

Saint Jean de  
Lalande,  
pray for us!



ELIAS QUIDEM VENTURUS EST, ET RESTITUET OMNIA.

# Lalande Library of Rare Books

DICO VOBIS, QUIA ELIAS JAM VENIT, ET NON

WAG<sup>+</sup> CORPUS CHRISTI  
ERSHED

COGNOVERUNT EUM, SED FECERUNT IN EO QUÆCUMQUE VOLUERUNT.

<http://lalandelibrary.org>

If you appreciate this book, please consider making a tax-deductible donation to Corpus Christi Watershed, a 501(c)3 Catholic Artist Institute.

For more information, please visit:

<http://ccwatershed.org>



ELIAS QUIDEM VENTURUS EST, ET RESTITUET OMNIA.

# Lalande Library of Rare Books

DICO VOBIS, QUIA ELIAS JAM VENIT, ET NON



**:: 1891 :: Janssens ::**

***LE RYTHME DU CHANT GRÉGORIEN : RAPPORT LU AU CONGRÈS DE MALINES***

*A Monseigneur Nuni  
Secrétaire de la C. Congr. des Rites  
Hommage respectueux  
D. L. J.*

LE RYTHME

DU

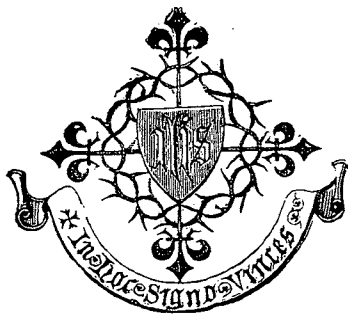
# CHANT GRÉGORIEN

Rapport lu au Congrès de Malines

PAR

Dom LAURENT JANSSENS

Bénédictin de Maredsous.



1891

GAND,

C. POELMAN, IMPRIMEUR DE SA GRANDEUR, RUE HAUTPORT, 19.

*A Monseigneur Nani  
Secrétaire de la C. Congr. des Rites  
Hommage respectueux  
D. L. J.*

LE RYTHME

DU

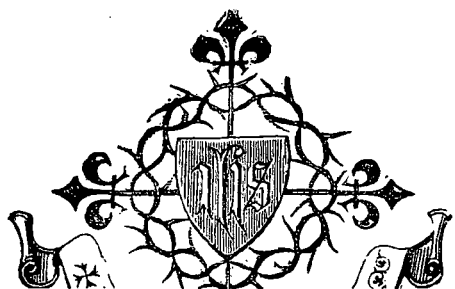
# NT GRÉGORIEN

Rapport lu au Congrès de Malines

PAR

om LAURENT JANSSENS

Bénédictin de Maredsous.





## Au Lecteur,

Invité par M. Edgar Tinel, l'éminent président de la sous-section de musique religieuse du Congrès de Malines, à prendre part aux travaux de cette assemblée, j'ai cru l'occasion favorable pour développer et défendre la thèse du rythme oratoire grégorien, telle que l'exposent et la mettent en pratique les écoles de Solesmes et de Beuron.

La recrudescence de critiques — nées, ça et là, d'une regrettable confusion d'idées ou de préoccupations personnelles — dont cette thèse a été récemment l'objet de la part de certains musicistes, ne devait-elle pas donner un caractère d'utilité et d'actualité particulières à un examen précis et objectif de cette grave question?

Je l'ai cru, et mes amis l'ont cru comme moi.

L'accueil bienveillant fait à ces pages par le Congrès de Malines et par la *Musica sacra* de Gand, organe officiel de la Société belge de St Grégoire, (1) m'a déterminé à publier ce mémoire en brochure séparée.

Puisse ce travail, fruit d'une étude patiente et consciencieuse, dissiper

(1) Monsieur le chanoine Van Damme, dont le témoignage fait autorité, a décerné à cette étude l'éloge suivant, que nous nous empressons de reproduire ici : « Au moment de terminer la publication du beau Rapport qu'on vient de lire, nous tenons à remercier son auteur d'en avoir donné la primeur à la *Musica sacra*. Nous sommes heureux d'annoncer que cette savante étude va être incessamment reproduite en brochure par notre éditeur M. Poelman. Nous souhaitons à cet excellent travail une diffusion proportionnée à son mérite qui, à nos yeux, est tout à fait exceptionnel. » *Musica sacra*, XI<sup>e</sup> année, n° 5, p. 55. —

(Note de l'Editeur.)

— 4 —

les équivoques et les préjugés qui empêchent plusieurs esprits, au reste judicieux et loyaux, de reconnaître tout le fondé scientifique et tout le mérite esthétique de la thèse du rythme oratoire grégorien.

Le point de vue de cette étude étant uniquement celui des recherches archéologiques si vivement recommandées en plusieurs circonstances par S. S. Léon XIII, j'ai fait abstraction complète dans ces pages de la question canonique que certains écrivains semblent confondre trop volontiers avec la question musicale.

Je suis heureux de saisir cette occasion pour rendre un témoignage public à la hauteur de vues et au sentiment de foi catholique qui ont animé les travaux de la sous-section de musique religieuse du Congrès de Malines. Ouverts et clôturés au cri de *Loué soit Jésus-Christ*, ces travaux ont été empreints, jusque dans les discussions délicates inhérentes aux débats artistiques, d'un zèle ardent pour le culte divin et d'un respect unanime pour l'Eglise romaine qui en est la gardienne et la maîtresse. Aussi les fruits de ce Congrès seront-ils abondants et durables. *Faxit Deus!*

D. L. J.

Maredsous, fête de S<sup>te</sup> Cécile 1891.



## LE RYTHME

DU

# CHANT GRÉGORIEN

Rapport lu au Congrès de Malines

PAR

Dom LAURENT JANSSENS

Bénédictin de Maredsous.

Messieurs,

De toutes les questions agitées par les restaurateurs de la musique liturgique, la plus importante, sans contredit, est celle du rythme du chant grégorien.

Si les notes avec leur modulation sont en quelque sorte les os et la chair, la matière première et seconde; le rythme est l'âme, la forme de la mélodie.

Grâce aux conquêtes admirables de l'archéologie musicale, nous sommes loin déjà du temps où Gerbert négligeait d'enrichir de neumes le texte de sa précieuse collection, parce que, disait-il, la clef de ces signes était perdue : « *Nolas musicas textui superpositas, utpote nunc incognitas, haud adponendas duximus* » (1).

Depuis les travaux de Lambillotte, d'Her-

mesdorff et de Raillard, — pour ne citer que trois noms des plus célèbres, — surtout depuis la publication monumentale entreprise par l'école de Solesmes, sous le nom de *Paléographie musicale*, la sémiographie grégorienne a livré ses secrets, et l'on peut affirmer, sans crainte d'un démenti sérieux, que bientôt nous sera restitué le répertoire de l'antique mélodie ecclésiastique dans une version complète aussi authentique que celle des écrits de Tacite. « L'œuvre musicale de S. Grégoire n'a subi, depuis son origine jusqu'aux premiers monuments neumatiques qui nous la transmettent, aucune atteinte vraiment grave; et nous possédons réellement et intégralement, dans les manuscrits sans lignes et sur lignes, la version authentique du réformateur de la musique religieuse. » Ainsi s'expriment les éditeurs de la collection solesmienne (2). Dès aujourd'hui la lumière est faite assez vive pour dessiller les yeux qui ne s'obstinent point; et malgré les critiques renouvelées comme de concert par quelques musicographes plus scepti-

(1) *Scriptores ecclesiastici de Musica*. (3 vol. in 4. typis San-Blasianis 1784); t. I, p. 104, et ibid. p. 130, p. 135, 150, etc. — *Paléographie musicale*. — Introduction générale, p. 8.

(2) II. Préface 4.

ques, M. Bonuzzi de Vérone a pu dire récemment, sans outrer la vérité, que « l'universalité du vrai chant grégorien est un fait désormais hors de discussion » (1). Les variantes de détail que présentent les monuments des divers pays ne sont que confirmer le caractère universel d'une même tradition séculaire (2).

Mais, si ces travaux paléographiques nous restituent dans sa forme authentique la mélodie grégorienne, au point de vue du nombre des notes, leur modulation, — cette dernière, on le sait, ne se retrouve parfaitement exprimée qu'à partir de la notation guidonienne, — sont-ils également suffisants pour nous rendre le rythme de ces mêmes mélodies?

Sans doute, le groupement des notes, tel que les plus anciens manuscrits sont unanimes à le traduire, constitue un élément important, même l'élément principal du rythme. Sans doute encore, l'examen attentif de certains manuscrits ornés d'indications complémentaires nous initie aux nuances saillantes de l'interprétation vocale. Cependant, aussi longtemps qu'on n'analyse pas la notation elle-même, en la décomposant jusque dans ses éléments premiers, tout cela ne semble point suffisant pour résoudre en entier la question du rythme de la mélodie liturgique. De là les divergences qui existent encore sur ce point entre quelques-uns des promoteurs de la restauration grégorienne.

Ces divergences sont certes déplorables; car la question du rythme est d'autant plus vitale que les principes vrais ou faux admis touchant ce point, peuvent ou conserver un souffle au-

thentique à une version défectueuse, ou rendre méconnaissable la version la plus fidèle.

Aussi serais-je heureux si les considérations que j'ai l'honneur de consacrer à cette question devant cette assemblée pouvaient éclairer l'un ou l'autre esprit encore hésitant ou peut-être même opposé à la doctrine seule héritière, j'en suis convaincu, des saines traditions du passé.

Pour faire mieux toucher du doigt l'importance capitale de la question qui nous occupe, j'ai cru intéressant de reproduire ici quelques appréciations émises de notre temps par certains publicistes sur le caractère et la valeur du plain-chant.

Dans un ouvrage intitulé le *Drame musical*, M. Schuré n'a pas craint d'écrire les lignes suivantes : « Le plain-chant est triste et monotone pour nos oreilles, parce qu'il est sans rythme. La parole y est dissoute dans le son et perd à peu près toute signification.... Le rythme, qui est la vie, le verbe, qui est la lumière, sont absents.... Sévère, triste, inflexible, la mélodie se prolonge dans le mode mineur sous les voûtes sombres de la basilique. On dirait la marche lente de l'humanité sans espérance, à travers la vallée et l'ombre de la mort » (3). Dans la préface d'un Recueil de chant israélites, on lit ces lignes doublement choquantes à propos d'une musique qui s'inspire, en son rythme surtout, des antiques traditions hébraïques : « On peut reprocher au chant grégorien l'absence presque absolue de mélodie et de rythme. Un examen même superficiel de la liturgie romaine démontrera aux yeux les moins exercés que beaucoup de ses hymnes, cantiques, antiennes, etc.,

n'offrent pas la moindre trace mélodique : ce sont des suites incohérentes de notes mises au bout les unes des autres, et l'on dirait qu'une main inexpérimentée a tracé au hasard ces lignes de notes, auxquelles on ne peut le plus souvent accorder aucune qualité musicale » (4). Comment trouvez-vous, Messieurs, ces yeux les moins exercés? ne seraient-ils pas peut-être ceux du bon joif qui a pu écrire en si peu de mots un tel amas de sottises? Et cependant, il semble que M. Fétis, ait trouvé, sans le vouloir, sans doute, le moyen de renchérir encore, lorsqu'il a tracé ces regrettables paroles : « Le chant de l'Eglise d'Occident, d'abord inspiré par le goût oriental et surchargé d'ornements, opérera une réaction contre ces mêmes formes, jusqu'à ne plus admettre les différences des longues et des brèves dans la langue liturgique et n'avoir plus qu'une espèce de durée pour les sons. Il est manifeste que pour tous les arts, ce fut le même esprit, la même ardeur mystique : qui, s'emparant alors des Eglises de l'Occident, alla chercher des ressources contre les séductions humaines dans le sentiment du laid (sic) : la seule différence, quant au chant, c'est que la réaction se fit plus tard » (5). Certes l'illustre auteur de l'*Histoire générale de la musique*, n'écrit pas plus aujourd'hui un pareil paradoxe. D'où vient cependant qu'il l'ait pu écrire, et cela à une époque si rapprochée de nous, sinon de ce que l'âme de la mélodie grégorienne lui est restée étrangère?

Mais écoutons trois maîtres modernes répondre par leurs éloges à cette triple critique du plain-chant.

