Universitäts- und Landesbibliothek Bonn

Mélodies liturgiques Syriennes et Chaldéennes

Introduction musicale

Jeannin, Jules

Paris, 1925

urn:nbn:de:hbz:5:1-70100

Visual Library

Goussen
4°
573

Bibl. Goussen 573
4°

Goüssen 4' 573 (1)

Einband von
HANS ZIEHER
Bonn, Stiftsg. 5

106

MÉLODIES LITURGIQUES

SYRIENNES ET CHALDÉENNES

RECUEILLIES PAR

DOM JEANNIN O. S. B.

et publiées avec la collaboration de Dom J. Puyade

et de Dom A. Chibas Lassalle O. S. B.

Mélodies Syriennes

I. INTRODUCTION MUSICALE

OUVRAGE HONORÉ D'UNE SUBVENTION

DE SA SAINTETÉ PIE XI, DU GOUVERNEMENT FRANÇAIS

ET DE L'ŒUVRE D'ORIENT

Maison d'édition Leroux

28, Rue Bonaparte

Paris.

AVIS AUX SOUSCRIPTEURS

Le plan primitif comportait une INTRODUCTION LITURGIQUE terminant ce premier volume. Mais l'impression de celui-ci ayant été retardée par suite de circonstances multiples, l'on a cru bien faire, pour ne pas mettre la patience des souscripteurs à une plus longue épreuve, de reporter au volume suivant, actuellement sous presse, l'Introduction Liturgique en question.

*

MELODIES LITURGIQUES

SYRIENNES ET CHALDÉENNES

MÉLODIES LITURGIQUES

SYRIENNES ET CHALDÉENNES

RECUEILLIES PAR

DOM JEANNIN O. S. B.

et publiées avec la collaboration de Dom J. Puyade

et de Dom A. Chibas Lassalle O. S. B.

Mélodies Syriennes

I. INTRODUCTION MUSICALE

OUVRAGE HONORÉ D'UNE SUBVENTION

DE SA SAINTETÉ **PIE XI**, DU GOUVERNEMENT FRANÇAIS

ET DE L'ŒUVRE D'ORIENT

MAISON D'ÉDITION LEROUX

28, RUE BONAPARTE

Paris.

570

NIL OBSTAT :

Altæcumbæ, 12 martii 1923

† f. Bernardus Laure
Abbas

Imprimatur

Beryti ex ædibus Patriarchalibus
die 8 decembris 1924

Ignatius Ephrem II Rahmani
Patriarcha
Antiochenus Syrorum



A SA BÉATITUDE

M^GR IGNACE EPHREM II RAHMANI

Patriarche Syrien

l'auteur et ses collaborateurs

DÉDIENT

le Recueil des Mélodies Liturgiques Syriennes

MÉLODIES

LITURGIQUES SYRIENNES

AVANT-PROPOS.

Villoteau publia, au commencement du siècle dernier, seize mélodies syriennes. Voici dans quelles conditions, plutôt défavorables, l'éminent musicologue les recueillit : « En vain nous avons cherché à Alexandrie, à Rosette et au Caire des Syriens musiciens de profession, ou enfin quelqu'un qui eût quelques notions positives des principes et des règles de la mélodie syrienne ; le seul qui nous ait paru avoir une *certaine connaissance* du chant syriaque, était un prêtre jacobite de cette nation, et c'est de lui que nous tenons ce que nous allons rapporter. » Là-dessus notre auteur cite ses mélodies, en se croyant malheureusement obligé à les diviser en deux catégories, parce que, dit-il, les Syriens « ont deux espèces de chant, ainsi que deux espèces de rites, l'un institué par S[t] Ephrem, l'autre par un disciple d'Eutychès, Jacob. Ils appellent le chant du rit de S[t] Ephrem *mshouḥto Efremoïto* et celui du rit de Jacob *mshouḥto Iacoboïto*. Chacune de ces espèces de chant se compose de 8 tons ou modes différents. » (1)

Fétis, en rapportant les seize mélodies de Villoteau, accentue encore l'erreur de celui-ci, lorsqu'il écrit : « Les églises de Syrie se partagent en deux rites très distincts : le premier est celui de Saint Ephrem : il est uni à la communion catholique romaine. Les Syriens nomment ce rite *meshouto Efremoïto*. L'autre est celui des Jacobites : son nom est *meschouto Iacoboïto* ». (2) Or, la parole ܡܫܚܬܐ (*meshouḥto*), qui a donné lieu à la confusion des deux auteurs, doit se traduire par « mètre » et non par « rite ». Il s'agit donc du mètre de Saint Ephrem et du mètre de Jacques (de Saroug, 451-521). (3) Quant aux modes musicaux, ils sont les mêmes pour les Jacobites et les Syriens unis, tout

(1) *De l'état actuel de la musique en Égypte*, dans la *Description de l'Égypte*, t. XIV, p. 310-324, Paris, 1826.

(2) *Histoire générale de la musique*, t. IV, p. 61.

(3) Le moine Jacques qui donna son nom aux Jacobites devint évêque d'Edesse en 448 et mourut en 471.

aussi bien d'ailleurs que le rit. En fait le prêtre jacobite auquel s'adressa Villoteau chanta à ce dernier, suivant la série des huit modes syriens, deux *Bo'ouotho*, l'un suivant le mètre de S[t] Ephrem, l'autre suivant celui de Jacques de Saroug.

On voit par là à quoi se réduisent ces appréciations de Villoteau : « La mélodie des tons du rit *efremoïto* (excepté celle du 3[e] et du 7[e] ton) est simple, douce et régulière ; elle semble annoncer que son auteur est né dans un pays voisin de la Perse, et souvent fréquenté par les anciens Grecs ; cela est bien plus sensible encore quand on fait la comparaison de cette mélodie avec celle du chant du rit jacobite, car ces chants sont d'un genre entièrement opposé aux premiers. En effet, dans la mélodie *jacoboïto*, on reconnait les ornements recherchés et de mauvais goût des peuples de l'Asie Mineure, joints à la rudesse de la mélodie arabe. »

En 1896, nous nous rendîmes au Liban, pour commencer notre collection de mélodies syriennes. A peine y étions-nous depuis quelques mois, qu'arriva Dom Parisot, chargé d'une mission linguistique et musicale de la part du Gouvernement Français. Notre savant confrère, bien qu'ayant spécialement étudié le chant maronite, a cependant inséré un certain nombre de mélodies syriennes dans les publications suivantes : *Musique orientale*, Paris, Bureaux de la Schola cantorum, p. 22-23, 1898 ; — *Essai sur le chant liturgique des Eglises orientales*, dans *Revue de l'Orient chrétien*, 1898, p. 221-232 ; — *Rapport sur une mission scientifique en Turquie d'Asie*, p. 208-217, Paris, Leroux, 1899 ; — *Rapport sur une mission scientifique en Turquie et Syrie*, p. 31-50, Paris, Leroux, 1903. Qu'on nous permette de citer ici quelques paroles du premier des deux rapports ci-dessus, paroles ayant trait à notre œuvre personnelle : « Le travail de collection des chants syriens venait d'être entrepris l'année précédente par Dom Jeannin, bénédictin de Marseille, qui, à l'heure actuelle, poursuit cet important travail. Il voulut gracieusement mettre à mon service la partie déjà notée de ce recueil ; l'usage que j'en fis servit à me démontrer l'exactitude avec laquelle cette collection sera rédigée. » Est-ce à dire que cette exactitude, pour scrupuleuse qu'elle ait été de notre part, soit telle, qu'elle représente toujours tout ce que mettent dans leur exécution les chanteurs syriens ? Nous ne le prétendrons pas. Mais enfin, si les transcriptions de mélodies orientales ne sont jamais, selon la pittoresque expression de Rebours, qu'un « tableau sans ombres », il vaut encore mieux avoir ce tableau sans ombres, que pas de tableau du tout. L'écriture ne remplacera jamais l'enseignement oral, il est vrai. Toutefois elle ne pourra que l'aider grandement, et elle empêchera en tout cas la perte des mélodies existantes.

Notre Recueil, en effet, comprendra environ 900 pièces. Mais ce chiffre ne représente, hélas ! qu'une partie du riche trésor artistique autrefois existant. Un membre distingué du clergé syrien, Qas Isaac Armalé, a dressé, d'après un ma-

nuscrit, la statistique complète de ce trésor : elle s'élève au chiffre de 2.460 mélodies ! Voici les pertes les plus considérables. Pour la catégorie des *Ma'nitho*, sur 276 mélodies, à peine 6 ou 7 de sauvées de l'oubli. Il y avait autrefois 300 *Tachshefṭho* ; on n'en a imprimé que 40 dans le *Fanqit* (Bréviaire), et sur ces 40 on ne connaît le chant que de 32. Beaucoup de *Madrashé* perdus ; une dizaine aussi de *Maourbé* et plusieurs *Qolé*. Enfin les 170 *Kathismata* ont tous disparu de la tradition, ainsi que les *Prosphorica*, et les *Hymnes* de Sévère, sauf une.

Il est bon de noter qu'outre les airs proprement dits, il y a souvent pour les genres strophiques, surtout pour les *Bo'ouotho*, des variations s'ajoutant au *ton princeps*. Ce dernier se chante pour les deux premières strophes d'ouverture, et les variations pour les autres strophes. Ces variations, tout en se ramenant aux mêmes cadences principales, présentent une assez grande diversité mélodique, et peuvent différer complètement d'un centre liturgique à un autre. Souvent même, un seul centre liturgique admet de nombreuses variations pour le même *ton princeps*. Nous nous sommes tenu, dans notre Recueil, aux seuls *tons princeps*.

En outre, dans les divers rits orientaux, les rapports avec l'Occident, l'influence des missionnaires latins en particulier, ont fait adopter, soit plutôt comme cantiques populaires, soit même parfois comme chants liturgiques, des airs européens, italiens surtout, plus ou moins habillés à l'orientale, bien entendu, mais enfin suffisamment reconnaissables pour la plupart. Le rit syrien s'est montré en cela d'une plus grande discrétion que d'autres. Nous n'avons relevé que deux cas de cette introduction indue, et encore l'un d'eux est-il un double emploi, ne supprimant pas l'air liturgique traditionnel, mais s'y substituant parfois sous la forme mélodique du cantique français bien connu : *De Marie qu'on publie*. L'autre cas est la pièce *Haw anouro*, dans laquelle nous croyons reconnaître la trame d'un *Tantum ergo* usité en Italie. C'est d'ailleurs aussi à la Bénédiction du T. S. Sacrement (cérémonie de date assez récente, surtout chez les Syriens) que ce chant est employé.

La nation syrienne a ses centres liturgiques souvent fort éloignés les uns des autres. C'est ce qui explique comment la tradition orale, déjà assez mauvaise conservatrice par elle-même des œuvres d'art, même dans l'Orient si conservateur, ait pu créer des courants assez nettement tranchés au point de vue du chant liturgique. Parmi les centres les plus importants, et considérés comme retenant une meilleure tradition musicale, il faut citer Édesse (aujourd'hui Orfa) pour les Jacobites, et Alep pour les Syriens unis. Ce n'est cependant ni l'une ni l'autre de ces traditions que nous avons directement consignée dans notre transcription. Quand nous manifestâmes à Mgr Behnâm Benni, alors patriarche, par l'entremise de son procureur général à Rome (1), notre intention de noter les

(1) Mgr Joseph Habrâ.

chants de sa liturgie, le regretté prélat nous désigna lui-même le séminaire patriarcal de Charfé (Mont Liban), comme retenant la tradition qu'il désirait voir fixer par la notation (1). Et ce choix n'était pas sans raison.

Au siècle dernier, Charfé avait été le centre préféré de l'enseignement musical donné par Mgr Georges Shelhot (2), « le maître le plus distingué à cette époque (3) ». Or, Mgr Shelhot avait appris lui-même les chants liturgiques de son rit d'un Syrien catholique d'Alep, Joseph Shaqqâl, vénérable vieillard aveugle. Sa tradition personnelle était donc celle d'Alep ; mais, à plusieurs reprises, il retrempa cette tradition à la source jacobite d'Edesse. Au cours de deux voyages qu'il fit à Mardin (Mésopotamie), en 1862 et 1863, il apprit plusieurs chants des gens d'Édesse et d'Amid. En outre, lorsque des moines de Tour 'Abdin ou des chantres d'Édesse et de Diarbékir passaient par Alep, pour se rendre en pèlerinage à Jérusalem, il les priait de lui exécuter leurs mélodies liturgiques. A Charfé, où il séjourna, d'abord pendant les quatre premières années de son patriarcat (1874-1878), puis pendant un an encore (1885, croyons-nous), Mgr Shelhot se dévoua à l'enseignement du chant. (4) C'est donc, en réalité, le fonds de la tradition alépine, enrichi d'éléments divers pris à Edesse, que nous avons transcrit à Charfé (5). Et cette constatation est encore corroborée par cet autre fait que, parmi les chantres, professeurs de chant à Charfé, que voulut bien mettre à notre disposition le très aimable supérieur du Séminaire, Mgr Pierre

(1) Voici, au sujet du chant liturgique, un vœu émis par le grand Synode tenu à Charfé en 1888 : « Cum cantus sacri non eadem ratione eademque modulatione in ecclesiis et monasteriis nostris peragantur, eo praesertim quod nondum eosdem licuit certis artificialibus signis et notis statos et fixos habere, hæc Synodus Exc. D. Patriarcham enixè rogat ut studium omne impendere velit in hoc magni momenti negotio ut scilicet scriptis notis statuantur cantus juxtà systema in Ecclesia Romana vigens, ità ut in posterum a mutatione immunes sint, et unitas in eis regnet in omnibus locis. » (*Act.*, p. 42). Nous n'avons certes pas l'ambition personnelle de voir notre recueil revêtir jamais un caractère officiel quelconque. Notre but, pour plus modeste qu'il soit, n'en vise pas moins, au premier chef, l'utilité du rit syrien : nous voulons, en effet, publier un texte auquel on puisse toujours se reporter, lorsqu'on voudra connaître la tradition musicale régnant à Charfé au cours des années 1896-1898.

