

LK 191



ZENEAKADÉMIA
ARTS CENTER



ZENEAKADÉMIA

ARTS CENTER



ZENEAKADÉMIA
LISZT MŰZEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MŰZEUM

LK 191



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



288



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

411



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

NOMS, FORMES ET SIGNIFICATIONS DES NEUMES

NEUMES SIMPLES.

Virga ordinaire ou grande virga.	/		Virga coupée ou petite virga.	/		Virga jacens.	-		Punctum.	.	
-------------------------------------	---	--	----------------------------------	---	--	---------------	---	--	----------	---	--

NEUMES COMPOSÉS.

Podatus à deux longues	✓		Le même coupé		Autre.	/.		Le même avec suite.	..		Autre.	""		Gutturalis.	^		
Le même coupé.	✓		Porrectus.		Autre.	/.		Autre.	..		Strophicus coupé.	..		Scandicus avec gutturalis.	!		
Podatus inflatilis.	✓		Le même coupé.		Autre.	/.		Autre avec antécéd.	..		Autre.	""		Quilisma.	w		
Le même coupé	J		Podatus avec Porrectus coupé.		Climacus à 4 notes.	/.		Epiphonus.	u		Groupe de strophicus.	""		Salicus.	w		
Clivis ordinaire.	^		Scandicus.	!		Autre.	/.		Cephalicus.	^		Autre.	""		Quilisma et Clivis	w	
Le même coupé.	/.		Autre Scandicus.	!		Autre.	/.		Cephalicus allongé.	^		Pressus.	trem		Quilisma et climacus	w	
Clivis à deux longues.	^		Autre.	!		Autre.	/.		Le même.	^		Clivis avec pressus.	trem		Autre.	w	
Clivis avec renforcement	Rinf		Scandicus à 4 notes.	!		Climacus à 5 notes.	/.		Strophicus distrophus.	""		Oriscus	^		Podatus avec cephalicus.	J	
Torculus à trois longues.	✓		Scandicus à 5 notes.	!		Autre.	/.		Autre.	""		Franculus.	^		Clivis avec epiphonus.	^	
Torculus ordinaire	S		Climacus.	/.		Trigon.	..		Tristrophus.	""		Le même coupé.	^		Porrectus et cephalicus.	Nº	



288

A Monsieur Liszt, Hambourg
S. A. M. le grand Duc de Saxe

Hommage de l'auteur

Rome, 4 juin 1862

F. Baillart

MR 411



RESTAURATION DU CHANT GRÉGORIEN



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



Imprimerie de Pillet fils aîné, rue des Grands-Augustins, 5.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

R 411

MÉMOIRE SUR LA RESTAURATION

DU

CHANT GRÉGORIEN

PAR

M l'abbé F. RAILLARD



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



PARIS

LIBRAIRIE CATHOLIQUE ET CLASSIQUE DE PÉRISSE FRÈRES

PARIS

NOUVELLE MAISON

RÉGIS BUFFET et C^e, successeurs

RUE SAINT-SULPICE, 38

LYON

ANCIENNE MAISON

RUE MERCIÈRE, 49

ET RUE CENTRALE, 34

1862



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

R. 411

MEMOIRE

SUR LA

RESTAURATION DU CHANT GRÉGORIEN



Le chant de l'Église a été profondément altéré, et il a besoin d'être remis dans un meilleur état. Il est inutile que je m'applique à le prouver, puisque partout on demande une restauration du chant liturgique.



Il n'y a pas lieu d'examiner si l'on doit composer un ensemble complet de chants nouveaux pour les substituer à tous les anciens chants du Graduel et de l'Antiphonaire ; car une entreprise de cette nature est au-dessus des forces humaines. D'ailleurs, elle serait repoussée et condamnée par l'Église, dont la volonté souvent exprimée a toujours été que l'on doit conserver le chant grégorien.

Il ne faut pas songer non plus à remanier encore les chants anciens pour leur donner une forme nouvelle. Des essais beaucoup trop nombreux ont été faits dans ce sens, et ils n'ont abouti qu'à produire l'affreuse bigarrure, le chaos monstrueux que nous voyons aujourd'hui dans les chants de l'Église, et que l'on voudrait faire disparaître. M. l'abbé Jules Bonhomme a fait une savante et consciencieuse histoire de ces essais malheureux. Après qu'on a lu ses *Principes d'une véritable restauration du chant grégorien*, on demeure convaincu qu'il n'y a



qu'un parti à prendre pour remédier au mal dont tout le monde se plaint : c'est de rendre purement et simplement aux chants de l'Eglise leur forme primitive. Il est d'ailleurs aisé de comprendre qu'en prenant toute autre mesure, on n'aurait aucune chance d'obtenir l'assentiment universel, et qu'ainsi on n'arriverait pas à l'unité, qui est l'objet des vœux de tout le monde. Si, au contraire, on parvient à reproduire avec certitude le chant grégorien dans sa pureté et sa beauté premières, on ne fera nulle part aucune difficulté de l'adopter ; on s'empressera même de l'étudier partout et de le réintégrer dans toutes les églises, parce qu'il s'imposera de lui-même et par le prestige de son antiquité, et par sa perfection, sa majesté, en un mot, par toutes les qualités qui le distinguent.

Toute la question se réduit donc à savoir si l'on peut réellement parvenir à restaurer complètement et avec certitude le chant grégorien. C'est pourquoi je vais m'appliquer à établir la possibilité de cette restauration, et indiquer les moyens que nous avons à notre disposition pour la réaliser.


Pour restaurer le chant grégorien, il faut : 1° retrouver le nombre de notes qui appartiennent à chaque mot, à chaque syllabe de la liturgie ; 2° fixer le rang que chaque note occupe sur l'échelle des sons ou la gamme, de telle sorte que l'on sache si c'est un *ut*, ou un *ré*, ou un *mi*, etc. ; 3° déterminer les valeurs temporaires relatives des notes, ou le rapport de la durée de chaque note à celle des autres, ce qui constitue le rythme ; 4° indiquer le mode d'exécution du chant, ce qui comprend le mouvement, les repos, et les divers genres d'ornements qui lui sont propres.

Toutes ces opérations sont nécessaires pour une restauration complète ; elles doivent être faites d'après les monuments les plus anciens, et appuyées sur des preuves solides ; car on ne saurait regarder comme une restauration véritable celle dans laquelle il y aurait quelque chose d'arbitraire, ou de pure imagination, soit dans le nombre des notes, soit dans leurs intervalles, soit dans les rapports de leurs durées, soit dans les



divers ornements de la voix. Or on peut retrouver toutes ces choses dans les manuscrits.

D'abord le nombre des notes appliquées à chaque syllabe est indiqué de la manière la plus claire dans les manuscrits les plus anciens notés en neumes purs; et l'on doit avoir une pleine confiance en leurs indications par la raison qu'ils sont parfaitement d'accord entre eux. Cet accord entre les anciens mss. est une preuve évidente « qu'ils transmettaient un seul et même système, » comme l'a dit Mgr l'Évêque d'Arras, « et que ce système ne pouvait être que la pensée même de saint Grégoire. » (*Voyez : Principes d'une véritable restauration du chant grégorien*, p. 287.)

En second lieu, chaque note du chant liturgique peut être mise à la place qu'elle occupait primitivement sur l'échelle des sons. Les anciens mss. en neumes purs et sans portée ne pourraient pas servir pour faire cette opération, parce que les neumes qui ne sont pas placés sur des lignes n'indiquaient pas la valeur des intervalles musicaux des notes, ou les intonations; mais les mss. qui  les donnent sont tellement multipliés, qu'il restera à peine quelques notes douteuses dans les morceaux les plus étendus, lorsqu'on aura confronté un nombre de mss. suffisamment grand.

Je dois faire observer qu'ici les mss. présentent entre eux des divergences dans certains endroits; mais ces divergences deviennent d'autant plus rares que les mss. que l'on compare sont plus anciens; ce qui confirme la proposition de Mgr l'Évêque d'Arras rapportée ci-dessus, « qu'ils transmettaient un seul et même système, et que ce système ne pouvait être que la pensée même de saint Grégoire. »

J'ai signalé dans mon ouvrage : *Explication des neumes* (p. 119 et 120), les cas où les divergences se rencontrent le plus souvent, et j'ai reconnu qu'elles avaient pour cause : 1° une horreur mal fondée du triton; 2° le manque d'un signe spécial pour indiquer le quart de ton ou *diesis*; car le triton et le quart de ton étaient admis primitivement dans le chant



de l'Église. Ceci paraîtra certainement extraordinaire à beaucoup de personnes. Il est donc nécessaire que je donne des preuves de mon assertion.

Je commence par rapporter les preuves de l'emploi du triton dans le chant ecclésiastique. Huchald de Saint-Amand, citant des exemples de tous les intervalles employés dans le chant de l'Église, depuis la seconde mineure jusqu'à la sixte majeure, indique comme présentant l'intervalle de triton le commencement du répons : *Isti sunt dies quos observare debetis temporibus*. (Gerbert, *Scriptores*, t. I, p. 105.) J'ai trouvé effectivement dans les mss. que la dernière note du mot *debetis* était un *fa*, et que la première note du mot suivant *temporibus* était un *si* naturel supérieur.

Le même auteur cite encore comme renfermant le triton, le répons : *Jam corpus ejus*; et Bernon de Reichenau, qui lui est postérieur de deux siècles environ, rapporte le même exemple de triton. (Gerbert, *Scriptores*, t. II, p. 64.)

Il est important de remarquer que les indications d'Huchald méritent une entière confiance : c'est pourquoi je vais encore donner une preuve que ces indications sont exactes. Il dit à l'endroit déjà cité que la sixte majeure se trouve dans l'Introït : *Ad te levavi*, et dans le Répons : *Inter natos mulierum non*. Or, dans les anciens mss., par exemple dans celui de Montpellier, on trouve cet intervalle entre les mots *Deus meus* de l'Introït et les mots *in te*, car on y descend du *ré* au *fa*; on le trouve également entre le mot *mulierum* du Répons et le mot *non*, car on y descend du *la* à l'*ut*. Bernon cite les mêmes exemples de sixte majeure, et il en indique encore deux autres, l'un dans le Répons : *Hæc est virgo, Introivit*, et l'autre dans l'Antienne *Iste cognovit*. Aribon le scolastique, contemporain de Bernon, donne aussi comme exemple de sixte majeure l'Introït : *Ad te levavi*, et il y joint un nouvel exemple tiré de *Jam non estis hospites et advenæ, sed estis cives sanctorum et domestici*. (Gerbert, *Scriptores*, t. II, p. 221.) Il suit de là que la sixte majeure et le triton, qui ont été exclus plus tard du chant de



l'Église, y étaient bien réellement employés autrefois. Ainsi l'on vient de voir que l'on montait immédiatement du *fa* au *si* naturel dans le Répons : *Isti sunt dies*. Il n'est pas douteux pour moi qu'on ne descendît du *si* naturel au *fa* dans l'*Alleluia*, *In te Domine* entre les mots *accelera* et *ut eripias*, bien que les auteurs ne signalent pas ce cas, parce qu'on le trouve ainsi dans le plus grand nombre des mss.