« Les mélodies véritables et anciennes du chant grégorien, (quoi que puissent dire et écrire contre mon assertion tous ceux qui font de la musique) sont absolument inimitables » dit le célèbre Baini; et un peu plus loin le maestro

romain ajoute : « Le chant ancien est admirable et imitable par une finesse d'indicible expression, par un pathétique émouvant, par une simplicité toute naturelle; il est toujours frais, toujours neuf, toujours vert, toujours beau, il ne se flétrit pas, il ne vieillit jamais » (6).

« Le plain-chant, » dit à son tour le fondateur de la société allemande de St Cécile, le regretté Franz Witt, « le plain-chant est un chef-d'œuvre de déclamation naturelle; il ne périra jamais, il est inimitable dans son genre » (7). Et l'auteur du *Franciscus* n'hésite pas à prononcer ces nobles paroles, qui demeureront aussi longtemps que son nom : « Quoique vieille de vingt siècles, cette musique n'en a pas moins conservé toute sa grâce et sa fraîcheur. Les plus grands musiciens du monde, sans distinction de religion ont reconnu et reconnaissent sa suprématie sur toute autre musique » (8).

Ces préliminaires suffiront amplement pour montrer combien Lemmens avait raison de dire que « de la fixation du rythme dépend l'avenir des mélodies grégoriennes » (9).

Quel est donc le rythme véritable de la musique liturgique? L'archéologie musicale est-elle parvenue à le reconstituer avec certitude?

Vous connaissez tous déjà, Messieurs, le défi qu'un illustre musiciste contemporain vient de lancer aux restaurateurs de la cantilène grégorienne, dans un écrit posthume publié par les soins du rédacteur de la *Musica sacra* de Toulouse et qui porte au frontispice ce motto décourageant et découragé : « Les savants se trouvent ici en présence d'un problème insoluble » (10). Mon intention ne peut être d'entreprendre dans ce rapport l'examen détaillé de cet ouvrage. Un mot cependant.

L'auteur de l'*Archéologie musicale* me fait un peu l'effet d'un double personnage. Conservateur obstiné de ce qu'il ne craint pas d'appeler, avec

(1) P. XV. cité par Dom Pothier, *Mélodies grégoriennes*. Ch. II, p. 15.

(2) *Histoire générale de la musique*, t. 4, p. 127.

(3) *Mémoire historique et critique sur la vie et les œuvres de Palestrina*, t. I, p. 81. Rome, 1828.

(4) Cité par M. l'abbé Etienne, en tête de son excellent opuscule *Essai sur les principes d'exécution du chant grégorien et de leur application*. — Caractéristique encore, malgré sa nuance plus profane, cet aveu souvent cité de Gounod : « Vous applaudissez frénétiquement au théâtre certains passages de mes opéras qui vous paraissent neufs et heureux. Sachez que vous applaudissez des inspirations et des motifs que j'ai puisés directement dans les mélodies grégoriennes. »

(5) Discours prononcé au Congrès archidiocésain des Œuvres sociales de Malines 1889. (*Musica sacra* de Gand, VIII année, p. 75.) V. encore le magnifique éloge que M. Tinel vient de faire du plain-chant dans son discours d'ouverture de la section de musique religieuse, à ce dernier Congrès de Malines. (*Musica sacra* de Gand, XI année, p. 19.)

(6) *Chants liturgiques*, Préface.

(7) *L'Archéologie musicale et le vrai chant grégorien*. Ouvrage posthume de Théodore Nisard, publié par les soins de M. Aloys Kunc. — Paris, P. Lethielleux, 10, rue Cassette. 1891.

(1) Questa universalità, chiamamola in tal modo, del canto vero gregoriano, è un fatto fuori di ogni discussione. *Le feste religiose di Roma nel centenario di S. Gregorio Magno*. — *Musica sacra* de Milan, Mai 1891. p. 68. 1 et 2 col.

(2) Voici comment les éditeurs de la *Paléographie musicale* font ressortir cette vérité. « Ces variantes, disent-ils, sont une preuve manifeste que la transcription sur lignes des mélodies de S. Grégoire n'est pas l'œuvre d'un pays, d'un monastère, d'un moine qui aurait pu sciemment ou d'une manière inconsciente altérer les cantilènes primitives dans le sens de son goût personnel, et dont le travail aurait ensuite servi de type, de source nouvelle aux manuscrits postérieurs de tous les pays. Il n'en a pas été ainsi. Unes pour le fond, ces traditions ont cependant entre elles assez de variantes, présentent assez d'incorrections pour qu'on reconnaisse avec évidence qu'elles sont indépendantes les unes des autres. Nous devons par conséquent les considérer comme un écho multiple et varié, mais toujours fidèle, des mille voix qui, dans le monde catholique, chantaient avant et depuis S. Grégoire les suaves inspirations musicales de l'Eglise. » (l. cit. p. 11.) Et un peu plus loin, parlant du résultat qu'ils espèrent de leur collection, en particulier de la reproduction du chant graduel *Justus ut palma*, ils écrivent : « Il était nécessaire qu'une fois au moins le public éclairé fût mis à même, dans la plus large mesure possible, de juger les questions relatives au chant grégorien : notation, conservation et transmission fidèle jusqu'à nos jours. Nous avons la pleine confiance que l'épreuve sera décisive et produira chez tout esprit non prévenu la conviction que l'Eglise possède encore aujourd'hui l'œuvre musical de S. Grégoire. Ce sera le creuset d'où ces mélodies sacrées sortiront victorieuses, rajeunies, purifiées, telles que l'Eglise les a reçues du cœur et des lèvres de l'incomparable Pontife. » *ibid.* p. 16, 17.

(3) P. 178, t. 1, cité par M. Félix Huet, dans son intéressant opuscule *De la mesure appliquée aux rythmes des mélodies grégoriennes*. Châlons-sur-Marne, impr. lith. Martin, fr., 1888. p. 138, 139.



une complaisance toute cicéronienne, « les révélations, les intuitions de Th. Nisard, » (1) il devient nihiliste aussitôt qu'il s'agit des opinions d'autrui. (2) Vraiment il y a lieu de regretter que le ton de cet écrit respire une aigreur et une préoccupation personnelle, qui rendent le lecteur défiant, sinon hostile (3). Et puis, composé avant la publication de la *Paléographie musicale* de l'école de Solesmes, l'ouvrage fait en bien des points l'effet d'un hors-d'œuvre. Aussi, comme le faisait remarquer récemment, dans une lettre pleine de mesure et de sens, le R. P. De Santi, en répondant à une lettre de M. A. Kunc, il est fâcheux que l'éditeur du livre posthume de Th. Nisard n'ait pas cherché, ne fût-ce que par quelques lignes dans son *Avis au lecteur*, à combler cette lacune d'un travail, au reste, plein d'érudition et de renseignements précieux, et publié avec une piété qui fait honneur à l'ami de choix du regretté musicographe (4).

Quant au procédé scientifique adopté par Th. Nisard dans cet écrit apologétique, je ne puis m'empêcher de le trouver entaché d'un vice radical. Pour démontrer que l'archéologie musicale « se trouve devant un problème insoluble, » l'auteur aurait dû discuter la valeur des opinions qu'il rapporte. Il ne le fait guère; ou, s'il le fait, c'est d'une manière partielle et sophistique. Au lieu de faire œuvre de vraie science en pesant les arguments, dans le but de ramener les conclusions à une unité doctrinale, l'auteur s'est borné à faire œuvre d'érudition par un étalage bariolé d'opinions contradictoires. Puis, quand c'eût été le moment d'opérer un triage sérieux entre le vrai et le faux, il s'arrête, hausse les épaules, sourit malicieusement, et clôt son ouvrage par ce mot presque cynique :

« Ami lecteur,  
» Devine, si tu peux,  
» Et dis-le, si tu l'oses. »

En vérité, le procédé était facile. Il suffisait d'un peu de lecture pour pouvoir dire, par ex. à propos de l'interprétation du *podatus*, que l'abbé Cloët (5) et Fétis (6), se basant tous deux sur un texte de Jean de Muris (7), y voient l'un un *crescendo* en durée, l'autre un *crescendo* en renfort; qu'Hermesdorff et M. l'abbé Bonhomme y voient un iambe (8), l'abbé Raillard un spondée, le chanoine Gontier un pyrrhique (9), le P. Lambillotte une formule variable (10), enfin Dom Pothier (11) un groupe de sons liés, sans arrêt ni au milieu, ni à la fin. Cette multiplicité d'opinions prouve tout simplement que beaucoup se trompent, mais non point que personne n'a raison. Avec ce procédé, que deviendrait la philosophie chrétienne, si, pour nier, par exemple, que la liberté humaine ou l'immortalité de l'âme puissent être rigoureusement démontrées, il suffisait de grouper en litanie tous les paradoxes contraires émis par les philosophes matérialistes et fatalistes? Oui, que deviendrait n'importe quelle science naturelle, si, par exemple, pour mettre en doute le système de Copernic, il était assez d'accumuler les erreurs des astronomes du moyen-âge contraires à la rotation de notre système planétaire?

Entre deux auteurs dont l'un regarde certains arguments comme concluants, l'autre comme encore insuffisants, on est aisément tenté d'attribuer au second un esprit plus puissant. Gardons-nous toutefois de nous laisser fasciner par la brillante apparence d'une fausse pénétration. La pénétration est un instrument merveilleux lorsqu'elle va puiser la science au fond du

(1) Et encore, parfois, ces révélations, ces intuitions ressemblent assez à des prophéties faites après coup. V. la note des auteurs de la *Paléographie musicale*, p. 102.

(2) Note apposée p. 7, à l'*Histoire de l'école de chant de S. Gall du 8<sup>e</sup> au 12<sup>e</sup> siècle*, par Dom Schubiger; — *Archéologie musicale* p. 101.

(3) Dans une courte notice consacrée à l'Archéologie musicale dans le *Literarischer Handweiser*, Dom Suitbert Bäumer a fort bien caractérisé l'œuvre de Th. Nisard. Il conclut en disant : « Man begreift nicht, warum der Herausgeber das Buch eigentlich in dieser Gestalt hat drucken lassen, es sei denn, dass er eine Apologie beabsichtigt. » N° 521, c. 91.

(4) *Musica sacra* de Milan, Juillet 1891, p. 99, col. 2. Le jugement que le doct. Jéssite émet sur l'Archéologie musicale dans cette lettre, mérite une attention sérieuse. Il montre que les musicistes italiens qui suivent Dom Pothier ne sont pas des « admirateurs trop novices », comme un récent critique se plaît à les dépeindre. (P.-M. curé de L. — V. *Musica sacra* de Toulouse, août, p. 3.)

(5) *Remarques critiques sur le Graduale Romanum du P. Lambillotte*. (Paris, Victor Didron, 1887, in 8°, p. 39.)

(6) Op. cit. t. IV, pp. 226-227.

(7) *Pes notulis binis vult sursum tendere crescens*.

(8) *Graduale ad normam cantus S. Gregorii*. — *Principes d'une véritable restauration*, etc. p. 83.

(9) *Petit traité de la bonne prononciation*, etc. 2<sup>e</sup> éd. p. 38.

(10) *Passim*.

(11) *Mémoires grégoriennes*, p. 108, Th. Nisard, p. 55-60.

vase de la vérité; elle devient une arme destructrice, lorsque, s'obstinant à aller plus outre, elle perce le vase lui-même et dissipe la précieuse liqueur qu'il contient.

Dans toute conquête scientifique, il y a un double *stadium*. Le *stadium* de la recherche et celui de la trouvaille. Pour l'amour-propre d'un musicographe que son mérite précoce a placé au tout premier rang des chercheurs, il peut y avoir quelque chose de pénible à voir un rival subéquent attacher son nom à la découverte. Qu'il se contente cependant de l'honneur, déjà insigne, de figurer au piédestal de la statue, pour avoir hâté la solution du problème. Si le nom de Dom Pothier est désormais inséparable de la reconstitution du véritable rythme grégorien, au point qu'on a cru déjà pouvoir forger le mot de *pothiérisme* (1), cela ne diminue en rien le mérite des Th. Nisard, des chanoines Gontier et de tant d'autres; pas plus que celui de l'école de Solesmes ne se trouve amoindri par les travaux si utiles de ses devanciers. S. Thomas n'était-il pas disciple d'Albert-le-Grand, Rubens l'élève d'Otto-Vœnius; et l'écriture diastématique n'était-elle pas toute préparée déjà lorsque Gui d'Arezzo lui donna son nom en la fixant sur la portée?