(2) Patriarche depuis 1874 jusqu'à sa mort survenue en 1891.

(3) M. de Tarrâzî, dans *As-salâsil at-târikhiât*, Beyrouth, 1910, p. 170.

(4) Tous les détails historiques précédents sont dûs à l'obligeance de Mgr Georges Shelhot, neveu du Patriarche, et de plusieurs vénérables vieillards, contemporains ou élèves de ce dernier : Joseph Bakhache, Shammâs Rezq Allah Shadiû, etc.

(5) Notons pour mémoire que, aux mélodies de la tradition de Charfé, nous en avons ajouté quelques-unes, perdues pour cette tradition, mais encore existantes cependant dans celle de Mossoul. Nous profitâmes, pour les noter, (sous la dictée de feu Qas Boutros Fardjo) du séjour que nous fîmes dans cette ville en 1897-1898, et pendant lequel nous réunîmes la collection complète des chants de la Liturgie Chaldéenne.

Habra (1), celui qui nous exécuta le plus grand nombre de pièces était lui-même alépin (2).

Un mot maintenant sur la manière dont s'est faite notre transcription. On ne s'étonnera pas si nous faisons observer combien un chœur qui n'exécute que de mémoire, arrive rarement à cette unité qui se rencontre plus facilement chez ceux où l'on suit un texte musical écrit. Aussi, bien qu'ayant eu la commodité d'entendre les offices liturgiques qui se chantaient quotidiennement à Charfé, à part quelques indications spéciales, de mouvement, par exemple, ce n'était pas au chœur que nous pouvions demander une version fixe et unique. C'est aux maîtres de chœur eux-mêmes que nous avons préféré nous adresser. Ces maîtres de chœur (tous ceux qui, comme nous, se sont occupés de noter des chants orientaux, ont constaté le même fait), ces maîtres de chœur, disons-nous, avaient parfois eux-mêmes leurs hésitations et leurs imprécisions de mélodie, d'intonation et de rythme. C'est là la meilleure réponse à donner à ceux qui pourraient nous demander si nous n'aurions pas mieux fait d'enregistrer les mélodies syriennes au moyen d'un phonographe, et de les étudier ensuite à loisir, grâce à une répétition indéfinie.

Jamais nous ne nous sommes permis, dans notre travail, de nous écarter le moins du monde de cette règle que nous nous étions tracée en l'abordant : transcrire scrupuleusement, et sans parti pris d'aucune sorte, ce que nos oreilles entendraient. Et, par parti pris, nous n'entendons pas seulement faire allusion à certaines théories préexistantes concernant les diverses manifestations musicales occidentales, arabes ou autres, mais aussi à telles autres théories qu'aurait pu nous suggérer, par exemple, la comparaison entre ce que nous écrivions au moment même et d'autres formules mélodiques déjà écrites par nous. Nous avons même cru devoir en cela pousser le scrupule, jusqu'à transcrire telles choses, manifestement erronées à notre jugement, plutôt que d'apporter, de notre propre autorité, des modifications au texte musical entendu, pour justifiées qu'eussent pu paraître ces modifications. Nous nous réservons d'ailleurs de signaler, au cours de notre introduction, les anomalies par nous relevées.

En 1909, nos deux collaborateurs, Dom Julien Puyade (3) et Dom Anselme Chibas-Lassalle, professeurs au Séminaire Syrien de S^t Benoît de Jérusalem, allèrent passer une dizaine de mois à Charfé. Ils y assistèrent naturellement aux fonctions liturgiques, et ils y suivirent le chant avec, en mains, l'exemplaire manuscrit de nos mélodies que nous avions laissé à la bibliothèque du Séminaire.

---

(1) Aujourd'hui archevêque de Mossoul.

(2) Qâs Michel Bassâl, mort depuis. L'autre était Antoun Châbbîn de Damas.

(3) Ce cher et vénéré collaborateur est tombé glorieusement dès les premiers mois de la dernière guerre.

Ce fut là pour eux l'occasion de nous offrir leur collaboration à une œuvre que des circonstances, indépendantes de notre volonté, nous avaient obligé de laisser en suspens. Cette collaboration précieuse a embrassé trois points : correction du texte syriaque, contribution multiple au point de vue liturgique, historique et linguistique, enfin surveillance sur place de l'impression de nos mélodies. Qu'ils nous permettent, eux et tous ceux qui, à un titre quelconque, ont aidé notre œuvre (1), de leur adresser ici nos remerciments très sincères.

Dom Jules Jeannin O. S. B.

(1) Nous devons une mention spéciale au R. Père Philippe, de la Trappe d'Akbès en Syrie, lequel a bien voulu nous communiquer ses remarquables études, encore inédites, sur la gamme naturelle.

MÉLODIES

LITURGIQUES SYRIENNES

INTRODUCTION MUSICALE

PREMIÈRE PARTIE

LE CHANT SYRIEN DANS SON ÉTAT ACTUEL

PREMIÈRE SECTION

MÉLODIE

CHAPITRE PREMIER

OCTOÉCHOS SYRIEN

I. Les huit modes Syriens

La musique syrienne, comme la byzantine, l'arménienne et la grégorienne, connaît un système de huit Modes. Nous ne croyons pas nécessaire de surcharger cette Introduction en y introduisant des exemples de chaque Mode Syrien. Le lecteur n'a qu'à se reporter à notre volume de mélodies. Le premier Mode, ayant son premier demi-ton entre le deuxième et le troisième degrés au-dessus de la vraie fondamentale, est un mode autonome de *ré*. Même chose pour le deuxième Mode. Le *si* ♭ a ici vraiment fonction de chromatisme.

La formule stéréotypée d'introduction (1) pour le 1er Mode est la suivante :

(1) Les formules d'introduction syriennes ne sont pas, comme les ἐνηχήματα byzantins, ou les formules grégoriennes du Moyen Age, de simples formules mnémotechniques employées pour l'étude ; elles le sont souvent à l'église, et avec leurs paroles invariables. *Morio rahem ʿalaïn wʿadaraïn ; Seigneur, ayez pitié de nous et aidez-nous.*



Et pour le 2e Mode :



Le 3e et le 6e Modes ayant ordinairement leur premier demi-ton immédiatement au-dessus de leur finale, et leur second, quatre degrés plus haut, on est porté tout d'abord à les considérer comme des modes de *mi*. Mais le *mi* n'est pas ici fondamentale habituelle : une étude plus étendue nous a permis de constater que c'est la triade *ut-mi-sol* qui s'impose vraiment. Ce serait donc l'*ut* qui serait véritable fondamentale. D'un autre côté, si l'on se reporte à certaines mélodies gnostico-magiques qui ont, nous le montrerons ailleurs, des liens de parenté avec la musique primitive syrienne, l'on trouve que ces mélodies sont bâties sur une gamme de *fa* avec *si* ♭ et finissent sur le *la*. Aussi, au lieu de parler d'échelle d'*ut*, préférons-nous parler d'échelle de *fa* avec *si* ♭. Quand se présente le *si* ♮, il y a lieu de parler de mode de *fa* autonome. C'est ce qui se présente aussi dans le 6e grégorien, où le *si* ♭ est normal, nous le montrerons ailleurs, et où cependant se trouve parfois le *si* ♮.

La formule d'introduction du 3e Mode est la suivante :



Celle du 6e :



Le 4e et le 8e Modes Syriens ayant toujours leur premier demi-ton entre leur troisième et leur quatrième degrés, et leur deuxième demi-ton entre leur septième et leur huitième degrés, sont incontestablement des modes d'*ut*.

La formule d'introduction du 4e Mode est :

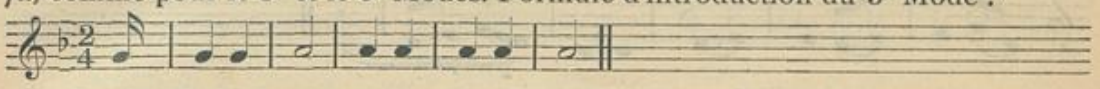


Celle du 8e Mode :



Le 5e Mode Syrien a ses demi-tons organisés comme ceux du groupe modal précédent. Il appartient donc aussi à la modalité d'*ut*, mais avec souvent cadence plagale sur le *mi* pour finir, comme pour le 3e et le 6e Modes, ce qui nous porte à le considérer comme étant plutôt du mode de *fa* avec *si* ♭. Cependant le *si* inférieur y est naturel ; il y a donc alors passage au mode autonome de

fa, comme pour le 3e et le 6e Modes. Formule d'introduction du 5e Mode :



Le 7e Mode Syrien est un mode ambigu qui a le *si* ♮ inférieur et le *si* ♭ supérieur (très rare) bémolisé, mais qui connait au moins aussi souvent la finale majeure *fa* que la finale mineure *ré*. Formule du 7e Mode :



Dans notre Recueil, nous avons écrit nos mélodies en tenant compte, non de l'échelle absolue que nous venons de déterminer, mais de la teneur moyenne des voix des chanteurs. Déjà nous avons dans la notation grecque antique un exemple de transposition habituelle, avec variation d'armature, et cela dans le but aussi d'accommoder la teneur des mélodies à la hauteur moyenne des voix.

II. Diverses Finales des Modes.

La multiplication des finales pour un même Mode en Chant Syrien provient, ainsi qu'on va le voir, tantôt d'une transposition indue de la finale primitive, tantôt, et le plus souvent sans comparaison, d'une cause parfaitement normale, l'indépendance de la finale d'avec la fondamentale. Le 1er Mode (fondamentale *ré*) a parfois sa finale sur le *fa*, c'est à dire sur l'une des notes de la triade modale *ré-fa-la* :

All°



En outre, il y a quatre pièces du 1er Mode qui finissent curieusement sur l'*ut*. En voici une :

And°.



(1) Ce signe indique le surbaissement de la note d'environ un quart de ton, de même que le signe †, un surélèvement égal.



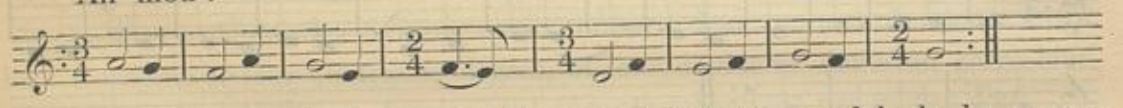
Cette finale nous semble être une corruption de la formule qui devait probablement se trouver à l'origine :



Enfin on verra dans notre Recueil une pièce du 1er Mode dont la dernière partie est transposée indûment, à notre avis, une quarte au-dessous de sa véritable teneur. C'est ce qui explique les altérations bizarres qu'on y remarque. Dans notre Recueil nous avons indiqué en note la version que nous proposons en remplacement de celle que nous estimons fautive (1). La raison de notre transposition nous semble facile à deviner : le chant en question, tel que nous proposons de le lire, est réellement très étendu (une treizième) ; quand le chanteur arrivait à la partie qui contient les notes les plus élevées, il éprouvait le besoin de chanter plus bas ; l'habitude aura dû s'introduire ainsi de transposer toujours cette partie.

Le 2e Mode (fondamentale *ré*) se termine parfois sur le *sol*, qui est une note de grande importance dans ce Mode, note de cadence ou de récitation, comme elle l'est aussi en musique byzantine, grégorienne ou ambrosienne, et généralement dans le mode de *ré* de toutes les Liturgies, la juive orientale comme les chrétiennes. En plus de la formule d'introduction donnée plus haut, citons la pièce suivante :

All° mod°.



Une suspension finale sur une des notes de la triade modale, le *la*, se rencontre une fois ou l'autre :

All°



(1) Nous avons aussi proposé en note une nouvelle version pour une pièce du 3e Mode, une du 4e et deux du 7e. Dans ces diverses pièces il y a eu, à un moment donné, à notre avis, transposition indue.

On trouve aussi quelques rares pièces du 2e Mode finissant sur le *fa*, autre note de la triade modale :

And^no



On remarquera que cette dernière pièce, de même que celle du 1er Mode que nous avons citée avec finale *fa*, ne sont véritablement majeures que de finale. Après la cadence mineure, constamment renouvelée, du corps de la mélodie, on aurait pu sans inconvénient terminer sur le *ré*. Le *fa*, véritable corde de récitation, a attiré à lui le repos final.

Le 4e Mode (fondamentale *ut*) a un certain nombre de mélodies terminées en *la*. C'est le pendant de ce que nous avons vu tout à l'heure pour les pièces mineures terminées en majeur :

All°



On trouve aussi de rares exemples de mélodies du 4e mode finissant sur le *ré*.

All° mod^to



(1) Villoteau rapporte un 4e Mode en *ut* finissant sur le *sol*, un autre sur le *ré*.

Voilà une mélodie franchement majeure dans ses premières phrases, et qui passe, en s'appuyant sur le *fa*, note culminante de l'ambitus et véritable dominante de la pièce, qui passe, disons-nous, à la finale *ré*, ce *ré* ayant fait fonction de corde de récitation dans le premier motif.

