



ELIAS QUIDEM VENTURUS EST, ET RESTITUET OMNIA.

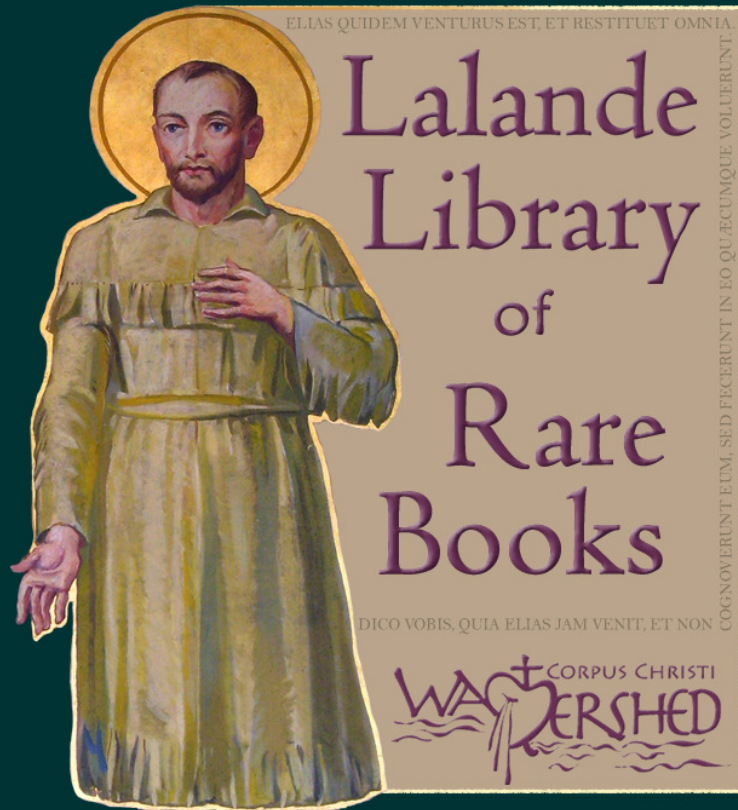
Lalande Library of Rare Books

DICO VOBIS, QUIA ELIAS JAM VENIT, ET NON

COGNOVERUNT EUM, SED FECERUNT IN EO QUÆCUMQUE VOLLERUNT.

WAGERSHED
CORPUS CHRISTI

<http://jeandelalande.org>



Le Rythme des MÉLODIES GRÉGORIENNES
Étude Musicale
1899 Paris
J. Artigarum

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/>

J. ARTIGARUM

LE RYTHME

DES

MÉLODIES GRÉGORIENNES

ÉTUDE MUSICALE

Historique et critique



PARIS

Alphonse PICARD & Fils, Éditeurs
82, RUE BONAPARTE, 82

1899

PRÉFACE

Ce n'est pas un travail de fantaisie que nous présentons au lecteur. L'auteur ne l'eût certes pas entrepris pour son plaisir; car, comme a dit un poète latin, l'affaire est une de celles qui, sous une apparence modeste, cachent un labeur des plus ardu: « *Fronte exile negotium et dignum pueris putes; aggressus labor arduus.* » (Terentianus Maurus, *De litteris.*)

Ce n'est pas non plus une simple compilation de travaux antérieurs ou de textes déjà connus. C'est une étude personnelle, approfondie, désintéressée, opiniâtre et, pour ce qui concerne les quatre premiers siècles de l'Eglise, entièrement nouvelle. Son but est de combler une lacune dans l'histoire du chant liturgique. Déjà, le Congrès de chant grégorien réuni à Bordeaux, sous le haut patronage de S. E. le cardinal Lecot, en 1895, par les soins de l'auteur, et celui de Reims, auquel il prit, l'année suivante, une part active, avaient révélé la nécessité d'un semblable travail. Il ne paraissait pas prudent de s'engager plus avant dans l'œuvre de restauration qu'on avait entreprise sans pratiquer des fouilles sérieuses et profondes, afin de reconnaître sur quels fondements reposait l'édifice. N'est-ce pas d'ailleurs par là que l'on aurait dû commencer? Mais, on veut aller vite. Tout le monde est pressé, dans ce siècle de vapeur et d'électricité. A peine a-t-on posé une question que l'on veut la réponse; et quiconque la fait attendre passe pour un ignorant.

Voulant échapper à ce reproche, il est des auteurs qui se hasardent, mal à propos s'entend, car il en coûte de se dédire après que l'on a engagé sa réputation de savant (?), après que l'on s'est imposé des sacrifices pour faire prévaloir une théorie que l'on croyait vraie. C'est alors qu'il en faut déployer de la souplesse d'esprit pour opérer sa conversion et reprendre la bonne piste, sans que le public s'aperçoive que l'on s'était dérobé; à moins qu'on ne préfère s'entêter dans son erreur et poursuivre son idée jusqu'à l'absurde inclusivement, ce qui est un cas moins chimérique qu'on pourrait le supposer dans l'espèce.

L'auteur de ce travail a pris son temps. Seule, la publication qui en a été faite en grande partie, et quoique d'une façon continue, dans la *Musica sacra* de Toulouse, a duré plusieurs années. Entre temps, l'auteur a vu passer sous ses yeux, dans les revues et les livres, bien des opinions et des théories. Plusieurs de ses idées ont été victorieusement défendues par d'autres musicologues avant qu'il ait eu l'occasion de les faire connaître. C'est ainsi que le rythme oratoire, contre l'intrusion duquel il avait dressé *directement* tout un volumineux réquisitoire avec l'aide de Cicéron et de Quintilien, a été *scientifiquement* chassé du chant grégorien. Tant mieux! C'est un souci de moins: « *Quæ consi-*

126881

09

dec 19689

M 3082

A78

tive pour l'uniformité : « L'enfant naquit un jour de l'uniformité. » Non, cela tient plutôt à sa constitution physiologique et à l'impuissance de sa nature, qui le rend incapable de saisir non seulement l'infini, mais même l'indéfini, ce qui lui apparaît sans limites, sans termes de comparaison.

M. Mathis Lussy dit excellemment dans son *Traité du Rythme* : « L'homme naît avec des penchants esthétiques; il porte en lui le sentiment du beau, le besoin de mesure, de régularité, d'ordre, de symétrie. La nature lui offre deux *infinis* dans lesquels il puise les matériaux nécessaires pour satisfaire ses instincts de création artistique : l'espace et le temps. Ne pouvant ni embrasser ni étendre les *infinis*, il les divise, les fragmente, les coordonne.

Dans l'espace, l'homme plante des jalons, des limites, des points d'appui, pour briser la continuité et l'uniformité de la ligne droite et satisfaire ses besoins de symétrie; il réalise ainsi l'architecture et les arts plastiques. Ces points statiques de support, ces limites, sont solides, matérielles; c'est la terre qui les lui fournit.

Dans le temps, l'homme, pour briser la continuité, plante également des jalons, établit des points d'appui pour satisfaire les besoins rythmiques : il réalise ainsi la musique et la poésie. Ces points d'appui, ces limites, sont intangibles; ce sont des instants physiologiques. » (*Le Rythme musical*, p. 3.)

Le rythme se retrouve dans tout mouvement qui frappe nos sens d'une manière interrompue ou du moins inégale. Il est dans le bruit du torrent, dans le tumulte des flots, le roulement du tonnerre, le mugissement de la forêt, dans le vol comme dans le chant des oiseaux, le galop du cheval et dans toute musique humaine. On peut le définir : la proportion dans la division du temps, ou durée, par le mouvement.

Toutefois, il est bon d'observer, avec Fétis, que, s'il n'y a pas de musique sans rythme, le rythme peut exister sans la musique, dans la danse, par exemple, comme il peut quelquefois ne pas être musical. C'est ainsi qu'on aurait de la peine à composer un air agréable en suivant, pour le rythme, le pas d'un troupeau de moutons. Il y a tel rythme tellement bizarre, désordonné, boiteux, vague, que l'oreille du musicien ne saurait s'en accommoder, à moins qu'il n'y puise un élément de contraste. C'est dans ce sens qu'on dit quelquefois que tout est possible. Le lion du fabuliste avait bien trouvé le secret d'utiliser la voix du bandet; mais ce n'était pas précisément à cause de son harmonie.

Horace dit, dans son *Art poétique*, qu'en laissa toujours aux peintres et aux poètes la liberté de tout oser : *Pictoribus atque poetis quidlibet audendi semper fuit æqua potestas*; mais il ne dit rien des musiciens.

On sait que ces derniers étaient soumis, dans l'antiquité, à une législation draconienne. Ajouter une corde à sa lire pouvait entraîner la peine capitale.

De nos jours, ils se sont complètement émancipés; mais ils auraient grand tort de se figurer que tout est beau, parce que tout est possible et permis.

Est-il besoin d'ajouter que, la musique étant le langage des sentiments, il est un certain nombre de ceux-ci que la loi morale défend de faire vibrer? C'est sous le rapport moral surtout qu'il est vrai de dire que tout n'est pas beau dans la nature humaine, depuis sa déchéance.

Là aussi il y a matière à réflexions pour un artiste sérieux. Au surplus, n'est-il pas d'expérience qu'un peu de théologie n'a jamais été nuisible à l'éclosion d'un beau talent? Pourquoi d'ailleurs l'honnêteté que Caton réclamait pour l'orateur — *vir bonus dicendi peritus* — serait-elle moins nécessaire à l'artiste, au musicien en particulier?

Mais il ne suffit pas de concevoir d'une manière générale la notion du rythme appliquée aux arts du mouvement, parmi lesquels figure en première ligne la danse; nous voulons savoir quel est son rôle dans la musique proprement dite; après quoi nous rechercherons s'il existe aussi et quel il peut être dans le chant grégorien.

§ 2. — DÉFINITION DU RYTHME.

Le rythme musical peut être défini : la proportion entre des sons musicaux successifs considérés sous le triple rapport du nombre, de la durée et de la force ou intensité.

Un mot d'explication sur les principaux termes de cette définition :

I. Le rythme musical peut être défini : la proportion.

Ceci indique que le rythme procède moins par intuition que par comparaison. Il diffère du *mélòs*, dont nous parlerons plus loin, en ce qu'il n'a pas, comme lui, pour objet de produire des sons agréables à l'oreille, mais de les comparer entre eux sous d'autres rapports que ceux de l'acuité et de la qualité.

II. Entre des sons musicaux.

Par là, le rythme musical se distingue du

rythme chorégraphique ou de la danse qui, ne comparant que les temps, peut à la rigueur se passer de sons et se contenter de signaux ou bruits qui, tout en étant cadencés, n'ont par eux-mêmes aucune harmonie et par suite aucune valeur musicale.

III. Successifs.

Ce mot indique trois choses, à savoir :

1° Que pour produire la sensation du rythme, les sons doivent se succéder, c'est-à-dire que le rythme implique le mouvement;

2° Que, par suite, un son isolé ou même un accord plaqué ne peut pas donner la sensation du rythme, puisqu'il ne fournit à l'oreille qu'un seul rapport au point de vue de la durée; qu'il n'en existe point d'autre, par hypothèse, avec lequel il puisse être comparé et qu'à lui seul il ne représente point le mouvement, mais l'immobilité.

Il en est autrement de plusieurs sons séparés mais successifs, à condition toutefois que le laps de temps ou silence qui les sépare ne soit pas tellement considérable qu'il équivale à un repos absolu, et que l'oreille ne le puisse comparer.

3° Le rythme se distingue par là de l'harmonie, qui résulte de l'audition simultanée ou quasi-simultanée de sons formant accord plaqué ou brisé.

On sait d'ailleurs que la trinité musicale est formée de la mélodie, du rythme et de l'harmonie, trois entités distinctes, quoique bien souvent réunies.

IV. Considérés au point de vue du nombre.

C'est-à-dire que le premier rapport sous lequel le rythme compare les sons est un rapport numérique ou arithmétique. Il les compte afin de reconnaître : 1° de quel nombre, pair ou impair, se compose chaque groupe de sons ou élément rythmique, ce qui sert à spécifier le rythme; 2° si le nombre total des sons destinés à composer un rythme, au sens particulier du mot, c'est-à-dire un membre de phrase musicale, forme un ensemble agréable à l'oreille.

V. De la durée.

Ce mot indique que le deuxième rapport sous lequel le rythme considère les sons est

¹ Il est incontestable que l'on peut diviser en plusieurs temps ou parties de temps la durée d'un son; mais l'oreille ne s'occupe pas des temps qu'elle ne perçoit pas, elle s'occupe des sons. Il est encore vrai que sous le rapport de l'intensité l'oreille peut percevoir des alternatives de force et de faiblesse dans un même son; mais ce n'est là qu'un des côtés du rythme, qu'un élément de comparaison, cela ne constitue pas le rythme complet.

un rapport temporel ou chronométrique. Il mesure le temps qui s'écoule pendant la tenue des sons et même la durée des silences, afin d'établir entre eux les proportions exigées par l'oreille. Dans ce but, il adopte une unité conventionnelle, sorte de diviseur commun, que les anciens appelaient temps premier, *tempus primum*, qui fractionne en parties égales la durée des différents sons à comparer.

Le rythme satisfait ainsi le besoin de symétrie sous le rapport de la durée des notes et de la longueur des phrases musicales ou distinctions, car en musique comme dans les autres arts, l'irrégularité est toujours une exception, quand elle n'est pas un défaut.

VI. De la force ou intensité.

Enfin, le troisième rapport sous lequel le rythme envisage les sons est un rapport dynamique ou de force. Il se base sur ce principe que, dans tout groupe de sons ou élément rythmique, l'oreille exige le retour périodique d'un son plus fort que les autres pour servir d'appui au rythme, et revenant ordinairement de deux en deux ou de trois en trois sons, avec une intensité plus ou moins grande, suivant la place qu'il occupe dans le phrasé musical.

Pour ce qui est des sons isolés ou considérés isolément, il faut distinguer en eux la partie forte, qui est toujours la première, de la partie faible qui la suit.

On doit bien éviter de confondre la force avec le degré d'intonation. Deux notes peuvent être égales en hauteur ou nombre de vibrations et inégales en force. La force, résultat de l'amplitude des vibrations, consiste dans la vitesse ou impulsion initiale du son, qui se propage ensuite avec plus de lenteur, tout en conservant pour la justesse le même nombre de vibrations à la seconde.

Le rythme ne s'occupe pas non plus du timbre ou qualité des sons. Cela se rattache au mélòs.

On sait, en effet, que le timbre résulte, non de l'amplitude des vibrations, mais de leur forme, autrement dit de la coexistence de tels ou tels harmoniques avec le son principal.

Nous avons vu dans cette définition que le rythme implique le mouvement; mais il ne faut pas pour cela le confondre avec le mouvement, attendu que le même rythme ou rapport proportionnel de sons peut, sans changer de nature, s'exécuter en différents mouvements plus ou moins rapides. Le rythme est donc dans le mouvement, mais il n'est pas le mouvement.

Toutefois, le choix du mouvement général

n'est pas indifférent dans l'exécution d'un morceau, car il peut en modifier profondément le caractère, en changeant son allure. C'est ainsi qu'une même personne peut, sans changer de constitution physique, hâter ou ralentir le pas; ce qui ne veut pas dire que la dignité ou les convenances propres à son caractère ne puissent en souffrir.

Le mot *rythme*, comme nous l'avons fait entendre, se prend en deux acceptions, l'une générale : on dit le *rythme*, l'autre particulière : on dit un *rythme*, c'est-à-dire une suite de sons constituant un rapport rythmique, un membre de phrase. — Il ne faut pas confondre non plus un *rythme* avec un élément rythmique, pas plus qu'on ne confond une syllabe avec un mot. Toutefois, il faut reconnaître qu'il peut y avoir des rythmes bien courts, puisqu'il suffit quelquefois de deux sons pour les former.

§ 3. — PROPORTIONS RYTHMIQUES

De même qu'il y a des proportions entre les sons et les notes, de même aussi il existe des proportions entre les rythmes, d'où naît la symétrie entre les phrases musicales.

Les anciens réclamaient cette symétrie des phrases ou distinctions dans leur musique, comme nous la réclamons dans la nôtre. Nous, nous l'appelons *carrière*, parce que notre idéal de symétrie se compose de quatre membres de phrase, de quatre mesures chacun, formant un tout complet de seize mesures.