Cela dit, et je le devais, sur le caractère et la valeur de l'*Archéologie musicale*, et par là même sur la nature et la portée de plusieurs publications récentes qui s'en inspirent, je n'hésite pas à affirmer que l'école de Solesmes, suivie en cela par celles de Beuron et de Malines, par la société belge de S. Grégoire, et un grand nombre d'autorités, a fourni, avec toute la certitude que comporte la science archéologique, la solution véritable du problème de la rythmopée grégorienne.

Quelques considérations sommaires sur l'essence du rythme sont ici nécessaires pour faciliter l'exposition de cette doctrine.

« Rythme (ῥυθμός), dit M. Gevaert (2), selon l'opinion la plus probable, vient de ῥέω, couler, et signifie dès lors l'écoulement régulier du son ou de la parole dans le temps... C'est la manifestation du principe intellectuel d'unité, de symétrie, appliqué aux arts du mouvement.

(1) Lettre de M. l'abbé Teppe. *Musica sacra* de Toulouse, Août 1891.

(2) *Musica sacra* de Gand, p. 26, 1881.

(3) *De Oratore*. l. III, c. XLVIII, n. 186. Toute cette partie du traité est de la plus haute importance pour cette matière, comme aussi les passages correspondants de *Orator*. LX, LXX.

(4) *Quod qui non sentiunt, quas aures habebant, aut quid in his hominis simile sit, nescio*. Or. LV.

(5) *Mémoires grégoriennes*. p. 178.

(6) *Ibid.* 180.

Les lois du beau exigent que le temps rempli par l'exécution d'une œuvre musicale soit divisé de telle manière que le sentiment de l'auditeur discerne sans effort une régularité dans la durée des divers groupes de sons et de mots. Une telle ordonnance n'est autre que le rythme. »

C'est ce rythme, appelé *nombre* dans le discours, que Cicéron définissait : *distinctio et æqualium et sæpe variorum intervalloꝝ percussio* (3). Il s'impose à l'oreille. « Ceux qui ne l'entendent pas, dit l'orateur romain, je ne sais quelles oreilles ils ont; » (4) Dom Pothier l'appelle à son tour la *proportion dans les divisions*. (5) Définition excellente sans doute, mais qui semble cependant, si je puis dire toute ma pensée, trop se restreindre à l'élément du mouvement, d'autant que l'auteur des *Mémoires grégoriennes* dit lui-même un peu plus loin : « Si nous cherchons les éléments du rythme, dans ce qui vient frapper l'oreille, c'est-à-dire, dans le son lui-même, nous aurons à remarquer le genre de consonnance qu'il produit, le ton sur lequel il est proféré, le temps qu'il dure, et la force qui lui est communiquée. » (6) Il y a donc dans le rythme musical un double aspect : le mouvement mélodique, et celui-ci consiste surtout dans la proportion des divisions; et le dessin mélodique, qui consiste principalement dans les intervalles et les accents. La durée des notes est commune aux deux éléments. De même, dans le rythme oratoire, ou, si l'on préfère, dans la nombre oratoire, il y a le mouvement du style et le dessin du style; le mouvement comprend les divisions des périodes et des membres; le dessin comprend en outre la cadence qui résulte des accents tant grammaticaux que logiques et pathétiques, et la distribution des voyelles et des consonnes.

De tout cet ensemble bien pondéré, bien proportionné, bien ordonné, résulte le nombre du discours, le rythme de la mélodie.

Or ce nombre, ce rythme comporte plusieurs degrés.

« Réduit à son minimum », continue M. Gevaert, un peu plus loin, « l'élément rythmique consiste en une certaine proportion observée dans la disposition, dans le nombre et dans l'étendue des membres et des périodes dont se

forme le discours ou la cantilène (1). » Remarque en passant avec quelle justesse l'éminent Directeur du Conservatoire de Bruxelles, assimile constamment le rythme musical au nombre du discours : la thèse de Dom Pothier trouve là un appui des plus solides, que les critiques de ses adversaires ne lui peuvent enlever. Aussi M. Gevaert poursuit : « *A ce premier degré de l'art nous avons le rythme libre de la prose oratoire* », et il ajoute aussitôt : « *et du plain-chant* », souscrivant ainsi d'un seul mot à la proposition fondamentale de l'école de Solesmes.

Le savant musicographe continue : « Elevé à son maximum, l'élément rythmique pénètre les périodes et les membres de manière à les partager à leur tour en portions de temps plus petites rigoureusement commensurables entre elles » (2). Ces derniers mots étaient indispensables, car nous verrons bientôt que, dans un sens large, le plain-chant connaît les fragments de mesures dans ses membres, de même que la prose, au témoignage de Cicéron, est une combinaison, mais toute libre de pieds de vers. Ce rythme à son maximum produit la poésie et la musique mesurée, telles que les Grecs les comprenaient l'une et l'autre.

Quelle différence existe-t-il entre les deux rythmes libre et mesuré? est-elle purement quantitative, ou plutôt doit-elle être regardée comme spécifique?

Certes, à ne considérer que le principe qui les engendre l'un et l'autre, leur différence doit être appelée vraiment spécifique; et c'est dans ce sens que certains musicographes leur donnent le nom de rythme *naturel* et de rythme *artificiel*.

Cependant, si l'on considère plutôt l'effet obtenu, on peut dire à bon droit avec M. le chanoine Van Damme, qu'il y a entre les deux rythmes « une différence quantitative, et non une différence spécifique » (3). Quoi qu'il en

soit, et quelque tendance qu'eussent alors ces paroles, je n'hésite pas à faire mienne la remarque du savant rédacteur de la *Musica sacra*, lorsqu'il dit un peu plus loin : « On oppose souvent le nombre oratoire au mètre poétique et au rythme musical. A vrai dire, il n'y a qu'une chose unique, le rythme. Cicéron et Quintilien ont tous deux raison de nous avertir qu'ils traduisent par le mot latin *numerus* le mot grec *ῥυθμός*. Huchald de S. Amand (4) (+ 932) dit de son côté : « La symétrie musicale s'appelle en grec *rythme*, en latin *nombre* ».

Avant d'appliquer ces principes à la musique grégorienne, il importe toutefois de remarquer que, par eux-mêmes, les sons et les mots ne constituent pas le rythme. Ils en sont seulement la matière, à laquelle l'artiste doit donner la forme par la proportion dans l'ordonnance (5).

Mais voici que, tout en présentant sur l'essence du rythme quelques considérations préliminaires, j'ai déjà anticipé sur la solution à donner au problème du rythme grégorien, en citant ce mot de M. Gevaert : *Au premier degré de l'art nous avons le rythme libre de la prose oratoire et du plain-chant*. Voici comment l'éminent musiciste développe cette affirmation, qui contient en germe toute la théorie que je me puis proposer de défendre : « De même que la musique mesurée, le plain-chant possède des périodes formées de membres; mais ces membres ne gardent pas entre eux une symétrie parfaite. Ils ne se divisent pas en mesures de même étendue, subdivisées à leur tour en temps isochrones, éléments irréductibles de tout le système. »

Cette thèse, qui comporterait un gros volume, exige au moins une rapide démonstration.

Où la prendrai-je de préférence, sinon dans l'analyse même de la notation grégorienne? Si je me base sur les neumes, avant de m'appuyer sur les théoriciens du moyen-âge, ce n'est pas faute

(1) On sait que Cicéron recherchait surtout une cadence harmonieuse dans les finales de ses périodes. « *Cum aures eorum semper expectent in eaque acquiescant, id vacare numero non oportet*. » La cadence chorale esse videatur lui plait beaucoup; de même la finale adonique ou asclépiadique, ou le molosse. Le même soin des finales se retrouve dans les mélodies grégoriennes. Elles aiment à expirer doucement sur un spondee, à s'arrondir sur un molosse, à tomber avec grâce sur l'adonique, etc.

(2) *Ibid.*

(3) *Musica sacra*, 1<sup>re</sup> année, p. 25.

(4) Voir plus loin la note qui concerne les écrits authentiques d'Huchald.

(5) « Par eux-mêmes, dit Westphal, les sons et les mots n'ont rien de commun avec le rythme (cette expression me paraît un peu outrée); de leur propre nature ils sont seulement susceptibles de rythme; le rythme leur est tout d'abord donné par l'artiste créateur, qui détermine par sa libre volonté comment il les assujettira au rythme. Les syllabes et les mots de la langue ont par eux-mêmes une durée déterminée, ils ont aussi des accents déterminés qui servent à former des groupes de syllabes correspondant à une portion déterminée du temps. Mais tout cela ne donne pas encore un rythme. » *Griechische Rhythmik*, t. I, p. 510. Qu'est-ce qui manque? La proportion, l'ordonnance, laquelle, suivant ce que nous avons vu plus haut, comporte plusieurs degrés, ou plusieurs espèces.

d'arguments fournis par ces derniers. Sans doute, je le sais, les *mensuralistes*, d'une part, et, de l'autre, ceux qui je me permets d'appeler les *equalistes* empruntent aux écrits médiévaux des textes en faveur de leurs thèses contradictoires; ce qui a fait dire au chanoine Gontier à propos des *Scriptores* de Gerbert : « Ce sont des arsenaux communs où chacun prend des armes pour combattre ses adversaires; l'obscurité souvent impénétrable du texte favorise singulièrement l'esprit de système, et l'on y trouve généralement ce qu'on y veut trouver. » Mais, n'en déplaise au docte chanoine du Mans, il ne serait pas malaisé de faire voir que, si chacune des écoles adverses peut s'autoriser de l'un ou l'autre passage en particulier, seule l'école du rythme libre oratoire parvient à les grouper tous dans un harmonieux accord. Pourvu toutefois que, dans cette étude, on se borne aux vrais témoins de l'antiquité, dont la tradition n'est pas aussi interrompue que Th. Nisard avait intérêt à le montrer (1); et pourvu que l'on se s'embarrasse pas des auteurs plus modernes, tels que les deux Francons, Jean de Garlande et Jérôme de Moravie, plus imbus des raffinements du déchant que des saines traditions grégoriennes. Cependant, pour être rigoureusement suffisantes, les notions pratiques concernant l'exécution du chant grégorien sont relativement fort claires dans les écrits des Aurélien, des Huchald, des Guy, etc. L'attention des musicistes est trop absorbée par l'héritage pédantesque d'Aristoxène, Boèce, Martianus Capella; au point qu'on a pu écrire ces trois vers caractéristiques :

*Musicorum et cantorum magna est distantia,  
Isti dicunt, illi sciunt quae componit musica :  
Nam qui facit, quod non sapit, diffinitur bestia* (2).

Aussi les éditeurs de la *Paléographie musicale* le proclament sans hésiter : « Ce que disent les anciens traités de musique n'a rien de comparable à la fécondité, à la clarté des renseignements et des instructions qui se dégagent de l'analyse intrinsèque et comparative de cette

masse de monuments » (3), c'est-à-dire des neumes.

Appuyons donc avant tout notre thèse sur les arguments fournis par la paléographie. Si M. Weil a pu dire, dans sa savante étude sur l'*Ordre des mots* dans la langue ancienne, qu'à l'aide des études philologiques nous parvenons à « mieux juger du grec et du latin que Denys et que Cicéron » (4), l'analyse des neumes nous permettra, au même titre, de mieux comprendre la séméiographie grégorienne que les théoriciens médiévaux. Car, ce que les recherches philologiques sont pour la connaissance des idiomes parlés, les recherches paléographiques le sont pour la connaissance du langage chanté.

Or, à ce point de vue, dont personne ne contestera la justesse, voici le programme à remplir, tel que le définissent les éditeurs de la *Paléographie musicale*. « Toute méthode d'exécution doit pouvoir subir dans les mélodies elles-mêmes, dans la structure de la phrase grégorienne, dans les groupes de notes, dans les traits ou signes supplémentaires, cette épreuve de confrontation avec les manuscrits, seul moyen efficace et décisif de distinguer dans les différents systèmes proposés jusqu'ici ce qu'il y a de trop personnel et d'inexact, pour ne laisser subsister que la part de vérité et de tradition qu'ils contiennent » (5).