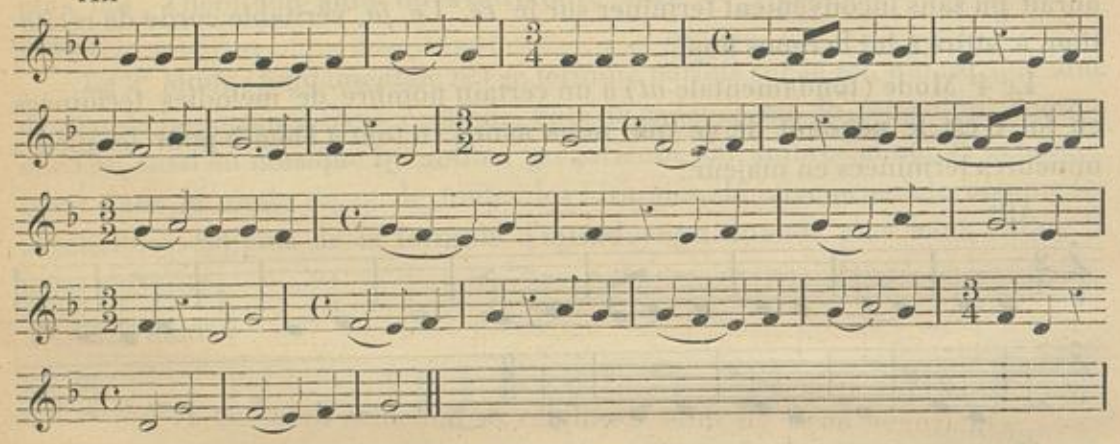
Le 5e Mode (fondamentale *fa*), outre quelques pièces à finale *ré*, et l'*Alleluia* à finale *sol* (avec cependant verset à finale *fa*), a de nombreuses mélodies terminant sur le *la* :

All°



Quant au 6e Mode (fondamentale *fa*), il a de très rares mélodies du genre de celles que nous venons d'indiquer pour le 4e et le 5e Modes, c'est à dire, où la modalité de *fa* du corps de la phrase musicale a sa cadence finale sur la sus-tonique, laquelle était comme corde de récitation jusque-là :

All°



Nous avons relevé la double forme, majeure et mineure, que revêtait le 7e Mode Syrien. Ajoutons que ce dernier présente une fois ou l'autre un phénomène de finale sur le *mi* :

All°



On trouve aussi par exception la finale *la* :

All° molto



Nous avons ici un mode de *ré* à finale *la*, de même que plus haut nous avions un mode de *ré* à finale *mi*.

Pour le 8e Mode (fondamentale *ut*), signalons un certain nombre de pièces finissant sur le *la*, comme plus haut le 4e Mode :

Presto



Nous parlerons aussi, dans notre 2e partie, de certaines pièces du 8e Mode à finale *sol*.

III. Dominantes.

En Chant Syrien les notes les plus diverses : sous-tonique, tonique, sus-tonique, tierce, quarte, quinte, peuvent être cordes de récitation. Quant à la disposition interne des harmonies, il faut renoncer à y voir une application de la théorie hellénique. Gevaert a montré que « l'octave d'*ut*, divisée, comme aujourd'hui, en quarte aiguë et quinte grave c [quarte] d [quinte] a G F E D C est exclue par Gaudence (Meib., p. 19) du nombre des formes mélodiques (ἐμμελῆ) et consonantes (σύμφωνα) de l'intervalle d'octave. » (1). Or, la pièce suivante est bien certainement divisée par quarte aiguë et quinte grave :

All° molto



(1) *La mélopée antique dans le chant de l'Eglise latine*, p. 96, note.



Mais la pièce suivante, aussi en *ut*, a la division *ut-fa-ut*, bien que la tierce modale y soit bien *ut-mi*, alors que la Lydisti, à division *ut-fa-ut*, avait pour tierce modale *fa-la* :

All°



Mêmes faits pour le mode de *ré*. Division *ré-la-ré* avec *si* ♮ normal : par conséquent vrai mode de *ré* autonome, inconnu en musique hellénique, comme nous le verrons ailleurs. Division *ré-sol-ré*, mais avec tierce modale *ré-fa*, tandis que la Phrygisti grecque, avec division *ré-sol-ré*, avait pour tierce modale *sol-si*. La pièce suivante, incontestablement mineure, montre bien l'importance simultanée du *fa* et du *sol* :

All°

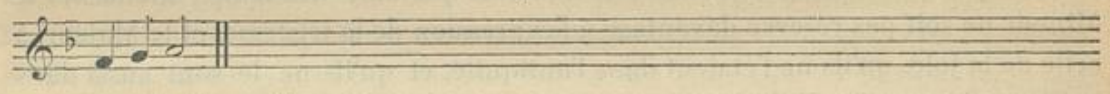


IV. Authentes et Plagaux.

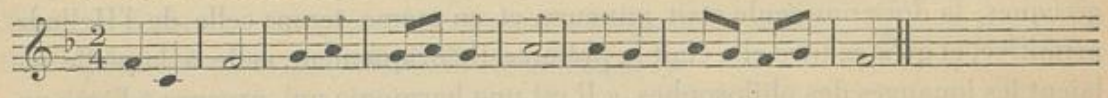
L'ordre liturgique des Modes Arméniens et des Grégoriens actuels est le suivant : 1 et 2, 3 et 4, 5 et 6, 7 et 8. Celui des Modes Byzantins et des Grégoriens anciens est cet autre : 1 et 5, 2 et 6, 3 et 7, 4 et 8. C'est ce dernier ordre liturgique que suivent les Modes Syriens. Cet ordre est-il basé sur la constitution même des Modes au point de vue de la place occupée par la quinte et la quarte au dessus ou au dessous de la tonique? Nullement. Dans ce sens tous nos Modes peuvent s'appeler plagaux, car tous admettent des mélodies (celle de l'Alleluia, par exemple), ayant une partie de leur ambitus au dessus, et une partie au dessous de la fondamentale ou de la tonique. Et comme cette dernière note ne constitue pas non plus une base d'appréciation régulière, il reste que l'ordre liturgique n'a pas de correspondance dans la contexture actuelle des échelles.

Par quoi se distinguent cependant les Modes Syriens de même fondamentale? Par certaines formules ou cadences.

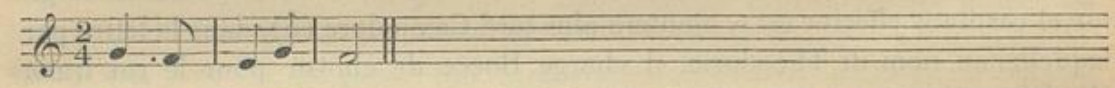
Ainsi le 6e Mode est caractérisé par cette cadence finale :



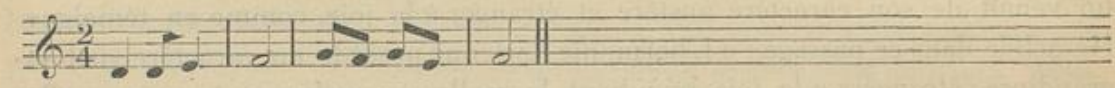
ou cette intonation :



le 7e par cette cadence finale :



ou cette intonation :



Toutefois il n'est pas rare qu'on se trouve embarrassé pour identifier le mode de telle ou telle pièce qui n'a pas d'indication modale dans les livres liturgiques. Plutôt alors que de nous exposer à une erreur, nous avons préféré ne mettre aucun chiffre en regard de la mélodie. Quant aux chiffres entre parenthèses qu'on trouvera, ils signifient le mode que nous croyons pouvoir suggérer quand les livres liturgiques ou n'indiquent rien du tout, ou indiquent un mode qui ne correspond plus avec la mélodie aujourd'hui employée.

V. Ethos des Modes Syriens.

Mr Combarieu a écrit du mineur qu' « il est inhérent à la musique orientale» (1). Cela laisse supposer une proportion bien minime pour le majeur. Or, notre Chant Syrien connaît, au contraire, une certaine prépondérance numérique du majeur sur le mineur, et dans tous les systèmes musicaux liturgiques d'Orient, le juif comme les chrétiens,le majeur est bien loin d'être une exception.Pour juger impartialement de la question, il faut, nous semble-t-il, ne pas tenir compte que de la finale, mais s'occuper surtout de la vraie triade qui s'impose. Ainsi l'on s'aperçoit qu'une multitude de mélodies orientales que l'on écrit avec finale *mi* ou *si*, ont en réalité pour fondamentale l'*ut* ou le *sol*, pour triade modale : *ut-mi-sol* ou *sol-si-ré*, et sont donc vraiment majeures.

Et maintenant quel est l'*éthos* respectif, au point de vue historique, du mineur et du majeur ? Gevaert a parlé du « caractère joyeux que toute l'antiquité attribue au Mineur », de sa « prédominance », de « l'universalité de son emploi » (2). Certes il serait ridicule de soutenir que dans nos temps modernes le Mineur ne soit pas réservé davantage à l'expression de la tristesse, et le Majeur à celle de la joie, qu'ils ne l'étaient dans l'antiquité, et qu'ils ne le sont aussi dans le Chant Syrien (3). Il faut reconnaître aussi que des trois grandes Harmonies grecques, la dorienne seule était mineure, et en même temps celle de l'Hellade primitive, et qu'à ce titre elle était la préférée théoriquemeut, celle à laquelle allaient les louanges des philosophes. « Il est une harmonie qui procure à l'âme un calme parfait, c'est la dorienne », disait Aristote (4). « Dorius pudicitiæ largitor,et castitatis effector est », ajoutera plus tard Cassiodore (5), dans la lettre par laquelle, au nom de Théodoric, il charge Boèce de choisir pour le roi franc Hlodwig (Clovis) un citharède de talent. Mais précisément cet *éthos* du Dorien lui venait de son caractère austère et étranger à la joie, comme en témoigne Héraclide dans ce passage : « L'harmonie dorienne possède un caractère viril et grandiose ; *étrangère à la joie*, répudiant la mollesse, sombre et énergique, elle ne connaît ni la richesse du coloris, ni la souplesse de la forme » (6).

---

(1) *La Musique, ses lois, son évolution*, p. 135.

(2) *Histoire et théorie de la musique de l'antiquité*, t. I., p. 202.

(3) Notons qu'en Chant Syrien le mode spécialement réservé aux offices funèbres est le 7e, mode ambigu, où la finale *ré* est à peu près aussi fréquente que la finale *fa*.

(4) *Polit.*, VIII, 5.

(5) Ed. Garet, t. I, p. 35.

(6) *Athén.*, XIV, p. 624.

Après avoir cité, à la page 180, le texte ci-dessus d'Héraclide, comment Gevaert a-t-il pu le transformer, à la page 202, au point de parler du « caractère viril, grandiose *et même joyeux* que toute l'antiquité attribue au Mineur » ? En traduisant à contre-sens une épithète appliquée par les anciens au Dorien, celle de γαῦρον. Notre mot signifie bien parfois « joyeux » ; mais le plus souvent il a le sens de « fier », tellement que le *Lexicon græco-latinum* de la collection Tauchnitz le traduit par les seuls mots : *elatus, ferox, fortis.* Et comme notre épithète correspond dans ce dernier sens au texte si clair d'Héraclide et aux autres épithètes rencontrées à propos du Dorien : ὀγκώδες « fier », μεγαλοπρεπές « grandiose », σεμνόν, « auguste, sévère, religieux », en bonne exégèse il faut la traduire par « fier ».

L'erreur de traduction de Gevaert l'a porté à voir d'un œil particulier les relations mutuelles du Mineur et du Majeur, au point de vue de l'*éthos* dans le Chant Grégorien. « Dans le chant de l'église romaine. . . l'importance respective des deux espèces de modes, leur usage pour les diverses fêtes et cérémonies, semblent régis par des principes esthétiques analogues à ceux qui étaient observés dans la musique des anciens. Les morceaux les plus solennels et les plus joyeux du culte catholique appartiennent au mode mineur hellénique (dorien et hypodorien) ; [en note : « . . . ce n'est certes pas par l'effet d'un simple hasard que tous les Introïts commençant par le mot *Gaudeamus* ou *Gaudete* sont du premier mode (hypodoristi)] ; (1) le majeur lydien, au contraire, se montre fréquemment dans les chants thrénodiques et plaintifs qui font partie de l'office de la Semaine-Sainte. . . Le mineur moderne n'a revêtu son caractère plaintif et pathétique qu'en devenant partiellement chromatique. »

Qu'on nous permette de rappeler, ce que tout le monde sait, que le premier mode ecclésiastique est celui qui est le plus propre à exprimer toute espèce de sentiments, mais que la solennité lui convient d'une manière assez spéciale. Quant à la joie, elle ne paraît pas lui être particulièrement réservée. A côté de pièces à texte joyeux, écrites dans le 1er mode, on en trouvera, et de plus nombreuses encore, écrites dans des modes majeurs. « Tous les Introïts commençant par le mot *Gaudeamus* ou *Gaudete* sont du premier mode », c'est entendu. Mais d'abord il n'y en a que deux : un commençant par *Gaudeamus* (répété, il est vrai dans plusieurs circonstances) et un par *Gaudete.* Et puis combien d'autres, Introïts à texte joyeux, et cependant appartenant à des modes majeurs : *Exsultate Deo,* du 6^{e} ; *Jubilate Deo,* du 8^{e} ; *Lætabitur justus,* du 8^{e} ; *Lætare Jerusalem,* du 5^{e} ; *Omnes gentes plaudite,* du 6^{e}. Et l'antienne *Gaudent in cœlis,* du 6^{e}, et tant d'autres pièces (Grad. *Lætatus sum,* du 7^{e} ; Trait *Jubilate,* du 8^{e} ; Offert. *Jubilate,* du 5^{e} ; Commun. *Lætabitur,* du 5^{e}, etc.), en particulier les antiennes du temps

(1) Même remarque chez M^{r} Combarieu, *op. cit.*, p. 134.

pascal composées uniquement d'*alleluia*, lesquelles sont à peu près toutes de tonalité majeure. D'ailleurs, pendant le temps pascal, c'est le majeur qui domine notablement dans l'antiphonie, et on y rencontre en particulier le 6e mode plus souvent employé qu'ailleurs. Notons l'antienne des Vêpres du Samedi-Saint, du 6e; l'invitatoire de Pâques, du 6e; celui de Pentecôte et celui de l'Ascension, du 5e.