Toutefois, les divers genres de compositions musicales ne réclament pas une égale régularité de facture. Il en est de plus ou moins libres qui s'accommodent de proportions diverses, doubles, triples, etc., et même d'une certaine irrégularité, pourvu qu'elle ne détruise pas absolument l'unité.

Il en était de même des mélodies grégoriennes, au témoignage de Guy d'Arezzo : « Il faut donc, dit cet auteur ¹, que, semblables à des vers, les distinctions soient égales, qu'on répète quelquefois les mêmes, sans changement ou avec une légère modification, et, si l'on en redouble quelques-unes, que leurs parties ne soient point trop différentes les unes des autres, mais qu'on retrouve plutôt, dans des modes divers, les mêmes figures rythmiques, un même ordre de sons ascendants et descendants... Or, j'appelle ces chants *métriques*, non qu'ils soient des mètres en réalité, mais parce que la mélodie y est telle qu'en la chan-

¹ *Micrologus*, cap. xv.

tant nous paraissions scander des vers, comme de fait il arrive quand ce sont des vers que nous chantons. »

« Mais il est d'autres chants, ajoute le même auteur, qu'on peut appeler quasi prosaïques, et dans lesquels ce que nous venons de dire n'est pas observé avec la même rigueur; comme dans la prose ordinaire, on y fait assez peu attention si les phrases et les membres de phrases, tantôt plus longs, tantôt plus courts, se rencontrent ici et là sans règle déterminée. »

D'où il appert, dirons-nous avec le P. Dechevrens ¹, qu'on distinguait alors trois sortes de chants :

1° Les uns proprement métriques, composés sur des vers et dont le rythme musical suivait exactement le rythme poétique, *sicut fit cum ipsa metra cantinus*.

2° Les autres improprement appelés métriques, composés sur de la prose, mais imitant par leurs dispositions rythmiques les précédents, *metricos autem dico quia saepe ita cantinus ut quasi versus pedibus scandere videamur*.

3° Enfin, les chants quasi prosaïques, dans lesquels pieds, stiques, phrases et membres de phrase, ne suivent aucun ordre bien déterminé, l'artiste se laissant aller à son inspiration musicale et chantant ses impressions comme un autre parle ses pensées.

§ 4. — RYTHME ET MÉLOS

Il ne faut pas confondre le rythme avec le *mélôs* ou élément mélodique qu'on appelle encore intonation, phonation.

Le rythme, avons-nous dit, est la proportion de sons successifs considérés sous le triple rapport du nombre, de la durée et de l'intensité. Le *mélôs* résulte de la proportion de ces mêmes sons, considérés au point de vue de l'acuité.

D'où l'on voit que la mélodie se compose de deux éléments distincts : le rythme qui distribue les sons au point de vue du nombre, de la force et de la durée; le *mélôs* qui les dispose sur les différents degrés de l'échelle musicale. On peut dire que le premier, le rythme, travaille dans le temps; le second, le *mélôs*, dans l'espace.

Si je voulais me servir d'une comparaison empruntée à l'architecture, je dirais volontiers que le rythme façonne les notes, comme le tailleur de pierre taille les blocs, et que le *mélôs* les superpose, comme le poseur met en

¹ Du rythme dans l'hymnographie latine.

place les pierres d'un édifice. L'un fait le plan par terre, l'autre construit.

C'est ainsi que beaucoup de gens font du rythme sans s'en apercevoir, à peu près comme certain personnage comique faisait de la prose. Les télégraphistes, par exemple, lorsqu'ils agitent le manipulateur Morse, ne cessent de faire du rythme. Quant aux téléphonistes, ils ont de plus la facilité de faire du *mélôs*, à condition d'avoir la voix juste.

En supposant que le langage ait précédé le chant et la musique, le rythme paraît avoir eu son principe dans la quantité prosodique des syllabes, le *mélôs* dans l'accentuation; de sorte que l'on pourrait dire que le rythme est la prosodie de la musique et que le *mélôs* est l'accent. L'étymologie de ces deux mots, *ad cantum* pour le chant et *pros odis* pour le chant, semblent, du reste, suffisamment indiquer leur destination musicale.

Toutefois, la similitude n'est plus parfaite, parce que l'accent, de bref et simplement tonique qu'il paraît avoir été dans le principe, est devenu plus tard *intensif* pour remplacer la quantité. A ce dernier titre, il fait donc aussi partie du rythme.

§ 5. — MANIÈRE DE RECONNAÎTRE LE RYTHME

Voulez-vous dégager le rythme d'un morceau de musique écrite? La chose est bien simple.

Descendez ou montez toutes les notes sur la même ligne de la portée, exécutez-les à l'unisson en observant leur valeur temporaire respective et vous obtiendrez le rythme du morceau dépourvu de sa partie mélodique.

Voulez-vous reconnaître maintenant comment le rythme et le *mélôs* s'associent ensemble dans la mélodie? Écoutez le tambour exécutant avec le clairon une sonnerie militaire. Généralement, le tambour commence à battre seul le rythme, puis le clairon, répondant à son invite, dessine en notes éclatantes la sonnerie annoncée, tandis que le tambour continue à scander chaque note à sa manière.

Toutefois, il est bon de remarquer que le tambour, instrument unitonique, ne joue que le rythme, tandis que le clairon exécute à la fois le rythme et le *mélôs*, c'est-à-dire la mélodie complète.

C'est ici que saute aux yeux l'observation que nous avons faite précédemment et qu'il est bon de retenir, à savoir, que le rythme peut bien exister sans la mélodie, mais que la mélodie implique nécessairement le rythme,

comme le tout comprend la partie. Une suite de sons qui ne seraient pas disposés suivant un certain rythme, quelque beaux qu'on les suppose par eux-mêmes, n'auraient pas plus de signification musicale qu'une poignée de caractères d'imprimerie pris au hasard n'auraient de signification littéraire.

Le rythme est donc le *lucidus ordo* du poète, qui porte la lumière dans l'intelligence. Sans lui, le *mélôs* n'est qu'une vague sensation.

Donnons encore, pour reconnaître le rythme, un procédé des plus simples à la portée de tous, car il importe que chacun de nos lecteurs saisisse bien la différence qui existe entre le rythme et le *mélôs*. Ce procédé consiste à frapper du doigt sur un timbre ou sur tout autre corps sonore, voire même sur un carreau de vitre, à chaque note d'un air pendant qu'on le chante. Le doigt marque le rythme, la voix donne la mélodie. — J'ai dit de battre les notes, mais non pas la mesure! Qu'on ne confonde pas.

§ 6. — NÉCESSITÉ DU RYTHME

Le rythme est-il indispensable dans la musique? Autant vaudrait demander s'il est possible de bâtir une belle maison en l'air, sans proportions et sans appui. Je dis une *belle* maison sans proportions, car il ne faut pas oublier que nous sommes dans le domaine de l'art, bien différent de celui de l'industrie, et qui n'a rien de commun avec le péle-mêle et le chaos.

On lit dans le livre de la Sagesse que Dieu a disposé toutes choses avec nombre, poids et mesure, *Omnia in mensura et numero et pondere disposuisti*. Quant à l'homme, il ne fait pas autre chose que s'inspirer de ce principe organisateur, lorsqu'il s'ingénie à créer à son tour de nouveaux plans. N'y aurait-il donc que la musique où la confusion serait permise? Tant s'en faut. Or qui peut faire régner l'ordre dans les sons? Cherchez. La réponse, rien que le rythme.

Le rythme est à la fois le *numerus* et le *pondus* de la musique. Le nombre et le poids ou valeur des sons, voilà deux éléments nécessaires du rythme. N'est-il pas dit dans un manuel musical du neuvième siècle (*Musica Enchiridis*) que ce que les Grecs appelaient rythme, les Latins l'ont appelé nombre : *Quæ canendi æquitas rhythmus grece, latine dicitur numerus*?

Il semble maintenant que ce soit une question oiseuse que de demander lequel est le plus important, du rythme et du *mélôs*. Tous

deux ne sont-ils pas nécessaires pour former une mélodie, un chant ?

Cependant, l'élément principal paraît être le rythme ; car, tandis que le mélôs isolé du rythme n'est qu'une suite de sons n'ayant, par hypothèse, aucune proportion entre eux et par suite aucun sens artistique, le rythme, au contraire, lors même qu'on ne le marquerait qu'en frappant du pied, ce qui est loin de produire un son mélodieux, renferme encore quelque chose de très sensible et souvent même agréable. Mais c'est quelque chose d'incomplet au point de vue de l'art musical. Je le comparerais volontiers à un oiseau retenu captif par les pieds et qui se trouverait ainsi condamné à voler sur place sans pouvoir s'élever en l'air. Remarquez ce dernier mot, dont l'étymologie et le sens sont multiples ; ne dirait-on pas qu'il est employé dans la musique pour faire allusion au vol de la mélodie !

§ 7. — PROPRIÉTÉS DU RYTHME.

Les Anciens attachaient une grande importance au rythme. « Les Grecs le regardaient comme l'élément principal, masculin, actif de la musique, comme le générateur des passions. Le mélôs sans rythme était pour eux sans énergie, sans force. — Le mélôs sans rythme ne diffère pas de ce qu'est la matière informe vis-à-vis de l'esprit créateur, — dit A. Quintilien, probablement inspiré par Aristoxène¹. » (Mathis Lussy, *Le Rythme musical*.)

Féti dit à son tour : « C'est par le rythme que la musique excite les plus vives émotions, et l'action de ce rythme est d'autant plus puissante qu'elle est plus prolongée... La musique dépourvue de rythme est vague et ne peut se prolonger sans engendrer l'ennui. »

Les Grecs en faisaient une étude spéciale, après quoi ils se faisaient forts de reconnaître, à la simple audition du rythme, le caractère d'un morceau de musique. Il est probable, du reste, que c'est principalement du rythme que la musique grecque tirait sa puissance tant vantée.

On ne peut nier, ainsi que l'observe J.-J. Rousseau, que la plupart de nos passions aient dans la nature un caractère rythmique, comme du reste un caractère mélodique, et que le talent de l'artiste ne consiste à le reproduire, après l'avoir reconnu, pour le faire passer dans l'âme de ses auditeurs.

¹ Aristoxène, contemporain d'Alexandre le Grand et disciple d'Aristote, est regardé comme le meilleur théoricien musical des Grecs anciens.

C'est ainsi que la tristesse marche par temps égaux et lents, la joie sautille et se précipite, la colère prend une allure inégale et désordonnée.

Cependant, à lui seul le rythme serait quelque chose de trop raide et de trop anguleux pour l'oreille musicale. C'est pour cela qu'on lui associe, le plus souvent, le mélôs qui en arrondit les angles, en agrémente les contours. Le mélôs, c'est la chair sur les os, c'est l'élément féminin de la musique, le côté plastique de la beauté musicale.

Le rythme est encore un puissant auxiliaire pour la mémoire. On retient facilement ce qui est bien rythmé. C'est parce que certains airs anciens étaient fortement charpentés qu'ils nous sont parvenus presque intacts, alors que d'autres mélodies, dont le rythme était sans doute moins accentué, sont devenues méconnaissables et souvent même incompréhensibles.

On pourrait se demander s'il existe des rythmes ayant un caractère religieux et d'autres ayant un caractère profane. Mais c'est là une question complexe ; car il faut aussi tenir compte du mouvement imprimé au rythme, lequel, comme nous l'avons vu précédemment, peut en changer totalement le caractère.

Il est certain toutefois que les rythmes larges et suffisamment libres favorisent davantage la prière et la contemplation que les rythmes plus réguliers et plus serrés qui captivent les sens. Plus la cage est large et plus l'oiseau est à l'aise. Cependant, il faut se garder de forcer la comparaison ; car l'oiseau n'est pas fait pour vivre en cage, tandis que le rythme ne peut se passer d'une certaine symétrie. D'ailleurs, tout n'est pas également solennel dans la religion.

Mais on peut dire d'une manière générale qu'il est tel ou tel rythme tellement caractéristique et tellement caractérisé dans l'art mondain, que son introduction dans le domaine religieux ne saurait être tolérée, comme par exemple les rythmes de danse.

Enfin, une observation digne de remarque, c'est que le rythme, de sa nature, est invariable et universel. Ses lois sont innées : ses règles ne dépendent ni de la volonté, ni du caprice des hommes. « Aussi quelle conformité, quelle étonnante identité entre les résultats obtenus par les théoriciens grecs et les nôtres ! Comme eux, nous avons trouvé des rythmes d'une, de deux, de trois, de quatre, de cinq et six mesures ; des rythmes masculins et des rythmes féminins, réguliers et irréguliers, dilatés et contractés, complets et

incomplets, thétiques et anacroustiques, des dessins rythmiques d'un caractère calme, énergique, passionné ; des notes d'élan et de suspension, etc. » (Mathis Lussy, *loc cit.*)

Le mélôs, au contraire, est très variable. C'est de lui que naissent les diverses tonalités et modalités. Or, chacune des races humaines semble avoir tenu à honneur de se créer un système tonal et modal particulier. Les uns divisent la gamme ou échelle musicale en tons

et demi-tons, les autres en quarts de ton. Les anciens avaient fini par distinguer au moins quatorze modes différents. Nous n'en avons conservé que deux, le majeur et le mineur, que nous ne concevons pas de la même manière qu'eux.

Sur ce point donc, rien de nécessaire, liberté complète. Autant les lois du rythme sont fixes et générales, autant les lois du mélôs sont variables et particulières.

ARTICLE II. — La mesure.

Avant d'aller plus avant dans l'exposition du rythme, soit libre, soit mesuré, il importe de rappeler ce qu'est la mesure dans la musique. Que n'a-t-on pas dit à ce sujet ?

Il en est qui la considèrent, non sans raison, comme le nerf de la musique, s'appliquent avec un soin scrupuleux à la suivre servilement.

D'autres, superbes de dédain, la regardant comme une chose surannée, bonne tout au plus pour les commençants, en prennent à leur aise avec cette gouvernante rigide et par trop tyrannique.

Qui sait même s'il ne s'en trouve pas qui, à l'imitation du renard de la fable, feignent de la mépriser par la raison qu'ils ne peuvent aisément l'atteindre ? Mais gardons-nous de médire, car nul ne sait ce qui peut lui arriver.

Laissant donc de côté les appréciations fantaisistes ou humoristiques, essayons de définir clairement la mesure et de délimiter son empire, ne serait-ce que pour reconnaître si cette ambitieuse souveraine n'aurait pas trouvé quelque raison fallacieuse pour étendre son protectorat jusque dans le domaine réputé libre du plain-chant.

La mesure, comme son nom l'indique, est un module composé d'un nombre déterminé de temps, tous égaux en durée, mais non en intensité, qui sert à reconnaître et à régulariser la longueur des rythmes et des sons qui les composent.

Il faut savoir, en outre, que le temps est la mesure du mouvement ou de l'arrêt.

La mesure existe à l'état latent dans tout rythme musical ; cela résulte de la définition même du rythme, puisque, sans la mesure, on ne saurait établir entre la durée des sons ce rapport impérieusement exigé par l'oreille en matière musicale.

Mais elle y est d'une manière concrète ; tan-

dis que, lorsque nous battons la mesure, nous la traitons à l'état abstrait, considérant seulement les temps, non la valeur respective des sons.

Il en résulte que notre mesure battue et même écrite (nous dirions mieux notre mensuration) est un procédé plus qu'autre chose ; c'est un moyen artificiel, mécanique, inventé pour reconnaître et régler la valeur temporaire et intensive des sons, le retour périodique de cette intensité sur le même temps, la longueur et l'espèce des rythmes. La mesure battue est au rythme musical ce que l'horloge et son balancier sont à l'heure.

Il faut donc bien se garder de confondre la mesure avec le rythme. La mesure perçoit les temps, le rythme musical observe les sons. La mesure divise la durée ou temps en parties égales ; le rythme partage la mesure en parties inégales en y introduisant des notes de différente valeur. La mesure détermine, comme nous allons le voir, la place ordinaire des temps forts et des temps faibles ; le rythme les déplace à son gré. Une mesure ne peut jamais renfermer qu'un seul rythme complet ; un rythme peut embrasser plusieurs mesures. Dans une même mesure, il y a toujours le même nombre de temps ; mais il n'y a pas toujours le même nombre de notes et par suite le même rythme. C'est ainsi que dans une mesure à quatre temps le rythme peut introduire de une jusqu'à soixante-quatre notes et plus, suivant le rythme.