Montrons donc brièvement que le système du rythme libre oratoire satisfait à toutes ces conditions, et que ceux du rythme mesuré et des notes égales n'y répondent point.

Avant tout, le système de l'école de Solesmes ou de Dom Pothier, — adoptions cette appellation très légitime et très simple, — rend compte de la genèse de la séméiographie grégorienne, en ramenant tous les signes par la *virga* et le *punctum* à l'accent aigu et grave, ou à la modulation inhérente au langage.

« *Est autem in dicendo etiam quidam cantus obscurior*, » disait Cicéron (6), et avec lui, Aristoxène (7), Martianus Capella (8),

(1) Cf. l'étude de Dom Germain Morin, l'auteur de la *Musica Enchiridiadis* (Revue bénédictine. Août 1891). L'auteur revendique pour Huchald de S. Amand le traité *De harmonica institutione* et attribue la *Musica Enchiridiadis* à Otger-Odon, premier abbé de Saint-Pons de Tomières (abbaye fondée en 936); — quant au *Dialogue* sur la musique, il le restitue, avec Th. Nisard, à Guy d'Arezzo. — Nous suivrons cependant l'usage en citant S. Odon.

(2) *Musica regularis Guidonis*; Cf. Gerbert : *Scriptores* t. II, p. 25.

(3) II, Préface, p. 3.

(4) P. 3. Vieweg, 1879.

(5) P. 31.

(6) *Orat.* XVIIII etc. etc.

(7) *Harm. Elem.* Lib. I, p. 8, 11, 18. (apud Meibom, *Antiquae musicae auctores septem*).

(8) *De Nuptiis Philolog.* l. IX, De voce (ibid.).

Euclide (1), Denys d'Halicarnasse (2), Boèce (3), etc., parlent explicitement de la modulation indéfinie qui se retrouve dans la parole humaine et dont le chant n'est que la fixation déterminée, un peu comme le rythme mesuré l'est du rythme libre. Le même signe qui servait aux grammairiens pour marquer la flexion de la voix, appelée *arsis* et *thesis*, servait aux calligraphes pour exprimer l'élévation et l'abaissement du son. La direction donnée à ces signes / \, s'inspire très probablement du geste dont l'homme accompagne naturellement sa parole et que Quintilien décrit : « *Optime autem manus a sinistra parte incipit, in dextra deponitur* » (4). De cette analogie avec la voix et le geste, la notation neumatique basée sur la *virga* et le *punctum*, l'accent aigu et grave, et, s'il est combiné, circonflexe, a reçu le nom de notation *oratoire* ou *chironomique* (5).

On a contesté, je le sais, cette origine de la notation neumatique. Th. Nisard la fait dériver, à l'instar des chiffres arabes, de points d'abord séparés, puis reliés entre eux dans l'écriture cursive. Dans ses *Mémoires grégoriennes*, il est vrai, Dom Pothier semble convenir d'un développement indépendant et simultané de la notation ponctuée avec la notation à traits (6); mais les auteurs de la *Paléographie musicale* n'hésitent plus à tout ramener au système des accents, et formulent la thèse suivante en l'appuyant de solides arguments : « Les points neumatiques,

de toutes formes et de tous pays, se rattachent par des liens étroits de filiation aux accents chironomiques, dont ils sont un développement naturel, en même temps que le plus heureux perfectionnement. » (7). Les *neumes-points*, combinés avec les *neumes-accents*, — de la simplification de ceux-ci dans l'expression de certains neumes, comme le *scandicus* et le *climacus*, la *clivis*, l'appellation de *punctum* donnée au signe de l'accent grave, — servirent de transition à la notation *diastématique*, ou des intervalles, laquelle trouva son dernier perfectionnement dans la portée guidonienne, et est seule en vigueur dans la musique moderne (8).

La notation grégorienne a donc pour base l'élévation ou l'abaissement du son, ou l'accent tonique. « *De accentibus toni oritur nota* (figure) *quæ dicitur neuma* » (9). Ce texte formel, publié pour la première fois par les auteurs de la *Paléographie musicale* (10), ne laisse plus le moindre doute à cet égard. L'accent aigu ou *virga* marque l'*arsis*, l'accent grave ou *punctum*, la *thesis* (11).

Or, cet accent, quel est-il? Est-il en même temps qu'une élévation, une prolongation et un renfort?

Il est aisé de le remarquer, la voix dispose de trois moyens pour mettre une syllabe en relief : l'élévation, la prolongation, le renfort du son. Au premier répond l'accent tonique, qui lui doit son nom (12); au second répond l'accent ou

mouvement prosodique, qui procède par longues et brèves; au troisième répond l'accent métrique, qui repose sur le nombre, comme un mouvement de flux et reflux (1). Mais ces trois moyens sont en eux-mêmes distincts; et ils l'étaient, de fait, bien davantage dans les langues anciennes, où le chant et le mètre jouaient un plus grand rôle que dans les langues modernes. Sans doute, il importe de ne pas l'oublier, il y a entre ces trois éléments une affinité qui les fait tendre à se rapprocher. A preuve, ce texte du grammairien Marius Victorinus : « *Arsis est elatio temporis, soni et vocis; thesis depositio, et quadam contractio syllabarum* » (2). Mais, par lui-même, l'accent tonique n'est ni long ni fort, mais plus élevé. Toutefois, il y a un rapport beaucoup plus intime entre l'élévation et le renfort, qu'entre l'élévation et la durée. Aussi l'accent tonique et le renfort coïncident-ils chaque fois qu'il n'existe pas de raison particulière pour les séparer. « *Acuit et erigit, il renforce et élève* », dit S. Isidore en parlant de l'accent (3). De là, dans une lecture *recto tono*, on fait naturellement sentir l'accent par un renflement de la voix plutôt que par une prolongation.

Cette loi de la parole appliquée à la notation grégorienne basée sur elle, nous fournit donc ce premier principe : *Les signes neumatiques marquent l'élévation des sons ou la modulation, sans exprimer la durée des sons, ni même leur force*.

Ce n'est pas là le seul secret rythmique que nous livrera l'analyse de la sémiographie grégorienne. Les neumes dérivés de l'accent se combinent en groupes variés et multiples, dont il est superflu de faire ici la description. Comment faudra-t-il les considérer? Quelle sera la raison de ces groupements? Quelques auteurs, se basant sur un texte mal compris de Guy d'Arezzo (4), ont cru pouvoir affirmer que ces groupements sont purement arbitraires. Il suffit de lire les *Institutiones Patrum*, les écrits de S. Odon et de S. Bernard, pour se convaincre du respect que la tradition professait pour ces distributions de notes (5). C'est que les formules groupent ensemble des notes qui forment un seul corps, de même qu'on joint dans l'écriture

et dans l'impression les lettres qui forment une syllabe, un seul mot. Toute la période grégorienne, par l'extension logique de ce principe, devra donc se concevoir à l'instar d'une période oratoire. La mélodie se compose, nous dit Guy d'Arezzo dans son *Micrologue*, de syllabes mélodiques, de neumes ou de membres de phrase, et de distinctions ou de phrases (6).

*Syllabes, neumes, distinctions*, voilà donc les trois parties graduées qui répondent aux mots, aux membres de phrase, aux périodes. L'analogie est parfaite.

Or, quelles règles guident la diction oratoire? On peut les ramener aux suivantes, que j'appliquerai successivement à la diction grégorienne. Chaque mot doit être articulé de telle sorte qu'il fasse un tout, aisément saisissable. A cette fin, il faut que toutes les syllabes se groupent autour de la syllabe accentuée; et que, si le mot, à cause de sa longueur, exige un ou plusieurs accents secondaires, ceux-ci se subordonnent entièrement à l'accent principal. — Que si le mot est de ceux qui ne reçoivent pas d'accent, il se subordonnera au mot accentué, comme s'il en faisait partie, sauf qu'il en sera séparé par un minime espace temporaire, un rien, mais cependant quelque chose. — En outre, pour que le mot se dégage de ce qui le suit, une pause, très légère, il est vrai, le séparera du mot suivant (7). — Voilà les règles de la diction grammaticale touchant le mot dans une phrase.

Appliquées à la diction grégorienne, c'est à dire aux syllabes mélodiques, suivant le terme reçu par les musicistes, ces règles se réduisent à la doctrine suivante toute conforme à la structure des neumes et à l'enseignement des maîtres. — Dans chaque formule constituant une syllabe, toutes les notes doivent être chantées d'une seule émission de voix, de manière à ce que toutes les notes se groupent autour de la note accentuée, et que, si la formule exige un ou plusieurs accents secondaires, par ex., le *pes subtripunctis*, la *virga contripunctis*, ces accents se subordonnent à l'accent principal. En outre, une syllabe moins importante doit se subordonner à celle qui est plus importante, comme les mots dans le discours. Enfin un léger

(1) *Introd. harmonice* (ibid.).

(2) *De Compositione verborum*, c. XI.

(3) *Musica*, lib. I. c. 12. Cf. *Paléographie musicale*. III, Origine et classement des différentes écritures neumatiques, p. 96.

(4) *Inst. Orat.* XI, 3.

(5) Dérivé de *γῆσις*, main; *νόμος*, règle.

(6) *Mémoires grégoriens*, p. 44 et 46.

(7) *Op. cit.* Notation diastématique, p. 125.

(8) On sait que les anciens se servaient d'une notation alphabétique, qu'on retrouve encore çà et là dans les manuscrits de plain-chant, p. ex. dans l'antiphonaire bilingue de Montpellier. Les barres horizontales auxquelles ils ont eu recours n'avaient d'autre destination que d'indiquer la place des tons entiers et des demi-tons. Cf. *Mémoires grégoriens*, p. 30.

(9) *Bibl. Vatic. Cod. Pal. lat. n° 235. f° 38 v° De arte musica*, (X<sup>e</sup> ou XI<sup>e</sup> siècle).

(10) *Notation oratoire ou chironomique*, p. 102.

(11) Cf. sur cette signification de l'*arsis* et *thesis* Oémiste Pléton, théoricien grec, p. 1237 des *Notices et extraits des manuscrits de la bibliothèque du Roi et autres bibliothèques*, d'après le man. 48 de la bibl. de Munich. Vincent, Paris. 1847. 2<sup>e</sup> partie. — Martianus Capella, *Satyricon*. — Meibom, p. 360; Vincent, p. 202, cité par Remi d'Auxerre au IX<sup>e</sup> siècle. — Gerbert, *Script.* t. I, p. 83. — Bernon de Reichenau, *Tonarius* (Gerbert, op. cit. II, n. 75.) — Hermann Contract, † 1055 (ibid. p. 140.) — Marchetto de Padoue, † 1274, *Lucidarium musicae planae* (ibid. III, pp. 114-117.) — Engelbert d'Admont † 1331. (Förkel. *Allgem. Gesch. der Musik*, t. II, p. 347; Gerbert, op. cit. t. II, 287-369.) — Tinctoris, (XV<sup>e</sup> s.) *Dictionnaire de la musique*. — Nicolas Wollicke (*Enchiridion musices*, 1501-1521, in 4<sup>o</sup>). — Guy d'Arezzo. (*Microlog.* c. XVI; Gerbert, op. cit. II, pp. 17-21).

(12) S. Isidore dit, *Etym.* I, 17 : « *Accentus autem dictus quod iuxta cantum sit, sicut adverbium quod iuxta verbum est.* » C'était aussi la doctrine des anciens grammairiens : « *Accentus, dit Diomède, dictus ab accinendo, quod sit quasi quidam cuiusque syllabæ cantus.* » *Paléogr. music.* p. 97.

(1) *Mémoires grégoriens*. Ch. XIV. — Cf. M. E. Tinel. *Le chant grégorien*, II partie. ch. IV. p. 32.

(2) Putsch. p. 2482.

(3) *Loco cit.* immédiatement après.

(4) *Microlog.* c. XV. « *Qualiter motus dispartiantur in syllabas, cantorum iudicio et usui prætermittito.* » C'est à dire, je laisse ce point aux chantres, aux praticiens; mais non au caprice, à l'arbitraire des chantres.

(5) Cf. Dom Ambr. Kienle, *Théorie et pratique du chant grégorien*, p. 101, 102.

(6) *Microlog.* XV.

(7) « *Est quoddam in ipsa divisione verborum tempus latens...* » Quintilien *Inst.* IX, 4.



retard de la voix fera sentir que la syllabe mélodique est achevée et qu'une autre commence.