Quant au « majeur lydien » de la Semaine Sainte, faisons remarquer que le ton majeur des Lamentations n'a rien à voir avec l'harmonie lydienne, mais appartient à la modalité orientale de *fa* avec *si* ♭ normal. Bien mieux la mélodie actuellement encore usitée par les Juifs de Damas pour le chant des Lamentations « correspond dans toutes ses formules au chant latin traditionnel, à l'exception de l'intonation, qui, dans le chant juif, se fait sur le *ré* inférieur, au cas où elle affecte une syllabe atone précédant l'accent ; sauf aussi l'emploi du *mi* comme note d'ornement dans le neume final du chant latin, *mi* qui ne date peut-être que du Moyen-Age ou de la Renaissance. (Recension de Guidetti). » (1)

Pour ce qui est des Répons du 5e Ton, qui font partie de l'office des Ténèbres, ils montrent que les anciens employaient plus facilement que nous le majeur pour exprimer la douleur. Mais peut-être y a-t-il à voir ici une application de ce fait que les Orientaux, comme jadis les Hellènes d'ailleurs (2), expriment leur douleur par des sons aigus, et que le 5e grégorien se maintient dans les notes élevées. Tout cela n'empêche pas Cassiodore de nous dire : « Lydius contra nimias curas, animæque tædia repertus, remissione reparat, et oblectatione corroborat. » Et Gevaert, lorsqu'il énumère ailleurs *(La mélopée antique dans le chant de l'Eglise latine*, p. 370) les divers caractères des textes adaptés aux mélodies du 5e ton, mentionne les « cris de joie » : *Exsultet spiritus meus. Lætamini cum Jerusalem. Exsultabunt omnia ligna silvarum.* »

Passons à cette dernière assertion de Gevaert : « Le mineur moderne n'a revêtu son caractère plaintif et pathétique qu'en devenant partiellement chromatique. » Et d'abord la sensible en mineur, que d'aucuns croient avoir été provoquée par la pratique de l'harmonie, se trouve déjà en Orient en dehors de toute influence harmonique. Elle se présente parfois en Chant Syrien, dans les autres systèmes liturgiques, surtout l'Arménien, et aussi en musique arabe et indienne. Il est vrai que le plus souvent le mineur oriental procède par tons pleins, ce qui ne l'empêche pas, à notre avis, de représenter quelque chose de naturellement plus triste que le majeur. Lumière, joie, expansion, *dilatation* du côté de celui-ci, sans doute à cause même de la plus grande ouverture de sa tierce ; obscurité,

---

(1) D. Parisot, *Note sur des Récitatifs israélites orientaux*, dans *Tribune de St Gervais*, 1902.

(2) C'est à cause de sa tessiture aiguë, que Platon appelle le Lydien « harmonie thrénodique », et qu'Apulée emploie l'expression : « Lydium quærulum. »

tristesse, rêve concentré, *resserrement* du côté du mineur, en proportion aussi de l'étroitesse de sa tierce. Nous ne croyons pas, pour notre part, que cette différence d'impression, basée sur la nature des choses, n'ait pas été sentie à peu près comme aujourd'hui, aux âges qui nous ont précédés.

Revenons maintenant à notre Chant Syrien. Voici comment Bar-Hebræus (1226-1286) a essayé de déterminer l'*éthos* propre à chacun de nos Modes: « Les premiers inventeurs de l'art des Modes, dit-il, bâtirent ceux-ci sur quatre fondements, suivant le nombre des quatre qualités qui sont: *le froid, le chaud, l'humide* et *le sec*. Et, comme on ne peut trouver aucune d'elles à l'état simple sans être combinée avec une autre, — ce qui se voit dans les éléments: car ce qui est chaud est : ou bien humide, comme l'air et le sang, ou sec, comme le feu ou la bile jaune ; et ce qui est froid est : ou humide, comme l'eau et le phlegme, ou sec, comme la terre et la bile noire ; — il est nécessaire que les genres de modes soient limités à douze. En effet, le mode qui joint *le chaud et l'humide*, ou bien les proportionne également, ou bien le chaud modérément et davantage l'humide, ou *vice versa*. Celui qui a de l'affinité pour *le chaud et le sec*, ou bien les développe également, ou bien, moins le chaud et plus le sec, ou *vice versa*. Celui qui associe *le froid et l'humide*, ou bien les unit à égale dose, ou bien le froid modérément et davantage l'humide, ou *vice versa*. Et celui qui nourrit *le froid et le sec*, ou bien les fortifie également, ou bien, le froid moins et davantage le sec, ou *vice versa*. Et c'est ainsi que les musiciens persans ont trouvé douze modes qu'il n'est pas nécessaire d'énumérer et de nommer dans ce chapitre.

« Quant aux ecclésiastiques, grecs, syriens et autres, ils ont banni les genres qui admettent la combinaison à proportion égale de deux éléments, et ils ont conçu huit modes qu'ils ont appelés ἠχωδίαις. Et ils se sont convaincus par expérience que le 1er et le 5e modes développent *le chaud et l'humide*. Mais, dans le 1er, l'humide se trouve plus tendre et langoureux, car il est très doux et mystérieux. C'est pourquoi le Canon de la Nativité a été composé dans ce mode. C'est, en effet, une fête de joie, féconde en bonheur et riche en jubilation, et cette joie a été annoncée en ce jour à tout le monde. De même le Canon de la Résurrection, qui fut annoncée avec grande allégresse aux Disciples et aux saintes Femmes. — Et comme le chaud mordant est sensible dans le 5e mode, le Canon de l'Ascension a été composé dans ce mode. Car, ce jour-là, lorsque Notre Seigneur se sépara de ses disciples et monta au ciel, ils furent enflammés du feu de l'amour et embrasés de désir pour lui, et consumés d'amour pour lui, et, sans le poids de leurs corps, ils se fussent envolés dans l'air avec lui.

« Le 2e et le 6e modes augmentent *le froid et l'humide*. Mais le froid modérément humide se trouve dans le 2e. C'est pourquoi le Canon de l'Épiphanie a été composé dans ce ton. Car ce jour-là, bien que le Maître eût condescendu à se

laisser baptiser par le serviteur, cependant l'élévation de sa grandeur fut témoignée par l'Esprit de Dieu qui vint sur lui, et par la voix qui se fit entendre : « Voici mon Fils bien-aimé ». — Et comme un humide plus porté à la douleur, plus triste et plus affligeant se trouve dans le 6e mode en grande proportion, le canon du Jeudi-Saint a été composé sur ce mode, de même celui du Vendredi et du Samedi-Saint. Ce sont, en effet, les jours de la Passion.

« Le 3e et le 7e modes développent *le chaud et le sec*. Mais le sec dur et courroucé est prédominant dans le 3e. C'est pourquoi le canon de la Présentation de Jésus au Temple a été composé dans ce mode. Car, ce jour-là, le vieillard Siméon conversa avec la Vierge en termes durs, tels que ceux-ci : « Un glaive percera ton cœur. » — Et, comme le chant enflammé qui agit avec véhémence est puissant dans le 7e, le canon de la Pentecôte a été composé dans ce mode. Car, ce jour-là, le Saint-Esprit se montra aux disciples sous la forme de langues de feu, et se reposa sur eux.

« Le 4e et le 8e modes accentuent *le froid et le sec*. Mais le froid qui est parent de la crainte domine dans le 4e. C'est pourquoi le canon de l'Annonciation a été composé dans ce mode. Car, ce jour-là, la Vierge, qui ne connaissait pas l'union charnelle, fut effrayée en entendant parler de conception et d'enfantement, et, redoutant d'être trompée comme sa mère Ève, dit au messager : « J'ai peur que tu ne me trompes, comme fit le serpent qui terrassa ma mère au paradis terrestre. » De même le canon de l'Hosanna. Car, ce jour-là, le roi qui trône sur les Chérubins monta dans son humilité sur un pauvre ânon. — Et, comme le sec pénétrant et dur règne dans le 8e, les canons des Martyrs, qui ont méprisé les supplices et montré un courage héroïque, ont été composés sur ce mode.

« Tels sont les fondements sur lesquels ont été construits les modes par les anciens habiles. Mais ceux qui sont venus après eux n'atteignent pas à la hauteur de leur science ; ils ont voulu s'illustrer en développant cet art, ils ont composé les canons sur n'importe quel mode, même s'il ne correspondait pas ». (1)

La vérité est un peu plus prosaïque. A l'époque de Bar-Hebræus la série des Dimanches commençait, comme elle commence encore pour les Byzantins, à Pâques. Donc Pâques et jour octaval, 1er Mode ; 2e Dim., 2e M. ; 3e D., 3e M. ; 4e D., 4e M. ; 5e D. et Ascension, 5e M. ; 6e D., 6e M. ; 7e D. ou Pentecôte, 7e M. Nouvelle série modale : à Antioche, au VIe siècle, nous le verrons ailleurs, l'année ecclésiastique commençait à Noël. Par suite, 1er Mode pour Noël. En poursuivant, au cours de l'année, l'ordre des fêtes de N. S. à jours fixes, nous avons : Circoncision, 2e Mode chez les Syriens, mais encore 1er chez les Byzantins, sans

---

(1) *Ethicon, De la cause naturelle des modes* (édition Bedjan), p. 69 et suiv.

doute comme jour octaval de Noël (de même que plus haut jour octaval de Pâques) ; Epiphanie, 2e M. (Syr. et Byz.) ; Hypapante, fête plutôt de N. S. à l'origine, 3e M. (S. et B.) ; Annonciation, fête de N. S. dans plusieurs anciens martyrologes, 4e M. (S. et B.) ; Transfiguration, 5e M. (S.). Il est donc bien avéré que le choix de tel ou tel Mode pour telle ou telle fête n'a nullement été fait d'après l'*éthos* du Mode, et tout le morceau de littérature de Bar-Hebræus nous semble avoir pour unique raison le besoin qu'on avait parfois au Moyen Age de donner à tout des raisons aprioristiques.

CHAPITRE DEUXIÈME

DÉTAILS DE LA COMPOSITION MÉLODIQUE

I. Caractères généraux de la mélodie syrienne.

A) Intervalles non diatoniques.

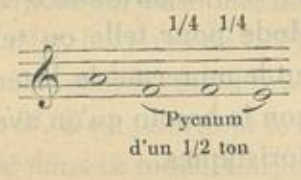
Le *si* ♭ syrien a une double fonction. Tantôt il fait vraiment partie de la contexture modale, comme il fait partie de la contexture de certaines gammes orientales, la gamme gnostico-magique par exemple. Tantôt le *si* ♭ est pur chromatisme d'attraction, provoqué par le besoin, très développé en musique orientale, d'éviter le rapport *si* ♮ - *fa*. Outre le *si* ♭, on trouve en Chant Syrien d'autres chromatismes, qui sont parfois de purs effets de la loi d'attraction, comme est la sensible en mineur, et parfois donnent l'impression de provoquer une modulation. Nous donnerons ailleurs des exemples de ces chromatismes, et parlerons de leur caractère facultatif.

Il y a enfin des chromatismes qui font partie de certaines formules que nous croyons être des immixtions postérieures de musique arabo-turque, et qui tantôt se présentent en passant dans une pièce, tantôt sont continuels. Ces chromatismes se rencontrent, dans les formules en question, avec des intervalles inférieurs au demi-ton. Ainsi est la forme la plus ordinaire du tétracorde caractéristique du mode arabe de *ḥjaz* :

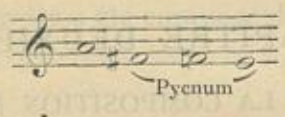


Le *mi* étant ici surbaissé d'environ 1/4 de ton, nous arrivons à une espèce de seconde entre le *fa* et le *mi*, composée d'environ 5/4 de ton. Or, cette formule arabe, transposée ordinairement, est fréquemment introduite dans nos mélodies,

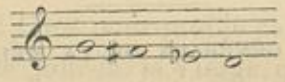
dans des conditions que nous spécifierons plus loin. Notons cependant ici que les intervalles inférieurs au 1/2 ton ne se présentent jamais, en musique liturgique orientale, sous la forme de l'enharmonique hellénique, avec degré défectif et *pycnum* :



pas plus que les chromatismes ne le font sous la forme du chromatique hellénique, aussi avec degré défectif et *pycnum* :



Quant au tétracorde



que Gevaert a relevé dans la musique grecque antique, qu'il a appelé « néo-chromatique », et que les transcripteurs de mélodies orientales ont coutume d'appeler « chromatisme oriental », nous ne l'avons rencontré à peu près jamais en Orient tel quel, c'est à dire avec ton 1/2 entre les deux degrés intermédiaires, mais bien avec environ le ton 1/4 du tétracorde arabe de *hjaz*.

B) Ambitus de la mélopée syrienne.

On aura pu remarquer, par les spécimens fournis jusqu'ici, que la mélopée syrienne se borne le plus souvent à une extension assez restreinte : une quinte, une quarte même, voilà tout l'ambitus dans lequel se meuvent la plupart des mélodies.Cependant on trouve quelques pièces (plusieurs *Alleluia*, par exemple) qui atteignent ou dépassent même l'octave. Voir dans la partie mossouliote de notre Recueil la pièce *Ta'meh d'Hobel*, qui embrasse une treizième.

C) Marche de la mélodie.

On sait que les anciens Hellènes considéraient la marche descendante de la mélodie comme la plus naturelle ; « aussi leurs échelles présentent-elles une meilleure succession étant chantées de l'aigu au grave plutôt que du grave à l'aigu. . . Toutefois la préférence pour le mouvement descendant appartient à une époque reculée et n'est guère visible dans les productions musicales du siècle des Antonins : les mouvements descendants et ascendants y figurent pour une part à peu près

égale (1). » Dans le chant grégorien aussi, mélange à peu près égal de mouvements ascendants et descendants. Un certain nombre de pièces, spécialement d'antiennes, ayant une saveur particulièrement antique, commencent à l'aigu (*Quis es tu qui venisti ad me, Ecce ancilla Domini*, etc.). Mais la plupart des cantilènes grégoriennes partent du grave ou du milieu de l'ambitus (2), font assez rapidement leur ascension vers la corde de récitation, et, après avoir évolué plus ou moins longtemps autour de cette corde, redescendent pour opérer, soit une cadence intermédiaire, soit leur terminaison. Gevaert observe que l'harmonie antique phrygienne, par contre, « se termine presque toujours par un mouvement ascendant. Cette terminaison, semblable à un cri de détresse, donne à la *phrygisti* une physionomie à part parmi les harmonies antiques ».