Il en résulte que battre la mesure ce n'est pas battre le rythme. On bat la mesure quand on bat les temps qui la composent ; on bat le rythme quand on bat les notes qui composent la mesure en observant leur valeur respective. Il arrive assez souvent que les chefs d'orchestre battent le rythme au lieu de battre la mesure, dans certains passages difficiles.

§ 1. — DIFFÉRENTES ESPÈCES DE MESURES.

Nous avons deux mesures primordiales : la mesure à deux temps et la mesure à trois temps. Chacune de ces mesures en engendre d'autres, selon que l'on divise chacun de ses temps en deux ou trois parties égales et que l'on presse ou que l'on ralentit le mouvement. Nous ne croyons pas qu'il soit à propos de nous étendre davantage sur ce point. Nous renvoyons pour plus de détails aux traités spéciaux, notamment à celui de Mathis Lussy.

§ 2. — TEMPS FORTS ET TEMPS FAIBLES.

Si tous les temps d'une même mesure sont par eux-mêmes égaux en durée, ils ne le sont pas en intensité : il y a les temps forts et les temps faibles.

Lorsqu'un temps est subdivisé, c'est la première des subdivisions qui devient relativement forte ; c'est-à-dire que la première partie de chaque temps ou de chaque division de temps est plus forte que la deuxième.

Le rythme peut introduire plusieurs temps forts de suite dans une même mesure. Quant au nombre de notes faibles que l'on peut exécuter de suite sans faire sentir la subdivision rythmique ou point d'appui, il dépend beaucoup de la valeur de ces notes et de la rapidité du mouvement. Plus le mouvement est lent, plus les subdivisions rythmiques deviennent sensibles et les points d'appui nécessaires.

On appelle binaires les mesures où le temps fort revient de deux en deux temps, ternaires celles où le temps fort revient de trois en trois temps, et quaternaires celles où le temps fort ne revient que de quatre en quatre temps. Nous n'avons pas, dans la musique moderne, de mesure où le temps fort revienne à de plus grands intervalles de temps.

Le rythme musical, dans l'application qu'il fait des temps aux divers sons, n'est pas tenu de respecter la distinction et la nature des temps de chaque mesure.

Souvent il associe ou divise les temps de manière à produire des effets de rythme binaire avec les temps d'une mesure ternaire ou quaternaire, et vice versa. D'autres fois, il fait durer un même son pendant plusieurs mesures. Il peut encore déplacer l'accent métrique et le transporter du premier temps à un autre temps de la mesure, ou de la première subdivision à une autre subdivision du temps.

* C'est une erreur de croire que le troisième temps de la mesure à quatre temps soit toujours fort ; en soi il est faible. (Voir Mathis Lussy, *Traité du Rythme*.)

§ 3. — NOTES FORTES ET NOTES FAIBLES

De même qu'il y a, dans la mesure, les temps forts et les temps faibles, de même aussi il y a, dans le rythme, les notes fortes et les notes faibles. Je dis dans le rythme, parce que, lorsque la mesure et le rythme se trouvent en désaccord, c'est toujours le rythme qui prévaut.

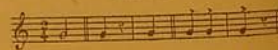
La note forte est une note d'appui qui coïncide avec l'accent rythmique. Sa place est sous le temps fort de la mesure, c'est-à-dire sous l'accent métrique, à moins que le rythme n'en décide autrement, ce qui doit être indiqué, dans la séméiographie musicale, par des signes spéciaux ou par une disposition particulière des caractères musicaux.

Lorsqu'il y a plusieurs notes sous le temps fort, c'est la première seulement qui prend l'accent ; les autres sont faibles par elles-mêmes.

Est encore forte, quoique moins que la précédente, la première note d'une division temporelle, même lorsque elle a lieu sur le temps faible. C'est ainsi que, si l'on remplace, au temps faible, une noire par deux croches ou quatre doubles croches, la première de ces notes prend de la force.

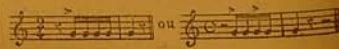
Il est à remarquer que, tandis que la mesure ne comporte jamais, par elle-même, deux temps forts de suite, le rythme peut amener consécutivement plusieurs notes fortes ; d'abord, parce que chacune de ces notes peut se trouver frappée au commencement d'une mesure, soit qu'elle l'occupe toute entière, soit que les temps faibles soient remplis par des silences ; ensuite, parce que la nécessité physique qui nous contraint, en musique, de reprendre haleine ou force motrice sur un point d'appui rythmique, après un certain nombre de notes, ne nous interdit pas de nous reposer plus souvent.

EXEMPLE



Quant au nombre de subdivisions temporelles, doubles croches, triples croches, etc., que l'on peut exécuter de suite, sans reprendre force, nous avons dit qu'il est proportionné à la vitesse du mouvement adopté. L'important, c'est de n'appuyer que sur la première note de chacune des subdivisions, afin de ne pas faire boiter le rythme.

EXEMPLE



Est encore forte toute note longue qui arrive au milieu de notes plus brèves, quelle que soit sa place dans la mesure ou le temps, parce qu'elle attire à elle l'accent rythmique.

EXEMPLE



Enfin, la note syncopée est toujours forte. Par note syncopée on entend un son qui, commençant sur le temps faible ou sur la partie faible du temps fort, se prolonge sur le temps fort ou sur la partie forte du temps faible.

EXEMPLE

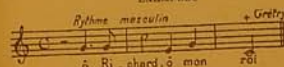


Les autres notes, dont nous ne parlerons pas davantage, sont faibles, à moins qu'elles ne se trouvent dans certaines conditions rythmiques particulières exposées au long dans les traités.

§ 4. — RYTHMES MASculINS ET RYTHMES FÉMININS

On dit qu'un rythme est masculin lorsqu'il se termine sur le temps fort et sur la partie forte de ce temps ; on l'appelle féminin lorsqu'il finit sur le temps faible ou sur la partie faible du temps fort.

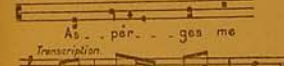
EXEMPLES



Rythme masculin. Grétry.

6 Ri- chard, ô mon roi

Graduel de Solesmes.



Rythme féminin. Rameau.

As- pér- ges me

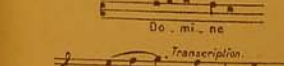
Transcription.



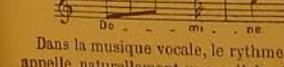
Rythme masculin. Rossini.

Unes ces dou- les Vous re- verrez en co- re

Graduel de Solesmes.



Do- mi- ne



Do- mi- ne

Dans la musique vocale, le rythme masculin appelle naturellement une syllabe forte et le rythme féminin une syllabe faible. Nous appelons forte, en français comme en latin, la syllabe qui porte l'accent tonique du mot. Toutes

les autres, quelle que soit leur sonorité naturelles, sont faibles plus ou moins, suivant la place qu'elles occupent relativement à l'accent.

J'ai dit plus ou moins faibles, parce que dans les mots de plus de deux syllabes, il se produit souvent un léger appui de la voix, moins sensible que l'accent principal, de deux en deux ou de trois en trois syllabes, avant l'accent tonique ; ce que plusieurs appellent des accents secondaires, ainsi qu'il est marqué dans les mots suivants : familiaritatis, navigation.

Il est vrai que Cicéron ne reconnaît qu'un accent par mot : *Ipsa enim natura, quasi modularetur hominum orationem, in omni verbo posuit acutam vocem, nec una plus, quo magis naturam ducem, ad aurium voluptatem sequatur industria*. Mais Cicéron le considérait seulement comme une modulation de la voix : *Quasi modularetur hominum orationem*. Ce qui, à l'époque classique de la langue latine, lorsqu'elle était essentiellement musicale, comme la langue grecque, n'impliquait ni longueur ni force.

On sait en effet qu'après bien des vicissitudes, l'accent, qui, à l'époque de la belle latinité, était purement mélodique, se plaçant aussi bien sur les brèves que sur les longues, sans rien ajouter ni retrancher à la quantité rythmique des syllabes, a fini par tout absorber en devenant plus tard intensif et long, pour remplacer la quantité abandonnée, et que, de nos jours, il tend plutôt à devenir simplement fort, c'est-à-dire rythmique.

La musique n'a jamais favorisé un semblable cumul. Aussi, tout en tenant compte, pour ses appuis rythmiques, de l'accent tonique des mots, elle ne se fait pas faute d'élever la voix sur des syllabes atones, seraient-elles encore plus faibles, quitte à ne leur accorder que ce qui leur revient de valeur rythmique ; et, quand elle a besoin d'accents secondaires, elle en crée.

C'est donc surtout dans l'espèce qu'il est à propos de rappeler, avec l'auteur de l'*Institutum Patrum*, que la musique n'est pas sujette aux règles du grammairien : *Musica non subjacet regulis Donati*.

Mais, pour revenir à cette question des accents secondaires dans les polysyllabes, ce besoin instinctif de scander même la prose, dans certains cas, dépend beaucoup de la volubilité avec laquelle l'on parle. Car, de même qu'en musique on peut émettre, ainsi que nous l'avons vu précédemment, une série de sons brefs, avant d'accuser la note forte, de même peut-on également, dans une élocution rapide, proferer trois syllabes et plus, avant d'appuyer

sur celle qui porte l'accent tonique, comme l'indique l'accentuation suivante : « famili-
tatis. »

Quant aux finales que l'on traitait comme communes, au temps de la poésie métrique, elles prennent naturellement de la force dans les mots accentués à l'antépénultième ou pro-
paroxitons, à cause de la grande faiblesse de la pénultième brève qui les précède et du rebon-
dissement de la voix, qui se porte sur elles comme sur un point d'appui devenu néces-
saire. Enfin, les syllabes les plus faibles du mot sont : celle qui précède et celle qui suit immédiatement la syllabe accentuée.

§ 5. — RHYTHMES ÉMASCULÉS OU FÉMINISÉS

Le rythme qui, dans la musique vocale, se termine sur une syllabe atone, au premier temps de la mesure, n'a de masculin que le nom. Car, bien qu'il finisse sur le temps fort, il est très faible, vu que l'ictus final ou accent rythmique a été produit sur la syllabe accentuée dans la mesure précédente. Il est donc bien plus logique d'appeler ce rythme émasculé ou fémininisé.



Le même effet d'émasculé ou de féminisation des rythmes se produit encore dans la musique instrumentale, en certains cas :

1° Lorsque la dernière note d'un rythme finissant sur le temps fort a une petite valeur, et que le rythme suivant commence sur le même temps ou sur le suivant.



2° Lorsque la dernière note d'un rythme finissant sur le temps fort est précédée d'une note pathétique qui attire l'accent rythmique.



3° Lorsque l'avant-dernière note d'un rythme finissant sur le temps fort a une grande valeur exceptionnelle, ou est précédée d'une grande valeur sur laquelle se produit l'ictus rythmique.

EXEMPLE



4° Quand l'avant-dernière note d'un rythme tombant sur le temps fort est suivie d'une note chromatique servant de trait-d'union mélodique entre elle et le rythme suivant.

EXEMPLE



§ 6. — « MASCLULATION » DES RHYTHMES

De même que l'on peut émasculer un rythme finissant sur le temps fort, de même peut-on aussi masculiner un rythme finissant sur le temps faible au moyen des procédés suivants :

1° En faisant sur sa dernière note une répétition temporaire.

EXEMPLE



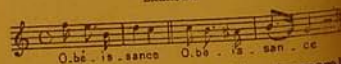
Dans la musique vocale, cet effet de masculinisation des rythmes par répétition temporaire est moins accusé, tant qu'on maintient, sous le temps faible, la syllabe atone ; toutefois, il est bien sensible.

Mais si, obéissant à l'attraction rythmique, on remplace, sous la note répétée, la syllabe atone par une syllabe accentuée, la transformation est complète, le rythme est masculin, c'est-à-dire qu'il devient fort sur le temps faible.

Prenons de préférence nos exemples de musique vocale dans les œuvres des maîtres français, de crainte qu'on n'accuse le traducteur d'avoir mal adapté, après coup, les nouvelles paroles à la musique.

Boieldieu traite ainsi le même mot *Obéissance*, dans une page de son opéra de la *Dame Blanche* :

EXEMPLE



Il est évident que la répétition temporaire occasionnée par le port de voix, dans le second cas, donne à la syllabe ce une force qu'elle n'a pas dans le premier. Cela provient de ce que le point d'appui rythmique tend à se transporter sur la note répétée et porte à accentuer la syllabe qui lui correspond. Or, comme la

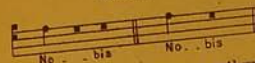
grammaire s'y oppose, il y a lutte entre le texte et la musique, et le coup est amorti. Supprimer le texte ou mettre une syllabe forte sous la note répétée et le rythme sera entièrement masculin.

EXEMPLE



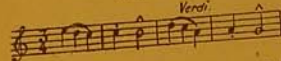
Le même effet se produit dans les répétitions de notes du chant grégorien. C'est ainsi que, dans le premier exemple qui suit, la note *si* et la syllabe *bis*, qui lui correspond, acquièrent plus de force que dans le second.

EXEMPLE



2° On peut encore masculiner un rythme en le terminant sur une syncope qui, comme l'on sait, est toujours forte, bien qu'elle se produise sur le temps faible.

EXEMPLE



De plus, il est bon de remarquer que, lorsqu'une note, tombant sur le temps faible, est ainsi syncopée, on ne doit pas changer, pour cela, la syllabe faible qui lui correspond dans le chant.

Cette irrégularité, dans la parole comme dans le rythme, est voulue cette fois par le musicien, qui s'en sert, comme d'un moyen très énergique, pour exciter l'attention de son auditeur. C'est ce qu'on pourrait appeler une dissonance rythmique. Les compositeurs italiens surtout se montrent friands de cet artifice ; mais il n'est pas difficile d'en trouver des exemples dans les chefs-d'œuvre de nos maîtres français.

EXEMPLES



Il est à remarquer que, par suite de la bizarrerie de notre langue, certains mots du genre masculin ont leur dernière syllabe féminine ou atone, comme *poète, artiste* ; tandis que d'autres mots féminins ont des finales ou rimes masculines : *bonité, douceur*.

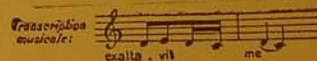
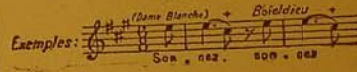
La musique vocale ne s'occupe pas du genre des mots, elle ne tient compte, pour la terminaison des rythmes, que du genre ou valeur tonique de la syllabe finale de ces mots.

Toutefois, comme cet assujétissement au texte pourrait encore devenir gênant et engendrer la monotonie, surtout dans certains dialectes barytons, comme le latin, où presque toutes les finales des mots sont faibles, le musicien a trouvé le secret d'associer une finale forte avec un rythme féminin et une finale faible avec un rythme masculin. Voici en quoi consiste le procédé.

§ 7. — CONCORDANCES RHYTHMIQUES

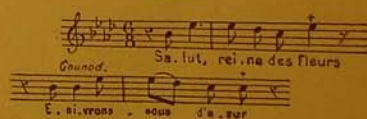
Si l'on veut faire coïncider, dans le chant, une formule musicale féminine (se terminant sur le temps faible) avec une syllabe accentuée toniquement, il faut attribuer à cette même syllabe plusieurs notes, j'entends plusieurs sons différents. Il peut arriver alors que, commençant sur le temps fort, cette syllabe finisse sur une note ou un temps faibles.

EXEMPLES



Un autre moyen consiste à décomposer le temps fort, de manière à transporter l'ictus final ou point d'appui rythmique jusque sur le temps faible où, par exception, l'attend la syllabe accentuée.

EXEMPLE



Ce sont autant d'artifices dont il est bon de ne pas abuser, mais qui, loin d'être désagréables, introduisent dans le chant un élément

nouveau de variété, sans blesser l'oreille, quand ils sont employés avec discrétion.

Au contraire, pour avoir le droit de faire coïncider le temps fort qui commence la mesure avec une syllabe atone, il suffit d'assigner, à la syllabe accentuée qui précède cette dernière dans le mot, plusieurs notes ou bien une note de plus longue durée. De cette manière, l'oreille, satisfaite du relief accordé par la musique à la syllabe accentuée du mot, supporte ensuite volontiers que le temps fort rencontre une syllabe atone. C'est un expédient auquel ont eu recours les meilleurs auteurs. Il suffit d'ouvrir un recueil de mélodies, soit modernes, soit anciennes ou même grégoriennes, pour rencontrer de nombreux exemples de ce procédé.