Revenons au discours. Si les mots doivent former un tout, les membres de phrase, eux aussi, doivent être reliés ensemble, et cela par un repos plus grand après chacun d'eux, et par un accent logique prépondérant dans chacun d'eux, autant que le sens le comporte. — De même dans la diction grégorienne, il faut ménager après chaque neume ou membre de phrase mélodique un ralentissement ou repos plus considérable qu'après la syllabe ou le mot; et, si le sentiment le permet, subordonner les différentes syllabes à la syllabe la plus expressive du neume, de manière à obtenir l'unité du sens mélodique.

Dans la période oratoire enfin ou préparera davantage encore la chute finale (1), et on tâchera de relier les différents membres de phrase suivant le rôle qu'ils remplissent dans l'ensemble. — Pareillement dans la distinction le retard final sera plus grand, et l'on visera à ce qu'une unité supérieure l'enlace tout entière. Guy d'Arezzo inculque ces principes quand il dit : « *Tota pars compressa est notanda et exprimens, syllaba vero compressus. Tenor vero, id est mora ultimæ vocis, signum in his divisionibus existit. — Tenor, id est mora ultimæ vocis in syllaba quantuluscumque, amplior in parte, distinctissimus in distinctione.* » On groupera étroitement dans l'écriture et dans l'exécution chaque partie, plus étroitement encore chaque syllabe. Le signe qui marquera les divisions sera le retard de la voix. Ce retard sera très faible à la fin de la syllabe, plus prononcé à la fin de la partie, et très prolongé à la fin de la distinction.

Vous le voyez, Messieurs, ces principes du moins de Pomposé, — et je pourrais ajouter de toute la tradition, car nous les trouvons également exposés dans saint Odon (2) et dans l'Enchiridiad (3); oui l'auteur du Dialogue sur la musique fait remonter les groupes neumatiques jusqu'à l'antiphonaire de S. Grégoire, — ces principes, dis-je, ne sont que l'expression de

ce que l'analyse de la notation neumatique, rapprochée des lois du discours, nous a fait découvrir.

A côté du principe fondamental énoncé plus haut, nous obtenons donc deux autres principes qu'on peut formuler comme suit :

*Les groupes de notes demandent une émission de voix et une accentuation qui leur donnent de l'unité. — Les syllabes, neumes et distinctions se terminent par des ralentissements gradués (4).*

Quelle sera cette accentuation mélodique? Comment pratiquera-t-on ce ralentissement?

Un mot de chacune de ces questions. Messieurs, avant de poursuivre notre analyse.

Dans le chant syllabique, c'est-à-dire où chaque note correspond à une syllabe du texte, la première question ne trouve pas son application. L'accent musical sera l'accent même du texte. En cas de conflit, on tâchera de sauvegarder les droits de la mélodie et des paroles; et si cela ne se peut, la mélodie l'emportera, (5) surtout dans les chants métriques.

Cependant — je me permets de traiter ici cette question connexe, — on se gardera bien de considérer comme contraire à la bonne accentuation du texte l'accumulation des notes sur les syllabes brèves de préférence aux syllabes accentuées. Ce serait là ne rien comprendre au sentiment de la mélodie antique, ouvrir la porte aux transformations les plus fantaisistes et condamner même les maîtres modernes, lesquels s'inspirent aujourd'hui encore du sentiment esthétique qui a présidé à la distribution des neumes dans les mélodies grégoriennes (6).

Dans le chant orné de formules neumatiques, on peut dire, en règle générale, que le renfort de la voix tend à coïncider avec l'arsis de la modulation, de manière à ce qu'il y ait, *cæteris paribus*, une nuance de *crescendo* dans les formules ascendantes, et de *decrecendo* dans les formules descendantes, suivant le texte de Jean de Muris : « *Pes notulis binis vult sursum tendere crescens (7),* » et cet auteur de saint Isidore déjà cité : « *Acutus accentus dicitur quod acuat et erigat*

(1) « *Deposam et morabor, et novum rursus exordium faciam.* » Quint.

(2) De musica. Script. t. I, p. 275. et p. 280. Cf. D. Pothier, op. cit. p. 142, 143.

(3) Gerbert. Script. t. I, p. 183.

(4) Certains manuscrits marquaient cette *mora ultimæ vocis* en changeant en petits traits horizontaux les points des formules descendantes. Cf. *Mélodies grégoriennes*. p. 78, 79.

(5) Ce principe, déjà affirmé par Denis d'Halicarnasse (*De Comp. Verb.* XI.), est formulé ainsi par Elie Salomon : « *Littera est ibi loco subjecti, et cantui servit in eo quod cantus prædominatur et decorat dictionem.* » (Script. t. 3, p. 44.)

(6) Dom Pothier. *Les Mélodies grégoriennes*. p. 176.

(7) Th. Nisard. *Archéol. musicale*, p. 56.

*syllabam; gravis, quod deprimat et deponat (1).* »

Et tel est bien, si je ne me trompe, le sens qui se dégage de ce que Dom Pothier écrit dans ses *Mélodies grégoriennes* sur le *scandicus* de la 2<sup>e</sup> syllabe du mot *laudamus* dans le *Te Deum* (2).

Toutefois cet accent doit être léger, comme les formules elles-mêmes, surtout sur les syllabes non accentuées. Il doit se fusionner avec les autres notes, et se répandre, pour ainsi parler, sur toute la formule; car, comme le dit très bien le même auteur, la formule, syllabe plutôt que mot, n'est en quelque sorte qu'une seule note délayée, suivant l'expression du chanoine Gontier : « *plures chordæ sonant dum una nota profertur (3).* »

Quant à la *mora ultimæ vocis*, elle sera d'abord proportionnée à la syllabe, au neume, à la distinction (4). Ensuite elle sera préparée de manière à bien s'unir à ce qui précède. Dom Pothier, et Dom Kienle (5) après lui, ont donné sur ce point des conseils si conformes aux lois de la pondération et du goût, qu'on peut les suivre hardiment et les regarder, n'en déplaise à Th. Nisard, comme des règles qui, pour ne pas se rencontrer avec ces détails dans les théoriciens médiévaux, n'en sont pas moins l'expression juste de leur sentiment et l'application exacte de leurs préceptes (6).

La prolongation sur la cadence finale de la distinction demande à être largement traitée. De même qu'un coursier lancé à toute bride, avant de s'arrêter, ralentit peu à peu ses mouvements et semble se calmer de lassitude, — la comparaison est de Guy d'Arezzo, — de même, après l'entrain d'une longue période, il faut que les notes arrivent par degrés aux dernières notes de repos (7).

Un mot encore, avant d'aller plus loin, sur la manière dont les formules neumatiques doivent s'adapter au texte. La pause de prolongation ou

(1) *Paléographie musicale*, p. 97.

(2) P. 170, 171.

(3) Ibid. ch. XII, p. 163.

(4) « *In ipsis distinctionibus tempus alias brevius, alias longius.* » Quintil.

(5) *Mélod. grégor.* p. 147. — *Théorie et pratique du ch. grég.* p. 111.

(6) Je regrette vivement la manière peu sérieuse dont l'auteur de l'*Archéologie musicale* critique cette partie de l'enseignement du docte moine de Solesmes. p. 259, note.

(7) *Ut in modum currentis equi semper in fine distinctionum variis voces ad locum respirationis accedant, ut quasi gravi more ad repausandum lassæ perveniant.* (Microlog. c. XV.)

(8) « *Licet potest pausari, dummodo non debeat exprimi syllaba dictionis inchoata. Regula aurea.* » (*Scientia artis musicæ*, cap. XI.)

(9) « *Nequaquam incipiat post pausam, nisi forte prima syllaba fuerit dictionis : talis enim scissio in cantando faceret barbarismum, etiam incongruam offensionem.* » (*Summa musicæ*, c. XIII.)

(10) *Mélodies grégoriennes*, p. 127.

(11) « *Promptum sit os, non præceps; moderatum, non lentum.* » Quint. *Inst. or.* XI, 13.

(12) *Musica sacra*, Toulouse, 1883. p. 31.

de respiration donnant à la syllabe neumatique un caractère d'achèvement, il s'en suit que la formule qui fait transition d'une syllabe à une autre dans un même mot, ne tolère aucune de ces deux pauses, autrement le mot du texte serait coupé. De là cette règle importante, qu'Elie Salomon appelle la *règle d'or* (8), et qu'on ne peut entreprendre, au témoignage de Jean de Muris, sans commettre une faute choquante, un barbarisme (9) : *Jamais il ne peut y avoir de pause* (ni de respiration ni de prolongation) *lorsqu'on doit immédiatement exprimer une syllabe dans un mot déjà commencé* (10).

Nous venons de découvrir ce qu'exigent, au point de vue rythmique, les groupements neumatiques et l'accord du texte avec la mélodie. Reste à déterminer la nature du mouvement mélodique, à voir si ce mouvement est rapide ou lent, saccadé ou arrondi, varié ou uniforme. Je ne ferai que résumer l'enseignement traditionnel sur ces trois points.

D'abord, quoi qu'en ait pu écrire M. Scharé, le caractère dominant de la mélodie grégorienne, surtout de la mélodie ornée, est l'enthousiasme et la joie. Aussi le mouvement est-il plutôt rapide que lent; d'autant que l'articulation oratoire, si elle veut ne pas languir l'auditeur, demande, selon Quintilien, « *de la promptitude sans précipitation, de la modération sans lenteur* » (11).

Ce point est délicat. Les débuts d'une restauration exigent une grande discrétion. Une lenteur faussement solennelle s'est tellement invétérée, qu'il faut, pour réagir, user de ménagements, si l'on veut ne pas froisser le sentiment de ceux qu'on cherche à ramener. Le chant de Solesmes n'a-t-il pas été défini par un congressiste d'Arezzo : « *Un allegro continué dans un mezza voce à peine émaillé de rares notes qui voudraient bien avoir l'air d'être accentuées, avec des repos qui n'en sont pas* » (12).

J'ajouterais que les jubulations étant l'expression d'un sentiment intense, demandent un mouvement plus vif, plus ému (1). Que deviendrait leur nom même, ce nom joyeux si admirablement expliqué par S. Augustin (2), si les formules se traînaient jusqu'à perdre non seulement toute ardeur mais tout sens mélodique? Les plus vibrantes inspirations des maîtres modernes ne pourraient résister à un pareil délalement, pas même l'hymne du soleil, de *Franciscus*.

Il sera bon toutefois de ralentir ce mouvement suivant la nuance austère des textes, le degré des solennités (3), et la dimension des églises, pourvu que la vie et l'élan soient le caractère dominant du chant sacré et non une lenteur fade et soporifique.

Cependant, j'ai hâte de le faire remarquer, en poursuivant l'examen des trois points proposés, ce mouvement alerte et animé qui convient aux mélodies grégoriennes, n'a rien de brusque ni de saccadé. Les nuances temporaires qui se rencontrent dans les notes, comme nous l'avons vu déjà et comme nous le verrons mieux encore dans la suite, sont arrondies par un sentiment de gravité et de pudeur qui donne au plain-chant son onction caractéristique. Le mouvement iambique, par ex., avec le rapport de *croche à noire*, lui est absolument étranger, même dans les hymnes appelées iambiques, lesquelles ont l'allure métrique, mais non la proportion prosodique de cette espèce de vers. Cela est si vrai, que la propension plus forte à cet alliage de brèves suivies de longues, que l'on ressent dans l'hymne populaire de la fête des SS. Pierre et Paul, est un indice de la composition plus récente de cette mélodie, au reste magnifique.

Si vous me demandiez une preuve du principe que je viens d'énoncer, je la chercherais moins dans la Bulle *Docta Sanctorum* de Jean XXII, — l'argument que Dom Pothier tire des expressions *ascensionis pudicae, descensionis temperatae*, me paraît fort problématique (4), — que dans l'ensemble de la doctrine du rythme libre oratoire. Une belle parole grave

surtout sacrée ne connaît pas ces soubresauts. Le chant grégorien doit de même les ignorer, dans les morceaux ornés comme dans les morceaux syllabiques. Plus on s'efforcera d'arrondir les mouvements, en particulier les pénultièmes brèves, plus le chant gagnera en distinction et en saveur contemplative.

Il y aurait cependant exagération manifeste à rejeter toute variété dans la durée des notes et à donner un sens absolu à l'appellation de *plain-chant, cantus planus*.