La musique syrienne connaît, elle aussi, les divers modes de procéder. Celui qui débute par le grave, c'est-à-dire par une note inférieure à la tonique, n'est pas très fréquent. Le plus ordinaire est celui qui débute par la tonique elle-même. Mais le cas d'une mélodie commençant à l'aigu s'y rencontre assez souvent aussi. Comme harmonie se terminant presque toujours par un mouvement ascendant, nous avons, dans le chant syrien, celle du 6e mode. A remarquer que les cadences finales sont à peu près toujours par mouvement conjoint et préparées mélodiquement.

M. Emmanuel, dans son *Histoire de la langue musicale*, a insisté sur la pente descendante des échelles en musique grecque, et aussi en musique grégorienne (cf. *L'accompagnement modal des psaumes*). Il estime que le chavirement des échelles s'est produit sous l'influence de la polyphonie, qui tend à faire monter le *si* vers l'*ut*. Mais s'il est vrai que la musique grégorienne connaît très peu les cadences finales par demi-ton ascendant, il nous faut constater qu'en Orient, et dans tous les systèmes musicaux, cette cadence par demi-ton ascendant est, au contraire, fréquente. Nous l'avons même signalée déjà en mineur. Par conséquent, même en admettant que certaines échelles arabes « présentent une meilleure succession étant chantées de l'aigu au grave plutôt que du grave à l'aigu », nous ne voudrions pas généraliser ce principe et l'étendre à la musique liturgique, juive ou chrétienne.

---

(1) Gevaert, *op. cit.*, t. I, p. 378.

(2) Pour les mélodies byzantines, voici ce que dit Bryenne, p. 481 : « Toute espèce de mélodie ou ἦχος commence ordinairement sur la *mèse*. »

d) Rapports harmoniques des sons.

Chez les Grecs, le retour de la *mèse* était une des règles principales imposées aux compositeurs. Aristote y fait une fréquente allusion dans ses Problèmes. Voici, par exemple, ce qu'il dit dans son Problème XIX, 20 : « Dans toutes les belles compositions, la *mèse* est souvent employée, et tous les bons compositeurs y ont fréquemment recours, et alors même qu'ils s'en écartent, ils ont hâte d'y revenir, ce qui n'est pas le cas pour les autres sons... La *mèse* est en quelque sorte la conjonction des notes, surtout dans les belles mélodies, parce que c'est elle qu'on y retrouve le plus souvent. » Ce principe trouve son application en Chant Syrien, si par *mèse* on entend *fondamentale*. Cette fondamentale, non seulement se présente plus fréquemment qu'une autre note, mais c'est sur elle que se produisent de préférence ces successions d'une même note si multipliées en musique liturgique Orientale, et que connaît parfois le Chant Grégorien (cf. Graduel *Sederunt* aux mots *Salvum me fac propter misericordiam*) (1).

Dans le texte ci-dessus d'Aristote, Gevaert, qui avait tout d'abord interprété le mot de *mèse* dans le sens de *mèse dynamique*, a cru plus tard pouvoir lui donner celui de *mèse absolue*, le *la*. Et c'est dans ce sens, adopté aussi par M. Ruelle dans ses *Problèmes musicaux d'Aristote*, que M. Emmanuel a fait remarquer « le rôle actif de la mèse *la* dans tous les modes » grecs. (*Encycl. de la Mus.*, p. 450). Dans ce sens de *la*, mèse absolue, s'il est vrai que « des 15 degrés du système parfait, le seul qui ne manque dans aucune des 950 antiennes (2) de l'office antérieures à Guy d'Arezzo, est précisément la mèse *la*, dans la notation non transposée » (Gevaert, *Problèmes d'Aristote*, p. 195), il est bon d'observer que nombre d'antiennes ambrosiennes, et encore plus de mélodies orientales, ne touchent même pas le *la*.

M. Emmanuel (*op. cit.*, p. 396) a écrit de la *tierce* en musique grecque qu'elle « n'a joué qu'un rôle secondaire », et il attribue à une influence de la polyphonie l'importance qu'elle a prise dans notre musique moderne. Nous croyons pouvoir affirmer qu'en art liturgique oriental cette importance de la tierce est à peu près la même que chez nous, et cela évidemment en dehors de toute influence polyphonique. Nous avons vu qu'en mode de *ré* syrien le *fa* a très fréquemment

---

(1) Souvent à la fondamentale est jointe la note immédiatement inférieure, ce qui produit une sorte de balancement. Voir un balancement, mais de la fondamentale et de la note immédiatement supérieure, dans le Trait *Qui habitat*, aux mots *refugium meum Deus*.

(2) Citons cependant comme exceptions les antiennes *A bimatu* et *Benigne fac*.

la fonction de dominante ou corde de récitation, ce qui amène souvent le repos final sur ce degré. Plus fréquents encore les mêmes phénomènes pour la tierce en mode d'*ut*. Les modes autonomes de *ré* et d'*ut* grégoriens, dont nous montrerons ailleurs l'origine orientale, connaissent aussi l'importance de la tierce, véritable corde de récitation en 2e et en 6e tons. Quant à la *quinte*, elle joue aussi un rôle bien plus important en musique orientale et grégorienne qu'elle ne le faisait en musique gréco-latine. Celle-ci, nous l'avons dit ailleurs, repoussait la division *ut-sol-ut*, division admise dans l'art liturgique oriental et occidental.

Ajoutons en Orient et en Occident l'aversion assez habituelle pour le triton et pour les sauts de sixte, double aversion inconnue dans les pièces qui nous restent de l'art classique. En musique orientale il y a même une série considérable de mélodies qui ont toute la précision modale moderne, que l'on pourrait prendre pour des airs populaires européens. Aussi n'est-ce pas le cas d'appliquer à cette musique les expressions trop généralisées de M. Russy : « Avant que l'harmonie moderne fût constituée, il n'y avait ni majeur ni mineur, nulle prédominance d'une échelle sur l'autre. » (1) Sans doute les phénomènes d'imprécision modale sont fréquents dans toute musique homophone, nous le verrons ailleurs. Mais que de mélodies orientales où la modalité d'*ut*, de *ré*, etc., a une prédominance incontestable ! Et en Chant Grégorien les pièces du *Tritus plagal* n'ont-elles pas ordinairement toute la couleur modale de nos mélodies modernes en majeur ? Que de pièces du *Protus authente ou plagal*, où le mode mineur de *ré* ou de *la* s'impose sans conteste !

e) Genres hirmologique, stichirarique et papadique.

Les chants organiques syriens, comme ceux des autres systèmes liturgiques d'Orient, peuvent être divisés en trois genres, que nous appellerons, en empruntant les noms byzantins : *hirmologique* (une note ou un petit groupe de notes sur chaque syllabe), *stichirarique* (groupes de notes plus fréquents) et *papadique* (mélismes habituels). Le premier genre est ordinairement exécuté sur un mouvement vif, le second tantôt à allure vive, tantôt à allure plus modérée, le troisième toujours lentement (si nous indiquons un mouvement rapide, c'est que nous doublons l'unité de temps). Comme le triple genre dont nous parlons est accompagné dans tout le Rit du triple mouvement dont nous parlons, il y a lieu de voir dans ce triple mouvement une tradition remontant aux origines. Au point de vue

---

(1) *Exercices de Mécanisme*, p. 75. M. Thiéry, (*Le Tonal de la Parole*, p. 66), a écrit de même : « Dans les mélodies anciennes, il n'y a ni majeur ni mineur, en ce sens qu'il n'y a jamais suprématie de l'un sur l'autre de ces modes ».

de la fréquence d'emploi des divers genres, il est à remarquer que c'est le genre hirmologique qu'on rencontre le plus souvent. Les diverses catégories si riches de *Qolé* sont presque toujours peu fournies de notes, comme d'ailleurs la plupart des pièces à caractère plus populaire. Cependant les *Qolé gnizé* appartiennent souvent au genre stichirarique, et ont même deux ou trois pièces du genre papadique.

II. Procédés de développement mélodique.

Les procédés de développement mélodique le plus souvent employés en Chant Syrien sont : la répétition, l'allongement et la broderie.

a) La *répétition*, complète ou partielle, d'un trait mélodique est un procédé de facture très fréquemment employé, et en bien des manières, dans la musique syrienne, même dans les chants non syllabiques, où le retour de certains mélismes contribue à augmenter l'ampleur et la noblesse de la pièce. C'est d'ailleurs là un fait assez banal dans toute espèce de musique ; citons, en particulier, son application dans de nombreuses antiennes processionales gréco-latines. Le plus souvent la répétition est sans modification, d'autres fois il y a une légère modification vers la fin de la redite, de façon à souligner en quelque sorte le parallélisme. Il arrive, dans d'autres cas, que l'on a un rappel du thème principal à un endroit caractéristique du texte. Notons un autre procédé de composition qui se rattache à celui de la répétition : c'est celui de l'*imitation*. Ici ce ne sont plus les mêmes notes qui se font entendre, mais c'est une formule, un dessin mélodique qui se retrouve, répété plus ou moins, sur d'autres degrés de l'échelle que la première fois.

b) Le simple *allongement* peut se produire soit au début, soit à la fin, soit au cours d'une formule mélodique (addition d'une note ou d'un groupe de notes au trait primitif). Par exemple, la formule :



devient :



ou :



c) La *broderie* comporte l'addition de mouvements mélismatiques accessoires, et cela généralement autour d'une note modale. L'on sait que certaines pièces grégoriennes ou ambrosiennes plus solennelles ont des additions mélismatiques facultatives : cet usage a tout l'air de venir d'Orient.

III. Térétisme Syrien.

Parmi les ornements mélodiques qu'emploient les Syriens, et en général tous les peuples orientaux, il en est un qui mérite une mention spéciale, à cause de son originalité. Ce n'est pas certes qu'il n'ait été largement connu en musique grégorienne et médiévale ; mais depuis la Renaissance il a été bien délaissé. Nous lui donnerons le nom de *térétisme*, déjà employé dans l'antiquité. Originairement le verbe τερετίζειν indique le chant de la cigale et de l'hirondelle. Chez les anciens Grecs, notre mot avait le sens de simple *vocalise*, de chant sans paroles. C'est évidemment ainsi que l'a employé Aristote dans ce Problème (XIX, 10) : « Cur, si vox hominis suavior est, non ejus qui sine sermone cantat suavior provenit, verbi gratiâ teretantis, sed tibia lyrave suavius sonat ?.... Oris autem instrumenta pulsandi vim obtinent pleniorem, quamobrem suavius cantatur quam teretatur. »

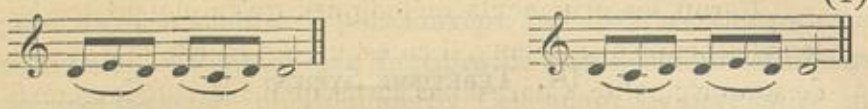
Les papyrus gnostico-magiques ont employé aussi notre mot à propos du chant vocalique. Voici, par exemple, des recommandations rencontrées dans le 1er papyrus de Parthey (1) : καὶ [τε]ρέτιζε κατασείων τῆν κε[φαλῆν] (col. I, l. 61) ; [τερ]έτιζε τὴν θεόν (col. I, l. 73). Sans doute le térétisme dont il s'agit ici peut s'entendre simplement, comme chez Aristote, d'une simple vocalise, puisqu'effectivement la musique gnostico-magique comportait spécialement cette forme de chant. Mais n'y a-t-il pas lieu, dans la vocalisation gnostico-magique, de relever un caractère spécial auquel conviendrait plus particulièrement le nom de térétisme ? Nous le croyons, et ce caractère paraît bien être la répétition d'une même voyelle, et partant d'un même son. C'est d'ailleurs en parlant de ces notes répétées que Poirée (2) a écrit : « Quel était leur mode d'exécution, nous l'ignorons. Il est vraisemblable de croire que ces notes avaient un mouvement rapide, qu'elles correspondaient à une sorte de tremblement de la voix, à une figure appelée probablement *térétisme*. »

Ce sens particulier du mot *térétisme*, appliqué à une figure musicale, s'est rencontré, et à plusieurs reprises, chez les musicologues grecs. L'auteur anonyme d'un *Traité de musique* publié par Vincent avait mentionné le *térétisme* parmi les ornements musicaux. Vincent le traduit ainsi :

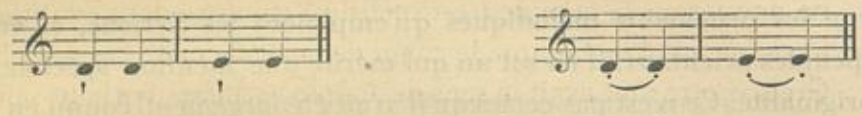
---

(1) *Zwei griechische Zauberpapyri des Berliner Museum.*
(2) *Chant des sept voyelles*, p. 31.

(1)



et Bellermann ainsi :



De même Cléonide (2) énumère, parmi les quatre éléments qui contribuent à former la mélodie, « la répercussion plusieurs fois reproduite d'un même degré sur la même syllabe. » Enfin Briennios, au 14e siècle, parle, dans ses *Harmoniques*, du térétisme comme d'une figure indiquant la *répétition d'un même son*.

Dans le Chant Syrien, la répétition d'un même son sur une même syllabe (répétition qui embrasse parfois plus de deux temps) présente plusieurs cas. Tantôt c'est la répétition sans changement aucun dans le mode d'accentuation, avec simple percussion de la voix :



Tantôt la note est d'abord trillée, puis exécutée sans trille :



Une autre forme, c'est celle du balancement :



Nous savons par les documents que le térétisme gnostico-magique s'appliquait indifféremment à chacune des sept notes, et pouvait se trouver sur plusieurs notes successives. Il n'en était pas de même pour la musique grecque. « Il ressort des textes étudiés que la répercussion s'appliquait aux *notes modales*. » (3) A ce point de vue encore notre Chant Syrien s'apparente à la musique gnostico-magique.