Mais si le triton direct, ascendant ou descendant, c'est-à-dire l'intervalle de *fa* grave à *si* aigu, ou de *si* aigu à *fa* grave, sans notes intermédiaires, était admis dans le chant de l'Église, à plus forte raison devait-on admettre le triton qui avait une ou plusieurs notes entre *fa* et *si*. Aussi, tandis que le premier se présente rarement, on trouve des exemples nombreux du second, principalement dans les chants appartenant aux 3^e et 4^e modes. Il est vrai que, dans beaucoup d'endroits des mss. postérieurs au onzième siècle, les passages où se trouvait antérieurement la relation de triton ont été altérés de diverses manières; néanmoins elle a été conservée dans un assez grand nombre d'autres; souvent même on trouve un bécarre devant le *si* dans des endroits où, à ce qu'il paraît, la tradition s'était obstinée à conserver le triton, malgré l'arrêt de proscription qu'une fausse théorie avait prononcée contre lui. (Exemples : gr. *Juravit*, ms. 1017, bibl. imp.; Fonds Saint-Évroult: *Reges Tharsis*, ms. 732; bibl. Mazar.: *Isti sunt triumphatores*, ms. 189, bibl. imp., S. Germ. lat., etc.)

Au reste, le triton, même celui que j'ai appelé *triton direct*, n'a jamais été exclu d'une manière absolue et universelle du chant de l'Église, comme l'ont prétendu les auteurs modernes; j'en ai la preuve dans le petit Traité en vers ayant pour titre *Flores musicæ* avec un commentaire, et dont la date est de 1332. On y donne des exemples de triton direct; seulement il y est dit que cet intervalle est rarement employé¹, ce qui est

1. « Tritonus ad vocem quartam posset retineri,
Cantus quem rarò quorundam vult adhiberi,



très-vrai, et ce que l'on admettra sans peine, puisqu'il en est encore ainsi même dans la musique moderne.

C'est dans les chants des 3^e et 4^e modes que se rencontrent surtout, comme je l'ai dit, la relation de triton. Ceci est une conséquence de la constitution même de ces modes qui ont le *mi* pour finale commune, et dans lesquels le *si* au-dessus de cette finale ne doit pas être altéré par le bémol, pour que l'intervalle de ces deux notes principales soit toujours d'une quinte juste. Autrement, l'introduction du bémol dans ces modes produirait le retour fréquent de la quinte diminuée qui leur communiquerait un caractère mou, langoureux, efféminé, incompatible avec la gravité et la mâle énergie du chant liturgique. On peut s'en convaincre en comparant, par exemple, les chants de l'Introït: *Nos autem* et de l'Alleluia: *Emitte Spiritum* écrits avec le *si* naturel, aux mêmes chants écrits avec le *si* bémol. Ces deux chants, l'un et l'autre du 4^e mode, prennent dans les deux cas des caractères complètement différents, et l'on voit avec une pleine évidence que la première manière est incomparablement meilleure que la seconde, bien que dans la première on rencontre plusieurs fois la relation de triton, par suite de la suppression du bémol.

Les auteurs du moyen âge sont d'accord avec ces principes. Aribon affirme expressément que le bémol doit être exclu des 3^e et 4^e modes; il ne l'admet que quelquefois dans le 5^e et le 6^e, et très-rarement dans le 1^{er} et le 2^e¹. Marchetto de Padoue,

In quo vix poterit resonantia dulcis haberi.
Ergo communis cantus cupit hunc removeri,
Musica dulcisonas cum poscat carminis odas
Per voces quartas soli diatessaron aptas,
Tritonus inque manu rarò posset retineri.

« *Commentarium*... Dicit quod aliqui cantores addunt tritonum ad quartam vocem, quia continet tres tonos, sed rarò utimur illo in cantu... Sed quia rarò invenitur, idcirco a paucis musicis ponitur... Tritonus minus curatur, licet interdum reperiatur ut supra dictum est... » (*Impressum Argentinae, anno 1488; auctore Hugone, sacerdote, 1332.*)


1. Cantus quinti et sexti toni potissimum indigent sinemmenon, cum



postérieur à Aribon d'environ deux siècles, professe les mêmes principes, mais avec des restrictions. Ainsi il veut que l'on mette le bémol dans certains cas aux chants du 4^e mode, et toujours à ceux du 2^e, afin d'éviter la dureté du triton, qui, dit-il, doit être exclus partout¹. Néanmoins il écrit entièrement sans bémols l'introït *Statuit ei Dominus*, dans lequel tous les graduels modernes, et même plusieurs graduels mss. anciens, ont bémolisé tous les si moins un. Il dit encore que le 7^e mode doit toujours être chanté avec le si naturel. Il en est de même du 8^e mode.

Il suit de là qu'un très-grand nombre de bémols devront être supprimés, lors même qu'il en résulterait, dans certains cas, une relation de triton.

Maintenant, comment le principe de l'exclusion absolue du

ipsa sit vicaria triti superioris. In proto quoque succinit, sed rarissimè, ut in *Ecce nomen Domini v. d. l.* Quadratum autem ♯ non solum in deuterio, qui suus domesticus est, sed etiam in proto, in tetrardo, in ipso quoque trito conversatur assiduè : quamvis trito familiari non sit vicinitate conjunctum, quia nec à finali  nec ab excellenti f. aliqua distat consonantia. (Gerbert, *Scriptores*, t. II, p. 218.)

1. Debet namque cantari secundus tonus semper per ♮ rotundum ; cujus ratio est, quia secundus, eò quod subjugalis est, ultra sextam a fine scandere non potest. Ad ipsum verò si ascenderes, per ♯ quadratum, tunc ab F gravi quocumque ascendendo ad dictum ♯, vel ab ipso ♯ quocumque descendendo ad prædictum F, fieret tritoni duritia, quæ in cantu quolibet est penitus evitanda. (Gerbert, *Scriptores*, t. III, p. 108.) Debet namque cantari tertius tonus semper propriè per ♯ quadratum ; cujus ratio est, quia omnis tonus à fine suo diapente sursum requirit, quæ est ejus, ut supra diximus, confinalis. (*Ib.*, p. 109.) Debet autem cantari quartus tonus, ratione data de tertio, per ♯ quadratum, sed quia sunt aliqui cantus ipsius toni ascendentes à suo fine ad diapente tangentes in eorum ascensu F gravi, vel descendentes ab ipso diapente ad finem præditum iterum tangentes F. in quibus duritia occurreret tritoni ; ideò dicimus ad dictam duritiam evitandam, quod tales cantus cantari debent per ♮ rotundum, ut est : R. *Jérusalem*, et huic sim. (*Ib.*, p. 110.) Debet namque cantari septimus tonus semper per ♯ quadratum, cujus ratio est, quia si per ♮ rotundum cantaretur, tunc nulla essentialis differentia inter ipsum et primum esset. (*Ib.*, p. 113.) Debet enim cantari octavus tonus per ♯ quadratum, ratione de ejus authentico dicta... Similis esset secundo. (*Ib.*, p. 114.)



triton s'est-elle introduite dans l'enseignement du chant ecclésiastique ? J'en trouve la cause dans une interprétation fausse et outrée d'une assertion de Gui d'Arezzo, dont l'autorité en matière de chant a été de tout temps très-respectée au moyen âge. Cet auteur semble en effet n'admettre dans le chant que six intervalles, savoir, les deux secondes, majeure et mineure, les deux tierces, majeure et mineure, la quarte juste et la quinte juste. Voici ses paroles : *Junguntur ad se invicem voces sex modis, tono, semitono, ditono, semiditono, diatessaron, diapente... Non aliter quam his sex modis voces junctæ concordant, vel moventur. In nullo enim cantu aliis modis vox voci ritè conjungitur, vel intendendo, vel remittendo. His adjunguntur septem, (i. e.) diapason; quæ quia rarò inveniuntur, minus inter alias annumerantur.* (Scriptores, t. II, p. 46.) Il semble donc exclure du chant les intervalles de triton, de quinte diminuée, et de sixte, soit majeure soit mineure.

Mais je ferai d'abord remarquer que ce passage de Gui d'Arezzo ne peut s'interpréter que dans le sens d'intervalles de deux notes consécutives, qui se suivent immédiatement, sans qu'il y ait d'autres notes entre elles ; et alors il n'y aurait d'exclu que le triton direct, et non pas ce que l'on a appelé la relation de triton. Ensuite les mots *junguntur, junctæ, conjungitur*, dont il se sert, paraissent indiquer qu'il entend parler de notes liées, faisant par conséquent partie d'un même membre de phrase mélodique, et placées sur la même syllabe. Or dans les exemples de triton direct que l'on trouve, les deux notes de cet intervalle ne sont jamais liées ; elles appartiennent à deux phrases mélodiques distinctes, et sont placées sur deux mots différents ; on peut, on doit même toujours les séparer par un repos. On doit en dire autant des exemples de sixte majeure ou mineure qui sont indiqués par les auteurs, et que l'on trouve dans les mss.

C'est donc par suite d'une fausse interprétation des paroles de Gui d'Arezzo qu'on en est venu à proscrire du chant et le triton direct et le triton indirect ou la relation de triton, et



c'est ce qui a été la cause d'un grand nombre de divergences entre les mss. En effet, on faisait disparaître la relation de triton de diverses manières : tantôt en changeant le *si* naturel en *si* bémol, tantôt en remplaçant le *si* par un *ut*, tantôt en changeant complètement le passage où l'on rencontrait le triton. Les deux premières manières sont le plus fréquemment employées, et les cas de la seconde se rencontrent à peu près aussi souvent que ceux de la première.

Mais un abîme appelle un autre abîme; l'habitude qu'on avait prise dans certaines écoles de changer le *si* en *ut* pour éviter le triton a entraîné à faire le même changement dans beaucoup d'endroits où l'on n'avait point de triton à craindre. Bien plus, comme entre le *mi* et le *si* il y a une grande analogie, le *mi* a subi le même sort que le *si*, et il a été remplacé par le *fa* de la même manière que le *si* l'a été par l'*ut*. On en a un exemple remarquable dans le Trait : *Domine non secundum* des livres de chant parisien, où le *fa* remplace le *mi* jusqu'à onze fois. Le chant des Préfaces parisiennes fait entendre fréquemment la même altération, et c'est sans doute l'habitude invétérée de ces intonations vicieuses qui a donné naissance au chant horrible et barbare de l'Épître à l'usage de Paris.

L'école de Saint-Gall, autrefois si célèbre, n'a pas été à l'abri de la contagion, si l'on en juge par les exemples qui ont été publiés par le R. P. Schubiger dans son savant ouvrage sur cette école. Le traité *Flores musicæ*, qui cependant n'exclut pas d'une manière absolue le triton direct lui-même, renferme des exemples assez nombreux de la substitution de l'*ut* au *si* ou du *fa* au *mi*. Mais ce genre vicieux n'a jamais été universel, et voilà pourquoi les mss. de toutes les époques depuis le onzième siècle présentent entre eux des divergences qui n'ont pas une autre origine.

J'ai trouvé une autre cause de divergence dans le manque de signe spécial pour indiquer le quart de ton; car non-seulement l'intervalle d'un quart de ton a été connu des théoriciens du moyen âge qui l'ont appelé *diesis*, mais il a été employé



dans le chant ecclésiastique. Voici les noms des auteurs qui en ont parlé, et qui sont cités par Gerbert : 1° Saint Isidore de Séville (*Scriptores*, t. I, p. 21) ; 2° Aurélien de Réomé (*ib.*, p. 34) ; 3° Remi d'Auxerre (*ib.*, p. 64) ; 4° Hucbald de Saint-Amand (*ib.*, p. 122) ; 5° Reginon de Prum (*ib.*, p. 244) ; 6° Adebald (*ib.*, p. 306) ; 7° Bernelinus (*ib.*, p. 327) ; 8° Anonyme I, (*ib.*, p. 332) ; 9° Anonyme II (*ib.*, p. 338) ; 10° Anonyme III (*ib.*, p. 343) ; 11° Anonyme IV (*ib.*, p. 347) ; 12° Gui d'Arezzo (*ib.*, t. II, p. 10) ; 13° Engelbert (*ib.*, p. 342) ; 14° Johannes Ægidius (*ib.*, p. 383) ; 15° Marchetto de Padoue (*ib.*, t. III, p. 73) ; 16° Johannes Kekius (*ib.*, p. 323). J'ajoute à cette liste le nom de Jérôme de Moravie, dont le traité n'est pas dans le *Recueil* de Gerbert (Bibl. Imp. ms. 1817, fonds de la Sorbonne, folio 29, recto).