EXEMPLES

Ex. (Richard Cœur de Lion) Götter.
 Dans u ne tour ob . scur . . ra

(Joseph) Mehl.
 de vos lar . mes (1)

Chanson des Moines qui juraient de ne pas se marier.
 Lont la rieu de la fan . tai . se

Messe de Carême (H. de Oigny).
 Chri . ste

Transcription musicale : Chri . ste (2)

Bien mieux, il n'est pas rare dans le chant grégorien qui, comme chacun sait, est rempli de vocalises et de fioritures, de rencontrer des passages où l'auteur paraît s'être appliqué à

* Qui donc oserait reprocher à Meyerbeer la manière dont il fait concorder une syllabe atone avec le commencement de la mesure, dans les célèbres mélodies qu'il a composées sur ces paroles : « Robert, Robert, toi que j'aime... » « Plus blanche que la blanche hermine... »

* Je ne cite pas de mots proparoxitons, puisqu'il est entendu qu'ils reçoivent un accent secondaire sur leur dernière syllabe.

faire alterner, souvent sur la même syllabe, des cadences masculines avec des cadences féminines. C'est ainsi que, dans le motif suivant, qu'on tienne compte ou non de la mesure indiquée, il est évident que les trois premiers rythmes (membres de phrase) sont masculins et les deux autres féminins.

EXEMPLES

ALLELUIA de la fête de la S^{te} TRINITE.
 Alle . lu . ia
 (édition de Reims et Cambrai)

Al . le . lu . ia

On a déjà vu comment était traité le mot *me* dans *Exultavit me*; or, dans *Asperges me*, il se trouve traité tout différemment, c'est-à-dire d'une façon masculine.

EXEMPLE

As . per . ges me

Ne paraît-il pas étrange, après cela, qu'on ait pu dire que, dans le chant grégorien, il n'y avait que des rythmes féminins, des cadences féminines, sous prétexte que la langue latine était *barytone*. Le musicien ne s'embarrasse pas de si peu; car il lui est facile, tout en respectant les droits de l'accent, de faire concorder des rythmes masculins avec des mots *barytons* et des rythmes féminins avec des *oxytons*. Que peuvent, en matière musicale, les raisons *a priori* contre le jugement de l'oreille, *judicium aurium*, comme disaient les anciens?

DEUXIÈME PARTIE

LA RESTITUTION DE LA MESURE DANS LES CHANTS DE L'ÉGLISE LATINE

Si cantas, male cantas; si legis, cantas.
 Si vous chantez, vous chantez mal; et, si vous lisez,
 pourquoi chantez-vous?
 (C.-J. CÉSAR, apud Quintil. de Institut. orat.,
 lib. 1, cap. VIII.)

CHAPITRE PREMIER

ÉTAT DE LA QUESTION ET PLAN DE CE TRAVAIL

Ce n'est pas sans intention que les termes formant le titre de ce travail ont été pesés, et choisis de préférence à beaucoup d'autres. L'auteur voulait écarter, en particulier, le mot *mesuration*, qui, en même temps qu'il n'est pas français, semble vouloir indiquer une opération postérieure à la composition des cantilènes ecclésiastiques. Il est simplement d'avis, car, en toutes ces matières, il n'a nullement la prétention de dogmatiser, à l'instar de certains que, pour un connaisseur et un artiste, ces antiques mélodies n'ont de saveur que si vous les reconstituez telles qu'elles durent être dans le principe; quitte au pouvoir disciplinaire de l'Église de décider si ce qui était convenable et suffisant pour le culte divin, dans les siècles reculés, est encore de mise à notre époque, eu égard aux circonstances de temps, de personnes et de lieux.

Qu'on ne s'effraie pas non plus du mot *mesure*. Pourquoi le rejeter, puisqu'il ne s'en

trouve pas, que je sache, dans notre vocabulaire, qui traduise mieux les pieds¹ musicaux dont parlent les anciens? Ne sait-on pas, du reste, qu'en cette matière, comme en beaucoup d'autres, de nos jours, comme autrefois sans doute, il est bon de demander beaucoup si l'on veut obtenir peu? En musique, d'ailleurs, c'est le sentiment qui prime tout, et le sentiment n'est pas réglé par les mathématiques.

Il en résulte que, suivant la judicieuse observation de Lemmens², la mesure, exacte sur le papier, est toujours interprétative dans l'exécution. Et, d'ailleurs, quel est le chef d'orchestre qui oserait se faire fort de battre la mesure d'une façon *absolument* mathématique?

Mais, de ce que la mesure demeure toujours

membre de phrase, littéraire ou musicale, peu importe, ne peut être construit que par une réunion de mesures ou de *pieds*, comme on disait autrefois. » (Dom Mocquereau, *Revue du chant grégorien*, 5^e année, n° 5.) La question de l'isochronisme viendra plus loin.

¹ « Les pieds sont identiquement la même chose que les mesures musicales, » dit M. Vincent. (Analyse du traité *De Musica*, de saint Augustin.)

² « Elle (la mesure) sera rigoureuse sur la portée, mais interprétative dans l'exécution... Plusieurs temps égaux forment la mesure arithmétique, matérielle, essentiellement antimusical par sa rigueur même... Tout bon chanteur phrase et ne s'inquiète guère de la mesure arithmétique. » (Lemmens, *Du chant grégorien*.)

¹ Depuis la rédaction de ce travail, j'ai eu la satisfaction de constater que ce terme de *mesure* vient d'être accepté, même par l'école bénédictine de Solesmes. « On dit couramment qu'il n'y a pas mesure dans le plain-chant, mais seulement rythme. Si l'on entend par là que la mesure isochrone n'entre pas dans la constitution rythmique du chant grégorien, on a raison; si l'on veut dire, au contraire, que ce rythme n'est construit sur aucune sorte de mesure, on a tort; car certainement un rythme, c'est-à-dire un

plus ou moins extensible dans l'exécution, il ne s'ensuit pas qu'elle cesse d'exister. Le prétendre serait tomber dans une erreur condamnée par le sentiment lui-même et par la pratique constante des compositeurs, qui ne se font nullement scrupule, que dis-je, qui se font un devoir d'indiquer, sur leurs partitions, les atteintes qu'ils entendent porter à l'uniformité du mouvement et à la régularité de la mesure. Cela, dans l'intérêt de l'art et de la vérité d'expression. On ne modifie que ce qui existe.

Est-il besoin d'observer encore que dans le chant liturgique, comme dans les autres, il y a des genres qui diffèrent; et qu'on ne doit pas traiter suivant un rythme également serré un Recitatif, un Alleluia, un Offertoire et une Prose; saint Augustin ne nous dit-il pas qu'à chaque affection de notre âme correspond un rythme spécial dans le chant ?¹

Enfin, si l'on trouve que l'auteur de ce travail ne recule pas devant certains mots qui, à première vue, peuvent paraître audacieux, on voudra bien aussi reconnaître qu'il ne recule pas non plus, comme tant d'autres, devant les difficultés. C'est ainsi que, pour donner au lecteur un exposé complet de la question, il remontera patiemment le cours de la tradition jusqu'à la source première du chant liturgique, jusqu'à la célébration de la première de toutes les messes, jusqu'au Cénacle, où fut chanté le premier hymne en l'honneur de l'Eucharistie, et, par conséquent, plus haut que saint Grégoire. Car si l'on admet, avec certains critiques, que ce saint pape aurait poussé la condescendance, lors de la centonisation² de son fameux antiphonaire, jusqu'à sacrifier la mesure, en faveur des barbares qui deman-

¹ Omnes affectus spiritus nostri, pro sua diversitate habent proprios modos in voce atque cantu, quorum oculis familiaritate excitantur. (Goussier, l. X, c. xixiii.)

² *Modus* (mètre, mesure, rythme, mélodie, cadence, mode musical, musique) (Goussier, Ch. Lelaigue), ne doit pas être traduit ici par *mode* (mètre, en grec), ce qui lui donnerait un sens purement mélodique, mais par *rythme* ou *mesure*, si l'on préfère; car, d'après le contexte, il y a dans le chant autant de *modos* que de sentiments; or le nombre des modes anciens ou échelles mélodiques a toujours été bien restreint, quinze au plus, tandis que la combinaison des rythmes répondant aux diverses affections de l'âme ne connaît pas de limites.

³ Deinde in domum homini, more sapientissimi Salomonis, propter musicam conjunctionem dulcedinis, antiphonarium concinnatum, cantorum studiosissimum nimis utiliter compilavit. (Joan. disc. in vita S. Gregorii, l. II, c. xvi.) Le centon (mètre, je conde, je brode) était une sorte de composition poétique toute faite d'emprunts et d'arrangements qui jouit d'une certaine vogue au moyen-âge. Saint Grégoire aurait appliqué à la musique ce genre d'adaptation qui se pratique encore de nos jours.

daient une place au giron de l'Eglise, voire même au lutrin, bien qu'il ne semble pas que ces derniers aient eu besoin du secours ni de la permission de personne pour exercer ce nouveau genre de vandalisme, cela ne suppose-t-il pas que la mesure régnait, avant lui, dans le chant sacré, et ne permet-il pas de penser qu'elle a dû se conserver, au moins à l'état latent, dans certaines mélodies plus régulières, mieux rythmées et partant plus rebelles à la dislocation, où il sera relativement aisé de la faire d'abord reparaitre et de la fixer. Voudrait-on qu'au dix-neuvième siècle nous nous accommodions encore, en matière artistique, d'un nivellement soi-disant accompli par ou pour des barbares, sans même remonter à la civilisation romaine? Allons donc! Ces raisons de facilité, qui ravalent un art, ne sont pas faites pour nous plaire. Arrière les interprètes ignorants et les artisans de pis-aller! Quand on a conscience d'avoir pour mère l'Eglise catholique, cette fidèle dépositaire de la vérité et de toutes ses splendeurs, cette muse divine qui fut toujours l'inspiratrice et la mère nourricière des beaux arts¹, on estime que son chant officiel doit être à la hauteur de ses autres prérogatives, et l'on ne peut se faire à l'idée que son royal Epoux, toujours si jaloux de sa beauté, ait pu supporter qu'il en fut jamais autrement. Si, par suite du malheur des temps, le Seigneur a permis (il le permet encore) que, malgré la rudesse de leurs gosiers, des peuples à peine sortis de la barbarie ou replongés à nouveau dans l'ignorance fussent admis dans ses temples à chanter ses louanges sans mesure, sans justesse, sans expression, cela veut-il dire qu'il approuvait officiellement leur horrible méthode comme étant celle de son Eglise, et qu'il nous autorisait, par ce fait même, à laisser, entr'autres choses, à l'art mondain échappé du sanctuaire, l'un des attraits les plus puissants qu'il ait dévolus à la musique : le sentiment de la mesure ?...

Mais notre tâche semblerait trop longue par le raisonnement; arrivons aux faits et voyons d'abord ce que nous pouvons tirer de la tra-

¹ Je ne crois pas trop dire en affirmant qu'à la fin du quatrième siècle et au commencement du cinquième, c'est l'Eglise chrétienne qui a sauvé les arts et les lettres; c'est l'Eglise, avec ses institutions, ses magistrats, son pouvoir, qui a conquis les barbares, et qui est devenue le lien, le principe de civilisation entre le monde romain et le monde barbare... L'ordre spirituel embrassait alors tous les développements possibles de la pensée humaine; il n'y avait qu'une science, la théologie; qu'un ordre spirituel, l'ordre théologique; toutes les autres sciences, l'arithmétique, la musique même, tout rentrait dans la théologie. (Goussier, Hist. gén. de la Civilisation, leçons 2^e et 3^e.)

dition, que d'aucuns supposaient muette sur la question du rythme de nos premiers chants sacrés. Ami lecteur, rassurez-vous; nous ne vous montrons pas, comme certains de nos devanciers, dans la pénible alternative de croire ou d'aller voir... dans les archives! Sans crainte de vous fatiguer par l'excès contraire, chacune de nos affirmations sera, autant que possible, accompagnée, hors texte, de documents sur lesquels ne pas l'embarasser, des documents sur lesquels elle s'appuie. Quant aux textes invoqués, si parfois le sens en paraît obscur ou ambigu, nous en demanderons l'explication aux auteurs du temps. Vous aurez ainsi l'honneur et l'avantage de faire vous-même votre opinion, de la consolider ou de la réformer au besoin. Avant tout, il importe de bien établir l'état de la question.

Si notre recueil de chants liturgiques est le résultat d'une compilation, il faut, pour en reconnaître le caractère, rechercher et analyser les différentes sources auxquelles l'auteur de l'Antiphonaire a pu puiser. Or, nous n'en voyons que trois. Le compilateur, quel qu'il soit, a dû prendre ses motifs mélodiques soit dans le trésor de la tradition chrétienne qui l'avait précédé, soit dans les créations de l'art

païen, soit enfin dans son propre fonds, pour certains chants qu'il lui aura plu d'inventer de toutes pièces, ou dont il n'aura pas rencontré ailleurs les types convenables. Il faut donc que notre enquête ait pour effet de répondre à cette triple hypothèse. Et, comme centoniser n'est pas dénaturer, nous sommes obligés conséquemment de nous rendre un compte exact de ce qu'était le rythme, tant des chants sacrés que des chants profanes, aux premiers siècles de l'ère chrétienne et jusqu'à saint Grégoire, ou, si l'on préfère, jusqu'à la formation de notre antiphonaire, œuvre qui, de l'avis de tous les critiques, était terminée, au plus tard, dans la première moitié du huitième siècle. Une fois cette base solidement établie, les conséquences seront faciles à déduire et les conclusions pratiques découleront toutes seules.

Il est vrai que, tracée de la sorte, la tâche est ardue, et que je ne sache pas que nul, jusqu'ici, ait osé l'entreprendre; mais est-ce donc une raison pour toujours l'esquiver? D'autant que l'on commence à reconnaître qu'elle est indispensable. Mieux vaut répéter, avec le grand thaumaturge des Gaules : *Non recuso laborem*, ou plutôt avec l'auteur d'une séquence célèbre : *Sancti Spiritus adsit nobis gratia*.

CHAPITRE II

FORMES ANCIENNES DU CHANT LITURGIQUE

ARTICLE PREMIER. — Forme mélodique.

Les formes les plus anciennes de chant ecclésiastique dont il soit fait mention par les auteurs sont : la psalmodie, l'hymnodie et le cantique¹.

Tout porte à croire que ces formes de chant

furent importées par Notre-Seigneur et les Apôtres du judaïsme, où elles n'avaient pas cessé d'être en vigueur. Saint Augustin nous dit que, sur le chant des hymnes et des psaumes, Notre-Seigneur et les Apôtres nous ont

¹ Et hymno dicto (*psalmodia*) exierunt in montem Olivarum. (Math., xxi, 30.) *Id. Comment. Cornel. a Lap. — Hymnus*. Si non cantetur non est hymnus. (August., in psalm. 148.)

Modulata laus est hymnus, ut quidam arbitror : cum cantent psalmos est psalmodia. (Greg. Naz., de Carminibus iambicis, 15.)

Hymnum cecinit, ut et nos similiter faciamus. (S. Joann. Chrysost., in Math.)

Et hymno dicto, id est cantato : hymnos proprie cantum significant. (Esdus., in Script., in-fol., p. 502.)

Loquentes vobismetipsos in psalmis et hymnis, et canticis spiritualibus. (Ephes., v, 19.)

Tristatius aliquis vestrum? Oret : ergo animo est, psalut. (Iac., v, 13.)

Post aquam manuum et lumina, ut quisque de scripturis sanctis, vel de proprio ingenio potest, provocetur in medium Deo canere. (Tertul. apologet., c. xxxix.)

Sonant inter duos psalmi et hymni et mutuo provocant, quis Deo melius succinat. (Tertul., ad uxorem, l. II.)

Christiani soliti sunt stato die ante lucem convenire carmenque Christo quasi Deo dicere secum invicem. (Plin. jun., epist. ad Traj.)

Primi christiani quos Marcus evangelista docuerat, in canendis Deo psalmis et hymnis die nocteque se exercebant. (Euseb., hist. eccl., l. II, c. xix.)

Gratos nos illi exhibentes, rationalesque pompas, et hymnos illi celebramus atque decantamus... (Justinus martyr, in orat. ad Antoninum Pium.)

