représentent les 7^e et 8^e notes. C'est un *podatus* dans le plus grand nombre ; mais il est traduit par *fa sol* dans les uns (n^{os} 10, 16, 17), et par *sol la* dans les autres (n^{os} 21, 24, 25). La première manière est celle du manuscrit de Montpellier ; la seconde correspond à la notation du manuscrit n^o 9 (339 de Saint-Gall) qui, en cet endroit seulement, diffère des huit premiers, provenant comme lui de la Suisse. D'autres mettent ici un *distrophus* traduit par deux *sol* : n^{os} 11, 13, 14, 18, 23. Enfin, dans le manuscrit n^o 12 (8 de Corbie), on trouve un *oriscus* surmonté d'une *virga*, ce qui se rapproche beaucoup de la version donnée par les manuscrits n^{os} 19, 20, 26, 27, 28, 29, 30, 31.

On voit dans la fin du passage deux types différents : le premier est celui des manuscrits de la Suisse (les neuf premiers du tableau), auxquels se rapportent les manuscrits n^{os} 11, 16, 17, 18, 24 et 25 ; le second est une abréviation du premier ; c'est celui du manuscrit de Montpellier, auquel se rapportent les manuscrits n^{os} 12, 13, 14, 15, 19, 22, 23, 26, 27, 28, 29, 30, 31. Le manuscrit n^o 21 présente ici une bizarrerie inadmissible, car il sort du ton.

Dans la traduction du graduel tout entier en notation moderne que je donne en même temps (1), la valeur tonale des notes a été fixée par la confrontation de plusieurs manuscrits ; les durées relatives des notes et les ornements ont été déterminés d'après les manuscrits de Saint-Gall, suivant les règles exposées dans mon ouvrage : *Explication des neumes*. Un examen plus attentif m'a obligé de modifier la version que j'avais donnée pour le chant du mot *adjutor* dans ma note de novembre 1858. Les quatre *podatus* de ce chant doivent être formés chacun de deux longues, car ils appartiennent à l'espèce de *podatus* dont j'ai parlé dans l'*Explication des neumes*, pages 73 et 74. On trouve, en effet, sur le mot *imperium* (introit : *Puer natus est*) dans le manuscrit 121 d'Einsiedeln (V. le 3^e tableau), ce *podatus* remplacé par deux *virga* séparées dans les autres manuscrits de la Suisse. Le manuscrit provenant du monastère de Prum (Bibl. impér., 641, suppl. lat.) donne pour le même mot une notation qui s'accorde parfaitement avec celle des manuscrits de Saint-Gall. Je la traduis comme il suit :



On remarquera que la note placée sur la syllabe *bi*, du commen-

(1) Voir la pl. XIX.



cement du graduel *Tibi Domine*, se trouve à un quart de ton au-dessous de la note qui précède et au-dessus de la note qui suit. Les manuscrits la représentent les uns par un *mi*, les autres par un *fa*, comme cela a toujours lieu dans les cas semblables, où le manuscrit de Montpellier met un épisème. Quelques personnes seraient peut-être portées à considérer les épisèmes de ce manuscrit comme ne servant à autre chose qu'à exprimer une incertitude de notation. Cette explication singulière, dernier refuge de ceux qui ne veulent point reconnaître ici les quarts de ton, se trouve maintenant détruite par les lettres significatives si explicites des manuscrits d'Einsiedeln et de Saint-Gall.

F. RAILLARD.

RENOIS DU TABLEAU II, Pl. XX.

- | | |
|--|---|
| 1 Einsiedeln, n° 121. | 17 Bibl. imp., n° 776, lat. |
| 2 Saint-Gall, n° 376. | 18 Bibl. imp., n° 903, lat. |
| 3 Saint-Gall, n° 340. | 19 Bibl. imp., n° 780, lat. |
| 4 Saint-Gall, n° 375. | 20 Bibl. de Sainte-Geneviève, BB, l. 4. |
| 5 Saint-Gall, n° 359. | 21 Bibl. imp., n° 1241, Saint-Germ., lat. |
| 6 Saint-Gall, n° 338. | 22 Bibl. imp., n° 21, Compiègne. |
| 7 Saint-Gall, n° 342. | 23 Bibl. imp., n° 712, Saint-Germ., lat. |
| 8 Saint-Gall, n° 374. | 24 Bibl. Mazarine, n° 731. |
| 9 Saint-Gall, n° 339. | 25 Bibl. de l'Arsenal, 123, c. |
| 10 Antiph. de Montpell. | 26 Bibl. de Sainte-Geneviève, BB, l. 10. |
| 11 Bibl. imp., n° 1087, lat. | 27 Bibl. de Sainte-Geneviève, BB, l. 11. |
| 12 Bibl. imp., n° 8, Corbie. | 28 Bibl. Mazarine, n° 241. |
| 13 Bibl. imp., n° 170, Saint-Germ., lat. | 29 Bibl. de l'Arsenal, n° 155, A. |
| 14 Bibl. imp., n° 483, Saint-Germ., lat. | 30 Bibl. de l'Arsenal, n° 155, B. |
| 15 Bibl. Mazarine, n° 748. | 31 Bibl. de l'Arsenal, n° 181. |
| 16 Bibl. imp., n° 1132, lat. | |



R 412



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

1982



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Orsz. M. Liszt Ferenc Zeneakad. Főiskola
KÖNYV

Leltározva: 1948. *noo* hó
412 sz. alatt



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



ZEN AKADEMIA
LUST MOEN



ZEN AKADEMIA