Ces auteurs donnent tous, à bien peu de chose près, la même notion du *diesis* ou quart de ton. Ils distinguent trois genres de musique : le genre diatonique, le genre chromatique et le genre enharmonique. Ce dernier mot a ici un sens tout autre que celui qu'on lui donne dans la musique moderne ; car dans le ~~tenor~~ ^{tenor} ~~corde~~ ^{corde} enharmonique des anciens, les intervalles entre les cordes se succédaient dans l'ordre suivant, en partant de la corde la plus grave : un quart de ton, un quart de ton et un diton ou tierce majeure. Voici le caractère attribué au genre enharmonique par un auteur anonyme du neuvième siècle : *Hoc genus quasi medietatis locum possedit, ut nec durum nec molle sit, sed ex utrisque compositum dulcescit.* (Gerbert, *Scriptores*, t. I, p. 331.) Reginon de Prum en parle dans le même sens : voici ses paroles : *Enarmonicum verò magis coaptatur, et reliquorum gravissimum, quod cantatur per diesin et diesin et ditonum ; diesis autem, semitonium dimidium.*

On voit avec évidence, en lisant les auteurs du moyen âge, qu'ils avaient une notion parfaitement nette des choses dont ils parlaient, et que pour eux le genre enharmonique n'était pas une subtilité d'école purement théorique, mais qu'ils en avaient réellement une connaissance pratique. Mais « une des propositions scientifiques les plus inattendues qui se soient pro-



duites depuis longtemps, » comme l'a dit M. Vitet (*Journal des savants*, septembre 1854), c'est que ce genre ait été combiné avec le genre diatonique dans le chant grégorien. Aussi M. Vincent a-t-il grandement étonné le monde savant et le monde des artistes en révélant l'existence du quart de ton dans la notation en lettres du ms. de Montpellier. Il est parfaitement démontré maintenant que les *épisèmes* ou signes supplémentaires de ce ms. *exprimaient des notes intercalées dans l'intervalle de chaque couple des demi-tons de la gamme diatonique*. Il serait trop long d'énumérer ici les preuves de cette proposition ; je dois me borner à rappeler qu'on en trouve le détail dans deux articles de la *Revue archéologique* publiés par M. Vincent (t. XI, p. 342, et t. XII, p. 669), et dans deux autres articles que j'ai moi-même publiés dans la même *Revue* (novembre 1858 et septembre 1860) ; car j'ai eu la fortune de trouver des faits nombreux qui confirment pleinement la belle découverte de M. Vincent.

Cette découverte est d'une grande importance pour la restauration du chant grégorien, car elle nous révèle l'origine d'une classe nouvelle de *divergences* que l'on rencontre dans les mss. Ces divergences proviennent de ce que dans les mss. qui n'ont pas de signe spécial pour indiquer l'intervalle d'un quart de ton, deux notes consécutives qui ont entre elles ce petit intervalle sont représentées soit par deux notes à l'unisson, soit par deux notes ayant entre elles l'intervalle d'un demi-ton diatonique. Ainsi le demi-ton diatonique étant l'intervalle *fa mi* ou *mi fa*, la note qui dans les mss. correspond à l'épisme du ms. de Montpellier est tantôt un *mi*, tantôt un *fa*. Et si c'est l'intervalle *ut si* ou *si ut*, on trouve tantôt *si*, tantôt *ut* dans les autres mss. pour la note qui correspond à un épisme.

On demandera ici comment on pouvait reconnaître les endroits où se trouvaient les quarts de ton, lorsqu'il n'y avait pas de signes pour les indiquer ; car jusqu'à présent je ne connais encore que deux mss. où l'on trouve ces signes : le ms. de Montpellier et le ms. 1087 de la bibliothèque impériale, fonds





tendu les mots *subductio* et *diesis* de Gui d'Arezzo dans le sens du mot *dièze* de la musique moderne, et qui ont prétendu que ce théoricien célèbre voulait qu'on élevât d'un demi-ton le *fa* et l'*ut* dans certains endroits. Il est maintenant bien démontré qu'il ne s'agit pas ici du dièze moderne faisant élever le *fa* et l'*ut* d'un demi-ton, mais bien du *diesis* enharmonique abaissant ces mêmes notes d'un *quart de ton*. Il est bien évident, d'ailleurs, que dans l'exemple précédent donné par Gui d'Arezzo pour montrer l'emploi du *diesis* enharmonique, il n'y a pas lieu de diézer ni l'*ut* ni le *fa* dans le sens attaché aujourd'hui au mot *diézer*. Il n'y a de place nulle part pour le dièze moderne dans le chant grégorien. Le genre chromatique en est exclu parce qu'il lui donnerait une expression de mollesse qui ne lui convient pas : *Hoc genus mollissimum comprobatur, quocirca ecclesiastico usui non applicatur*. (Gerbert, *Script.*, t. I, p. 331.) Le genre qui convient au chant ecclésiastique est le diatonique, à cause de son caractère mâle et énergique : *Hoc genus fortius et durius comprobatur. Et ne animi audientium vel canentium dulcedine cantus emolliatur*, *ecclesiastico usui eligitur*. (*Ib.*) Mais la dureté de ce genre y a été tempérée par un mélange discret et modéré du genre enharmonique. En voici une preuve nouvelle et tellement claire, tellement décisive, qu'elle pourrait suffire à elle seule et rendre toutes les autres superflues.

Hucbald de Saint-Amand, énumérant les diverses formules mélodiques employées dans les répons et les antiennes des différents modes, nomme cinq de ces formules où l'on rencontre l'enharmonique, et il cite des exemples ¹. Il y en a quatre où

1. Primus tonus... habet enim V. differentias et VIII loca in nocturnis. Est namque prima differentia in O. quæ habet duo, primùm... secundum in L. *enarmonico remisso* : *Apertis thesauris*. (*Scriptor.*, t. I, p. 130.) De 3^o et 4^o tono... habet enim hic tropus in nocturnis differentias tres, unam in M... tertiam in X, quæ habet *enarmonicum remissum* in M. *Et respicientes*. (*Ib.*, p. 135.) De 5^o tono... nocturnale responsorium *Obsecro, Domine*, à mese *enarmonico remisso* inchoat (*Ib.*, p. 136.) *Enarmonicum remissum* in I. *Vox clamantis*. (*Id.*, *ib.*) De 6^o tono... *Enarmonicum intensum* in O. *Modo veniet*. (*Ib.*, p. 138.)



l'intervalle enharmonique est descendant, et un seulement où il est ascendant. Ceci s'accorde bien avec ce que l'on voit dans le ms. de Montpellier où l'intervalle descendant d'un quart de ton est beaucoup plus fréquent que le même intervalle ascendant. Voici un des exemples du *diesis enharmonique descendant* cités par Hucbald ; il est au commencement de l'antienne de *Magnificat* du jour de Pâques :

sol sol sol ut la sol la ut ut ⁺ si si ut ré mi
Et res-pi - ci-en - - tes vi - de-runt...

(Le signe + indique que la note placée au-dessous doit être élevée d'un quart de ton.)

Voici l'exemple d'enharmonique ascendant :

la fa sol fa ⁺ mi fa sol la la sol
Mo-do ve-ni-et...

Ce dernier exemple est le commencement du 3^e répons des matines du mercredi après le 3^e dimanche de l'Avent. L'intervalle enharmonique *mi fa* de ce passage est représenté par un distrophus ou deux notes à l'unisson dans certains mss., et *ar mi fa* dans d'autres mss. J'ai déjà fait remarquer que dans tous les cas semblables, les mss. présentaient des divergences de la même sorte. (*Revue arch.*, nov. 1858 et sept. 1860.)

En réalité ces divergences n'étaient qu'apparentes, et elles disparaissaient dans l'exécution par l'application des règles connues des anciens et enseignées par les maîtres, comme le témoignent les textes et les exemples d'Hucbald et de Gui d'Arezzo qui viennent d'être rapportés.

On comprend maintenant pourquoi certains auteurs très-anciens, tout en déclarant que le genre diatonique est consacré au chant ecclésiastique, n'en excluent cependant pas les autres genres d'une manière absolue. Ainsi, Remi d'Auxerre dit : *Sed nunc MAXIME diatono utimur, eo quod pulchrior cæteris sit* (Gerb. Script., t. I, p. 76), et l'anonyme II : *Tria siquidem sunt genera melorum, diatonon scilicet, chroma, et enarmonicum; sed diatonon durius et naturalius est cæteris; unde QUASI repudiatis aliis, hoc USITATIUS habetur.* (*Ib.*, p. 338.)



En résumé, le triton et le *diesis* enharmonique ou quart de ton étaient employés dans le chant de l'Église ; postérieurement, une horreur mal fondée du triton a donné naissance à un grand nombre d'altérations et de divergences entre les mss., et le manque de signe spécial pour indiquer le quart de ton a produit une autre classe de divergences qui, au fond, ne sont qu'apparentes, et que l'on fera disparaître par l'emploi d'un signe indiquant *le diesis enharmonique*. Quant aux altérations, bien plus nombreuses et beaucoup plus graves, qui ont été la conséquence de l'horreur du triton (*diabolus in musicâ*), il est aisé de les corriger aussi, puisqu'il suffit de rétablir le *si* naturel dans les endroits où les mss. mettent, les uns un *ut*, les autres un *si* bémol, et de mettre un *mi* dans les endroits qui ont une forme analogue et où beaucoup de mss. mettent un *fa*. Les autres divergences seront rectifiées facilement par la confrontation d'un nombre suffisant de mss., et en prenant pour guides les mss. les plus anciens qui donnent toujours les leçons les plus correctes et les plus conformes à la nature propre des modes ecclésiastiques.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Si la relation de triton se rencontre dans ces modes, cela est une conséquence de leur constitution même, car l'échelle générale des sons s'y trouve formée principalement de quatre tétracordes dont le 1^{er} et le 2^e sont conjoints ou ont une corde commune, ainsi que les 3^e et 4^e ; mais il y a disjonction entre le 2^e et le 3^e, c'est-à-dire qu'il y a un intervalle d'un ton entre la corde aiguë du 2^e et la corde grave du 3^e, et ce n'est que par exception que ceux-ci sont quelquefois conjoints, et dans ce cas, la disjonction est reportée entre le 3^e et le 4^e ¹.

Ceci établit une différence essentielle entre le système musi-

1. Échelle des sons dans le chant Grégorien :

Gamma. Pros lamba-
noniène.
soll, a, si ut re mi, mi fa sol la, si ut re mi, la si^b ut re, mi fa sol la.

1^{er} tétr. 2^e tétr. 3^e tétr. des disjointes. 3^e tétr. des conjointes. 3^e tétr.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

cal des mélodies grégoriennes et celui dans lequel a été composé le chant liturgique des Slaves ; car dans ce dernier système l'échelle des sons est formée de quatre tétracordes conjoints ¹. On ne peut donc jamais y rencontrer le triton ; mais aussi jamais on n'aurait pu en tirer le système si fécond et si riche de l'harmonie moderne, qui repose essentiellement sur la dissonance de triton.