Sanctam psalmodum modulationem omnibus sacris scripturis conjungi. (S. Dionys. areop. (?) Constit., c. m, de celesti hierarchia.)

laissés des enseignements, des exemples et des préceptes¹. Le quatrième concile de Tolède déclare la même chose pour ce qui est de l'exemple². Quant à la différence qui existait entre les hymnes, les psaumes et les cantiques des Hébreux, saint Jérôme nous fait comprendre qu'elle résidait plus dans la nature de leur objet que dans leur forme littéraire et musicale³. Mais que renfermaient ces enseignements de Notre-Seigneur et des Apôtres; en quoi consis-

Psalmodie se compose de deux mots grecs : *psalmos*, *psē*, et veut dire chant des psaumes. *Psalmos* vient lui-même de *psallo*, qui signifie pincer d'un instrument à cordes. Les Septante ont employé ce mot pour traduire le titre hébraïque du livre des psaumes (*Thelillim*, louanges), et le titre particulier de certains psaumes, *miszôr*, qui signifie proprement une composition rythmique destinée à être chantée avec accompagnement d'instruments de musique, et particulièrement à cordes. Il est hors de doute que la plupart des psaumes étaient destinés à être chantés au son des instruments. En effet, si la tristesse de l'exil empêchait les Hébreux de chanter, ils suspendent leurs liras aux saules du rivage, comme des objets devenus inutiles. De là, ces allusions, répétées dans les psaumes même, tantôt à la partie instrumentale, tantôt à la partie vocale de la musique des Hébreux : *Psallite Domino in cithara... Cantate Domino canticum... Cantate et psallite... Laudate in psalterio et cithara... Eructabant labia tua hymnum, etc.* (cf. Benezet et Vigouroux, *Manuel biblique*, t. II, c. III.)

¹ De hymnis et psalmis canendis ipsius Domini et apostolorum habemus documenta, exempla et precepta. S. Aug., *epist.* 55.)

² Et hymno dicta exerant in montem Olivæ. (Math., 26, 30. — *Vid. Comment. Cornet, à Lapid.*)

³ Docentes et commonebant vocemque psalmis et hymnis et canticis spiritualibus. (Coloss., 3-16.)

⁴ De hymnis et psalmis canendis publicis in Ecclesia, et Salvatoris et apostolorum habemus exemplum. (Quatrième Concile de Tolède, chap. 13.)

⁵ Hymni sunt qui dei fortitudinem et maiestatem prædicant et ejusdem semper vel beneficia vel facta mirantur; quod omnes psalmi continent, quibus alleluia vel propositum vel subjectum est. Psalmi autem proprie ad ethicum locum pertinent, ut per organum corporis quid faciendum

taient ces formules vénérables de chant liturgique qui, après avoir reçu leur consécration des lèvres même du Fils de Dieu, nous furent transmises par le collège apostolique, au dire de saint Augustin? Mystère! Déjà le même docteur constate que, de son temps, il y avait divergence de coutume pour cette pratique du chant, si propre à exciter la piété et à enflammer le zèle de l'amour divin¹. Et quoi d'étonnant à ce que le chant de la liturgie variât à cette époque, puisque le rite du saint Sacrifice différait lui-même, suivant les églises, en ce qui n'est pas essentiel? Il faut même croire qu'il s'était produit, en certains lieux, de graves discordances, puisque le concile de Laodicée (320) fut obligé d'ordonner « que personne ne chante dans l'église, si ce n'est les chantres réguliers qui montent sur l'ambon et qui lisent sur le manuscrit². »

Nous tournerons-nous du côté de la synagogue, dans l'espoir d'en recevoir indirectement quelque lumière? Peine perdue! Les Juifs ne s'entendent plus entre eux, sous ce rapport, et leurs mélodies diffèrent totalement, selon qu'ils habitent l'Allemagne, l'Espagne, la Hollande, l'Angleterre ou la France. Fétis n'attache de valeur traditionnelle qu'à certains de leurs chants populaires³.

et quid vilandum sit noverimus. Qui vero de superioribus disputat, et concentum mundi, omniumque creaturarum ordinem atque concordantiam subtilis disputator edisserit, iste spiritale canticum canit. (Ap. Cornet, à Lapid., *Commentaria in epist. ad Ephos.*, c. v, v. 19.)

¹ De hac re tam utilis ad movendum pie animum et accendendum divine dilectionis affectum, varia consuetudo est. (S. Aug., *epist.* 55.)

² Non oportere præter canonicos cantores, qui suggestum ascendunt et ex membranis legunt (*ἐκ τῶν μεμβρανῶν*) aliquos alios canere in ecclesia. (Con., xv.)

³ Hist. gén. de la musique, t. I, c. VII.

ARTICLE II. — Forme rythmique.

Mais si nous ne pouvons savoir, d'une manière certaine, sur quels airs les premiers chrétiens chantaient les psaumes et les hymnes, pouvons-nous du moins reconnaître de quelle nature étaient leurs chants? Étaient-ils rythmés d'une façon métrique, je veux dire mesurés, ou ne consistaient-ils que dans une sorte de déclamation musicale plus ou moins soignée? Sur ce point, les auteurs sont heureusement plus explicites et les inductions plus faciles.

Nous étudierons successivement, à ce point

de vue, la tradition hébraïque, la tradition chrétienne et même la tradition musicale des païens, au cas qu'elle nous puisse être de quelque secours.

§ I. — Tradition hébraïque.

Et, d'abord, on ne conteste point que la musique des Hébreux ne fût mesurée. Une musique essentiellement instrumentale comme la leur ne pouvait, en effet, avoir de cohésion que si elle était rythmée métriquement. Et le fait de David dansant, *totis viribus*, de toutes ses

forces, devant l'arche, pendant que résonnaient les instruments, ne prouve-t-il pas que les airs exécutés dans cette circonstance par les musiciens hébreux étaient mesurés et même fortement rythmés? A-t-on jamais vu personnellement danser au rythme de la déclamation ou sonner danser au rythme de la déclamation ou même du récitatif? Quant à ce que les Juifs ont conservé de formules psalmiques, lesquelles forment de véritables mélodies, on peut voir que tout y est conçu suivant un rythme régulièrement mesuré¹.

Philon, parlant de ce qui se passait dans les assemblées des Thérapeutes, au premier siècle de l'ère chrétienne, dit que leurs chants se composaient de mètres de divers genres, ce qui doit s'entendre de la musique aussi bien que des paroles, puisqu'en même temps qu'ils chantaient, ils avançaient ou reculaient le pas, selon l'exigence du moment². Ensaëbe, de son côté, cite Philon en ces termes : *Ita scribit Philo : « Non solum contemplatione vacans (Asceta), sed etiam cantica hymnosque ad Dei laudem componunt omni metrorum ac modulationum genere. »* Dans le texte de Philon³, il y a *rythmique* concinnantes à la place de *modulationum*. Ces deux expressions, qui sont équivalentes, s'expliquent l'une par l'autre,

¹ David autem et omnis Israel ludebant coram Domino in omnibus lignis fabricatis, et citharis et liris et tympanis et sistris et cymbalis... David saltabat totis viribus ante Dominum... Michol filia Saul, prospiciens per fenestras, vidit regem David subsistentem atque saltantem coram Domino. (II Reg., c. vi.)

² Fétis, *loc. cit.*

³ Tum ille (præses) assurgens hymnum in laudem Dei primus cantat aut recens a se compositum, aut desumptum ab aliquo vatium veterum. Exstant enim hujus generis carmina prisca versus trimetro, et hymni cum suis accentibus inter sacra canendi ante altaria, vel a stantibus vel a choreis duobuslibus moderatis variis flexibus atque reflexibus. Præsertim mox imitantur ceteri decenti ordine, omnibus intente quieteque auscultantibus, præterquam in fine hymni extremaque clausula; tunc enim universi vocem exollunt sine sensu discrimine. Absolutis hymnis singulorum, juniores paulo ante dictam mensam afferunt, in qua cibis ille sacratissimus panis fermentatus cum sale apponitur et hyssopo, ob reverentiam mensæ dedicate in templi vestibulo... Ubi omnes consurrexerunt duo chori sunt in modis canendo, alter virorum alter feminarum. Cuique sensus innotat prædictur honore præstans et canendi periculum. Deinde cantant hymnos in laudem Dei compositos variis metrorum carminumque generibus, nunc uno ore, nunc alternis, non sine decoris et religiosi gestibus atque accentibus, modo stantes, modo prostrati retrorsumve gradum moventes, utrumque res postulat. (Philo., *De vita contemplativa*, versus finem.)

⁴ Therapeute non solum contemplantur; sed etiam cantica et hymnos in laudem Dei componunt variis metrorum generis, rhythmicis concinnantes in augustiorum et religiosorum speciem. (Philo., *De vita contemplativa*, *sive sapientia virtutibus*.)

nous indiquant assez clairement qu'il s'agit, en ce passage, de chants métriques et de mesure. Plus loin, saint Augustin nous montrera que le terme *modulatio*, qui revient si souvent sous la plume des anciens musicistes, signifie chant mesuré. En attendant, veut-on savoir le sens que lui attachaient ses prédécesseurs? Ouvrons le dictionnaire latin.

Plin et Aulu-Gelle premier et deuxième siècles prennent le verbe *modulari* dans le sens de mesurer, régler. Tite-Live se servait de cette locution : *modulari puto pedum*, pour signifier la cadence que l'on marque avec le pied. Horace et Suétone donnaient à l'adjectif *modulatus* le sens de chanté ou joué en mesure. Columelle (premier siècle) appelle celui qui règle suivant la mesure *optimus modulator*. Tertullien (troisième siècle) nomme *modulatrix* celle qui mesure, qui dispose régulièrement, et *modulatus* ce qui est arrangé. Ammien Marcellin (quatrième siècle) a recours à cette périphrase, *modulate incedere*, pour dire marcher en mesure.

A l'encontre de semblables autorités, nous serait-il permis de dénier au substantif *modulatio* la signification rythmique que les anciens y avaient attachée? Ce serait se condamner à ne pas les comprendre. D'ailleurs, ceux qui ont fait une étude spéciale de l'histoire de la musique savent que, dans l'antiquité, le rythme primait la mélodie et était regardé comme l'élément principal de la musique : pour les anciens, chanter c'était chanter en mesure, *modulari*. Nous reviendrons sur ce sujet avec saint Augustin, à propos de la musique romano-byzantine, que nous aurons à étudier un peu plus loin.

Dira-t-on que, même en admettant que les chants des Hébreux auraient été mesurés, il ne saurait en être de même du chant de l'Eglise chrétienne et, en particulier, de la psalmodie empruntée à la synagogue, sous prétexte que les poèmes qui la composent : psaumes, hymnes, cantiques, ont perdu leur harmonie par la traduction? Nous verrons plus loin qu'il n'est pas nécessaire de travailler sur de la poésie pour composer un chant mesuré; pour le moment, puisque nous en sommes aux faits, relevons ce que disent les Pères grecs et latins sur la manière dont on pratiquait, chez eux, la psalmodie. Et d'abord, qu'on ne perde pas de vue que les fondateurs des premières églises chrétiennes, qui étaient de race et de mœurs hébraïques, ne pouvaient emporter avec eux que les traditions musicales reçues dans leur pays. Que reste-t-il donc, au quatrième siècle de l'ère chrétienne, de ces

traditions apostoliques, chez les Gentils convertis? C'est ce que nous allons voir.

2. — TRADITION CHRÉTIENNE

Et d'abord, comme prélude, qu'on nous permette de rapporter ici un passage de saint Justin, martyr († 168), où l'auteur établit un parallèle entre le maître de chanter des *prophetas* et celle des chrétiens. On y voit qu'il ne faut pas consister la différence, pour les chants chrétiens, dans la suppression du rythme, mais dans celle des instruments et des danses. Car, pour être *simplex*, il est évident qu'un chant n'a pas besoin d'être *solutus*. Le texte de l'auteur est, d'ailleurs, assez clair par lui-même et peut se passer de commentaires : *Simplexiter canere incipientibus non consenti; sed instrumentis inanimatis, et crotalis cum sulatione canere. Quocirca in ecclesiis non uisum criminum per ejus generis instrumenta, et alia incipientibus congruentia, receptus est; sed simplex cantus in eis manet.* (Respons., A. august., 107.)

Arrivons maintenant aux écrits des Pères, dont l'autorité est si grande en matière liturgique.

Saint Jean Chrysostome (347-407) dit à propos du chant des psaumes : « Rien n'élève autant l'âme, rien ne la maintient dans sa noble exaltation, ne la détache de la terre, ne l'affranchit des liens du corps, rien ne la pénètre de l'amour de la sagesse et ne lui inspire autant de mépris pour les choses d'ici-bas, qu'une mélodie chantée avec accord, qu'un cantique bien rythmé². » Voilà pour les fidèles de Constantinople.

Interrogeons encore saint Augustin (354-430) pour tâcher d'apprendre comment on chantait dans l'église latine. Celui-ci nous dit que saint Ambroise (340-397), enfermé dans son église, avec son peuple fidèle, pour échapper à la fureur des Ariens, inaugura à Milan le chant

collectif et alternatif tout à la fois, suivant la
coutume des Orientaux².

Concluons-nous que le saint Evêque de Milan n'avait, dans sa manière de faire chanter, que ces deux traits communs avec les églises orientales : la collectivité et l'alternance, lui qui était réputé pour la douceur de ses mélodies, et que les théoriciens postérieurs n'ont pu s'empêcher de placer en tête des promoteurs du chant métrique ? Aurait-il donc pris la peine de donner au texte de ses hymnes la forme poétique, s'il ne s'était proposé de le rendre plus apte à recevoir la mesure musicale et la coupe régulière de la mélodie ?

Mais laissons là, pour le moment, la question de facture musicale, et faisons notre profit d'une observation psychique que nous fournit saint Augustin. Le chant Milanais, nous dit le saint Docteur, avait pour lui tant de charmes, qu'il confessa s'être laissé énoûvoir quelquefois plus par la musique que par les paroles qui lui étaient associées. C'est au point que, mû par un sentiment de prudence excessive, et se souvenant de ce qu'on lui avait rapporté de saint Athanasie, évêque d'Alexandrie, lequel faisait pratiquer au lecteur du psame une inflexion de voix si légère qu'elle avait plus de rapport avec la lecture qu'avec le chant, il au-

À l'origine du Christianisme, le chant des psaumes paraît avoir été exécuté ordinairement en solo. « Lorsque vous vous plainsiez, dit saint Paul, l'un est donc pour chanter le psaume, l'autre pour exposer la doctrine : *cum consentient unusquisque vestrum psallum habet, doctrinam habet...* » (I Corinth., xiv, 26), paroles que les interprètes prennent généralement au sens disjonctif.

Cum unus modulate psalmum canere exorsus fuisset, ceteri cum silentio auscultantes extremas duntaxat hymnorum partes simul continuant. (Euseb., l. II, c. xvii.)

Antes si quidem psalmum cantabat unus tantum, audire
tuberculis, ut patet ex Cassiano. Unde et illud Hieronymi a
Rusticum monachum: dicit psalmum in ordine tuo. For-
tasse enim soli clerici, ut nunc fieri videmus, cantabant.
Ambrosius autem, ad leniendum mororem populi in per-
secutione Justini, insinuat ut totus populus caneret (Be-
larm., I, I, De bonis operibus; Mabill., De curia Gallica).

² On croit que la pratique de chanter à deux chœurs dans l'Eglise chrétienne remonte à saint Ignace d'Antioche (c. 107 ou 116). *Vidit aliquando angelos hymnis alternatim decantatis sanctam Trinitatem celebrantes, et canendi finem, quam in illa visione animadvertisset, Ecclesie Antiochenae tradidit. Unde ista traditio ad omnes post ecclesias permanavit.* (Socratis, l. VI, c. viii.).

S. Baillius mentione facit rithmorum harmonicorum quem locum S. Ambrosius respiciens elucida rithmorum nominat et apud S. Chrysostomum rithmos compo-divinum canticum memoratur. (Gerbert, De Cantu, loc. cap. IV.)

rait été disposé parfois à sacrifier toute la méthode que renferment les suaves cantilènes du psautier, pour adopter la méthode alexandrine. Mais, réfléchissant à toutes les larmes que lui avaient fait répandre, alors qu'il venait à peine de recouvrer la foi, et que lui faisaient verser encore, non la musique en elle-même, mais les paroles sacrées, lorsqu'elles étaient chantées par une voix pure, suivant une modulation bien appropriée à leur caractère, il ne pouvait s'empêcher de reconnaître à nouveau la grande utilité de cette institution ¹.