En effet, outre les pauses et les ralentissements gradués à la fin des syllabes, des neumes et des distinctions, instamment recommandés par toute la tradition et consignés dans la manière même dont les bons manuscrits groupent et séparent les formules, il y a encore entre la valeur temporaire des notes plusieurs différences que l'on ne saurait à bon droit rejeter. Je me contenterai de les signaler brièvement. D'abord, parmi les figures neumatiques, il en est qui regardent la durée des notes. Les unes ont pour but de les abréger : elles marquent les sons que Gui d'Arezzo appelle *liquescents* et que Dom Pothier nomme *étouffés*. Ce sont l'*épiphonus*, le *cephalicus*, l'*ancus*, appelés aussi du nom de leurs formes primitives, avec l'ajoute de *hemivocalis* ou *semivocalis*, pour montrer que leur valeur n'est que de moitié. Le *quilisma*, qui répond peut-être au mordant de la musique moderne, appartient aussi aux notes abrégées. — D'autres signes ont pour but d'allonger les notes. Ce sont le *pressus* et la *syncope*; ainsi que les notes vibrantes — peut-être notre trille — appelées *strophicus*.

Outre ces signes d'abréviation et de prolongation, quelques manuscrits portent des indications correspondantes aux termes *adagio, piano, presto, forte*, de la musique moderne. Le plus célèbre de ces manuscrits est l'antiphonaire de S. Gall, annoté ainsi par le diacre *Romanus* envoyé en Gaule par le pape Adrien à la demande de Pepin et de Charlemagne (5). De là

le nom de signes *romaniens* donné à ces lettres complémentaires. Le plus ancien commentaire que nous en possédions est une lettre écrite par le bienheureux Notker-le-Bègue à un de ses amis, nommé Lanther (1). Depuis le mouvement de restauration, beaucoup d'archéologues se sont étudiés à donner le sens exact de ces indications; citons le P. Lambillotte, Th. Nisard, Dom Schubiger et Dom Pothier. Malgré l'opinion contraire assez lestement émise par l'auteur de l'*Archéologie musicale*, l'interprétation de ce dernier me paraît très plausible et très judicieuse. Le docte moine de Solesmes partage les lettres romaniennes en quatre classes : « les unes ont rapport à l'intonation, d'autres concernent la nature du son, d'autres insinuent le mouvement lent ou rapide de la note et de la formule, certaines lettres ont un sens plus général » (2).

La troisième classe est celle qui concerne le point qui nous occupe. Elle contient les lettres *c = celerriter, citius*, qui marque la célérité; *t, p = tene, preme*, qui marquent la tenue de la voix; enfin *x = expecta*, qui indique un retard, une certaine pause. — Peut-être aussi la lettre *m* correspond-elle à notre *moderato*.

Quelque doute que l'on puisse avoir sur le sens de beaucoup des lettres romaniennes, les plus claires sont celles qui regardent les nuances temporaires des notes; elles fournissent ainsi au problème du rythme grégorien un facteur avec lequel tout interprète consciencieux doit compter.

Restent encore, outre l'accent logique et pathétique qui demande un ralentissement, trois causes d'où naissent certaines inégalités, légères, il est vrai, mais réelles cependant, entre les notes du plain-chant. Toutes les trois découlent de son caractère oratoire. — D'abord, nous l'avons vu plus haut, les formules étant en quelque sorte une seule note répandue sur plusieurs intervalles, de même qu'une syllabe se distribue en plusieurs lettres; chaque note de la

formule occupe un espace temporaire moindre que celui exigé par une syllabe du texte qui ne porte qu'une seule note (3). L'application de ce principe demande de la discrétion; mais le fondement n'en est pas moins solide. L'expression du texte y gagne beaucoup en clarté. — Ensuite, dans le texte, les syllabes n'ont pas toutes le même poids. Les différences qui existent entre elles dépendent non pas des valeurs prosodiques, souvent arbitraires (4), mais du temps requis pour la bonne articulation des lettres. Prenons p. ex. le mot *erant*. L'accent tombe sur la première syllabe, qui n'a qu'une lettre; mais il me faudra plus de temps pour articuler les quatre lettres de la syllabe *rant*. Or, cette différence existe dans l'articulation de la mélodie grégorienne comme dans le discours, qui lui sert de point de départ et que le chant a tout juste pour mission de rendre plus expressif et par conséquent plus intelligible (5).

Enfin, dans certains cas, lorsqu'il coïncide avec l'arsis de la modulation, l'accent tend naturellement à s'allonger un peu. C'est ce qui fait dire à Dom Pothier qu'il y a une *longue d'accent*, bien qu'il ajoute aussitôt : *qui est plus forte que longue* (6).

De tous ces éléments se dégage clairement ce qui suit. S'il est vrai de dire, en général, — comme l'ont fait récemment plusieurs auteurs excellents, — que dans le plain-chant toutes les notes sont égales, cette règle est cependant loin d'être sans exceptions; au contraire celles-ci sont nombreuses, et, partant, pour éviter des malentendus comme celui de M. l'abbé Denis opposant Dom Kienle à Dom Pothier (7), il est préférable de s'en tenir à une affirmation comme celle-ci : « En général les notes du plain-chant n'indiquent aucune valeur temporaire; cette valeur cependant présente des nuances suivant certaines lois de position et de texte, lois basées sur le rythme libre oratoire. »

(1) Henri Canisius. *Antiquar lectiones*. Ingolstadt, 6 vol. in 4°. — 1602-1604, t. v. 2 p. 739. — Mabillon. *Annal. Bened.* t. IV, append. p. 688. — Gerbert *Scriptor*. 1784, t. I, p. 95.

(2) *Mélodies grég.* n. 77. La cinquième classe regarde la lettre de Notker.

(3) Cela ne veut pas dire qu'une formule prenne tout juste le même temps qu'une note isolée. C'est là une exagération dans laquelle se complaisent, à peu de frais, les adversaires de l'école de Solesmes.

(4) Sur ce point l'auteur de la lettre publiée dans la *Musica sacra* de Toulouse (Août 1891) reproduit presque le contraire de la pensée de D. Pothier. p. 4, n° 4.

(5) « La prima condizione imposta alla musica stessa dalla istituzione liturgica è che il canto renda intelligibili, anzi più intelligibili le parole : si canta non per allettare il senso, ma per agevolare l'intelligenza. » *Civiltà cattolica*. 1856. v. IV.

(6) *Mélod. grégor.* p. 168.

(7) Léon XIII et Dom Pothier. p. 102, 103. — Cf. *Une brochure de M. l'abbé Denis*. Revue bénédictine. — Juillet 1891 p. 321-332. — *Musica sacra*, XI<sup>e</sup> année, p. 3.

(1) « La neume aussi bien que la roulade est une imitation du langage des passions dans leur plus grande émotion. » Maltesi. *Dictionnaire de plain-chant*, col. 917.

(2) *Enarr. in Psalm. XXXII*, 8. — Cf. in Ps. XCIX, 3; — XCIX, 4; — CII, 8. — Cf. Rupert. *De officiis*. I. I.

(3) M. l'abbé Cloët a cru pouvoir préciser ces gradations de mouvement. D'après lui la note carrée, n° 80 pour les semi-doubles, n° 69 pour les doubles majeurs et mineurs; n° 60 pour les doubles de 1<sup>e</sup> et 2<sup>e</sup> classe. (7) *Mélodies liturgiques* t. II, p. 42.

(4) Peut-être l'abbé Raillard a-t-il raison d'entendre ici la dimension des intervalles caractéristique des modes et du plain-chant en général, et non, comme D. Pothier, le mouvement tempéré à garder dans les formules ascendantes et descendantes. Cf. Th. Nisard op. cit. ch. XIII, — et *pièces justificatives* n° 4.

(5) Cf. Melchior Goldast. *Alamannicarum rerum scriptores aliquot vetusti, collecti et glossis illustrati*. Francfort, 1606, 3 vol. in P. — Ibid. *Liber de casibus monasterii S. Galli*. — Cf. Th. Nisard. op. cit. ch. VIII.



Telle est, Messieurs, la théorie de l'école de Solesmes. Si je ne me trompe, elle répond à toutes les exigences de la paléographie et repose sur un solide fondement scientifique. Elle présente en outre un harmonieux ensemble, fournit au goût artistique les résultats les plus séduisants, et laisse à l'interprétation personnelle la latitude qu'exige tout ce qui est du domaine de l'art (1).

Je pourrais me borner ici; mais je préfère ajouter quelques mots encore pour répondre directement aux systèmes qu'on oppose à celui de Dom Pothier, et préciser en même temps l'un ou l'autre point trop peu mis en lumière dans ce qui précède.

Sans m'attarder au chant lourd et martelé qui est plutôt un abus qu'un système, j'ai à répondre aux arguments formulés par les mensuralistes et par ceux que je me permets d'appeler les égalistes.

Les mensuralistes, avec Fétis, Lemmens, l'abbé Raillard, les auteurs de l'édition de Rheims et Cambrai, Burnouf, Félix Huet, l'abbé Teppe, et d'autres, (2) estiment que le rythme grégorien, pour mériter ce nom, exige des combinaisons à l'instar des proportions mathématiques de la mesure moderne, et ils croient trouver dans les formes des neumes des indications systématiques et constantes de la durée des sons.

Après tout ce que j'ai dit déjà, ma réponse pourra être brève. Les mensuralistes n'ont pour eux aucun argument sérieux, ils ont contre eux beaucoup d'arguments très solides.

Prouvons cette double proposition. Et d'abord les mensuralistes s'appuient sur quelques textes, sur la forme des neumes, sur des considérations générales d'esthétique rythmique.

Les textes ne portent pas. Ils disent tout simplement que le chant grégorien, avec ses pauses analysées plus haut, présente des divisions à l'instar des pieds métriques, de même que Cicéron reconnaissait des pieds de vers dans la

prose. On a beaucoup abusé du fameux texte : *ut quasi metricis pedibus cantilena plaudatur* (3). Dans le contexte du Micrologue de Guy d'Arezzo ces paroles ne sont pas même aussi fortes que ces autres de Cicéron : *« Ego autem sentio, omnes in oratione esse quasi permistos et confusos pedes »* (4). Il est vrai, comme nous l'assure Quintilien, que le grand orateur encourut le reproche d'avoir introduit le mètre poétique dans la prose (5). Est-il étonnant dès lors que le même soupçon soit tombé sur le moine de Pompose et sur son commentateur Aribon, pour des paroles presque identiques et d'une portée toute semblable?

L'argument tiré de la forme des notes dans l'écriture du plain-chant est encore moins fondé. Si les maîtres du déchant ont établi une différence de valeur entre la note caudée, la carrée et la losange, c'est qu'ils avaient besoin de ces sortes de signes et que de leur temps la tradition était déjà faussée. Les mensuralistes n'ont aucun argument pour prouver la valeur différente de ces notes, alors que les arguments contraires abondent comme nous allons le montrer. De là l'arbitraire de leurs interprétations. Avant de répondre aux tenants de cette école, on pourrait à bon droit leur dire : « Messieurs, mettez-vous d'accord entre vous, formulez un système, et puis nous discuterons. » Les échantillons fournis récemment par M. l'abbé Teppe sont topiques à cet égard (6).

Quant aux considérations esthétiques sur lesquelles les mensuralistes se basent, elles manquent elles-mêmes d'appui solide. Il suffirait de rappeler ce que j'ai dit plus haut touchant l'essence du rythme. Toutefois il sera bon, je pense, de relever ici plus particulièrement la valeur esthétique du rythme libre. En considérant attentivement les œuvres de Dieu dans la création, il est aisé de reconnaître que, plus nous nous élevons, plus les proportions, génératrices du beau, échappent à notre analyse. Si le règne minéral nous offre ses cristaux aux formes géométriques; le corps humain, chef-d'œuvre du

(1) Le résultat auquel conduit le système du rythme oratoire bien compris et sagement appliqué est un argument intrinsèque de très grande valeur. Récemment un musicographe de mérite, mensuraliste mitigé, s'est déclaré satisfait sans réserves d'une audition de chant grégorien exécuté suivant les principes exposés dans ces pages.

(2) Parmi les mensuralistes mitigés on doit ranger aussi, ce semble, Baini, de Coussemaker et M. A. Kunc.