Il est certain que la conjonction était quelquefois admise entre le 2^e et le 3^e tétracorde, surtout dans certains chants du 5^e et du 6^e mode ; voilà pourquoi quelques-uns de ces chants ont été transposés pour éviter le bémol à la clef ; voilà pourquoi aussi quelques théoriciens ont porté le nombre des modes à douze, parce qu'ils ont considéré comme des modes nouveaux ceux qui avaient le *la* et l'*ut* pour finale. Mais le plus grand nombre des auteurs ont reconnu qu'entre les modes qui ont le *ré* pour finale et ceux qui ont le *la*, ou bien entre les modes dont la finale est *fa* et ceux dont la finale est *ut*, il n'y avait pas une différence assez essentielle pour qu'il fût nécessaire de les distinguer. Je ne crois pas qu'il existe des chants qui puissent avoir le *si* pour finale. Mon avis est donc que l'on doit conserver la classification des modes telle qu'elle a été adoptée par tous les auteurs du moyen âge, et qu'il faut appeler 1^{er} ou 2^e transposés ceux dont la finale est *la*, et 5^e ou 6^e transposés ceux dont la finale est *ut*.

La transposition ne peut avoir lieu que pour les chants où l'on rencontre constamment l'emploi du tétracorde des conjoints ; mais il y a des chants où l'on n'emploie qu'accidentellement ce tétracorde, et qui, par conséquent, ne peuvent pas être transposés. C'est pour ceux-ci que l'emploi du bémol accidentel devient nécessaire ; mais il doit être rare, et, d'a-

1. Échelle des sons dans le chant liturgique des Slaves :

1 ^{er} tétr.	2 ^e tétr.	3 ^e tétr.	4 ^e tétr.
<i>sol la si ut,</i>	<i>ut re mi fa,</i>	<i>fa sol la si^b,</i>	<i>si^b ut re mi^b.</i>



près ce qui a été dit précédemment, on devra le supprimer dans une foule de passages où il a été mis sans nécessité, comme dans les introïts *Statuit, Rorate, Gaudeamus*, etc. On peut donc dire avec Aribon que si le *si* bémol est utile, le *si* bécarré l'est bien davantage. *Hinc licet perpendere b utite, et autem multum utilius esse, ideoque admodum esse communio-rem conjunctione disjunctionem.* (Gerb., *Script.*, t. II, p. 218.)

Il suit de la discussion précédente qu'on a tous les moyens de rétablir avec pleine connaissance de cause les notes du chant liturgique à la place qu'elles occupaient primitivement sur l'échelle des sons. Le plus grand nombre des divergences entre les mss. se trouvant expliquées, et les autres pouvant être corrigées par les mss. les plus anciens, il restera à peine une note sur soixante dont l'intonation pourrait être douteuse. Mais dans ce dernier cas, il faudrait être bien maladroit et avoir l'oreille bien mal organisée pour ne pas deviner la véritable intonation, puisqu'il restera bien moins à faire au musicien pour restaurer une formule mélodique ayant une note douteuse, qu'il ne reste à l'architecte ou au sculpteur pour restaurer un monument ou une statue antique dégradée. Donc on peut effectuer avec certitude la seconde des quatre opérations nécessaires pour une restauration complète du chant grégorien.

Mais après avoir effectué les deux premières opérations que nous avons reconnues nécessaires pour une véritable restauration, nous n'aurons pas encore ressuscité le chant grégorien. « Nous n'en posséderons que la charpente, » comme l'a dit M. Vitet, « le squelette, le corps sans vie, et non-seulement « sans vie, mais sans formes, sans proportions, sans dessin, « sans figure. Quel sens attribuer à cet amas de notes, si rien « n'en détermine la durée relative ? De deux choses l'une, ou « nous leur prêterons des valeurs inégales, par conjecture, au « gré de notre oreille, et alors nous ferons du chant grégo- « rien de pure fantaisie ; ou, pour éviter l'arbitraire, nous « donnerons à chaque note une valeur égale, et nous aurons « ainsi, au lieu de phrases musicales, une psalmodie insuppor-



« table et un indigeste chaos. Ce système de notes égales, pratiqué généralement sur nos lutrins modernes, est, à coup sûr, de toutes les transformations du chant grégorien, la plus grossière et la plus affligeante. Elle le pétrifie, lui ôte tout ressort, tout accent, tout esprit, toute expression humaine, sans ajouter à sa grandeur et à sa solennité. » (*Journal des savants*, mai 1860.)

Aucune personne de goût, aucun musicien ne contestera la parfaite justesse de ces paroles de M. Vitet. Il est donc rigoureusement nécessaire de rétablir les durées relatives des notes du chant grégorien, c'est-à-dire de lui rendre, son rythme véritable, celui qui lui est propre, celui, en un mot, qu'il avait primitivement. Or, cette troisième opération peut être effectuée avec la même certitude que les deux premières. Elle est devenue maintenant d'une extrême facilité, depuis que la vraie signification des anciens signes de notation ou des neumes a été retrouvée.

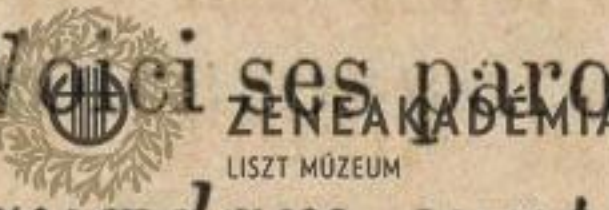
Je ne veux pas rappeler ici en détail toutes les preuves sur lesquelles j'ai établi la théorie de l'ancienne notation neumatique ; elles ont été exposées dans mon livre *Explication des neumes*. Les valeurs principales des notes sont au nombre de trois ; on a généralement désigné ces notes par les noms de *longue*, *brève* et *semi-brève*. Elles sont représentées, dans les mss. les plus anciens, la première par un trait rectiligne appelé *virga*, la seconde par un trait couché ou coupé que j'ai appelé *petite virga*, et la troisième par un point. Ces signes élémentaires sont appelés *neumes simples* ; liés entre eux et groupés de diverses manières, ils forment les *neumes composés*.

Aux trois notes principales de valeurs différentes, il faut ajouter une quatrième note qui se trouve dans un signe particulier appelé *trigon*, et qui est plus longue que les autres ; et enfin quelques petites notes de passage ou d'ornement. Mais les notes qui constituent essentiellement le rythme sont la longue, la brève et la semi-brève, parce que les autres ne se



rencontrent qu'accidentellement, et qu'elles n'ont pas une valeur aussi nettement déterminée que les premières.

Une étude attentive des auteurs du moyen âge, et surtout le travail assez étendu de traduction auquel je me suis livré, m'ont convaincu que les durées relatives des notes du chant grégorien étaient, *en général*, beaucoup moins indéterminées que je ne l'ai dit dans mon livre *Explication des neumes*, d'après l'abbé Baïni et M. de Coussemaker, et qu'il fallait prendre à la lettre ce qu'en disent les théoriciens du moyen âge, savoir, que la longue est double de la brève, et la brève double de la semi-brève.

D'abord, il est incontestable que les notes du chant grégorien avaient des durées relatives différentes. Dans le texte de Gui d'Arezzo *Quomodo liquescant*, etc., qui m'a servi de point de départ pour expliquer les neumes, ces mots *voces morosæ vel subitanæ* signifient bien réellement *notes lentes ou rapides*, quoiqu'en aient dit certains partisans des notes égales. En effet, Jean des Murs se sert de ces mots de Gui d'Arezzo, et il leur attribue le même sens.  Voici ses paroles : *Nam, secundum Guidonis doctrinam, vocum quædam sunt... MOROSÆ in quibus prolixior cadit temporis morula... Semper ultimæ debent esse subitanæ et sine protractione. (Speculum musicæ, folio 245 recto, ms. de la Bibl. imp., n° 7207, lat.).*

Bernon n'est pas moins clair sur le même sujet ; il dit : *Idcirco ut in metro certa pedum dimensione contexitur textus, ita aptâ et concordabili brevium et longorum sonorum copulatione componitur cantus* (Gerb., *Script.*, t. II, p. 77.) Et qu'on ne dise pas que ceci n'est pas applicable au chant liturgique, mais seulement à la musique mesurée, car Jean des Murs dit expressément : *Et hæc ad cantum pertinere possunt planum*, immédiatement après avoir dit : *Una vox morosiùs decantetur quam alia* (*Speculum musicæ*, loco designato).

J'ajoute que le rapport des durées des notes était *en général* parfaitement déterminé dans le chant grégorien, et que ces durées relatives n'étaient pas laissées à la volonté, au caprice,



au goût personnel des chanteurs. Le passage suivant du *Micrologue* de Gui d'Arezzo en est une preuve manifeste : *Opus est ut aliæ voces ab aliis morulam duplo longiorem vel duplo breviorē habeant.* (*Scrip.*, t. II, p. 15.) Donc, en prenant une certaine note pour terme de comparaison, d'autres notes, *aliæ voces*, avaient une durée deux fois plus longue, *morulam duplo longiorem*, et d'autres, une durée deux fois plus courte, *morulam duplo breviorē*. Voilà bien les trois notes principales du chant grégorien, la longue, la brève et la semi-brève, avec les durées relatives que je leur ai attribuées ci-dessus. Ainsi le principe des valeurs proportionnelles des notes était appliqué à ce chant, tout aussi bien qu'à la musique mesurée. La différence entre les deux genres de musique, relativement au rythme, consistait en ce que, dans l'un, la mélodie était partagée en mesures égales, et dans l'autre elle ne l'était pas.

Cette exacte proportion des durées des notes est clairement indiquée dans les paroles suivantes d'Aribon : *Tenor dicitur mora vocis qui in æquis est, si quatuor vocibus duæ comparantur et quantum sit quarum minor, tantum earum mora sit major.* (*Gerbert, Script.*, t. II, p. 227.) Ces paroles s'appliquent exactement au passage suivant qui se rencontre plusieurs fois dans le Graduel :

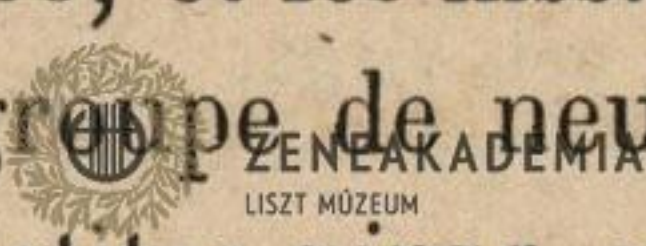


et dans lequel deux longues équivalent à quatre brèves. Elles s'appliquent encore à l'exemple suivant tiré de l'*Alleluia* de la Trinité, où deux brèves sont égales en durée à quatre semi-brèves :



Aribon ajoute : *Antiquitus fuit magna circumscriptio non solum cantûs inventoribus, sed étiam ipsis cantoribus, ut quilibet PROPORTIONALITER et incenirent et canerent.* (Ib.) Voilà le principe des valeurs proportionnelles des notes expressément indiqué. Et ce qui excitait la colère de Bernon, c'était qu'on n'observât pas le nombre, la mesure exacte, la durée voulue des notes ¹, telle que l'avait établie l'autorité des maîtres de la science.

Il me reste maintenant à établir que, dans les mss. les plus anciens, les signes des trois espèces principales de notes sont, comme je l'ai dit, la *virga* ordinaire ou *grande virga* pour la longue, la *petite virga* ou *virga* coupée, ou petit trait couché (*jacens*) pour la brève, et le *point* pour la semi-brève. Aux preuves que j'en ai données dans mon livre *Explication des neumes*, je vais ajouter la suivante qui, je l'espère, dissipera tous les doutes.