---

(1) *Notices sur trois Manuscrits grecs relatifs à la musique* dans les *Notices et extraits des Manuscrits*, t. XVI, 2e part., p. 53, 223.

(2) *Introduction harmonique* dans Ruelle, *Collection des auteurs grecs relatifs à la musique*, p. 40-41.

(3) D. Parisot, *L'accompagnement modal du Chant Grégorien*, p. 11.

Quant au Chant Grégorien, contrairement à ce que fait entendre Dom Parisot, ce n'est pas tant les notes modales que recherchent les *strophicus*, que certaines places de la gamme. Dom Mocquereau a fort justement observé que « les *strophicus* se placent le plus souvent sur les notes *do* ou *fa*, c'est à dire au dessus du demi-ton, et, par exception, sur les autres cordes, *ré, sol, la, si* ♭, » (dans *Rass. Greg.*, 1908, p. col. 100). Or, ni l'*ut* ni le *fa* n'est note modale en 7e Mode, ni le *fa* en 3e ou en 8e Mode. D'un autre côté, le *mi*, note modale en 3e et 4e Modes, parfois en 8e ; le *si* ♮, note modale en 7e Mode, souvent en 8e et en 3e, ne reçoivent pas le *strophicus*.

CHAPITRE TROISIÈME

PARTICULARITÉS D'EXÉCUTION.

a) Une première particularité consiste à *dédoubler assez souvent la valeur d'une note*, lorsque celle-ci accompagne une syllabe terminée par une consonne. De cette manière la première moitié de la valeur de la note correspond à la voyelle, la seconde à la consonne : *Baṣlut*, par exemple, chanté sur deux noires, devient : *Ba | ṣ | lu | t* sur quatre croches. Comme cette pratique est laissée à l'arbitraire des exécutants, nous n'en avons pas tenu compte dans notre notation. Par contre, la lettre ◦ (uau), à cause du caractère particulier de son emploi, a reçu ou n'a pas reçu, suivant ce qui se fait en pratique, une note spéciale. Le dédoublement dont nous venons de parler est commun à plusieurs autres systèmes liturgiques orientaux, à celui des Chaldéens en particulier et des Maronites : c'est donc là vraisemblablement une pratique remontant aux origines.

b) Une autre particularité d'exécution est celle relative au chant des huit *Alleluia*. Elle consiste à intercaler de nouvelles syllabes entre celles du mot même. Cette coutume d'intercaler les syllabes *ye, ye, ma, ma*, etc., qui existe chez les Syriens-Unis pour leur Alleluia seulement, est étendue dans une très large mesure, par les Jacobites, aux chants ornés de toute nature. Suivant le son de la dernière syllabe qui précède les vocalises, celles-ci sont exécutées avec adjonction de : *ya, yé, yo, amma, mama, mémé, momo*... Cette adjonction de syllabes n'est pas propre aux Syriens : nous l'avons retrouvée chez les Chaldéens de Telkef, qui exécutent leurs vocalises sur les syllabes *eia* ou *enga*. Dans la *Methodus cantus ecclesiastici græco-slavici* auctore Joanne de Castro, p. 3, et *Tab. Facsim. Slav.*

sæc. XI ac XII, l'on peut voir que les chants antiques byzantins et slaves sont indiqués avec syllabes intercalaires. Villoteau parle d'additions semblables pour les Coptes et les Arméniens. Pour ces derniers, ils ont même un signe graphique « lequel indique la nécessité d'ajouter la syllabe *ou* à la voyelle sur laquelle il est placé ; ainsi *aoua* pour *a*, *éoué* pour *é*, *ioui* pour *i* ; et un autre qui fait ajouter *y* à toutes les voyelles, comme *aya*, *éyé*, *iyi*, *oyo*. (1) »

c) Quant au signe (!) placé dans certaines pièces, il indique un curieux effet vocal, commun aux Syriens et aux Chaldéens, et assez difficile à expliquer parfaitement à quelqu'un qui ne l'a pas entendu exécuter. Il consiste à produire, après l'émission d'un son, une sorte de soupir assez profond pour que le port de voix atteigne plus ou moins l'octave grave.

d) Puisque nous parlons de l'exécution des chants syriens, disons un mot de l'extrême difficulté, ou mieux de l'*impossibilité où se trouve un Occidental de les rendre parfaitement le plus souvent*. Et de fait, quand un Oriental entend exécuter les mélodies de sa musique propre par un musicien non oriental, il éprouve ordinairement une déception. Il y a chez l'Occidental un manque, non seulement d'habitude, mais de tempérament musical. L'Oriental en particulier est doué d'une délicatesse de l'ouïe plus grande que la nôtre, d'une façon générale, au point de vue mélodique. Cette délicatesse, en dehors sans doute des prédispositions natives de la race, semble être due à ce fait que la musique vocale orientale a complètement négligé le développement de l'élément harmonique, pour s'appliquer d'autant plus à l'affinement, on pourrait dire exagéré, de l'élément mélodique. Rien, ni dans les faits actuels ni dans les documents historiques, ne permet, pour l'Orient, de souscrire à cette affirmation de M. De la Tombelle : « La polyphonie vocale est l'essence même de la musique..., cette polyphonie remonte aux temps les plus anciens, et parmi les peuplades les plus primitives. Bien entendu, elle est à base de quintes ou de quartes, harmoniques que volontiers j'appellerais inconscients (2) ». Et cependant, au XIII[e] siècle, Bar-Hebræus (*Ethicon*, éd. Bedjan, c. 64) affirme que « l'usage de l'orgue dans les églises, de l'Orient comme de l'Occident, est admis et reçu. » Si donc, comme on le croit, le jeu de l'orgue comportait au moins deux parties, le fait d'avoir fréquemment entendu ces deux parties n'a nullement tenté les chrétiens orientaux de pratiquer une harmonie, même à base de quintes ou de quartes.

M. Gastoué dit de son côté qu'« on peut considérer comme certain que les *antiennes* (originaires de la Syrie et d'Antioche), du jour où ce genre de pièces entra dans l'usage, c'est à dire au IV[e] siècle, étaient chantées à l'unisson, à la quinte, et

(1) Fétis, *Histoire gén. de la Mus.*, IV, p. 92.
(2) *La vie et les arts liturgiques*, nov. 1919, p. 22.

à l'octave; c'est, en effet, le sens classique du mot *antiphonia*, qui désigne ce genre de chant et d'exécution ». (1) Nous nous permettrons cependant d'observer que rien dans l'enseignement des Anciens ne fait allusion à l'usage de la quinte pour le cas d'antiphonie. Mgr Petit *(Antiphone,* dans *Dict. de Lit.)* cite un certain nombre de textes classiques qui montrent uniquement que « l'antiphonie est la consonance de l'octave », « qu'elle résulte du mélange de la voix des jeunes enfants avec celle des hommes faits, lesquelles voix sont entre elles à même distance, pour le ton, que la corde la plus haute du double Tétracorde l'est par rapport à la plus basse. » (Aristote, *Problèmes musicaux*). Mgr Petit dit aussi : « Nous savons.... que dans le chant à deux voix ou dans le chant avec accompagnement, on n'employait que la consonance d'octave : μαγαδίζουσι γὰρ ταύτην, ἄλλην δὲ οὐδεμίαν. La *magadis* est un instrument à cordes qui embrassait plusieurs octaves; on touchait toujours ensemble deux cordes correspondantes de deux octaves consécutives : en un mot le jeu consistait en *suites d'octaves*. Pindare appelle quelque part la magadis Ψαλμὸς ἀντίφθογγος ». M. Théodore Reinach écrit de son côté : « On peut dire que, en fait, sons antiphones et sons à l'octave sont termes synonymes. » (2)

Outre l'accompagnement instrumental à l'octave, qui s'exprimait par le mot grec μαγαδίζειν, l'antiquité en connaissait cependant un second qui admettait d'autres notes. M. Fontane (3) a écrit que les Egyptiens « connaissaient l'accord, puisque les harpistes de Ramsès III sont représentés jouant à trois doigts d'une harpe à treize cordes. » Voici en outre un curieux texte de Sénèque : « Non vides quam multorum vocibus chorus constet ? Unus tamen ex omnibus sonus redditur. Aliqua illic acuta est, aliqua gravis, *aliqua media*. Accedunt viris feminæ, *interponuntur tibiæ*. » Il est vrai que *A Dictionary of Christian Antiquities,* au mot *Music,* après avoir cité ce texte, l'interprète ainsi : « It would be perfectly impossible that « one sound » should be produced under such circumstances, unless the voices and instruments sung and played in unisons and octaves. » Pour nous, au contraire, l'« unus sonus » de Sénèque doit s'entendre de l'impression d'unité produite par la fusion de plusieurs notes, soit à l'octave (hommes et femmes), soit à un autre degré (flûtes). Aussi notre texte se termine-t-il ainsi : « Singulorum latent voces, omnium apparent. »

Il est possible enfin peut-être de voir une certaine harmonie indiquée dans ce texte de Plutarque : « Une preuve éclatante que ce n'est pas par ignorance que

---

(1) *L'Art Grégorien,* p. 154.
(2) *Revue des études grecques,* t. V, 1892, p. 35.
(3) *Les Egyptes,* p. 356.

les anciens se sont abstenus de la *trite (ut)* dans le style spondiaque, c'est l'emploi qu'ils faisaient de cette note dans la partie d'accompagnement. Jamais ils ne l'auraient employée en consonance avec la *parhypate (fa)*, s'ils ne l'avaient pas connue... Même observation en ce qui concerne la *nète (mi)* : elle aussi était employée dans l'accompagnement tantôt en dissonance avec la *paranète (ré)*, tantôt en consonance avec la *mèse (la)* ou la *paramèse (si)*.... Dans l'accompagnement, on se servait de la trite des conjointes *(si bémol)* en dissonance avec la *paranète (ré)* et la *lichanos (sol)*. » (1) Mais rien ne montre que le simple mélange des *voix humaines* en musique gréco-latine ait eu lieu autrement qu'à l'unisson ou par « antiphonie », c'est à dire à l'octave.

Reste l'*ison* byzantin. On sait que Bourgault-Ducoudray le définissait « une broche au travers de la mélodie. » C'est, en effet, et uniquement, une pédale se prolongeant *pendant plusieurs phrases*, et amenant par suite les heurts les plus invraisemblables. M. Gastoué (*Encycl. de la mus., Moyen-Age*) s'est demandé s'il n'y aurait pas une relation entre cet *ison* et l'*organum* occidental du 9e siècle. Il nous semble assez difficile de comparer à l'*ison* byzantin, pédale on ne peut plus rudimentaire, l'*organum* qui comportait un mouvement à peu près continuel de la partie d'accompagnement. Du reste on peut légitimement se demander si l'*ison* remonte aux premiers siècles : il est remarquable qu'aucun autre Rit n'a cette pratique d'une partie vocale d'accompagnement continu en notes soutenues, et le fait est particulièrement impressionnant pour le Rit Copte, dont on connaît les relations étroites à l'origine avec le Rit Byzantin.

Nous croyons en tout cas pouvoir affirmer que l'harmonie vocale proprement dite n'a jamais existé en Orient, et cela, à notre avis, explique la délicatesse auditive des Orientaux à l'égard de l'élément mélodique. Cette délicatesse auditive est telle, que le P. Collangettes nous dit déjà des anciens théoriciens arabes que, pour leur gamme complète, ils étaient « en possession de 37 intervalles plus petits que notre ton majeur 9/8. » (2) Il est clair que la pratique séculaire de cette musique arabe a dû développer la finesse native de l'oreille orientale et la souplesse des organes vocaux.

e) A noter encore les *fioritures de circonstance*, représentant l'impression personnelle et du moment, dont parle Rebours (3), et qu'emploient si fréquemment les Orientaux : petites notes d'exécution rapide, en forme d'*appoggiatures*, de *gruppetti* simples ou doubles, de *trilles*, de *portamenti*, de *mordants*, de frag-

(1) *De Musica*, § 169-184. D'après Aristoxène. Nous nous servons de la traduction de MM. Weill et Reinach.

(2) *Etude sur la musique arabe*, dans *Journal Asiatique* nov. déc. 1904, p. 397.

(3) *Traité de Psaltique*, p. 242.

ments de gammes chromatiques. Mais il faut remarquer la différence très grande qui existe, au point de vue de la multiplication des fioritures, entre les chants arabes et les mélodies liturgiques syriennes. C'est probablement que les chants syriens, tels que la tradition orale les transmet de génération en génération, font véritablement *partie d'un patrimoine religieux et artistique national*, et sont, à ce titre, traités d'une manière plus impersonnelle, avec un respect plus attentif, que ne le seraient d'autres chants. En outre les mélodies syriennes ont été composées pour la plupart, non pour être exécutées par un soliste, mais bien pour être chantées par l'ensemble des fidèles. Et, de fait, tous ceux qui savent lire l'ancien syriaque se mêlent au chant de la plus grande partie de l'office. A certains jours de fête et de dimanche, le célébrant et ses ministres se voient entourés parfois d'une cinquantaine d'hommes et d'enfants revêtus d'une aube *(qamis)* blanche, flottante pour les enfants, serrée à la taille par un cordon pour les hommes, les diacres ayant toujours, eux, leur large étole en écharpe. Il y a enfin un certain nombre de pièces qui sont sues de mémoire, et que chante toute l'assemblée. Il y a là différence de pratique entre le rit syrien et le rit grec, où le peuple écoute toujours en silence. (1)

f) Enumérons maintenant quelques défauts d'exécution, tout en observant qu'ils ne sont pas tous l'apanage exclusif des chœurs orientaux : précipitation des finales dans le chant alternatif ; enjambement d'une strophe d'hymne, d'un verset de psaume, sur une autre strophe, un autre verset, non encore complètement achevés ; respiration séparant brusquement une syllabe de sa voisine dans le même mot ; intercalation par l'un ou l'autre des chanteurs de notes supplémentaires, pour servir comme de transition entre une formule mélodique et une autre, un verset psalmodique et le suivant. Il ne faut pas confondre ce dernier défaut avec la coutume, fort intéressante par contre, qui consiste, pour quelqu'un de l'assistance, à poursuivre en sourdine, parfois à l'octave grave ou en trémolo, les notes de repos d'un récitatif liturgique.

g) Deux mots pour finir sur le *nasillement* et le *chevrotement*. En 1877 Bourgault-Ducoudray disait : « Il a pu y avoir une époque où le beau idéal en musique consistait, pour les Orientaux, à savoir chanter du nez. Aujourd'hui, la prédominance du goût européen rejette cette bizarrerie comme une monstruosité et réclame énergiquement une émission vocale naturelle. » Nous ne croyons vraiment pas que la « bizarrerie » mentionnée ait été considérée comme une

---

(1) Ce qui justifie cette dernière pratique, c'est le can. 15 du Concile de Laodicée (IV[e] s.) : « Non licere præter Canonicos psallentes, id est eos, qui regulariter Cantores existunt, quique Pulpitum ascendunt et de codice legunt, alium quemlibet in Ecclesia psallere. » Cf. S. Chrys., *homil. 1 in Isaiam*, c. 8.