Or, de ce fait se dégagent nettement les trois conclusions suivantes. La première: que l'Eglise d'Alexandrie devait avoir une manière de psalmodier beaucoup plus sévère, sous le rapport mélodique, que celle des autres Eglises; la deuxième: que cette méthode n'avait pas danger de séduire l'oreille; la troisième: que le chant des psaumes introduit dans l'Eglise de Milan s'exécutait, au contraire, sur des cantilènes pleines de mélodie et de suavité: *Omne melos cantilenarum suavium quibus Davidicum psalterium frequentatur*. C'est sur cette dernière réflexion que je désire retenir l'attention du lecteur.

Supposons-nous que le charme particulier qui s'attachait aux mélodies ambrosiennes venait d'une facture sui *generis* totalement étrangère aux autres chants? Mais, si nous consultons les antiphonaires milanais qui nous sont parvenus, nous voyons qu'entre le chant ambrosien et le codex de saint Grégoire qui lui a succédé, non sans doute sans lui faire de nombreux emprunts, il n'y a, sous le rapport de la facture musicale, que des différences accidentelles, des développements plus ou moins longs, des répétitions plus ou moins nombreuses, et que très souvent les motifs mélodiques de l'un se retrouvent semblables dans l'autre, quand ils ne sont pas identiques.

... Cum mihi accidit ut me amplius cantus quam res
qua canitur moveat, penitenter me peccare confiteor et
tunc nullum non audire cantantem... Aliquando autem
cum ipsi fallaciam inmoderatus cavens, erro nimis
severitate sed valde interium et melos omnes cantilenas
num stans, quibus Davidicum psalterium frequentatur,
ad auribus meae revereri velim atque ipsius Ecclesiae;
liturgice mihi videtur quod de Alexandrino episcopo
Athanasio saepe mihi dictum commemini, qui tam modico
fluxu vocis faciebat sonare lectorem psalmi, ut pronun-
ciandi vicinior esset quam cuncti. Verumtamen cum
reminisce herymas meas quas fudi ad cantus Ecclesiae,
in primordiis recuperare fidei meae, et nunc ipsi quod
moror non cantu sed rebus que cantantur, cum liquida
voce et convenientissima modulatione cantantur, magnam
insistunt hujus utilitatem rursus agnosco. (*Confess.*, lib. X,
cap. XXIII).

¹ L'Italien Camille Perego, qui vivait encore en 1574.

Or, il n'est pas nécessaire d'être grand musicien pour comprendre que ce ne sont pas quelques notes de plus ou de moins dans un morceau, surtout si ce sont des notes de passage ou d'agrément, qui peuvent le transformer. Ce qui caractérise un chant, c'est avant tout le rythme, c'est-à-dire la manière de traiter ces mêmes notes, de les proportionner, de les surmonter, de les associer, en un mot, de discipliner la mélodie, ce que les anciens appelaient *moduler*. La parodie n'a point d'autre ressource, en musique, que de changer le mouvement et le rythme d'un morceau, et nous savons combien elle réussit, par ce moyen, à le dénaturer. On aura beau surcharger d'ornemens les contours d'une mélodie, on aura beau s'appliquer à en adoucir les angles par l'emploi des dièzes et des bémols accidentels ou même par des subdivisions de ton encore plus petites, on n'obtiendra jamais rien d'inté-

nous a laissé, dans un ouvrage imprimé à Milan en 1622, après la mort de l'auteur, par ordre de saint Charles Borromée, et ayant pour titre : *La regola del canto ambrosiano*, une transcription des tons en usage dans la psalmodie milanaise au seizième siècle. Elle se trouve reproduite dans le Dictionnaire de plant-chant de J. d'Ortigue.

quité dans le Dictionnaire de plant-eau-ue ? d'ur-ugue.
 Quant à la version fournie par dom Pothier dans ses
Mélodies grégoriennes, j'estime qu'elle ne saurait être
 authentique, au moins dans son intégrité. On se souvient,
 en effet, que saint Augustin, parlant de ce qui distinguait
 les tons milanais de la psalmodie alexandrine, allégué que
 cette dernière pratiquait des inflexions de voix si légères
 qu'elle se confondait presque avec la récitation. Mais le
 saint Docteur aurait-il pu parler de la sorte, et faire con-
 sister en cela une réelle différence, si l'Eglise de Milan
 avait pratiqué, à son époque, certaines inflexions de voix
 indiquées dans les *différences* ou *variantes* tonales qu'on
 trouve dans l'édition reproduite par dom Pothier, et qui
 ne s'écartent de la corde récitante que d'un seul ton.
 Dirait-on que saint Augustin supposait un intervalle moins
 encore dans la méthode athanasienne et voulait parler
 d'inflexions vocales d'un demi-ton ou d'un quart de ton ?
 C'est presque puéril de le penser, et l'on ne voit pas ce
 que de semblables minuties auraient pu avoir d'importance,
 étant donné le point de vue auquel se plaçait le saint
 Docteur. A qui fera-t-on croire, en effet, qu'une inflexion
 de seconde majeure pratiquée, par hypothèse, dans la
 psalmodie ambrosienne, ait pu justifier les expressions
 pompeuses qu'emploie saint Augustin : *Omne melos cantile-
 norum suarum quibus Davidicum psalterium frequen-
 tatur*, et le distraire par ses charmes séducteurs de la
 méditation du texte sacré, alors qu'une inflexion de seconde
 mineure ou mineime, si l'on préfère, n'aurait pas pu avoir
 l'inconvénient de le troubler ? Prêter à ce grand génie une
 impressionnabilité si bizarre serait certainement le dimi-
 nuer : c'est pourquoi nous n'avons pas le droit de le faire
 gratuitement.

Indépendamment du caractère métrique qui distinguait les cantilènes de saint Ambroise, Th. Nisard a cru en avoir découvert un autre dans l'emploi du genre chromatique auquel le saint Archevêque aurait eu quelquefois recours pour adoucir ses mélodies. Il s'appuie sur le passage d'un ouvrage attribué à saint Odon de Cluny, dans lequel l'au-

donner la durée d'une longue, mais de manière à la rendre aussi belle que sa voisine en la tenant un peu plus longtemps. On répondra positivement que c'est possible, lorsque l'âme s'élève par les dièses du chant n'est pas si aisée de saisir semblables nuances, et qu'il peut paraître des mouvements inégaux comme sur autres. Eh bien ! dites-moi s'il est quelque chose de plus honnête qu'une semblable mesure, qu'un pareil défaut d'égalité dans le rythme.

« Que cet ours serve d'avertissement. Ayons
soin de nous tenir en garde contre des mouve-
ments rythmiques qui n'ont qu'un semblant
de régularité et dont nous ne pouvons pas dire
s'ils ont lieu.

« Il arrive même que nous comprenons qu'ils ne le sont pas, et cependant nous ne pouvons leur dénier plus ou moins de beauté, dans leur genre et à leur rang bien entendu, selon qu'ils se rapprochent plus ou moins de l'unité qui est la perfection. »

qu'il y a d'innombrables genres de sons soumis à la mesure et qui pourtant ne sont pas du ressort de la grammaire, tandis que tout ce qui se rapporte à l'art de régler les sons rentre dans le domaine de la musique. » D'ailleurs, ne peut-on pas théoriquement couper court à la difficulté en choisissant toujours pour unité de temps, ou temps premier, la plus petite valeur temporaire faisant partie du pied musical, valeur qui, dans l'exemple, se trouve être la double croche? De cette manière, c'est la double croche qui tient ici lieu de brève et la double croche est toujours relativement.

la croche devient longue relativement.

Ce que saint Augustin réclame ici, c'est que les temps et, par suite, les notes, quelles qu'elles soient, aient une durée bien déterminée, de manière qu'on puisse dire que la plus petite divise exactement la plus grande, et qu'elles sont entre elles dans tel ou tel rapport, en d'autres termes, c'est l'isochronisme de la mesure. En cela, le savant Maître est bien d'accord avec Aristoxène qui, comme nous l'avons vu, n'entend pas que l'on constitue les mesures « au moyen de temps indéterminés. »

Diomède, grammairien du cinquième siècle, dit de même : *a Rhythmi CERTA DIMENSIONE TEMPORUM terminantur, et pro nostro arbitrio minus brevius arctari, nunc longius procelari possunt.*

Nous retrouvons la doctrine de saint Augustin, touchant l'égalité des temps, et souvent même ses propres expressions, chez des auteurs bien postérieurs à saint Grégoire, tels que Huchald de Saint-Amant ¹ († 932), Guid'Arezzo ² (1055-1056), Bernon de Reichenau ³ († 1048).

ment en 530, dit lui aussi : « Tempus syllabo accidit unum
vel duo, vel etiam, ut quibusdam placet, unum semia et
duo semia et tria. »

De cetera ante omnia sollicitus observandum, a populo diligenti cantilena promatur: qui nique e cordi, precipio suo privatique iure, et legitima perfectione defendat. Sine hac quippe chorus cantilena confestim dissolvatur. Cum hac concordet quilibet cantore potest non minus. Intra quallus quor qualliter cantare potest non vitiat. Vnde omnia locorum qualliter longo, brevius aut per brevitas, exceptis distinctionibus, que simili canit in extra observanda sunt. Que cantendi aquilam rithmos gregi, latine dicitur numerus: Quod certe omnes velletis meo utriusque diligenter observandum sit. Habent quilibet eorum studium incitare discentibus debet, et ubi initia incipit eadem aquilam sive numeratam disciplina informare, inter cantandum aliqua plectra numerare, vel quilibet alia percussione numerum in dextera. (Commemoratio brevis de tonsis.)

Si quis opus est, ut quasi metricis pedibus cantile
plendatur, et aliae voces ab aliis morulam duplo long
reus vel duplo breviores, aut tremulam habeant. (M
logus, cap. xv.)

³ Microtus ut in metro certa pedum dimensione constituitur

Tant que nous sommes avec saint Augustin, ce maître de premier ordre, supérieur en tout, qui imprimait la marque de son puissant génie sur tout ce qu'il touchait, et qu'on a le tort, à mon avis, de ne pas assez consulter dans une matière aussi épineuse que celle qui nous occupe, où précisément il lui a plu d'exercer d'une manière toute spéciale la sagacité de son esprit, il ne sera pas sans intérêt de rechercher aussi, en passant, quelle pouvait être sa manière de voir touchant l'uniformité de la mesure et la corrélation mélodique dont nous avons à parler plus loin.

Partant de ce principe que l'égalité et la similitude sont préférables à l'inégalité et à la dissimilitude ¹, et reconnaissant que les mètres égaux sont ceux qui ont la même mesure, c'est-à-dire qui occupent le même espace de temps, saint Augustin exige que, pour que des pieds (lisez mesures) puissent être associés, soit dans un vers, soit dans un rythme ², il faut qu'ils aient au moins le même nombre de temps (lib. II, cap. ix et lib. III, cap. i), sinon le même battement de mesure (lib. II, cap. xi), c'est-à-dire, sinon le même partage des temps entre le levé et le baissé. En d'autres termes, il vent bien admettre, à l'exemple des anciens, qu'on batte des mesures de six temps (ce sont celles qui s'allient le mieux à son avis), soit à deux temps : ♩ ♩ ♩, soit à trois temps : ♩ ♩ ♩, en réunissant les notes, soit par groupes de trois, soit par groupes de deux :

sonorum copulatione componitur cantus, ut velut in hexametro versu, si legitime currit, ipso sono animus delectatur... Sic in cantilena ex veterum auctoritate apta et modesta modulationum copulatione conjuncta, tota animae corporisque compago delectatur; sicut e contrario, ab audiendi voluptate se suspendit, si quid in ea depravatum sit. (Prologus in Tonarium.)

[†] Boëce dira plus tard : « Amica est similitudo; dissimilitudo vero odiosa atque contraria. » (*De musica*, cap. I.)

1 Un rythme, d'après saint Augustin, diffère d'un vers en ce qu'il n'est pas soumis comme lui à une longueur déterminée et qu'il est libre de faire sa cadence après le ou le pied. Par ailleurs, il ne comporte pas plus que le mètre de pieds dissonants. Tout mètre est rythme, mais tout rythme n'est pas mètre. « Nam quoniam illud pedibus certis proculitur, peccatur in eo si pedes dissoni miscantur, recte appellatus est rhythmus, id est numerus; sed quia ipsa proclitatio non habet modum, sed statutum est in quoque pede finis aliquis eminent; propter nullam numerum continuationis non debuit metrum vocari. Hoc autem utrumque habet; nam et certis pedibus currit et certo terminatur modum. Itaque non solum metrum, proprie loquimur finem, sed etiam rhythmus est, propter pedum rationalem connexionem. Quocirca cum metrum rhythmus, non omnis rhythmus etiam metrum est. » (Lab. II, cap. I.)

mais il ne suppose pas qu'on puisse allier des mesures renfermant un nombre *inégal* de temps, pas plus qu'il n'admettait naguère que l'on fit entrer dans la mesure un nombre quelconque de *temps inégaux*. Le maître ne comprend la variété que dans l'égalité. Il n'associera donc point, par exemple, l'iambe :  avec l'anapeste , mais l'ionique , et même avec le

Il résulte de ce que l'on vient de voir que, sous le rapport de l'association des pieds métriques et des mesures musicales, saint Augustin se montre plus sévère que les Grecs, lesquels admettaient des rythmes logaédiques, composés de pieds inégaux, sous le rapport numérique des temps. Les poètes et les métriciens de l'antiquité n'avaient reculé, suivant le mot d'Horace, devant aucune tentative; il ne plaisait pas sans doute à ce Maître si sage d'accroître leurs fantaisies auprès de l'Eglise et des âmes chrétiennes.

Par la même occasion, saint Augustin nous enseigne que la véritable manière de mesurer les vers, manière que seule la musique est capable de nous révéler, consiste à interposer des silences pour égaliser certains mètres qui ne sont pas tels que se le figurent nombre de littérateurs dépourvus de connaissances musicales. (Lib. IV, cap. XIII-XVI.)

Pour ce qui est du rythme, il va sans dire que saint Augustin s'en fait une conception toute musicale et, l'on peut ajouter, des plus lumineuses. Pour lui, comme pour F. Quintilien, du reste, le rythme se compose de pieds, aussi bien que le mètre, et, par conséquent, d'*arsis* et de *thesis*, de levé et de posé, ce double battement devant se retrouver dans tout pied, soit métrique, soit rythmique.

La seule différence qu'il signale entre le rythme et le mètre (saint Augustin ne s'occupe ici que des mouvements de la voix, non de

modula Notarum, lona vers 700, les paroles des chants, ou l'on retrouve encore, à propos de chant, les expressions consacrées dont saint Augustin nous a révélé le véritable sens. *Notum est quod pater noster est unum quod dicitur in ecclesia sancta. Notum est quod pater noster est unum quod dicitur in ecclesia sancta. Notum est quod pater noster est unum quod dicitur in ecclesia sancta.*

de saint Grégoire, nous dit, lui aussi, en parlant de la schola fondée par ce pontife, qu'elle modulait jusqu'à cette époque d'après les institutions même de saint Grégoire : *Scholam italicam in sancta Romana ecclesia modulatur, innotuit.*

Dans le manuscrit anonyme antérieur au onzième siècle et publié par Gerbert I, nous lisons que l'Eglise aurait apparu à saint Grégoire dans une vision sous la forme d'une maison, qui lui aurait révélé tout l'art musical, notamment les modulations du chant et les notes, ce qui prouve, au moins, en admettant qu'il ne faille voir dans ce récit qu'une légende, que l'auteur de cet écrit supposait le chant de saint Grégoire métrique, au moins en partie, et modulé, c'est-à-dire mesuré.