La formule mélodique contenant la suite de notes *fa sol la sol fa mi fa mi re mi mi re* se rencontre plusieurs fois dans le Graduel et dans l'Antiphonaire, et les mss. les plus anciens la représentent toujours par un  groupe de neumes où l'on trouve trois grandes *virga*, quatre petites *virga* et cinq points constamment placés dans le même ordre. Il est très-aisé de recon-

1. Pervigili observandum est cura, uti attendas in neumis, ubi *ratæ* sonorum morulæ breviores, ubi vero sint *METIENDÆ* productiores, nè raptim et minimè diù proferas, quod diutius et productius præcinere statuit *magisterialis auctoritas*... Si *grammaticus* quilibet te reprehendit, cum in versu eo loci syllabam corripias, ubi producere debeas, nulla alia causa naturaliter existente, cur magis eam producere debeas, nisi quia antiquorum ita sanxit auctoritas; cur non magis musicæ ratio, ad quam ipsa rationabilis vocum dimensio et numerositas pertinet, SUCCENSEAT quodammodo, si non pro qualitate locorum observes *debitam quantitatem morarum*? Si aliquando offendere te potuit male prolatum, quod est extra te, quantò magis, quod est intra te? Non enim grammaticâ, sed musicâ hominem consistere percepimus : quod, ut viri eruditissimi verbis utar, quisquis in se ipsum descendit, intelligit. (Gerb., *Script.*, t. II, p. 77.)

Il avait dit auparavant : *Tota nostræ animæ corporisque compago musica coaptatione conjungitur.* (Ib., p. 63.)



naître, d'après cela, quels sont ceux des trois sortes de signes qui représentent, soit les longues, soit les brèves, soit les semi-brèves. Il n'y a qu'à attribuer successivement à chacun de ces signes chacune des trois valeurs; on aura les six combinaisons suivantes où la longue est figurée par une blanche, la brève par une noire et la semi-brève par une croche :

- 1° Grande virga, longue; petite virga, brève; point, semi-brève : 
- 2° Grande virga, longue; petite virga, semi-brève; point, brève : 
- 3° Grande virga, brève; petite virga, longue; point, semi-brève : 
- 4° Grande virga, brève; petite virga, semi-brève; point, longue : 
- 5° Gr. virga, semi-brève; pet. virga, longue; point, brève : 
- 6° Gr. virga, semi-brève; pet. virga, brève; point longue : 

De ces six combinaisons, les seules qu'on puisse trouver, il n'y a évidemment que la première qui soit admissible; car les cinq autres présentent toutes quelque chose de plus ou moins choquant dans la phrase mélodique choisie pour l'expérience. Et si l'on applique à la même épreuve toute autre phrase, on obtient toujours le même résultat; toujours la première combinaison donne un rythme régulier, naturel, tandis que les autres produisent une succession rythmique bizarre, extravagante, ridicule, et le plus souvent inexécutable. On peut s'en convaincre sur le nouvel exemple que je tire du trait *Domine exaudi* du mercredi de la semaine sainte, et qu'on rencontre encore plusieurs fois ailleurs :



1^{re} COMBIN. F F rinf. F rinf.

Si - on

2^e

3^e

4^e

5^e

6^e

Si - on

La première combinaison présente encore ici un rythme très-naturel et très-agréable. Les autres combinaisons donnent des résultats tellement absurdes, qu'il est presque impossible de les exécuter. Mais on aurait pu se contenter d'essayer seulement l'application des deux premières combinaisons et négliger celle des autres, car d'après le témoignage de Guid'Arezzo, la *virga* ordinaire représente une longue : *Tenorem, quem longum aliquoties litteræ virgula plana apposita significat.* (Gerb., *Script.*, t. II, p. 15.) Or, entre les deux premières combinaisons, le choix ne saurait être un instant douteux, puisque la première donne toujours un rythme naturel, et la seconde un rythme heurté, repoussant, inintelligible. Donc la première est la seule admissible, et il est ainsi rigoureusement démontré que la *virga* ordinaire représente une *longue*, la petite *virga* une *brève*, et le *point* une *semi-brève*.

L'épreuve faite dans les deux exemples ci-dessus, bien qu'ils ne renferment qu'un nombre assez limité de notes, offre néan-



moins une base suffisante pour une véritable démonstration ; car le chant du deuxième exemple, disposé selon la première combinaison, contient neuf longues, dix brèves et cinq semi-brèves. Or, cet assemblage de notes est susceptible de 3,926,434,512 arrangements différents ¹. On ne saurait donc attribuer au hasard l'arrangement des notes du chant appliqué au mot *Sion*, car c'est précisément l'arrangement qui convient à ce chant. Si maintenant on observe que l'on peut appliquer avec un égal succès la même épreuve à une collection de notes dont le nombre dépasse cinquante mille, on conviendra, je pense, que je ne me suis pas trop avancé en affirmant que la troisième opération nécessaire pour une restauration complète du chant grégorien pouvait être effectuée d'une manière aussi certaine que les deux premières.

J'ai dit que le rapport des durées des notes était *en général* parfaitement déterminé. Ce principe admet une restriction très-naturelle pour les chants syllabiques, comme ceux des psaumes, et en grande partie ceux des préfaces, de l'*Exultet* et du *Pater*, dans lesquels on doit généralement suivre le rythme des paroles. Il est bien clair que, dans ces sortes de chants, les durées des notes n'ont pas besoin d'être mesurées d'une manière aussi rigoureuse que dans les autres.

Le rythme du chant ecclésiastique est d'autant plus correct, plus pur, plus naturel, que les mss. d'où on le tire sont plus anciens. Cela est tout à fait dans la nature des choses, car, comme le disait Charlemagne, une eau est d'autant plus limpide qu'on la prend plus près de sa source. J'ai indiqué dans mon livre *Explication des neumes* (p. 122) quelques-unes des raisons des divergences que l'on trouve entre les mss. sous le rapport du rythme. Ces raisons se trouvent confirmées par la manière dont Bernon et Aribon s'expriment à ce sujet. Le

1. L'antienne de la communion *Tu es Petrus*, qui contient 49 notes, donnerait lieu à un nombre d'arrangements différents supérieur à 23 milliards de fois 3,926,434,512.



premier de ces auteurs veut qu'on observe avec le plus grand soin : *Pervigili observandum est curâ, etc.* (voyez ci-dessus) l'exacte mesure dans les durées relatives des notes telle que l'a voulue l'autorité des anciens ; il défend d'écouter ceux qui prétendent que cette mesure exacte dans les rapports des valeurs temporaires n'est point fondée en raison. *Neque audiendi sunt, qui dicunt, sine ratione omnino consistere, quod in cantu aptæ numerositatis moram nunc velociorem, nunc vero facimus productionem.* (Gerb., *Script.*, t. II, p. 77.) Il y avait donc déjà de son temps beaucoup de chanteurs qui n'y mettaient pas tant de façon, et qui se permettaient de rythmer le chant à leur guise. En effet, Aribon, beaucoup plus accommodant sur ce point que son contemporain, reconnaît bien qu'on observait anciennement avec une grande attention les valeurs proportionnelles des notes, mais il affirme que depuis longtemps déjà on n'en tient plus compte, et qu'on est satisfait pourvu qu'on donne au chant une certaine tournure agréable, sans se mettre en peine d'y chercher des rapports de durée plus parfaits et plus harmonieux : *Antiquitus fuit magna circumspectio non solum cantûs inventoribus, sed etiam ipsis cantoribus, ut quilibet proportionaliter et invenirent et canerent. Quæ consideratio jam dudum obiit, imo sepulta est. Nunc tantum sufficit ut aliquid dulcisonum comminiscamur, non attendentes dulciorem collationis jubilationem.* (Gerb., *Script.*, t. II, p. 227.)

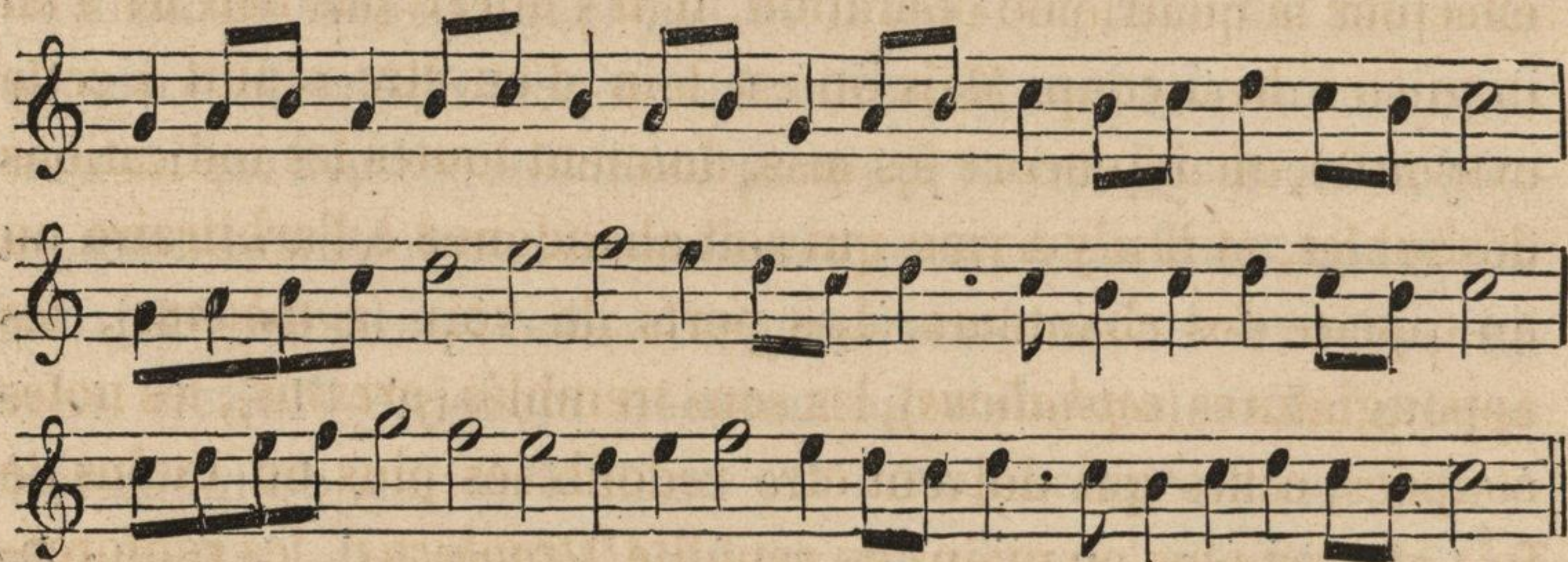
Il est donc absolument nécessaire de laisser de côté les mss. postérieurs au onzième siècle, et de ne se servir que de mss. neumés plus anciens, pour rendre d'une manière sûre au chant de l'Eglise son rythme primitif. Or on peut être certain que les moyens ne manqueront pas pour atteindre ce but : car il existe un grand nombre de mss. très-anciens correctement notés, et qui donnent des résultats à peu près identiques. En voici une preuve : J'avais traduit en notation moderne l'Introït *Ad te levavi*, en me servant d'un fac-simile d'un ms. du monastère de Saint-Blaise, que l'on trouve dans l'ouvrage de Gerbert : *De cantu et musicâ sacrâ*. Ayant plus tard rapporté de la Suisse



des copies du même Introït extrait de plusieurs mss. de Saint-Gall, je n'ai presque rien eu à faire à ma traduction que d'y ajouter un très-petit nombre de signes d'expression qui n'étaient pas indiqués dans le fac-simile de Gerbert.