« monstruosité » à l'époque de nos séjours en Orient. Nous connaissons même tel séminaire oriental, tenu par des religieux français, où l'on s'était efforcé d'inculquer aux élèves des principes nouveaux sur le point en question. Mais l'on avait compté sans les populations, qui ensuite ne reconnaissaient plus du tout leurs mélodies liturgiques traditionnelles. En sorte qu'on a dû revenir à la pratique ancienne, et que les professeurs français eux-mêmes se prennent parfois à nasiller, pour donner à tel ou tel chant un caractère plus oriental. Encore en 1899 le P. Badet notait le même défaut chez les Coptes, et, à vrai dire, nous regrettons presque qu'il fasse des vœux pour que disparaisse cette pratique ayant des chances de remonter aux toutes premières origines, puisqu'elle se retrouve dans tous les systèmes musicaux d'Orient. Quant au chevrotement, bien loin d'y voir, avec Fétis (1), une suite « de la mauvaise qualité des voix chez les peuples orientaux, » nous préférerions aussi l'attribuer à une forme voulue d'expression, consacrée vraisemblablement par un usage immémorial. Les *Sâmans* sacrés indiens semblent réclamer cette forme d'expression, que Lord (1630) avait déjà constatée : « Singing or quavering. »

(1) *Hist. gén. de la musique*, t. I, p. 253.

DEUXIÈME SECTION

RYTHME

CHAPITRE QUATRIÈME

RYTHME MUSICAL

I. Groupements élémentaires des valeurs temporaires.

Ayant l'intention de revendiquer hautement les droits historiques de la mesure, à propos du chant liturgique oriental et occidental, nous tenons auparavant à faire observer que c'est uniquement de droits historiques que nous parlerons. Le raisonnement aprioristique que plusieurs ont fait : Toute musique digne de ce nom est mesurée, donc la musique liturgique doit l'être ; ce raisonnement, disons-nous, nous ne le faisons nôtre en aucune façon. Le R. Père Raymond a écrit que « S. Thomas n'admettrait pas la théorie d'un rythme libre, ni en musique ni en poésie. On sait qu'il est d'accord en ce point avec les littérateurs grecs et romains et les vrais musiciens de tous les temps. » (1) Qu'il nous suffise, en réponse, de citer l'opinion d'un des maîtres de la musicologie au XIX^{e} siècle : « C'est une erreur que de faire de la mesure une condition indispensable de la musique.... Certains récitatifs de Bach, de Hændel et de Glück nous font voir qu'une mélodie très expressive n'est pas nécessairement liée à la mesure. » (2).

« Le Rythme est le père et le dieu du Mètre », a écrit Longin. C'est assez dire qu'il peut y avoir rythme digne de ce nom, musique digne de ce nom sans

---

(1) *Le chant sacré de l'Eglise Romaine, Etude philosophique d'après Saint Thomas*, dans *Revue Thomiste*, 1912, p. 208. Nous nous sommes permis de prendre dans la même Revue, l'année suivante, (*A propos d'une définition du rythme musical*), la défense de la liberté rythmique.

(2) *Histoire de la musique de l'antiquité*, t. II, p. 3.

mesure. Quand donc le R. Père Léon Raymond a cru pouvoir écrire que « le rythme proprement dit, celui qui règne en musique et en littérature, consiste dans un nombre *déterminé* de syllabes ou de sons, en sorte que la proportion rythmique est une proportion *numérique* », il s'est écarté du sentiment des philosophes grecs. La liberté rythmique, par exemple d'un récitatif, n'enlève rien au caractère esthétique d'une œuvre musicale. En fait, la mesure se présente le plus souvent dans les manifestations de l'art musical de tous les peuples, pas toujours cependant, et très fréquemment avec un mélange appréciable de liberté.

Fétis, partisan résolu, lui aussi, du « nombre déterminé », a dit au sujet de la musique hébraïque : « L'agencement de mesures différentes est un obstacle à l'unité de la mesure musicale et à la régularité du rythme ; car la symétrie dans l'arrangement des temps est la loi fondamentale du rythme de la musique. A défaut de la forme symétrique dans l'ordre des temps, la signification rythmique de la mélodie disparaît, ce qui reste n'est plus que désordre. » (1) Et à propos de la musique arabe : « Les mélodies recueillies en Asie par Gore Ouseley et Loyard, en Égypte par Villoteau et Lane, et chez la population arabe et mauresque de l'Afrique septentrionale par MM. Salvador Daniel et Christianowitch, ont toutes l'unité de mesure.... A l'égard de la mesure et du rythme, il n'y a qu'un sentiment, manifestation extérieure de la régularité des pulsations dans la circulation du sang. » (2)

Cependant D. Parisot, qui a fait en Orient deux séjours prolongés, et qui a approché les meilleurs chanteurs juifs, arabes et chrétiens, a publié ses mélodies juives, arabes, maronites, syriennes et chaldéennes, avec changement fréquent de mesure, et a écrit à ce sujet : « Dans la plupart des cas, l'uniformité métrique se brise, et il faut, pour traduire avec sincérité l'allure de ces mélodies, en s'accommodant aux exigences rythmiques, employer au cours d'une même phrase musicale des mesures d'espèces différentes. » (3) Ecoutons aussi ce que Bourgault-Ducoudray a dit au sujet de la musique byzantine : « La musique byzantine, bien que dépourvue d'un rythme *régulier*, a des rythmes *variés*... Dans certaines mélodies, notamment celles du chant *heirmologique*, on rencontre des rythmes qui, s'ils n'offrent pas la régularité parfaite des rythmes européens, sont cependant très saisissables, et parfois saisissants pour l'oreille. Si l'on se proposait d'écrire ces mélodies en notation européenne, il serait possible, dans certains cas, de les *mesurer* en employant dans le courant du morceau des mesures d'espèce différente, à trois, à quatre, à cinq ou six temps, suivant les diverses péripéties du rythme... Il y a des effets à tirer (pour les musiciens modernes) de ces combi-

(1) T. I, p. 432.
(2) T. II, p. 69.
(3) *Rapport sur une mission scientifique en Turquie d'Asie*, p. 29-30.

naisons de mesures différentes. On peut s'en convaincre en analysant les chants populaires de l'Orient et de presque tous les pays de l'Europe. Bon nombre de ces chants ne sauraient être traduits avec sincérité, si on ne s'affranchit pas, en les notant, du joug d'une musique unique et régulière. Et pourtant les rythmes de ces mélodies sont-ils assez heureux, assez frappants, assez hardiment dessinés ? Leurs irrégularités n'ont-elles pas pour effet de les rendre plus saisissants que s'ils obéissaient à cette loi de régularité uniforme qu'impose la convention aux rythmes des compositions modernes ? » (1)

M. Lefaivre, de son côté, rapporte que « dans la musique javanaise... la mesure est assez variable... On se demande comment, dans ces conditions, les musiciens du gamelang peuvent jouer ensemble sans tomber dans la plus grande confusion. Ils y arrivent cependant, et sans grande difficulté, semble-t-il. » (2) L'auteur ajoute très judicieusement que « la musique javanaise est essentiellement orientale par l'*irrégularité du rythme*, par le retour fréquent des mêmes phrases et la répétition du même son. » M. Soubies, à son tour, remarque que « l'entière liberté du rythme apparaît comme un privilège musical des Slaves. Telle phrase est composée d'un nombre impair de mesures. Dans une même chanson, le rythme des mesures peut changer plusieurs fois. » (3)

De même dans la musique indienne M. Grosset note des « modifications fréquentes de mouvement, de mesure, de rythme en un mot », et il ajoute que « la complexité et la variété de forme des mesures, le caractère irrégulier et changeant du rythme, déroutent nos habitudes européennes. » (4) Pour ce qui est des Hellènes, M. Emmanuel *(Encyclop. de la mus., Grèce)* donne de nombreux exemples montrant, que « le lyrisme grec a recours à des rythmes perpétuellement variés », et que « des mesures de toute longueur se succèdent et s'enchaînent dans un incessant renouvellement de la durée. » Voir aussi, sur la liberté dans le lyrisme hellénique, l'*Aristoxène* de M. Laloy.

Le lecteur ne s'étonnera plus, après tous les témoignages cités, que notre Chant Syrien admette dans une même pièce, et fréquemment, des mesures de nature diverse. Mais cela donne-t-il à Aubry le droit d'écrire, à propos des transcriptions de D. Parisot dont nous parlions tout à l'heure : « Si nous faisons abstraction des indications de mesure qu'il a mises parfois pour marquer au travers de la musique la transparence du rythme poétique, il reste que l'uniformité métrique se brise perpétuellement, et qu'il faut pour traduire avec sincérité l'allure de ces mélodies, de l'aveu de D. Parisot, « employer au cours d'une même phrase

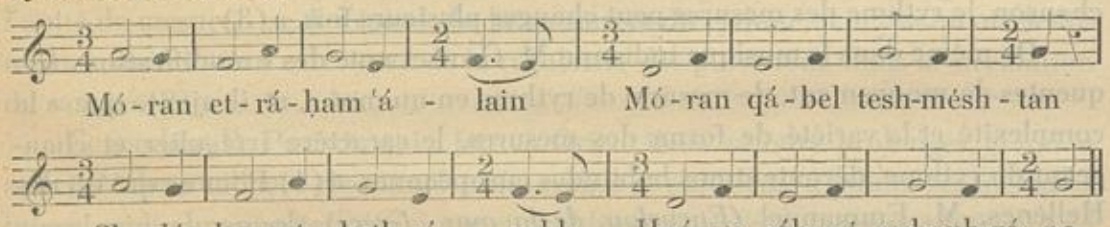
---

(1) *Études sur la musique ecclésiastique grecque*, p. 82, Paris, Hachette, 1877.
(2) *L'art javanais*, dans *Le Correspondant*, 10 août 1895.
(3) *Histoire de la musique en Russie*, p. 12.
(4) *Inde* dans *Encyclopédie de la musique*, p. 330.

musicale des mesures d'espèces différentes », et qu'il n'y a qu'un *substratum* commun à tous les rythmes, le temps. » (1)

Faisons d'abord remarquer que les indications de mesure n'ont pas été « mises parfois » dans sa transcription par D. Parisot, mais bien dans la majorité des cas, tout comme nous l'avons fait nous-même. En outre, dans la citation de D. Parisot que fait Aubry, il omet ces mots, d'une certaine importance : « il faut, *dans la plupart des cas*, employer... ». Car, on doit bien le dire, il y a un nombre considérable de mélodies syriennes bâties avec toute la régularité qu'ont en général nos airs populaires occidentaux. Enfin, pour les autres cas, au milieu de l'enchevêtrement de mesures diverses, il y en a une espèce le plus souvent qui sert de vrai *substratum rythmique ;* et surtout chacune des mesures isolées est constituée par un groupement assez facilement reconnaissable, la plupart du temps, des valeurs temporaires, et cela avec grande indépendance par rapport au texte poétique.

Un exemple fera mieux saisir la vérité de ce que nous avançons. Nous allons citer une mélodie syrienne, avec texte syriaque au dessous et indication des syllabes accentuées :



N'est-ce pas là, malgré ses brisements passagers, un de ces rythmes « saisissables et saisissants » dont parlait plus haut Bourgault-Ducoudray ? Concevrait-on qu'il ne s'agit pas là de groupements ordinairement ternaires avec succession régulière d'une longue et d'une brève ? Viendra-t-on dire en outre que cette division rythmique musicale ne représente que « la transparence du rythme poétique » ? Notre mélodie comprend 16 longues, alors qu'il n'y a que 12 accents, et ces 12 accents sont 7 fois sur une note brève.

Par conséquent, en dehors de la partie proprement « rythmique » des Récitatifs, où l'accent est le véritable facteur de rythme, la musique syrienne connaît, comme la musique vocale gréco-latine, les notes *longues de soi*. Mais alors qu'en musique classique c'était ordinairement le texte poétique qui réglait la longueur et la brièveté musicales, et qui, par ses variations métriques, amenait les variations de la mesure musicale, en Chant Syrien il arrive très souvent, comme dans

(1) *Le rythme tonique dans la poésie liturgique et dans le chant des églises chrétiennes au Moyen Age*, p. 15.

l'exemple ci-dessus, que la longueur et la brièveté, et aussi les variations métriques, se produisent dans un sens différent de l'accentuation de la poésie. Il y a donc mesure musicale proprement dite.

En plus de la mesure binaire, la plus fréquente, et de la mesure ternaire, le Chant Syrien connaît la mesure quinaire :



Nous aurions pu multiplier davantage la mesure quinaire par la réunion d'une mesure ternaire et d'une binaire, ou vice-versa. Nous aurions pu aussi dans certains cas, comme l'a fait D. Parisot, réunir fort bien une mesure quaternaire et une ternaire pour en former une à sept temps. Si nous ne l'avons pas fait, c'est que nous avons voulu tenir compte le plus possible d'un autre fait : celui de l'exécution martelée qui est donnée au plus grand nombre de nos mélodies, et qui amène une impression de morcellement. Nous avons donc adopté une combinaison de compromis.