(3) Gui d'Arezzo. *Micrologus*, ch. XV. *De comoda componenda modulatione*.

(4) *Orator*. LVII.

(5) « *Ego certe, ne in calumniam cadam, qua ne Marcus quidem Tullius caruit, posco hoc mihi, ut, quum pro composito dixero numerum... oratorium dicere intelligar.* » *Inst. or.* IX, 4.

(6) *Musica sacra* de Toulouse, janvier 1891. — Cf. ma réponse : *La mélodie grégorienne en notation moderne ou la tour Eiffel du plain-chant*. — *Courrier de S. Grégoire*, 1891, n° 4.

monde visible, dérobe à toutes les formules de la science le secret de son harmonieuse structure. De même, dans la musique, le rythme libre possède un élément de noblesse supérieure. De là cette allure plus dégagée que nous rencontrons dans les plus belles inspirations de l'art mesuré, comme si elles voulaient s'affranchir d'une entrave qui gêne leur essor vers des régions plus éthérées (1).

Du reste, les théoriciens du moyen-âge n'étaient pas sans rechercher les proportions rythmiques dans les mélodies. Ils connaissaient, par les Grecs, les proportions égale, double, triple, sesquialtère, sesquialtère, dont ils pesaient l'effet suivant les lois de l'acoustique; même ils se plaisaient à comparer les intervalles aux différents pieds métriques, suivant leurs combinaisons de tons et de demi-tons. En un mot, ils péchaient par excès bien plus que par défaut (2). Quant aux mélodies de la bonne époque, elles sont, sous le rapport du rythme, d'une délicatesse inimitable.

Incapables, on le voit, de fournir un argument solide à l'appui de leur thèse, les mensuralistes ne le sont pas moins de répondre à ceux qu'on leur oppose.

Nous rencontrerons tout à l'heure quelques textes favorables des égalistes qui ne valent au fond que contre les mensuralistes.

Les arguments principaux par lesquels l'école du rythme libre réfute la thèse de la valeur mesurée des notes, consistent dans l'analyse même de l'origine et de la transformation des signes neumatiques.

En confrontant l'écriture post-guidonienne avec celle de l'époque chironomique, on reconnaît aisément que la note caudée n'est autre que la *virga* ou *arsis* primitive, et la note carrée le *punctum* ou la *thesis*. Or, entre ces signes, nous l'avons vu, il n'existait aucune différence systématique de durée: ils marquaient l'élévation, non le mouvement.

De là vient qu'à l'époque de la transformation des neumes, l'emploi de la note caudée varia de pays à pays. Les calligraphes italiens l'affectionnent et donnent cette forme à toute note isolée; en France on préfère la note carrée; les Espagnols aiment mieux la note losange. Quelle conclusion tirer de cette confusion, sinon que ces formes n'impliquent par elles-mêmes aucune durée particulière?

Aussi voit-on, dans une même version, les mêmes cadences rythmiques représentées par des notes différentes, suivant que le manuscrit donnait la *virga* ou le *punctum*. Prenez le *Gloria in excelsis* des fêtes doubles : la finale des mots *bonae voluntatis* a bien le même rythme que celle de *miserere nobis*; et pourtant le premier texte porte deux caudées, le second deux carrées. De même, dans le graduel *Christus factus est*, les mots *exaltavit illum* et *quod est super* exigent absolument le même mouvement, bien qu'écrits, pour la même raison, les premiers avec des notes caudées, les seconds avec des notes carrées (3).

Mais voici un argument plus décisif encore. Le manuscrit n° 150 (148), IX<sup>e</sup> ou X<sup>e</sup> siècle. De la bibliothèque de la ville de Chartres, provenant de l'abbaye Saint-Pierre de la même ville, est terminé par quelques neumes grossiers, beaucoup plus récents, à notation liée et carrée. La note suivante l'explique : « C'est une chace qui se chante à II, et le fit frère Jehan Le Buel d'Abeville en Pontieu, l'an MCCCLXXI. »

Or, cette harmonisation procède par note contre note et en sens le plus souvent contraire. Si donc la *virga* et le *punctum* étaient en rapport de 1 à 2, comment jamais le *correctus* pourrait-il faire l'accompagnement d'un *torculus*, puisque le premier équivaldrait à cinq temps, et le second à quatre, en donnant à la note carrée la valeur d'un temps (4)?

On le voit, l'inspection des *codices* démontre d'une manière péremptoire que, sous le rapport

(1) Comparant le chant grégorien au chant moderne, Lemmens trouve « que la différence entre les deux est peu sensible. En effet tout bon chanteur phrase et ne s'inquiète guère de la mesure arithmétique. Cela est si notoire que, pour les vrais artistes musiciens, rien n'est plus antipathique qu'un accompagnateur qui joue strictement en mesure : celui-ci met, comme on dit, le chanteur sur les dents et détruit tout l'effet du morceau, tandis qu'un accompagnateur qui comprend l'art de phraser, n'éprouve aucune difficulté à suivre un bon chanteur. » *Du chant grégorien*, p. 62. Gand 1886.

(2) *Mélodies grégoriennes*, p. 182-184. Reste à savoir si les théoriciens du moyen-âge ont toujours bien compris les Grecs, dont ils s'inspiraient. — Quant à la valeur intrinsèque des cinq proportions enseignées par les maîtres antiques, elle peut paraître fort douteuse, si l'on considère que cette théorie provenait de certains embarras prosodiques bien plus que de l'analyse du beau rythmique. Cf. Westphal. op. cit. I, p. 542. L'interprétation donnée par Dom Pothier à ces proportions est vivement combattue comme inadmissible par des musicographes éminents.

(3) *Mélodies grégor.* p. 71, 75.

(4) *Paléographie musicale. Notation diastématique*, p. 152.

de la durée, la note caudée, la note carrée et la note losange sont par elles-mêmes égales.

Les auteurs de la *Paléographie musicale* ont donc raison de dire, en parlant du système de l'abbé Raillard : « Malheureusement l'interprétation rythmique qu'il a voulu appliquer aux notes du plain-chant, ne peut s'accorder avec les faits que nous aurons à constater » (1).

L'appellation de *immensurabilis* donnée au plain-chant, en opposition au déchant, appelé *mensurabilis*, sans être à elle seule décisive, confirme ces arguments contre la thèse des mensuralistes.

A l'opposé de cette thèse, nous rencontrons celle des *équalistes*. Non contents de rejeter du plain-chant tout élément de mesure, les partisans de ce système n'admettent que les divisions marquées par les pauses, sans aucune de ces nombreuses nuances que préconise l'école de Dom Pothier. Elle regarde comme dénuée de fondement l'assimilation du rythme grégorien au rythme libre du discours.

Il serait difficile de définir avec précision ce que veulent ces musicistes. Après avoir lu, p. ex. M. l'abbé Denis, je vois bien ce qu'il essaie de renverser, mais je ne saisis pas au juste ce qu'il voudrait édifier.

Quant à l'assimilation du rythme grégorien au rythme libre du discours, je m'étonne de l'aisance avec laquelle ces théoriciens la rejettent. Sans doute, on ne doit pas l'outrer jusqu'à confondre le phrasé musical avec le phrasé du discours. Qui a jamais eu l'idée d'aller si loin ? Mais un rapprochement analogique est parfaitement établi par l'analyse de l'écriture neumatique et par toute la tradition médiévale. Du reste, l'inspection même de la mélodie grégorienne y conduit tout naturellement. En considérant comment elle va des simples flexions finales des leçons, d'abord aux chants syllabiques, puis, par degrés presque imperceptibles aux plus riches modulations, on est amené à conclure que tout cet ensemble appartient à un même genre de musique. Il est probable, du reste, que les formules primitives retraçaient davantage encore, par des quarts de tons, les flexions subtiles de la

parole. On en retrouve aujourd'hui même des traces dans les liturgies orientales, par exemple, dans le chant de l'Evangile, de la consécration, etc. (2).

Pour achever de montrer les lacunes du système des équalistes, il suffira, après tous les arguments fournis plus haut en faveur du rythme libre nuancé, de rencontrer le principal texte et la principale objection sur lesquels ces musicistes s'appuient.

Qui ne connaît ces paroles de l'auteur de l'*Enchiridiadis* : « *Solæ in tribus membris ultimæ longæ, reliquæ breves?* » (3) Mais ce texte suffit-il pour démontrer l'égalité absolue de toutes les notes, sauf les pauses finales ?

Il s'en suivrait qu'Hucbald n'admet ni *crphalicus*, ni *pressus*, ni *strophicus*, ni aucun des signes romaniens qui marquent le mouvement ? Evidemment c'est trop. Or, *qui nimis probat, nihil probat*. Examinons donc le passage de plus près.

Il s'agit de préciser le mouvement de la phrase musicale *Ego sum via, veritas et vita. Alleluia, alleluia*. Hucbald dit que les syllabes finales des trois membres, c'est-à-dire des mots *via, vita*, et du deuxième *alleluia* sont longues. Conclure de cet exemple à toutes les phrases possibles, c'est commettre le défaut de logique appelé par les philosophes *latius hos* et par le poète : *Ab uno disce omnes*. Ce passage vaut contre les *mensuralistes*, j'en conviens ; mais non pas contre la théorie de Dom Pothier.

Mais, objecte-t-on, quelle possibilité y a-t-il de diriger un chœur avec les principes si subtils de l'école de Solesmes ? L'auteur de la critique des *Mélodies grégoriennes* dans la *Musica sacra* de Toulouse (4) attache une grande importance à cette objection. La réponse est aisée. D'abord, c'est déplacer la question, au lieu de la résoudre. Ensuite, les morceaux les plus ornés ne se chantaient jamais par les masses, mais par une voix ou une *schola* restreinte. Enfin, en admettant que les principes de Solesmes soient si subtils, chose qu'on pourrait facilement nier, ceux qui dirigeaient les chants liturgiques au moyen-âge, comme jadis les Grecs (5), exprimaient par des

gestes les nuances de la mélodie : « Au moyen-âge, écrivent les auteurs de la *Paléographie musicale*, dans les chants liturgiques grecs et latins, par ces ondulations gracieuses, calquées sur l'allure facile et libre des cantilènes sacrées, la main retraçait le rythme et assurait la direction du chœur (1). » Et de nos jours encore, que de gestes particuliers le chef d'orchestre ne prodigue-t-il pas, outre le battement de la mesure, pour insinuer aux exécutants les moindres nuances rythmiques d'un morceau (2) ?

Du reste, en vue de l'unité des voix, on pourra, au besoin, s'en tenir à un rythme moins nuancé, jusqu'à ce que l'habitude de chanter ensemble ait donné au chœur toute sa liberté d'allure.

D'aucuns objecteront encore au système rythmique de Dom Pothier qu'il ne peut produire un bon résultat qu'autant que le chant lui-même est bien noté. Il est vrai qu'alors seulement le rythme sera pleinement satisfaisant. Toutefois les principes vrais, bien compris et judicieusement mis en pratique, trouvent dans toutes les éditions des applications nombreuses et très utiles. Cette raison, du reste, n'attaque pas le système lui-même. Et puis, qui prétend nier qu'il soit possible de chanter suivant d'autres principes de manière à produire une impression agréable, si l'on a l'âme artistique et le goût exercé ? Témoin les applaudissements que l'abbé Raillard et l'abbé Habert ont recueillis, à côté de Dom Pothier, au Congrès d'Arezzo. Mais, lorsqu'il s'agit de l'authenticité d'une méthode de chant, c'est aux sources historiques, à la paléographie qu'il nous faut nécessairement recourir. Or, ces sources, nous l'avons vu, démontrent que le rythme grégorien est un rythme libre et que seul il satisfait aux exigences légitimes des manuscrits.

Est-ce à dire, cependant, que le plain-chant ne

connaisse aucune mesure véritable ? Non ! ce serait aller trop loin. Dérivé en partie de la musique grecque mesurée, le chant liturgique conservait une affinité avec son origine. Plusieurs auteurs de mérite assurent que les poètes chrétiens ont quelquefois adapté à leurs compositions des mélodies populaires, en gardant leur rythme (3). Monsieur l'abbé Petit assure que plusieurs saints docteurs, entre autres saint Augustin et saint Ambroise, étaient fort désireux de conserver au chant ecclésiastique un reste du rythme grec (4).

Écoutez là-dessus M. le chan. Van Damme.