A l'exception du ms. 192 de la bibliothèque de l'Arsenal (missel de Worms), qui d'ailleurs ne renferme que quatre messes incomplètes, je n'ai trouvé dans les bibl. de Paris aucun ms. dont la notation neumatique donne les trois valeurs principales des notes d'une manière aussi correcte que celle de plusieurs mss. de Saint-Gall et d'Einsiedeln. M. l'abbé Jules Bonhomme a publié dans son ouvrage : *Principes d'une restauration*, un fac-simile d'un fragment du ms. R. 4, 38 de la bibliothèque Angélique de Rome, qui suffit pour établir que ce ms. a une valeur égale à celle des mss. de la Suisse. Je ne doute pas qu'il n'existe encore ailleurs beaucoup d'autres mss. notés avec des neumes de la même forme, et donnant un rythme aussi parfait.

Le chant grégorien, quoiqu'il ne soit pas partagé en mesures égales, peut-être à cause de cela même, a un rythme naturel, simple et varié tout à la fois. Sous ce dernier rapport, il est infiniment supérieur au chant liturgique des Slaves, bien que dans celui-ci les valeurs relatives des notes soient plus nombreuses. Mais le rythme du chant des Slaves est toujours sautillant, et le retour continuel de la même mesure lui communique une monotonie qui, à la longue, devient insupportable. On peut juger du caractère de ce rythme par le morceau suivant qui est un des plus tolérables :



Le P. Lambillote semble avoir emprunté aux Slaves le sys-



tème rythmique qu'il a jugé à propos, on ne sait pourquoi, d'appliquer au chant ecclésiastique dans l'édition des livres de chant qu'il a préparée. Mais son imitation a été des plus malheureuses, car son chant est beaucoup plus monotone et plus insupportable que celui des Slaves.

Il est maintenant bien établi, je pense, que les trois premières opérations nécessaires à une restauration complète du chant de l'Église peuvent être effectuées d'une manière certaine. Or ces trois opérations sont évidemment les plus importantes; la troisième surtout est d'un intérêt capital, puisque le rythme est l'âme du chant, puisque sans rythme le chant ne peut être qu'une assommante succession de notes, et « un indigeste chaos. » La quatrième opération est d'une importance de beaucoup inférieure à celle des trois premières, et l'on pourrait, à la rigueur, se contenter de celles-ci et laisser de côté la dernière. En effet, cette quatrième opération comprend le mouvement, les repos, et les divers genres d'ornement et d'expression du chant. Or combien n'avons-nous pas de chants dans la musique moderne où aucune de ces choses n'est indiquée? Cela n'empêche pourtant pas de les exécuter, parce que le bon sens du chanteur supplée aisément à l'absence des signes. Pour peu qu'il ait d'intelligence, il sent très-bien le mouvement qu'il doit prendre, les endroits où il doit respirer, l'expression qu'il doit donner à tel ou tel passage. Il en serait absolument de même pour le chant grégorien, de sorte que, si les monuments anciens ne fournissaient aucun indice pour effectuer la quatrième opération, il n'y aurait pas lieu de s'en inquiéter beaucoup. Mais on est loin d'en être réduit à cette extrémité, car ici encore les mss. donnent toutes les indications désirables, et il n'y a rien qui soit abandonné à l'arbitraire ou au caprice des chanteurs. Les ports de voix (*epiphonus*), les appoggiatures (*cephalicus*), les sons tremblés (*pressus*), les notes coupées, celles qui doivent être redoublées plus ou moins de fois et avec plus ou moins de rapidité (*strophicus*), les renforcements de la voix, les ralentissements, etc., tous ces détails qui



sont autant d'éléments d'une exécution parfaite, se trouvent indiqués dans les anciens mss. de la manière la plus claire, et avec le soin le plus minutieux.

Que des ornements analogues aux ports de voix et aux appoggiatures aient été employés dans le chant grégorien, cela ne peut pas faire l'objet d'un doute, puisqu'on les exécutait encore à Lyon, sous le nom de *clinchés ascendantes* et *clinchés descendantes*, avant la substitution si malheureuse qu'on y a faite du chant parisien au chant grégorien vers le milieu du siècle dernier. La preuve en est dans le passage suivant d'un ouvrage manuscrit de l'abbé de Valernod, cité par l'auteur des *Études sur le chant grégorien*: « Les *clinchés* sont une espèce de notes « brèves usitées dans le chant lyonnais, inconnues dans le « romain, et même dans la musique. Elles sont désignées par « une note longue à deux queues tournées en haut quand la « clinche est plus haute que la note longue, et tournées en « bas lorsqu'elle est plus bas. Dans l'un et l'autre cas, c'est « toujours une note extrêmement brève que l'on lie avec la « précédente, et dont on coupe pour ainsi dire le son presque « aussitôt qu'il est formé en arrêtant subitement la voix, ce « qui fait dans le premier cas un port de voix, et dans le second une chute d'une note à l'autre. » (L'abbé de Valernod, manuscrit n° 55 de la bibliothèque de l'Académie de Lyon.) Les clinches de l'abbé de Valernod n'étaient évidemment pas autre chose que les *notes liquescentes* de Gui d'Arezzo. Je ne répéterai pas ici ce que j'en ai dit dans mon livre : *Explication des neumes*. Aux preuves que j'y ai données pour les autres ornements de la voix, j'ajouterai les suivantes :

Aurélien de Réomé dit que dans l'antienne *Tradent enim vos*, la dernière note du mot *vos* est une note tremblée. *Finis-que versiculi tremulam mittit vocem*. On trouve en effet dans les mss. pour cette dernière note le signe ordinaire du *pressus*. (*Script. t. I, p. 44.*)

Les *strophicus* étaient des effets de voix que les anciens appelaient *voces percussæ*. Ils distinguaient particulièrement le



distrophus et le *tristrophus*. Aurélien de Réomé cite deux exemples de l'emploi du *tristrophus* à la terminaison du chant du psaume dans les introïts du premier mode pour le premier exemple, et du septième mode pour le second. On trouve, en effet, dans tous les mss., le signe du *tristrophus* placé dans ces circonstances sur la syllabe expressément indiquée par Aurélien. *Igitur in reciprocatione introituum, si versus ejusdem sexdecim in se continuerit syllabas... quintadecima... ternâ gratulabitur vocis percussione* (Script., t. I, p. 55)... *Quintadecima, ternâ percussione finietur.* (Ib., p. 58.)

Au sujet de ces effets de voix, Jean Cotton s'exprime ainsi : *Simplicem neumam dicimus virgulam vel punctum; repercussam vero, quam Berno distropham vel tristropham vocat.* (Gerb., Script., t. II, p. 263.) Et Aribon : *Neumæ nempe unius soni sunt repercussione, cum simplices sunt, id est, vel una virgula, vel una jacens, vel cum duplices aut triplices in ejusdem sunt soni repercussione, tunc duorum aut plurium connexionem fiant.* (Ib., p. 226.)

Tous ces témoignages confirment pleinement la notion que j'ai donnée du *strophicus* dans mon *Explication des neumes* (p. 45 et suiv.).

Je suis entré dans des développements assez étendus pour discuter la nature du *quilisma*. (*Explic. des neumes*, p. 57 et suiv.) Je crois avoir suffisamment prouvé que ce genre d'ornement se composait de petits battements ascendants et liés entre eux. On pourrait donc le définir un *port de voix tremblé*. Tout ce que disent les auteurs au sujet du *quilisma* s'accorde avec cette définition, et rien ne la contredit. Aux témoignages rapportés dans mon ouvrage, j'ajouterai ici ceux d'Aurélien de Réomé, d'Aristote et de Jean des Murs.

Aurélien cite trois exemples où se trouve le *quilisma*, et il donne le nom de *vinnola* à la syllabe qui le porte : 1° *Vinnola efficitur penultima syllaba, ut hîc : Qui venerunt ex magna tribulatione* ; 2° *Vinnola flexibilique initietur voce* ; 3° *quæ vinnolam recipit vocem.* (Gerb., Script., t. I, p. 56 et 57.) Or saint



Isidore de Séville, à qui Aurélien emprunte souvent ses expressions, avait expliqué le mot *vincola* de la manière suivante : *Vinnola dicta à vinno, id est, cincinno molliter flexo.* (Gerb., *Script.*, t. I, p. 22.) On a vu qu'Aurélien se servait des mots *vox tremula* pour désigner les ornements du genre *pressus*.

La plique ascendante était un genre d'ornement analogue au port de voix de la musique moderne. Or Aristote donne de la plique une définition qui ne peut évidemment se rapporter qu'au port de voix *tremblé*, ou au *quilisma*. Voici ses paroles : *Fit autem plica in voce per compositionem epiglotti cum percussione gutturis inclusâ* (bibl. imp., ms. n° 1136, suppl. lat., fol. 25, recto).


Jean des Murs répète la même définition ; il dit : *Secundum eundem (Aristotelem) hæc plica fit subtiliter in voce per compositionem epiglotti cum percussione gutturis.* (*Speculum musicæ*, fol. 283, mss. 7207 lat., bibl. imp.) J'ai appliqué au *quilisma* une définition toute semblable lorsque j'ai dit : « La voix exécutera le *quilisma*, si, pendant qu'elle est portée d'une note inférieure à une note supérieure, comme pour l'*epiphonus* (plique ascendante) on lui fait produire des battements légers et délicats du gosier. On aura ainsi un roulement de la voix, comme l'indique le mot lui-même, *quilisma*, qui vient de *κυλισμα*, ce qu'on fait rouler (de *κυλιω*, rouler). » (*Explic. des neumes*, p. 59, 60.)

Jean des Murs définit ailleurs le *quilisma* de cette manière : *Quilisma dictum curvatio et continet notulas tres vel plures, quandoque ascendens et iterum descendens, quandoque e contrario.* (Gerb., *Script.*, t. III, p. 202.) On voit qu'il admet le *quilisma* descendant ; et on le trouve en effet dans quelques mss., par exemple dans celui de Montpellier. Mais ce *quilisma* descendant n'est autre chose qu'un *climacus*, comme je l'ai fait observer dans l'*Explication des neumes*, p. 69. Le mot *curvatio*, dont se sert Jean des Murs, indique un son courbé, plié, comme celui de la plique, mais avec plusieurs battements. On remarquera que Jean des Murs emploie le mot *notulas* pour



désigner les sons élémentaires dont se compose le *quilisma*, tandis qu'il emploie le mot *nota* pour indiquer les sons dont se composent les autres neumes. Donc le *quilisma* est un port de voix avec battements, ou *port de voix tremblé*.

J'ai indiqué, dans le tableau qui est joint au présent mémoire, à peu près tous les groupes neumatiques tels qu'on les rencontre dans les mss. les plus anciens et les plus corrects sous le rapport du rythme, avec la signification de ces groupes en notation moderne. Ce tableau contient en outre tous les signes d'ornement et d'expression, avec leur traduction en signes équivalents modernes. Il donne donc le moyen de restaurer complètement et dans tous ses détails le chant grégorien, et de lui rendre exactement sa forme primitive. Il est bien entendu que les intonations et les intervalles des notes doivent être déterminés, non pas d'après les signes neumatiques de ce tableau, qui ne peuvent nullement les donner, mais d'après les mss. où ces intervalles et ces intonations sont clairement indiqués.