Nous avons vu précédemment que Remi d'Auxerre (neuvième siècle) ne fait, dans ses leçons, que commenter les anciens et particulièrement Marianne Capella, dont il suit le texte. Il a garde d'ailleurs d'oublier la partie rythmique, qu'il considère comme étant, sans aucun doute, de sa compétence : *Nunc rhythmicum, hoc est numeros perstringamus, id est, nos, hoc est numeros quoniam ipsam quoque brevis dicimus (quoniam ipsam quoque) portonem, partem, id est rhythmicum, nostrum esse nos ducimus. Nous savons qu'il définit le rythme : « Une composition formée de temps perceptibles aux sens et assemblés d'après un certain ordre. » Pour lui comme pour saint Augustin, la matière du rythme ce sont les pieds : *QUIPPE RHYTHMIZOMENON MATERIA EST NUMERORUM, pedes videlicet qui prestant numerorum materiam.* Or, ces pieds ou mesures, il ne les conçoit pas tous composés de notes égales, il n'a pas en vue que des pyrrhiques, des tribraches, des proceleusmatiques pour les brèves, des spondées, des molosses, des dissonances pour les longues. On trouve énoncés et traités dans son livre les trois genres de rythme pratiqués par les anciens : le dactylique, l'iambe et le péonique, c'est-à-dire la division égale, la division double et la division triple (qui contient une fois et demie, mesure à cinq temps). Il y est même question de l'épître ou proportion sesquialtera (qui contient une fois et un tiers, autrement dit quatre tiers, mesure à sept temps).*

En outre, comme nous l'avons déjà vu, l'auteur a soin de distinguer, dans les pieds (ou

¹ Voir E. Wajsbach, op. cit.

² *Notum est quod pater noster est unum quod dicitur in ecclesia sancta. Notum est quod pater noster est unum quod dicitur in ecclesia sancta. Notum est quod pater noster est unum quod dicitur in ecclesia sancta.*

³ Le mot même indique en effet une double lecture : *Notum est quod pater noster est unum quod dicitur in ecclesia sancta. Notum est quod pater noster est unum quod dicitur in ecclesia sancta. Notum est quod pater noster est unum quod dicitur in ecclesia sancta.*

⁴ De eadem, tom. II, pag. 2.

⁵ *Rhythmicum vero, id est numerorum ordo, genera sunt tria, quae aliter, id est aliquando, dactylicum, ipsa est aqua divisa, quae est hemidia et sesquialtera (nommatutur); aliter, quae est hemidia et sesquialtera (nommatutur); aliter, quae est hemidia et sesquialtera (nommatutur).*

⁶ *Notum est quod pater noster est unum quod dicitur in ecclesia sancta. Notum est quod pater noster est unum quod dicitur in ecclesia sancta. Notum est quod pater noster est unum quod dicitur in ecclesia sancta.*

⁷ *Notum est quod pater noster est unum quod dicitur in ecclesia sancta. Notum est quod pater noster est unum quod dicitur in ecclesia sancta. Notum est quod pater noster est unum quod dicitur in ecclesia sancta.*

⁸ *Notum est quod pater noster est unum quod dicitur in ecclesia sancta. Notum est quod pater noster est unum quod dicitur in ecclesia sancta. Notum est quod pater noster est unum quod dicitur in ecclesia sancta.*

⁹ *Notum est quod pater noster est unum quod dicitur in ecclesia sancta. Notum est quod pater noster est unum quod dicitur in ecclesia sancta. Notum est quod pater noster est unum quod dicitur in ecclesia sancta.*

¹⁰ *Notum est quod pater noster est unum quod dicitur in ecclesia sancta. Notum est quod pater noster est unum quod dicitur in ecclesia sancta. Notum est quod pater noster est unum quod dicitur in ecclesia sancta.*

¹¹ *Notum est quod pater noster est unum quod dicitur in ecclesia sancta. Notum est quod pater noster est unum quod dicitur in ecclesia sancta. Notum est quod pater noster est unum quod dicitur in ecclesia sancta.*

¹² *Notum est quod pater noster est unum quod dicitur in ecclesia sancta. Notum est quod pater noster est unum quod dicitur in ecclesia sancta. Notum est quod pater noster est unum quod dicitur in ecclesia sancta.*

¹³ *Notum est quod pater noster est unum quod dicitur in ecclesia sancta. Notum est quod pater noster est unum quod dicitur in ecclesia sancta. Notum est quod pater noster est unum quod dicitur in ecclesia sancta.*

¹⁴ *Notum est quod pater noster est unum quod dicitur in ecclesia sancta. Notum est quod pater noster est unum quod dicitur in ecclesia sancta. Notum est quod pater noster est unum quod dicitur in ecclesia sancta.*

¹⁵ *Notum est quod pater noster est unum quod dicitur in ecclesia sancta. Notum est quod pater noster est unum quod dicitur in ecclesia sancta. Notum est quod pater noster est unum quod dicitur in ecclesia sancta.*

¹⁶ *Notum est quod pater noster est unum quod dicitur in ecclesia sancta. Notum est quod pater noster est unum quod dicitur in ecclesia sancta. Notum est quod pater noster est unum quod dicitur in ecclesia sancta.*

¹⁷ *Notum est quod pater noster est unum quod dicitur in ecclesia sancta. Notum est quod pater noster est unum quod dicitur in ecclesia sancta. Notum est quod pater noster est unum quod dicitur in ecclesia sancta.*

¹⁸ *Notum est quod pater noster est unum quod dicitur in ecclesia sancta. Notum est quod pater noster est unum quod dicitur in ecclesia sancta. Notum est quod pater noster est unum quod dicitur in ecclesia sancta.*

la proportion numérique des syllabes (ou des sons) de la proportion temporaire. Il est évident que ces deux proportions sont les mêmes dans certains pieds, comme le tribrache et le molosse, où l'une des deux parties contient le double de temps et de syllabes que l'autre, mais non dans certains autres, comme l'iambe et le trochée, où la proportion, entre les deux parties, est égale pour les syllabes et double pour les temps; ce qui prouve bien que l'auteur ne confond pas la durée avec le nombre, l'effet rythmique du tribrache (trois sons brefs) avec celui du dactyle (un son long et deux sons brefs).

Il est vrai que Remi d'Auxerre ne brille pas lorsqu'il fait allusion à l'arsis et à la thesis; mais c'est la faute à Marianne Capella, qui lui a fourni une fautive notion de ces deux termes, ayant lui-même mal compris Aristide Quintilien, dans son commentaire. Toutefois, cette erreur, qui est manifeste des deux côtés, n'empêche pas que la théorie rythmique de Remi d'Auxerre, comme celle de Marianne Capella, ne soit exacte, pour le fonds, et conforme à l'ancienne tradition.

§ 10. — DEUXIÈME CONCLUSION

Les témoignages que nous venons de recueillir sont plus que suffisants pour établir que, même dans la troisième hypothèse, celle où saint Grégoire aurait non seulement centonné, mais encore composé des chants de toutes pièces, ces chants auraient dû être mesurés comme les autres.

Il nous confirme, en outre, dans la persuasion où nous étions que c'est tout à fait gratuitement que certains imputent à ce pape, bien plutôt organisateur que réformateur, la suppression de la mesure dans le chant. L'état de choses qu'ils nous font constater nous permet, en effet, de tirer deux arguments, l'un positif, l'autre négatif.

D'une part, c'est l'emploi constant, tant dans les rares écrits de saint Grégoire I^{er}, où il est fait allusion au chant, que dans ceux de ses disciples et de ses successeurs jusqu'à Grégoire III (731-741) et même après lui, de cette même terminologie musicale que nous avons vue adoptée et expliquée par saint Augustin; de l'autre, c'est le silence absolu des historiens du temps sur cette prétendue réforme que

Denique enim epitricha sociatur, scilicet in proportionem sesquialtera... Iamhus et trocheus in temporibus duplicem proportionem habent, non autem in syllabis. Tribrachys vero et molossus non solum in temporibus, verum etiam in syllabis duplicem possident proportionem.

l'auteur de l'antiphonaire aurait fait subir au rythme du chant liturgique.

Encore une fois, si le fait avait eu lieu, les détracteurs de ce saint pape n'auraient pas manqué de lui en faire un crime et ses admirateurs un titre de gloire. Or, rien de semblable n'est arrivé, ni de la part des contemporains de saint Grégoire, ni de la part des écrivains postérieurs jusqu'au neuvième siècle au moins. Quant aux autres, il me semble qu'ils viennent un peu tard, pour avoir le droit d'affirmer sans preuves.

Nous pouvons donc, à présent, reprendre et compléter notre conclusion comme suit. Soit que saint Grégoire ait puisé dans le trésor de la tradition chrétienne, soit qu'il ait fait des emprunts à la musique profane, soit qu'il ait tiré certaines mélodies de son propre fonds, SON ANTIPHONAIRE NE DOIT CONTENIR QUE DES CHANTS MESURÉS.

Cette conclusion s'applique à saint Grégoire III comme à saint Grégoire I^{er}.

De plus, nous sommes autorisés à tirer le double corollaire suivant : Saint Grégoire, en conservant la mesure dans sa nouvelle édition de chants liturgiques, s'est montré TRADITIONNEL; donc, ceux qui, venant après lui, rejettent cette même mesure, ne sont ni TRADITIONNELS NI GRÉGORIENS. Nous pourrions en dire autant de saint Grégoire III et des théoriciens qui lui sont postérieurs.

§ 11. — CAUSE DE L'ABANDON DE LA MESURE

Mais si ce n'est pas à saint Grégoire qu'il faut l'imputer, d'où provient la cause de cet abandon progressif de la mesure dans le chant liturgique? Car il est manifeste qu'au douzième siècle cette dernière subit une éclipse à peu près totale et presque générale. Je dis à peu près totale, parce que, à la rigueur, on pourrait soutenir que le chant à notes strictement égales, tel qu'on le concevait au temps de saint Bernard : *Musica plana est notularum sub una et equali mensura simplex et uniformis pronunciationis sine incremento et decremento prolationis*, est encore un chant mesuré¹, bien que le rythme en soit des plus rudimentaires, et j'ajoute presque générale, parce que la déca-

¹ Le rythme mesuré ne sera totalement « défunt et enterré », pour parler comme Arbon, que lorsque on pourra dire, avec Tinctoris (quinzième siècle), que la valeur des notes du plain-chant est incertaine et subordonnée aux usages des églises ou à la volonté des chanteurs : « Note incerta valoris sunt ille que nullo regulari valore sunt limitate; ejusmodi ex sunt quibus in plano cantu utitur. Quorum quidem forma interdum est similis forme longae brevis et semibrevis et interdum dissimilis. Et hujus nota

— 56 —

Ilabemus confidentem reum, le coupable se déclare lui-même.

C'est ainsi que l'on commençait à immoler le rythme traditionnel des chants sacrés au culte mal entendu d'une grossière polyphonie.

Malgré les anciens s'ils avaient pu voir les choses

[illegible]

« L'on ne se contente de constater que la musique a été employée dans quelque sonnerie douce et l'on ne remarque pas que le sentiment de la symétrie procure une jouissance plus douce encore ! »

Les diaphanistes, voilà donc quels furent les bourreaux des mélodies grégoriennes, les fossoyeurs du rythme traditionnel, les fauteurs du régime sensiblement égalitaire des notes ; voilà, pour rappeler le mot sévère mais juste de l'abbé Amelli au congrès d'Arezzo, voilà quels furent « les assassins de notre chant. »

Il nous reste à voir comment les continuateurs des traditions anciennes travaillèrent et réussirent, pendant deux siècles environ, à prolonger la vie au chant grégorien.

maior ratio vix in eo servari queat. (Ap. De Coussemaker, *Scriptorum de mus. med. ævi nova series*, t. II, p. 75.)
On remarquera en passant l'usage que faisait l'auteur du point et de la virgule pour déterminer la durée des sons. Ce texte condamne ceux qui n'ont voulu voir dans les accents neumatiques aucune indication de rythme.

Antiphona magna fuit circumspicienda non solum cantus inventioibus sed etiam ipsius antiphonis ut quilibet personarum invenirent et canerent, que consideratio iudicandū obit, iuxta sepulta est. Nunc tantum sufficit ut quicquid dulciorum communicaverunt non attendentes dulciorum collationis jubilacionem.

CHAPITRE III

HUGBALD DE SAINT-AMAND ET GUI D'AREZZO

Nous avons déjà parlé d'Huchald et de ses procédés rythmiques, qui n'étaient que l'application de la théorie de Remi d'Auxerre, son collègue, empruntée aux anciens. Tirons seulement une conclusion importante de l'aveu qu'il nous fait à propos de la symphonie. « Il est, vrai, dit-il, que nous notons ces mélodies d'airiel vient de donner un exemple de symphonie à l'aide de points et de virgas, pour distinguer les sons brefs des sons longs; mais le propre de cette espèce de chant est d'être si grave et si lent, que les proportions rythmiques ne peuvent guère y être observées : *Sane p̄nctos et virgulas ad distinctionem ponimus sonorum brevium et longorum, quavis hujus generis melos tam grave esse oporteat tanquam morosum ut rhythmica ratio vix in eo servari possit.* » (De Coussemaker, loc. cit.)

Mais si l'auteur juge à propos de faire remarquer que, dans cette nouvelle espèce de chants, on n'observait guère les proportions du rythme malgré que la notation les indiquât encore, cela suppose bien qu'on les avait observées jusque-là et qu'on les observait encore en dehors du chant harmonisé.

Quant à l'expression *ratio rythmica*, sur laquelle on pourrait être tenté d'incider, il n'y a point de doute qu'elle n'eût trait à la mesure musicale, comme le *ratio metrica* de M. Victorinus et du Ven. Bède avait trait au poëme métrique. L'auteur l'indique, du reste, suffisamment, en disant qu'on ne tient pas compte des points et des virgules qui distinguent les sons brefs des sons longs. »

Citons encore cette conclusion qui clôt le livre intitulé *Musica Enchiridiis*, et dans laquelle l'auteur, se rencontrant avec saint Augustin qu'il nomme d'ailleurs et qu'il cite, déclare expressément que « tout ce qu'il y a de suave dans le chant est l'œuvre du rythme s'accomplissant par la mensuration calculée des voix : *Igitur quidquid in modulatione suave est numerus operatur per ratas dimensiones vocum; quidquid rythmi delectabile præstat, sive in modulationibus seu in quibuslibet rhythmicis motibus, totum numerus efficit* ! »

¹ Voici la suite de ce passage : « Et voces quidem cele-

Peut-on souhaiter un plus bel éloge du rythme, de ce rythme qui se notait à l'aide de *punctos* et de *virgulas*, se composait de *sons brefs* et de *sons longs* et ne pouvait être que cadencé, puisque l'auteur de l'*Enchiridae* le considérait indifféremment, soit dans le chant, soit dans la danse; *sive in modulationibus, seu in quibuslibet rhythmicis motibus?*

1. — GUI D'AREZZO.

Gui d'Arezzo (990-1050) est regardé communément comme le représentant le plus autorisé de la tradition au onzième siècle, surtout pour ce qui concerne la question du rythme. Il ne se pose en novateur qu'en ce qui regarde la notation. Aussi ne devons-nous pas nous étonner de rencontrer chez lui, sous une forme très peu différente, les observations formulées par ses devanciers.

Le moine de Pompose ne définit pas précisément la musique, mais il semble bien qu'il présente à l'esprit et qu'il approuve la définition donnée par saint Augustin, *scientia bene modulandi*, lorsque, voulant établir à son tour les règles du chant, il dit : « *Quibus ad bene modulandum rebus opus sit videamus.* » (*Micrologus*, c. XIV.)

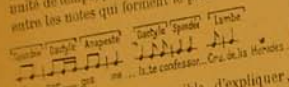
Or, 1^o il n'est pas admissible que Gui d'Arezzo ait employé les termes *modulandum*, *modulatione* sans discernement; 2^o on ne peut supposer qu'il leur ait attribué un autre sens que ses prédécesseurs. Une étude attentive des écrits du maître suffit à le démontrer.

C'est ainsi que dans le chapitre quatrième du *Micrologue*, où l'auteur traite des Intervalles, dans le cinquième, où il parle du nombre des notes, dans le sixième qui a trait aux divisions de la voix, dans le dixième, qui roule sur les modes, nous trouvons employés couramment les expressions *canere, cantare, decantare*, tandis qu'à la fin du chapitre xiv, qui

fliter transeunt, numeri autem, qui corporea vocum et motuum materia decolorantur, manent. Quapropter, ut ait sanctus Augustinus, ratio quæ in rhythmis, qui latine dicuntur numeri, sive in ipsa modulatione, intelligit numeros regnare, totumque perficere, inespexit diligentissime, reperiebaturque divinos et sempiternos. »

2. Donat, grammairien du quatrième siècle, parlant de la syllabe grammaticale, dit de même qu'une voyelle ne peut former, à elle seule, une syllabe proprement dite que si elle est susceptible de valoir plusieurs temps : « Syllaba est comprehensio litterarum vel unius vocalis enunciatio temporum capax. Non abusive aliam vocalem brevem syllabam vocamus. »

avec ceux qui composent les syllabes des mots ; non seulement il les compte, mais il les pèse, les mesure, les classe. S'il fait moins que cela, il n'est point *metrista* et *cantibus*. Aussi, conformément à l'observation de Guido, n'est-il point difficile de retrouver, dans les compositions musicales, les pieds de la métrique. Qui ne reconnaîtrait, par exemple dans les passages suivants de mélodies bien connues, le dactyle, le spondee et l'iambe, non du texte littéraire mais de la musique, formant le rythme du chant ? J'ai descendu toutes les notes sur la même ligne, avec leur valeur respective, afin que les proportions rythmiques soient plus faciles à saisir. Peu importe comme l'unité du temps, pourvu que le rapport de durée entre les notes qui forment le pied soit gardé.)