« La mesure n'est pas un attribut nécessaire de la musique moderne : celle-ci possède une variété qu'on appelle récitatif, c'est-à-dire, une modulation sans mesure exacte (5). D'autre part, l'absence de la mesure stricte n'est pas essentielle au chant ecclésiastique, car une de ses branches consiste en hymnes et séquences ou proses, mélodies mesurées unies à des textes en vers » (6).

Certaines antennes au texte plus pondéré étaient déjà appelées par les anciens *chants métriques*, « *quia sæpe ita canimus, ut quasi versus pedibus scandere videamur* » (7), parce que leur coupe rappelait la cadence régulière des vers. Du reste, fille de la psalmodie au parallélisme ondulé, la littérature sacrée, même dans ses compositions moins symétriques, se prêtait admirablement à ce balancement mélodique, qui constitue la beauté caractéristique du chant grégorien.

Jusque là approximatif seulement, ce rythme devient véritablement mesuré dans les hymnes simples, sauf que la dernière note de chaque vers repoit comme un léger point d'orgue. Dom Pothier distingue trois genres d'hymnes liturgiques : celles qui présentent des groupes variés de notes sur les syllabes du texte, et celles-là ne

(1) Op. cit. *Notation oratoire ou chironomique*, p. 98, note. Cf. Pour les chants grecs. W. Christ et M. Paraikas. *Anthologia graeca carminum christianorum*, Leipzig, Teubner, 1871, p. CXIV; Bourgault-Ducoudray, *Études sur la musique ecclésiastique*, Paris, Hachette, 1877, p. 104. — Pour les chants latins, Gerbert, *De cantu et Musica sacra*, t. I, p. 320; et D. Ambr. Kienle *Notizen über das Dirigieren mittelaltlicher Gesangschoere*, dans *Viertel-jahrschrift für Musikwissenschaft*, Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1885, p. 158. — Traduction franç. *Musica sacra* de Gand, octobre 1885.

(2) Les auteurs de la *Paléographie musicale* limitent trop, ce me semble, à la seule mesure les indications données par celui qui dirige un chœur ou un orchestre moderne. Ibid. p. 99.

(3) Clot. *De la restauration du chant liturgique*, p. 167-169. Nancy 1852. — *Dictionnaire de plain-chant* c. 1040. — Coussemaker. *Histoire de l'Harmonie*, p. 74. — Gevaert *passim*.

(4) *Dissertation sur la psalmodie*, p. 26. Paris, Digneaux et Cie.

(5) Gevaert, op. cit. p. 599.

(6) Ibid. p. 624. — *Musica sacra* de Gand p. 29. 1881.

(7) *Mélod. grégor.* p. 186. V. à cet endroit une série d'exemples de morceaux distribués en quatre parties égales à l'instar des vers d'une strophe. C'est de ces chants qu'Arhob disait : « *Sicut in bene procuratis cantibus invenimus, quos metricos dicere possumus*, » et il n'hésitait pas à les appeler « *omnes poene commensurabiles*. »

(1) *Introd. génér.* p. 12.

(2) L'auteur de la lettre publiée dans la *Musica sacra* de Toulouse (l. cit.) ne tient pas compte de ce développement organique de la mélodie grégorienne. p. 3. col. 2.

(3) *Mélod. grégor.* p. 145. — *Passim* chez les auteurs.

(4) Un des trois grands reproches qui partagent cette critique est ainsi formulé : « Au point de vue pratique le système d'exécution de Dom Pothier offre des difficultés qui le rendent inacceptable. » *Musica sacra* de Toulouse, novembre 1882.

(5) Westphal *Rhythmik und Harmonik*, Leipzig, Teubner, 1867, in-8. *Theorie der Tacte*, p. 534; Gevaert, *Hist. et théorie de la musique de l'antiquité* t. II, p. 18.

sont pas mesurées; celles qui sont syllabiques dans le genre ambrosien, et celles-là sont mesurées d'après la cadence métrique à notes égales (sauf les finales); enfin les hymnes de composition récente, dont le rythme suit la mesure de la musique moderne (1). Cette distinction est à la fois très nette et très importante. Elle nous montre, par ex., que dans l'hymne des SS. Apôtres Pierre et Paul, à mouvement iambique ascendant, on pourrait sans scrupule laisser entendre des brèves et des longues, tandis que dans les hymnes des petites Heures on marquera seulement des faibles et des fortes (2).

Du reste, si l'artiste peut s'affranchir, même dans la musique moderne, de ce que la mesure a de brutallement isochrone et surajouter par des nuances indéfinissables aux indications rythmiques qui accompagnent les notes (3), dans le chant liturgique des hymnes et dans le plain-chant en général on usera plus largement encore de cette faculté, puisqu'elle est plus inhérente au caractère libre du chant grégorien. Ainsi tout en demeurant fidèle aux principes exposés dans le cours de ces pages, on gardera à la mélodie cette qualité dominante, qui résume en elle tout le système que j'ai entrepris d'exposer : le naturel.

De tout ce qu'on vient de lire se dégage, si je ne me trompe, la conclusion suivante : la théorie du rythme oratoire libre exposée par le chanoine Gontier dans plusieurs ouvrages de mérite (4), et surtout par Dom Pothier dans ses *Mémoires*

grégoriennes, est une thèse désormais prouvée. « Grâce au lumineux exposé de Dom Pothier, dit l'abbé Touzery, vicaire général de Rodez, tous les partis sont d'accord aujourd'hui pour reconnaître les vrais principes du chant grégorien » (5). Sans aller aussi loin, je dirai que, malgré la recrudescence d'attaques qui cherche à ébranler l'opinion, les adhésions s'accroissent dans tous les pays. Après l'Allemagne, la Belgique et l'Italie, voici que l'Angleterre emboîte le mouvement et le traité de Dom Kienle, qui a propagé en Allemagne les idées de Solesmes, sera bientôt traduit en anglais par les soins de la *Plain-song and medieval Music Society* de Londres, laquelle cependant est presque entièrement protestante.

Est-ce à dire, Messieurs, que tout soit désormais trouvé et démontré quant au rythme grégorien ? Certes, non. Il reste encore plusieurs points à éclaircir, à préciser. Ainsi, pour en signaler quelques-uns, la vraie signification des signes romains, l'interprétation précise du *quilisma* et du *strophicus*, la vélocité des formules neumatiques dans les jubilations et dans le texte par rapport aux syllabes qui ne portent qu'une seule note : voilà autant de questions sur lesquelles le dernier mot n'est pas prononcé encore. Est-ce à dire cependant qu'il ne le sera jamais ? Laissons à l'auteur de l'*Archéologie musicale* (6) cette assertion aussi décourageante que téméraire.

(1) Ibid. 201, 202. Je ne dis rien ici des textes mesurés qui sont traités comme de la prose, tels que l'*Alma Redemptoris*, *O magnum pietatis opus*, *Hic vir despiciens* etc. etc. Ces mélodies doivent être chantées avec abstraction complète de la mesure du texte.

(2) Il est utile de remarquer ici, en appliquant ce principe aux morceaux en prose, que les compositions liturgiques modernes, dans le style de la *Missa regia*, demandent une autre exécution que les véritables mélodies grégoriennes. Conçues à une époque où le chant à notes lentes et égales prévalait partout, elles doivent être interprétées d'après ce système, avec modération toutefois, à peu près suivant les principes des *égalistes*.

(3) Dans sa préface de la *Symphonie du Dante* Fr. Liszt écrivait : « Je me suis attaché à rendre mes intentions par rapport aux nuances, à l'accélération et au retard des mouvements, etc. aussi sensibles que possible par un emploi détaillé des signes et des expressions usitées; néanmoins ce serait une illusion de croire qu'on puisse fixer sur le papier ce qui fait la beauté et le caractère de l'exécution. » Eine *Symphonie zu Dante's Divina Commedia für grosses Orchester und Sopran und Alt-Chor*. p. 9. Leipzig, Breitkopf et Härtel. — J'aime à reconnaître ici que les chefs de l'école mensuraliste proclament bien haut le même principe : « Dans le plain-chant, dit Lemmens, les formes anguleuses de la mesure arithmétique sont arrondies par le rythme musical. » *Du chant grégorien*. — M. Alois Kunc insiste sur le caractère *approximatif* des trois valeurs temporaires des notes. L'abbé Raillard et M. Félix Huet nient également la rigueur mathématique de ces rapports, tout en regardant ces valeurs comme beaucoup moins indéterminées que Baini et de Coussemaker.

(4) *Petit traité de la bonne prononciation latine*. — *Méthode raisonnée de plain-chant*. — *Mémoire sur le plain-chant et son exécution adressé aux membres du congrès de Paris 1860*.

(5) *Étude pratique et théorique du plain-chant*. Paris 1888. — M. E. Tinel termine son excellent manuel intitulé *Le chant grégorien* par ces mots. « Le plus beau livre sur le chant de l'Eglise est l'ouvrage du moine bénédictin Dom Joseph Pothier : *Les Mélodies grégoriennes*. Faites-en votre *Vade-mecum*. » p. 46.

(6) Voici comment le P. De Santi se prononce sur cette assertion : « Comme thèse Nisard soutient l'insolubilité du problème grégorien. Pour démontrer la fausseté d'une telle thèse, il n'est nullement besoin que le problème soit déjà résolu, il suffit qu'à l'avenir il puisse l'être; et j'imagine que personne ne

Parlant de l'antiphonaire bilingue de Montpelier, les auteurs de la *Paléographie musicale*, malgré les nouvelles lumières que leur publication ne cesse de jeter sur la question du plain-chant, n'hésitent pas à déclarer : « Encore aujourd'hui, nous pouvons ajouter que les neumes de ce manuscrit sont loin d'avoir livré tous les secrets qu'ils contiennent, spécialement au point de vue du rythme des mélodies » (1). Ce qui est vrai d'un monument en particulier, l'est à plus forte raison de l'ensemble des *codices* et des éléments multiples dont la science dispose déjà ou qu'elle peut découvrir encore. Certains d'avoir résolu le gros du problème, les archéologues pourront désormais s'appliquer à l'étude des questions secondaires et des détails, étude spéciale qui a produit des résultats si merveilleux dans toutes les branches de l'érudition contemporaine. Concluons donc plutôt que les immenses progrès déjà réalisés nous donnent l'espoir légitime de résoudre un jour, sinon toutes les questions, du moins la plupart de celles encore ouvertes touchant le rythme des cantilènes sacrées.

Cependant, quelques révélations que les tra-

vaux subséquents des érudits nous promettent encore, n'oublions jamais que, si le rythme est l'âme de la mélodie, l'âme du rythme lui-même, comme le dit fort bien Dom Pothier à la fin de son remarquable ouvrage, est la *dévotion*.

On rapporte que le grand Beethoven traça au verso du *Kyrie* de sa messe solennelle, ces paroles remarquables : « Sorti du cœur, puisse-t-il en retrouver le chemin ! » (2) C'est la loi fondamentale de l'expression oratoire et musicale. Horace la formulait déjà en ces termes dans sa lettre aux Pisons : *si vis me flere, dolendum est primum ipsi tibi*, et saint Benoît l'a élevée pour le chant sacré à la hauteur d'un précepte ascétique, en burinant dans sa Règle cet axiome immortel, qui résume l'éloquence supérieure des mélodies grégoriennes : « *Mens nostra concordet voci nostræ*. »

Puissions-nous, Messieurs, nous inspirer toujours de cet axiome par lequel je suis heureux de clore cette étude : « Lorsque nous chantons les louanges de Dieu, mettons nos âmes à l'unisson de nos voix » (3).

songera à nier cette possibilité, étant donné qu'il s'agit, dans notre cas, d'études positives et que nous avons en notre possession de nombreux et précieux éléments capables de nous convaincre de l'heureuse issue des études déjà faites et de nous donner l'espérance de terminer les recherches d'une manière très satisfaisante, sinon parfaite. — *Musica sacra* de Milan. Juillet 1891, p. 98.

(1) *Introduction générale*, p. 11.

(2) Victor Wilder, *Beethoven, sa vie et son œuvre*. p. 418.

(3) S. Reg. c. XIX. *De disciplina psallendi*.





Mt. Angel Abbey Library  
St. Benedict, Oregon 97373

| DATE DUE | DATE DUE | DATE DUE |
|----------|----------|----------|
| 6-27-05  |          |          |



30