Je ne vois pas qu'il reste encore  quelque chose d'important à trouver pour la solution complète du problème que je discute dans ce mémoire. Ainsi les pauses (distinctions) sont ce qu'il y a de plus aisé à fixer dans un chant, lorsqu'il est rétabli dans sa forme naturelle. Personne ne sera tenté, par exemple, de reprendre haleine entre les notes qui font partie d'un neume composé. Le plus simple bon sens indique dans quels endroits on peut respirer, et les anciens n'avaient pas d'autre règle. Aussi trouve-t-on rarement l'indication des pauses dans les mss. les plus anciens. Le ms. n° 391 de Saint-Gall (dixième siècle) en donne deux seulement dans l'antienne *Vespere autem sabbati*. On en voit aussi deux dans l'antienne *Redemptionem* du ms. n° 390 (Saint-Gall), et une seulement dans l'antienne *Tecum principium*. Chose remarquable, cette dernière est placée entre les mots *utero* et *ante*, ce qui s'accorde avec ce que j'ai vu dans le ms. 783 de la bibl. imp. (fonds latin), lequel place une barre de repos au même endroit, tandis qu'il n'en



met point après le mot *sanctorum*. Ceci prouve que les anciens, dans leurs mélodies, voulaient avant tout que l'oreille fût satisfaite. Les modernes se sont guidés ici sur le sens des paroles, et ont placé après *sanctorum* une pause que ne supporte pas la mélodie. Je donne la préférence aux anciens ¹.

Le mouvement doit être habituellement tempéré ; il est plus ou moins accéléré ou ralenti selon les circonstances ; jamais il ne doit être lourd et traînant. J'estime qu'en moyenne la brève doit répondre au n° 120 du métronome. ($\text{♩} = 120$.)

J'ai traduit, d'après les principes dont le tableau ci-dessus indiqué donne le résumé, un nombre assez grand de pièces liturgiques dont les *graduels* et les *alleluia* forment la plus grande partie ². Or, les *graduels* et les *alleluia* sont les chants les plus variés, les plus riches en développements mélodiques, ceux dont l'exécution était réservée aux chanteurs les plus exercés et les plus habiles. Ainsi le travail de restauration le plus important et le plus difficile est exécuté. Le reste se fera aisément, car les monuments abondent ; on n'a qu'à prendre la peine de les aller consulter.

Un seul coup d'œil jeté sur ces chants suffit pour faire comprendre combien est impropre la dénomination de *plain-chant* appliquée au chant ecclésiastique. Il est évident que cette dénomination n'a pu prendre cours qu'à une époque où l'on n'exécutait plus le chant de l'Église selon les lois rythmiques indiquées dans les monuments les plus anciens, et avec les divers ornements qui lui sont propres. Le terme de *plain-chant* ne peut convenir qu'au chant grégorien corrompu ; aussi n'a-t-il été employé que postérieurement au siècle de Gui d'Arezzo et de Bernon. C'est pour cela que je ne m'en suis jamais servi

1. Engelbert donne des exemples de pauses très-naturelles dans l'antienne *Nativitas tua*. (Gerb., *Script.*, t. II, p. 367.)

2. L'éditeur de mon ouvrage *Explication des neumes* a voulu faire imprimer et publier une ébauche grossière et imparfaite d'une traduction de quelques morceaux extraits du Graduel. Je désavoue cette publication, qui fourmille de fautes et que je n'ai pu corriger.



dans mes écrits, et, dans ce sens, je suis de l'avis de ceux qui veulent supprimer le *plain-chant*; mais c'est à la condition qu'on lui substituera le chant ecclésiastique pur et sans altération, tel, enfin, que nous le donnent les monuments antérieurs au siècle de Gui d'Arezzo. Je proposerai de remplacer l'expression de *restauration du plain-chant*, qui présente un non-sens, par l'expression, la seule juste, de *restauration du chant de l'Eglise*.

Quelques personnes, voyant l'énorme différence qui existe entre le chant restauré et celui des éditions modernes, seront peut-être effrayées des difficultés que rencontrerait la substitution, dans les églises, de ce chant restauré au chant moderne. On aura trop de peine, dira-t-on, il faudra trop de temps et de dépenses pour former des chantres capables de l'exécuter avec la perfection qu'il comporte. A cela je réponds que, quand même ces difficultés existeraient réellement, il faudrait bien en prendre son parti; car il n'y a pas de milieu possible entre le *statu quo* actuel et une restauration franche et complète. Or le *statu quo* est inadmissible, et l'on désire partout en sortir le plus promptement possible.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Mais les difficultés d'un retour complet au chant primitif sont bien moins grandes qu'on ne pourrait le croire; car on n'a pas aujourd'hui moins de ressources qu'on en avait au neuvième siècle, où l'on ne saurait douter que ce chant n'ait été d'un usage universel dans l'Eglise; et si l'on examine bien, on trouvera que nous disposons de moyens bien plus nombreux. Il est vrai qu'au neuvième siècle on avait les monastères où le chant était étudié avec soin; mais si nous n'avons plus de monastères, nous avons des maîtrises, des séminaires, des écoles; nous avons surtout l'avantage énorme de l'imprimerie, qui multipliera les livres de chant autant qu'on le voudra. Il faudra s'exercer à l'étude de ce chant, cela n'est pas douteux; mais rien n'empêchera de consacrer à l'étude du vrai chant de l'Eglise le temps que l'on perd aujourd'hui à étudier la prétendue musique d'église. N'avons-nous pas la société des orphéonistes? et ne peut-on pas former sur son modèle une société de



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

bons chanteurs qui rendent aux solennités religieuses l'éclat et la pompe édifiante qu'elles avaient autrefois, et qu'elles devaient principalement à la majesté des saintes mélodies inspirées par la foi des premiers siècles? Evidemment tout cela est possible, et, je l'espère, tout cela se réalisera, d'autant plus que l'étude du chant grégorien ne sera pas plus malaisée que ne l'est celle de la musique moderne. Je dirai même qu'il est plus facile à apprendre, parce que ses phrases mélodiques sont généralement plus simples, plus naturelles, qu'il ne s'y rencontre jamais de grands écarts de voix (*Ascensiones pudicæ, descensiones temperatæ*, Bulle de Jean XXII), et que surtout il n'est pas assujetti aux complications de la mesure.

Je suis donc bien loin de partager les appréhensions que M. Vitet a exprimées sur ce sujet dans l'article qu'il m'a fait l'honneur de consacrer à l'examen de mon ouvrage, et qu'il a publié dans le *Journal des savants* (mai 1860). Au reste, M. Vitet donne dans son article une description inexacte du caractère et de la nature du chant grégorien, et je ne doute pas qu'il n'en convienne maintenant, après les éclaircissements qui ont été donnés et l'expérience qui a été faite. S'il fallait s'en rapporter au tableau très-brillant qu'en a tracé M. Vitet, des anges seuls eussent été capables d'exécuter le chant grégorien. Je ne disconviens pas que ce chant ne soit angélique et vraiment céleste, mais c'est un chant céleste mis à la portée de notre pauvre humanité. Il est aisé de voir *à priori* que le chant de l'Eglise devait être exécutable, et même facilement exécutable, et qu'il devait exclure les savantes difficultés d'une musique théâtrale. C'est ce que prouvent les paroles suivantes de saint Nicet, évêque de Trèves, au sixième siècle : *Melodia condecens (credentium), sancta religione psallatur, non quæ tragicas difficultates exclamet, sed quæ in nobis veram christianitatem demonstret; non quæ aliquid theatrale redoleat, sed compunctionem peccatorum faciat.* (Gerb., *Script.*, t. I, p. 13.)

Ce n'est pas à dire, cependant, que toutes sortes de voix



soient capables d'exécuter convenablement les suaves mélodies grégoriennes; bien loin de là : il faut des voix choisies et suffisamment exercées; et sur ce point, les anciens étaient bien plus délicats et plus sévères que nous. En veut-on la preuve? je la trouve encore dans mes vieux auteurs. On lit, en effet, dans les *Instituta Patrum* : *Histrionas voces, garrulas, alpinas, sive montanas, tonitruantes, vel sibilantes, hinnientes velut vocalis asina, mugientes, seu balantes quasi pecora; sive fæmineas, omnemque vocum falsitatem, jactantiam seu novitatem detestemur, et prohibeamus in choris nostris; quia plus redolent vanitatem et stultitiam quam religionem; et non decent inter spirituales homines hujus modi voces in præsentia Dei et Angelorum ejus in terrâ sanctâ sanctorum. Tales enim qui ejus modi voces habent, et carent modo naturali, quia nec aliquando exercitati ælicujus instrumenti musicalis artificio; et ideo aptam flexibilitatem vocis non valent habere ad neumas.* (Gerbert, *Scriptores.*, t. I, p. 8.) Hélas! si nos ancêtres du neuvième siècle assistaient à nos offices, ils nous traiteraient de barbares, et ils auraient bien raison.




ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

On a dit que le chant de l'Eglise rétabli dans sa forme primitive, d'après les anciens monuments, ne serait autre chose qu'une curiosité archéologique plus ou moins intéressante pour un petit nombre de savants, et qu'il ne pourrait jamais recevoir une application pratique dans nos églises. On en donne pour raison qu'on ne parviendra pas à vaincre la routine et à remplacer le chant actuel, auquel on est accoutumé, par un chant qui en diffère profondément et qui exige des études et des exercices préparatoires beaucoup plus multipliés. La grande différence qui existe entre le chant actuellement en usage et le chant ancien n'est pas une raison suffisante pour empêcher de revenir à ce dernier; ce serait plutôt une raison pour le faire adopter plus volontiers, car on conviendra que cette différence est entièrement à son avantage et lui donne maintenant tout l'attrait d'une nouveauté. Le plus grave obstacle à l'adoption du chant restauré, celui qui serait peut-être malheureusement



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

le plus général, c'est l'obstacle de la routine, et, il faut l'avouer, de l'insouciance et de la paresse. Mais cet obstacle ne se rencontre pas seulement ici ; on le retrouve partout où il y a des améliorations à faire ou des réformes à opérer. Un homme sérieux ne doit pas se laisser ébranler par une objection fondée sur de tels moyens. Je dois passer sous silence les questions toutes personnelles, qui touchent à des intérêts de librairie, bien que trop souvent elles soient une source de graves embarras.

On a encore dit qu'il faudrait supprimer les longueurs que l'on rencontre dans un très-grand nombre de pièces des Graduels et Antiphonaires anciens. Cette proposition pouvait à la rigueur rencontrer des partisans, alors que le chant de l'Église avait perdu tout ce qui le rendait intelligible et lui donnait de la grâce, c'est-à-dire son rythme propre, et ses ornements variés ; et cependant, par respect pour ce qui en restait, on a attendu jusqu'au siècle de la prétendue réforme protestante avant d'y faire des mutilations, et c'est de ce moment que date le désordre qui, depuis, n'a fait que s'accroître, et auquel il est urgent de remédier.  ZENEAKADÉMIA
MŰZÉUM Aujourd'hui que l'on peut comprendre et apprécier les qualités du chant restauré, la proposition de l'abrégé par des suppressions et des coupures est absolument inacceptable, et pour mon compte, je la repousse énergiquement. Qu'aurait répondu l'architecte chargé de restaurer la Sainte-Chapelle à celui qui lui aurait proposé de simplifier ce monument pour épargner des frais, de supprimer les détails de son ornementation, et de lui donner une tournure analogue à celle de Notre-Dame de Lorette ? Je n'ai pas besoin de dire comment une pareille proposition aurait été reçue. Mais il serait bien étrange qu'on ait fait et que l'on fasse encore d'énormes dépenses pour restaurer nos monuments d'architecture chrétienne dans les détails les plus minutieux de leur riche ornementation, et que l'on ne voulût pas admettre dans toute leur intégrité et dans toute leur richesse les monuments non moins vénérables et non moins précieux de la



musique chrétienne, la seule véritablement digne de ce nom. Il est pourtant bien aisé de comprendre que des églises richement ornées appellent nécessairement des chants richement ornés, comme ceux que donnent les anciens mss., et repoussent, par conséquent, des chants plats, défigurés et sans couleur, comme ceux des Graduels et Antiphonaires modernes.