D'ailleurs, serait-il possible d'expliquer, d'une façon satisfaisante, ce dernier passage du *Micrologue* sans en faire l'application au rythme mesuré ? On l'a tenté, du moins.

Certains partisans du rythme oratoire, visiblement gênés par le texte que nous venons de lire, ont essayé de faire prendre les termes de dactyle, de spondee et d'iambe, non dans un sens rythmique, mais dans une acception métaphorique. Le spondee aurait été dans la pensée de Guido l'intervalle de deux tons (*la-fa*), et l'iambe l'intervalle de un demi-ton suivi d'un ton (*fa-sol*). La conception est au moins originale. Mais où les auteurs se sont-ils trouvés à court, c'est dans l'application de la forme dactylique à la mélodie du chant grégorien.

En effet, si le spondee équivaut à deux tons consécutifs et l'iambe à un demi-ton suivi d'un ton, le dactyle équivaudrait à un ton suivi de deux demi-tons consécutifs, chose qui ne se rencontre jamais dans le chant grégorien ! Soudainement *vero geminati usquequater inveniantur*. (Où, de même.) C'est en fait constaté par ce même auteur qui, tout à l'heure, mettait si bien à l'aise les partisans du rythme oratoire. Sans compter que tous les autres théoriciens partagent ce sentiment ne voulant point entendre parler de procédés chromatiques dans le chant grégorien.

N'y a-t-il donc pas moyen de tourner la difficulté ? N'est-il pas possible de poursuivre cette comparaison si chère aux adversaires du rythme mesuré ? Eh bien, si, je vais leur suggérer une explication à laquelle ils ne paraissent

pas avoir songé jusqu'à ce jour. Le dactyle mélodique sera le groupe de notes formé par un ton, suivi de deux demi-tons, dont l'un ascendant et l'autre descendant, ou vice versa.



Et maintenant, si les partisans du rythme oratoire se déclarent satisfaits de cette interprétation métaphorique, tant mieux pour eux ! Avouez cependant que si c'était cela que voulait dire Gui d'Arezzo, il aurait pu s'y prendre autrement, car il n'est pas probable qu'il ait eu la pensée de nous proposer un rébus !

Mais peut-être, me direz-vous, que l'on pourrait entendre les expressions de Gui d'Arezzo dans un sens rythmique mais non métrique, en supposant des valeurs égales, dont trois pour le dactyle et deux pour l'iambe et le spondee. — Mais alors, quelle différence feriez-vous entre l'iambe et le spondee du ferez-vous entre l'iambe et le spondee du chant ? — Eh bien ! l'on pourrait les distinguer par la place que l'on assignerait au temps fort ou accent du rythme, accent qui se trouverait placé sur le premier son dans les groupes dactyliques et spondaïques et sur le dernier dans les groupes iambiques. — Très bien ! (C'est ce que Guido n'ait pas parlé du mètre trochaïque, que vous n'auriez pu distinguer du spondee. Votre ingéniosité serait digne d'une meilleure cause. Mais laissez-moi vous dire que je vous trouve bien raffiné en matière de rythme pour un adversaire de la mesure dans le chant. Sachez donc qu'il n'est question de temps fort et de temps faible que dans le rythme mesuré. D'ailleurs, il est incontestable que vous n'entrez pas dans la pensée de Gui d'Arezzo, car ce maître, qui n'était point sans connaître l'effet intensif de l'accent dans le rythme, dit un peu plus loin que, lorsqu'il le veut, cet accent, il le marque dans la notation : *Sepe vocibus gravem et acutum accentum superponimus, quia sepe ut majores impulsus quondam, ita etiam minori efformamus*. Si Guido avait eu nécessaire d'invoquer l'accent pour distinguer les notes fortes dans les pieds musicaux, il l'aurait déclaré et surtout il n'aurait pas dit *sepe*, souvent, mais *semper*, toujours, puis qu'il est toujours nécessaire de distinguer les éléments qui composent le pied musical. Et puis, autre considération : de même qu'il y a dans la théorie du maître des neumes composés de deux et de trois sons, de même il y en a

qui ne faudrait pas confondre ici l'accent rythmique auquel Gui d'Arezzo semble faire allusion avec le temps fort de la mesure ou du pied musical. L'accent rythmique détermine le temps fort qu'il déplace quelquefois.

qui ne se composent que d'un son unique : *ita et in harmonia sunt soni quorum unus vel duo vel tres aptantur in syllabas, semper solum vel dupliciter neumam constituent*. Or, le neume composé d'un son unique échapperait à votre théorie, puisqu'il doit durer au moins deux temps (il correspond au pied), or, il n'y a pas de pied d'un seul temps, et que, par hypothèse, vous faites tous les sons égaux en durée. Aimerez-vous mieux faire silence, pour compléter le pied sans allonger le son ? En ayant recours à pareil expédient, vous tomberiez dans le ridicule. Donc, votre explication, quelque ingénieuse qu'elle paraisse, ne peut pas rendre la pensée de Gui d'Arezzo.

§ 2. — ARIBON.

Les partisans du rythme oratoire, déboutés de leurs prétentions sur Gui d'Arezzo, tentent peut-être de se rejeter sur les commentaires du célèbre théoricien et, en particulier, sur Aribon le Scholastique, qui écrivait à la fin du onzième siècle. Or, de deux choses l'une, ou bien le passage sur lequel ils se fondent habituellement et qui a pour titre : *Utilis expositio super obscuras Guidonis sententias*, est interpolé, ou bien Aribon se met en opposition avec lui-même, étant donné ce qu'on lit dans le même ouvrage, un peu plus loin, au paragraphe intitulé : *De opportunitate modulandi*. J'aime mieux, pour sauvegarder l'autorité du spirituel écolâtre de Frisingue, me ranger à la première opinion, qui est également celle du R. P. Dechevrens. Il est possible que ce paragraphe, *utilis expositio*, qui, du reste, ne fait corps ni avec ce qui précède ni avec ce qui suit, n'ait été, au début, qu'une note marginale due à la plume de quelque clerc peu compétent, et qui sera passée dans le texte par le fait d'un copiste mal inspiré. D'ailleurs, le manuscrit dont Gerbert s'est servi et qu'on trouve reproduit par la *Patrologie* de Migne est, dans son ensemble, très fautif et plein d'inversions. On y lit à la fin deux paragraphes : *Aribonis sententia* et *Alia sententia*, qui auraient trouvé leur place dans le corps de l'ouvrage. Il n'est pas vraisemblable qu'Aribon, qui fut professeur de tant d'esprit, ait laissé, lui, professeur, un cahier dans un semblable désordre. Quoi qu'il en soit, voici la situation.

Dans l'*Utilis expositio*, l'auteur, interprétant ce passage de Guido : *Et alia voces morulam duplicem longiorem vel dupla breviorum aut tre-*

mulam habeant, et summopere caveatur talis neumarum distributio, ut cum neuma ejusdem soni repercussione, tum duorum vel plurimum connectione fiant, semper tamen aut in numero vocum, aut in ratione tenorum neumae alterutrum conferantur et respondeant, attribue à morula le sens de intervalle de silence : morula dupliciter longior est vel brevior, si silentium inter duas voces duplum est ad aliud silentium inter duas voces. Eodem modo dupliciter est brevior, si taciturnitas inter duas voces. Et ad aliam taciturnitatem inter duas voces. Et comme l'adjectif tremula l'embarassait, vu qu'on ne saurait se représenter en musique un silence tremblé, il l'a traité comme substantif. Et pourquoi pas ? Nous disons bien, en français, le trémolo. En conséquence, ce commentateur assimile la trémula au quilisma, qui n'est plus un silence, mais un ornement vocal : Tremula est neuma quam gradatum vel quilisma dicimus. Tout cela manque bien de connexité. J'estime, pour ma part, que Gui d'Arezzo n'aurait pas voulu mêler tant de questions ensemble.

Par suite, notre commentateur ne trouve recommandées dans le *Micrologue* de Guido que trois sortes de proportions : celle des silences, celle du nombre des notes et celle du prolongement du son final, *mora ultima* du prolongement des notes, *mora uniuscujusque vocis*. Quant à la durée respective des notes constitutives des neumes, *mora uniuscujusque vocis*, il n'en parle pas. Il y a même cela de très original dans son explication, que *mora* veut dire prolongement de la note, *prolatio*, *vocis*, et que *morula*, qui en est le diminutif, signifie silence entre deux sons, *silentium inter duas voces*. On n'est pas plus fantaisiste ou, pour mieux dire, plus maladroit. Voilà pour l'auteur de l'*Utilis expositio*. Ajoutons, à sa décharge, qu'il ne donne pas son interprétation comme article de foi, mais simplement comme sa manière de voir, *ut mihi videtur... puto intelligendum sic esse*.

Mais voici que le même texte de Guido se trouve commenté plus loin, dans un sens tout différent, au paragraphe qui a pour titre : *De opportunitate modulandi*. Peut-on supposer qu'Aribon soit revenu deux fois sur la même question, dans un même ouvrage, et surtout qu'il n'ait pas su se mettre d'accord avec lui-même ? Vraiment, ce serait lui ôter tout son poids et nous n'aurions plus qu'à fermer son livre.

Voyons donc ce que dit l'auteur dans ce nouveau passage à propos du texte suivant du *Micrologue* : *Semper tamen aut in numero vocum aut in ratione tenorum* (lisez *tenorum*,

* Etudes de science musicale, tome II, p. 87.

choisir le meilleur des résultats. Car, n'est-ce pas toujours le public qui prononce en dernier ressort dans ces sortes de choses ?

Cette restauration entraîne aussi la transcription du chant grégorien en notation musicale moderne, transcription qui marquera une nouvelle phase dans les transformations successives qu'a subies l'écriture du chant liturgique.

Le temps n'est plus, Dieu merci ! où l'on regardait cette opération comme impossible ou, pour le moins, comme inopportune. On commence à comprendre qu'avec une transcription bien faite, dans notre notation musicale, autrement claire et précise que cette vieille séméiologie carrée, qui servait tant pour les compositions profanes que pour les chants religieux et qui, depuis trois siècles, est abandonnée par les musiciens, il ne sera plus besoin de ces méthodes spéciales de plain-chant, que tant de personnes réclament et qui ne mènent à rien. Il suffira de savoir lire couramment la musique et d'apprendre à l'importance ou les principes généraux du chant, pour exécuter convenablement les mélodies grégoriennes transcrites et restaurées.

Il est vrai que les amoureux de l'antique regretteront peut-être de voir disparaître de nos livres cette forme archaïque de notation, qui fait de nos livres choraux autant de formidables incompréhensibles et trop souvent même des initiés ; mais on leur fera observer d'abord : qu'ils pourront les retrouver dans les musées et les bibliothèques publiques, où l'on se fera un devoir de les conserver pour l'édification des érudits futurs ; puis que, s'ils veulent être conséquents avec eux-mêmes, ils devront au moins reporter leurs préférences sur les neumes gaudoniens du onzième siècle, qui ont le mérite d'être plus anciens, tout en étant plus intelligibles, si l'on en croit Gui d'Arezzo, le rythme et l'intonation du chant. Vrai qu'à lire que de renier le progrès, pour quoi ne pas rebrousse chemin ?

Par contre, les simples fidèles, formés pour la plupart, dès l'enfance, à la lecture de la musique moderne, cessent d'éprouver, en ouvrant un cantate, cette répulsion naturelle que ressent tout lecteur à la vue d'un grimoire qu'il

ne peut déchiffrer. Ils comprendront, sans interprète et sans effort, le rythme voulu par le pieux mélodiste ; ils trouveront d'abord de l'intérêt à l'entendre exécuter ; puis la vertu de la musique sacrée leur fera mieux saisir la beauté des paroles liturgiques, et bientôt une invincible émotion gagnera leur cœur. Or, comme c'est du cœur que vient le chant, ils chanteront à l'office sans même se faire prier, et, pendant qu'ils ouvriront ainsi leur âme aux impressions de l'harmonie qui fraye si doucement le chemin à la grâce, ils ne se laisseront pas d'admirer, avec saint Augustin fondant en larmes, tout ce que l'inspiration chrétienne, favorisée par l'Esprit-Saint, a déposé dans ces chants de grâce naïve, d'onction céleste et de baume consolateur.

§ 2. — PRÉCIS DE CE TRAVAIL.

Rappelons en finissant les grandes lignes de ce travail, afin qu'il soit plus facile à l'intelligence d'en embrasser l'ensemble et à la mémoire d'en retenir les détails.

PARTIE HISTORIQUE. — Nul doute que, dans le principe, le chant de l'Eglise latine ne fût mesuré par le moyen de notes proportionnelles et inégales. Le moyen-âge a vu disparaître la mesure de presque toutes les parties de ce chant et à peu près en tous lieux ; l'âge moderne est appelé à la rétablir.

PARTIE THÉORIQUE. — La théorie du rythme égalitaire, je veux dire à notes égales en durée, même avec la mesure, est trop rudimentaire ; celle du rythme prosaïque ou oratoire, tel que l'entendent certains modernes, n'est ni artistique ni traditionnelle. Seule, la théorie du rythme musical, qui est de deux sortes : l'un plus symétrique, correspondant à la coupe de la poésie ; l'autre moins symétrique dans ses divisions, quoique toujours mesurée et offrant quelque analogie avec la ponctuation de la prose, est acceptable.

PARTIE PRATIQUE. — Conclusion : réintégrer la mesure dans le chant liturgique et, comme corollaire, remplacer la notation carrée par celle de la musique moderne sur cinq lignes.

TABLE DES MATIÈRES

PREMIÈRE PARTIE

Étude du Rythme

ARTICLE PREMIER. — Le rythme, son essence et son application à la musique et au chant grégorien..... 1

- § 1. — Notions générales..... 1
- § 2. — Définition du rythme..... 2
- § 3. — Proportions rythmiques..... 4
- § 4. — Rythme et mélôs..... 4
- § 5. — Manière de reconnaître le rythme..... 5
- § 6. — Nécessité du rythme..... 5
- § 7. — Propriétés du rythme..... 6

ARTICLE II. — La mesure..... 7	
§ 1. — Différentes espèces de mesures..... 8	
§ 2. — Temps forts et temps faibles..... 8	
§ 3. — Notes fortes et notes faibles..... 8	
§ 4. — Rythmes masculins et rythmes féminins..... 9	
§ 5. — Rythmes émasculés ou féminisés..... 10	
§ 6. — Masculisation des rythmes..... 10	
§ 7. — Concordances rythmiques..... 11	

DEUXIÈME PARTIE

Restitution de la mesure dans les chants de l'église latine

CHAPITRE PREMIER. — État de la question..... 14

CHAPITRE II. — Formes anciennes du chant liturgique..... 15

Art. 1er. — Forme mélodique..... 15

Art. II. — Forme rythmique..... 16

§ 1. — Tradition hébraïque..... 16

§ 2. — Tradition chrétienne..... 18

§ 3. — Chant des antiphones..... 21

§ 4. — Tradition palenne et enseignement classique..... 22

§ 5. — Opinions des modernes..... 24

§ 6. — Différents états de la voix..... 24

§ 7. — Continuation de la tradition chrétienne..... 48

§ 8. — Permanence de la tradition païenne..... 50

§ 9. — Première conclusion..... 51

§ 10. — Deuxième conclusion..... 55

§ 11. — Cause de l'abandon de la mesure..... 55

CHAPITRE III. — Huchald de Saint-Amand et Gui d'Arezzo..... 57

§ 1. — Gui d'Arezzo..... 57

§ 2. — Aribon..... 65

§ 3. — Bernon de Reichenau..... 66

§ 4. — Épilogue..... 68

§ 5. — Précis de ce travail..... 70