Mais en faveur des petites églises où manqueront les moyens de faire exécuter ces chants richement ornés, ne devra-t-on point arranger un chant plus simple et d'une exécution plus facile? Qu'est-ce qui empêcherait de faire deux éditions de livres de chant ecclésiastique, l'une qui reproduirait intégralement le chant primitif avec toute la richesse de ses mélodies, et qui servirait aux cathédrales et aux églises où l'on peut avoir tous les moyens d'exécution désirables, l'autre destiné aux petites églises et donnant un chant réduit et simplifié? Une pareille mesure est absolument inadmissible; car elle introduirait dans la liturgie une bigarrure nouvelle, tout à fait arbitraire, opposée à l'esprit d'unité qui est le caractère propre de l'Église, et n'ayant par conséquent aucune chance d'être adoptée. D'ailleurs elle est impraticable; car comment, d'après quelles règles et quels principes se ferait cette réduction et cette simplification nouvelle du chant liturgique? A-t-on jamais vu d'exemple d'une opération pareille exécutée sur quelques pièces de composition moderne; et peut-il venir à l'esprit d'un homme sensé l'idée de remanier le *Stabat* de Pergolèse ou le *Requiem* de Mozart pour rendre ces compositions célèbres d'une exécution plus facile et plus populaire? Une entreprise de cette nature serait avec raison considérée comme une monstruosité, comme un acte du plus affreux vandalisme. Mais ce qu'il ne serait pas permis de faire pour quelques compositions modernes, le serait encore moins pour un chant qui a plus de droit qu'aucun autre à notre respect le plus religieux. Donc on doit le laisser intact; et ceux qui se reconnaîtront incapables de le chanter devront se condamner au silence.

Mais voyons un peu si l'on est bien fondé à trouver des lon-



gueurs dans le chant ancien. Je ne connais que deux pièces qui soient d'une longueur exceptionnelle; ce sont les traits *Qui habitat* du premier dimanche de Carême, et *Deus, Deus meus* du dimanche des Rameaux. Dans tout l'ensemble des chants liturgiques, on ne trouve pas une seule autre pièce qui atteigne la moitié du moins long de ces deux traits. Or combien doit-on mettre de temps à les chanter? pas plus de douze minutes. Si l'on y mettait un temps plus long, le mouvement serait trop lent. Or, combien n'y a-t-il pas de pièces modernes de musique dite religieuse dont la longueur dépasse de beaucoup celle de ces deux traits? Et pourtant on ne les trouve pas trop longues. Donc, le reproche de longueur que l'on fait au chant ancien n'est pas fondé. Donc il n'y a aucune raison de l'abrégé.

Enfin, il existe un préjugé très-enraciné, qui doit son origine à la fièvre de la renaissance, et qui a été une cause d'altérations très-graves et très-nombreuses dans les mélodies de l'Église. C'est celui qui consiste à prétendre assujettir ces mélodies aux lois de l'accentuation grammaticale, de telle sorte que si un mot a plus de deux syllabes, et que la pénultième soit brève prosodiquement, celle-ci ne puisse recevoir qu'une seule note, et encore veut-on que cette note unique soit une semi-brève et, de plus, qu'elle soit précédée immédiatement d'une longue sur l'antépénultième. Ce n'est pas tout: on a encore voulu que si un monosyllabe est lié par le sens à un mot précédent, la dernière syllabe de celui-ci fût assujettie à la règle de la pénultième brève. Je l'affirme sans la moindre hésitation: cette règle est absurde. En effet, on ne sait pas encore bien en quoi consistait l'accent tonique des anciens. Tout ce qu'on en peut dire, c'est qu'il réglait, avec la quantité prosodique, la manière de parler et de lire les langues grecque et latine; mais quelle était cette manière? c'est ce que personne aujourd'hui ne peut définir avec certitude. On a fait sur ce sujet de longues dissertations dans des sens divers, et on est arrivé à des conclusions contradictoires; de sorte que la question n'est



pas encore vidée : *adhuc sub iudice lis est*. Ainsi le rythme du langage parlé des anciens est pour nous une chose inconnue. Mais il n'en est pas de même du rythme du chant : celui-ci est maintenant parfaitement connu. Donc vouloir assujettir le rythme du chant au rythme des paroles liturgiques, c'est vouloir prendre l'inconnu pour règle du connu ; ce qui est absurde. Mais supposé même que le rythme du langage parlé fût parfaitement connu, parfaitement défini ; la prétendue règle relative à la pénultième brève dans les paroles liturgiques n'en serait pas mieux fondée et n'en devrait pas moins être impitoyablement rejetée ; car, autre chose est le rythme d'une langue parlée, autre chose celui de la même langue chantée ; le premier est du domaine de la grammaire, le second appartient à la musique ; lorsqu'on parle, il faut observer les lois du langage ; mais lorsqu'on chante, ce sont celles du chant qu'on doit suivre.

C'est ce que savaient parfaitement distinguer les anciens, dont les règles relatives à l'objet présent se trouvent clairement exposées dans les paroles suivantes des *Instituta Patrum* : « In
« omni textu lectionis, psalmodiæ, vel cantus, accentus sine
« concentus verborum (in quantum suppetit facultas) non ne-
« gligatur... Quomodo ergo toni deponantur in finalibus prop-
« ter diversos accentus, nunc dicendum est. Omnis enim tono-
« rum depositio in finalibus, mediis, vel ultimis, non est *secun-*
« *dum accentum verbi, sed secundum musicalem melodiam toni*
« *facienda*, sicut dicit Priscianus : *Musica non subjacet regulis*
« *Donati, sicut nec divina Scriptura*. Si verò convenerint in
« unum accentus et melodia, communiter deponantur ; sin-
« autem, juxta melodiam toni, cantus sive psalmi terminentur.
« Nam in depositione ferè omnium tonorum musica in fina-
« libus versuum per melodiam subprimit syllabas, et accen-
« tus sophisticat, et hoc maximè in psalmodiâ ; ideoque si
« tonaliter finis versuum deponitur, oportet ut sæpiùs accen-
« tus infringatur eo modo, verbi gratiâ, ut sicut sex syllabæ
« *sæculorum, amen* ; ità sex conformentur notis toni in depo-



« sitione verborum et syllabarum. » (Gerb., *Script.*, t. I, p. 6-7.) Ainsi dans les chants syllabiques, comme ceux des leçons, des psaumes, des épîtres, des évangiles, de la Passion, de l'*Exultet*, des *préfaces*, etc., lorsque ces chants n'ont pas d'autre rythme que celui des paroles, il faut observer l'accent tonique, *in quantum suppetit facultas*; et pour le chant des psaumes, au commencement, au milieu et à la fin des versets, on devra le plus souvent, *sæpiùs*, s'en écarter pour suivre le rythme de la mélodie. Donc il faudra chanter la terminaison *meditati sunt inania* de la manière suivante à l'Introït de la messe de minuit :

fa fa fa fa sol fa re fa mi ut re mi re.
Me-di-ta-ti sunt i - na-ni - a.

et c'est ainsi qu'on l'a toujours fait jusqu'au seizième siècle inclusivement. D'après ces principes d'une admirable simplicité, et fondés sur la nature même des choses, la psalmodie s'exécutera avec un ensemble parfait, sans la moindre hésitation, par les masses de voix les plus nombreuses. Mais les fiers grammairiens de la Renaissance ont eu la prétention de faire la leçon à l'Église, et ils sont parvenus à introduire la confusion, le désordre, le chaos dans le chant des psaumes, en inventant leur prétendue règle de la pénultième brève; car ils n'ont pas même su s'accorder entre eux pour en faire l'application; les uns l'entendant d'une façon et les autres d'une autre. Il ne pouvait en être autrement, car on tombe toujours dans des contradictions lorsqu'on part d'un principe faux. Cependant il faut s'attendre encore à rencontrer des partisans et des défenseurs de cette règle impraticable, qui invoqueront même l'autorité de Cicéron, comme si un Cicéron quelconque avait quelque chose à voir dans une question de chant liturgique; comme si le célèbre orateur avait pu jamais avoir en vue autre chose que les règles de la déclamation oratoire. Mais j'espère bien qu'à l'autorité de Cicéron les chrétiens préféreront l'autorité plus imposante de la pratique constante de



l'Église, de sa tradition non interrompue depuis les siècles les plus reculés jusqu'au siècle du pédantisme grammairien, et enfin l'autorité des compositeurs modernes les plus célèbres ; car ni Pergolèse, ni Mozart, ni Beethoven, ni même Rossini ne se sont crus obligés de s'assujettir aveuglément aux exigences absurdes d'une règle chimérique.

Il n'y a donc pas lieu d'examiner s'il faudra remanier tous les chants anciens pour satisfaire à des prétentions qui n'ont aucun fondement. Il faut absolument les accepter et les faire adopter tels qu'ils nous sont donnés par les plus anciens mss., sans en rien retrancher, sans y rien ajouter, sans y faire aucun changement. C'est le seul moyen d'arriver à l'unité, qui est l'objet de tous les vœux. Toute autre mesure n'aurait d'autre résultat que de prolonger et d'augmenter l'anarchie. Elle serait d'ailleurs tout à fait opposée au désir exprimé dans bien des circonstances, car on ne demande pas des chants liturgiques nouveaux, mais la restauration des anciens. J'ai indiqué les moyens d'opérer cette restauration, et j'ai déjà fait l'application de ces moyens à un nombre assez grand de chants importants et plus ou moins étendus. J'en ai fait imprimer une partie dans un recueil intitulé : *Chant grégorien restauré*.

Quelques personnes attachent une grande importance à la question de la notation : elles croient voir de graves inconvénients à l'application de la notation moderne au chant de l'Église, et voudraient que l'on y conservât celle des livres de chant actuellement en usage. Je ne saurais être de cet avis ; d'abord le chant actuel n'étant qu'un squelette informe à côté du chant primitif, vouloir en conserver la notation serait rendre toute restauration impossible ; ensuite je ne vois aucun inconvénient à se servir de la notation de la musique moderne, qui est très-claire, qui ne laisse rien à désirer, qui est connue partout et qui, d'ailleurs, n'est que l'ancienne notation transformée. Si l'on veut à toute force la rejeter, je ne vois d'autre parti à prendre que d'en revenir à l'ancienne notation neumatique ; car il n'est pas possible d'en inventer une autre qui soit



plus simple et plus naturelle. L'adoption d'un tel parti aurait au moins cet avantage qu'il en résulterait une grande réduction dans le volume des livres de chant, ce qui, à mes yeux, est très-considérable, car je suis ennemi des gros in-folio de lutrin. Ce serait, en outre, une grande économie pour les fabriques; et enfin, ce qui est encore bien plus important, c'est qu'alors on ne pourrait plus se hasarder à venir chanter à l'Église sans avoir appris auparavant et étudié bien à fond ce qu'on voudrait y chanter.



IR 411



Paris, Imprimerie de PILLET fils aîné, rue des Grands-Augustins, 5.





ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

1982



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Orsz. M. Liszt Ferenc Zeneműv. Főisk.
KÖNYVTÁRA

Leltározva: 1948. *nov* hó.
4. 11. sz. ala



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