II. Double genre d'exécution au point de vue rythmique.

Le plus grand nombre des mélodies syriennes comportent une exécution strictement isochrone de la mesure. Mais il y a d'autres pièces qui admettent une exécution très libre, et que, pour cela, nous avons préféré écrire sans indication de mesure. Ce sont celles, en dehors de nombreux récitatifs, qui forment la catégorie généralement la plus riche en sons. Et il n'y a pas que la musique syrienne à connaître l'*ad libitum*, le *tempo rubato* dans l'exécution. Bianchini, dans sa Préface aux *Chants liturgiques de l'Eglise Arménienne*, écrit : « M. le Maestro Bianchini croit nécessaire de faire observer à MM. les Artistes que le cachet tout spécial de ce chant ecclésiastique est avant tout dans la liberté du mouvement rythmique.... Il est donc de la plus grande importance, pour l'exécutant qui veut réellement interpréter la pensée du traducteur, « de suivre librement le mouvement rythmique des phrases musicales orientales, sans vouloir s'astreindre à une mesure rigoureuse, qui l'éloignerait de son vrai type. » Rebours dit, de son côté *(Psaltique)* : « L'allure libre se fait sentir dans les chants liturgiques (arabes) plus encore que dans les chants profanes.... Inutile d'essayer d'y voir une mesure. » Il ajoute que le chantre qui exécute le κοινωνικόν « s'affranchit presque toujours de la mesure. »

Le *tempo rubato* dont nous parlons fait qu'on prolonge ou qu'on précipite tantôt une note, tantôt un groupe de notes, tantôt un passage entier. Le mélange d'exécution rigoureuse et d'exécution libre existe le plus souvent ; parfois la pièce entière est sans mesure. Le R. Père Raymond (*Revue Thom.*, juill.-août 1914) a parlé à ce sujet de « chantres malhabiles qui ne laissent pas même soupçonner le phrasé rythmique. » Mais *tous* les chantres syriens, surtout les meilleurs, pratiquent le *tempo rubato*. Le R. P. continue : « Quel artiste jamais s'astreint servilement au temps du métronome ? » Les mêmes artistes syriens qui pratiquent l'exécution libre, s'astreignent ailleurs à une scansion métronomiquement isochrone. Bien mieux les Chaldéens ont là-dessus identité de pratiques, ce qui semble bien supposer à ces dernières une date antérieure à la séparation des deux Rits, c'est à dire antérieure à l'époque du Concile d'Ephèse (431). Par suite il n'y a pas lieu ici de distinguer entre « composition » et « exécution », comme si cette dernière était nécessairement laissée à la libre initiative du chanteur. Ce qui est laissé à cette initiative, ce sont les « détails » de l'exécution ; mais le « genre » d'exécution, ce genre particulier en *tempo rubato* vient des compositeurs eux-mêmes, comme vient de ces derniers le « genre » d'exécution rigoureusement mesurée.

III. Double direction du mouvement rythmique.

Les Grecs distinguaient une double direction du mouvement rythmique : celui-ci allait soit du Levé au Posé, soit du Posé au Levé. Le changement de direction en cours de pièce constituait ce qu'ils appelaient la *Métabole du mouvement rythmique*. « Quand a lieu la métabole du mouvement rythmique ? Lorsque le rythme, qui allait du levé au posé, prend l'ordre inverse. » Bacchius, p. 14 (Meib.). « Les métaboles se font de huit manières.... 8° quand des mesures différant par antithèse s'entremêlent. » Arist. Quint., p. 42 (Meib.). Or, les mesures différant par antithèse, d'après la doctrine aristoxénienne, étaient : d'un côté celles qui commençaient par une *basis (thésis)*, de l'autre celles qui commençaient par une *arsis*. Suivant la nature de la mesure à ce point de vue spécial, l'*éthos* était modifié. « Parmi les rythmes, les plus tranquilles sont ceux qui, en commençant par le posé, calment d'avance l'esprit ; ceux qui donnent à la mélodie comme point de départ un temps levé expriment plus d'agitation. » (1) Ce mélange de rythmes posé-levé et levé-posé de la musique antique a été assez fréquent, pour

(1) Arist. Quint., (p. 43, Meib.).

qu'on ait pu parler du « véritable mouvement de bascule auquel, dans leurs constructions rythmiques les plus développées, les Grecs ont infligé d'étranges soubresauts. » (1) M. Emmanuel a cité un exemple tiré de l'*Hippolyte* d'Euripide, où, sur 7 vers, il y a 5 affrontements de levés ou de posés. « Toute mesure ayant une double forme, forme thétique et forme antithétique, il peut se produire, au gré du musicien-poète, un choc entre deux mesures consécutives d'équilibres contraires. Ce heurt rythmique de deux Posés affrontés, ou de deux Levés, correspond à un *chávirement de la battue.* » Et ce chavirement peut avoir lieu, non seulement de vers à vers, mais même, « à l'intérieur de certains vers, d'une mesure à l'autre. » (2)

A propos du mouvement rythmique dans la musique grecque, M. H. Riemann (3) a émis l'hypothèse que ce mouvement comportait *l'enjambement sur la mesure.* Cette dernière n'aurait pas servi « de base d'appréciation pour le mouvement », mais aurait été seulement « la forme première de *groupement des unités normales du temps.* » « La longue des pieds métriques tombe sur l'*ictus ;* or, celui-ci correspond naturellement au commencement de la mesure » ; donc, conclut notre auteur, il faut interpréter

l'iambe :  et le trochée : 

Cette hypothèse ne tient pas compte de deux faits historiques également certains : 1° distinction entre les *pieds* et les vrais *mètres,* 2° double place que pouvaient occuper théoriquement dans chaque mètre le posé et le levé. L'iambe isolé avait bien son premier temps au levé et ses deux autres au posé ; mais, dans la Lyrique Grecque, les iambes et les trochées ne formaient pas de véritables entités métriques autonomes, ne se présentaient jamais à l'état isolé. Ce qui comptait donc, c'était la battue, non des pieds, mais des mètres, les pieds n'ayant été que les temps de la mesure classique. (4) Cela étant posé, il est parfaitement vrai que les Anciens ont distingué entre mesure et mouvement rythmique, nullement cependant dans le sens de M. Riemann, nullement avec enjambement de l'un sur l'autre. Comme nous le disions plus haut, ils ont parlé d'un double mouvement : posé-levé et levé-posé ; mais *c'était toute la mesure* qui était entraînée dans l'un ou l'autre mouvement.

---

(1) Emmanuel, *Histoire de la langue musicale*, t. I, p. 122-123.

(2) Emmanuel, *Encyclop. de la Mus.*, p. 537.

(3) *Les éléments de l'esthétique musicale*, p. 177.

(4) Ce n'était que les « temps composés de plus de 4 unités (péons et ioniques) » qui étaient « souvent considérés comme des mesures et traités comme tels ». (Emmanuel, *Grèce* dans *Encycl. de la mus.*, p. 477).

Quand par suite M. Riemann émet le principe que l'*ictus* « correspond naturellement au commencement de la mesure », il prend le mot « mesure » dans notre sens moderne, qui n'est pas du tout celui des Anciens. Notre mesure, commençant toujours par le posé, commence aussi toujours par le temps *métriquement fort ;* tandis que la mesure antique, débutant soit par le posé, soit par le levé, pouvait débuter soit par le temps fort, soit par le temps faible. (1) Ce qu'il y a de commun aux deux systèmes, c'est que l'*accent métrique* coïncide avec le posé de rythme. En tout état de cause, il n'y avait certainement pas enjambement du mouvement rythmique sur la mesure en musique gréco-latine, la mesure servait de toute évidence « de base d'appréciation pour le mouvement. »

Il y avait bien un enjambement verbal. « Dans les vers en série de la poésie épique ou dramatique, les compartiments du rythme (les *mètres*) sont régulièrement débordés par les mots. » (2) Mais d'abord cet enjambement verbal était loin d'être continu : dans les deux premiers vers de l'*Œdipe Roi* donné en exemple par M. Emmanuel, sur six mesures il y en a quatre qui se terminent sur une fin de mot. En outre, l'enjambement verbal se produisait aussi bien d'un posé à un levé de rythme musical, que d'un levé à un posé : ce qui exclut absolument la conception unilatérale de M. Riemann, et montre que le chevauchement en question a un simple but de plus grande conjonction entre elles des diverses parties composantes. Cela est si vrai, qu'il y a parfois enjambement verbal même entre phrase musicale et phrase musicale, la première finissant seulement sur une fin de mot, non sur une fin de phrase littéraire. (3)

L'enjambement musical, que les Grecs n'ont pas connu, se trouve cependant pratiqué par d'autres peuples, qui n'ont pas imaginé telle quelle la double battue hellénique. Toutefois, même alors, cet enjambement n'est pas constant, il est même le moins fréquent : ce qui n'a pas empêché certains théoriciens de le présenter comme essentiel à la musique en général. Une des causes de cette exagération a été sans doute le besoin de « lutter contre le retour des ictus périodiques,

---

(1) Comme les temps forts helléniques variaient ainsi de place, et qu'en outre les changements fréquents de mesure en empêchaient encore l'équidistance, on peut dire que le temps fort *moderne* n'existait pas en musique grecque.

(2) Emmanuel, *op. cit.*, p. 471.

(3) De ce que nous venons de dire on peut conclure combien a peu de consistance l'argument proposé par la *Paléographie Musicale* (t. VII, p. 250 sq.) en faveur de l'enjambement constant musical, et tiré de l'enjambement verbal gréco-latin. Il est bon aussi de noter que tel autre système de métrique est de parti pris opposé à l'enjambement verbal, par exemple le système syriaque. Voir à ce sujet ce que nous dirons au chapitre suivant.

sempiternels et convenus, qui vulgarisent la musique et la rabaissent. » (1) Mais si ce mouvement de réaction est louable théoriquement, c'est à condition que pratiquement on ne l'appliquent aux productions déjà existantes qu'avec la réserve qui s'impose.

« Toute forme musicale, a écrit M. Riemann, se réalise dans le temps. Les fragments correspondants et dont les contenus sont mis en rapports les uns avec les autres n'apparaissent donc pas en même temps, comme dans l'ordre simultané de l'architecture ; en outre, les rapports réciproques de deux fragments ne sont pas également compréhensibles à partir de chacun d'eux.... La symétrie musicale n'apparaît qu'au moment de l'entrée du second élément : elle n'est complète qu'après l'audition de ce second élément et la compréhension du rapport qui l'unit au premier. C'est pourquoi le second élément est la partie conclusive de ce grand fragment formel ; il a une valeur esthétique spéciale et se trouve être l'élément accentué par excellence. »

« On donne le nom de *métrique* à la théorie de l'ordonnance symétrique des unités rythmiques, pour la formation de groupes d'ordre supérieur. On peut donc dire que la force conclusive croissante du second élément de chaque groupe, toujours plus grand, correspond à un *accent métrique* toujours plus fort ; la distinction entre temps *faible* et temps *fort* ne sera, elle-même, qu'une *qualité métrique*. La *mesure* est le groupe le plus petit que l'on puisse former au moyen d'unités fondamentales du mouvement, d'unités rythmiques (avec toutes les variantes du *tempo*). Une mesure théorique ne se compose, au fond, que de *deux* de ces unités, opposées l'une à l'autre, la *seconde* étant *accentuée* et désignée comme telle, d'une manière toute matérielle, par la barre de mesure :  La numérotation habituelle des temps, dans l'enseignement musical, est l'inverse de celle-ci, le temps fort (accentué) étant considéré comme le premier. » (2)

Voici maintenant quelles transformations Dom Mocquereau a fait subir à la théorie qu'on vient de lire. Le mouvement rythmique musical est assimilable au mouvement d'une balle lancée en l'air et retombant ensuite sur le sol. Dans le mouvement de la balle il y a élan et repos, dans le mouvement musical aussi élan et repos, c'est à dire levé et posé. Chaque posé est un temps de repos, provisoire ou définitif. Au cours de la phrase le temps de repos devient temps d'appui pour aller plus loin, comme dans les bonds successifs d'une balle l'arrivée de cette bal-

(1) Bordes, *Résumé des doctrines esthétiques de la Schola Cantorum*, dans *Tribune de S. Gervais*, sept.-oct. 1903. Cf. Emmanuel, *Histoire de la langue musicale*, I, p. 436-441.

(2) *Les Eléments de l'Esthétique Musicale*, p. 170-171. M. Riemann ne considère la mesure ternaire que comme une mesure binaire dont un temps est prolongé.

le sur le sol lui permet de rebondir. Le mouvement général, allant ainsi d'appui en appui, donne naissance à une nouvelle unité : | ♪♪ | d'un ordre différent de celui du rythme, une *unité pratique* : le *temps composé* (la mesure moderne est un temps composé), lequel n'est pas autre chose que l'union de la thésis ou posé d'un premier rythme avec l'arsis ou levé du rythme suivant :



Le « mouvement unique (d'*arsis* et de *thésis*) avec son début et sa fin, son élan et son repos, est l'élément essentiel... Il est la forme, l'âme du rythme ; il est le rythme lui-même.... Voilà enfin mis à nu et dans toute sa simplicité le fondement sur lequel repose le rythme; rythme de toutes espèces : instrumental, vocal, poétique, oratoire, orchestique ; rythme de tous pays, de tous temps, car ce fondement repose sur la nature humaine. » (1)

Si tout rythme va du levé au posé, comment se fait-il qu'à tout instant l'on trouve des pièces commençant par un posé, ou finissant par un levé, ou même réunissant le double phénomène ? On peut examiner, par exemple, dans l'*Encyclopédie de la musique*, p. 309-314, les 8 *Jâtis* de Çârngadeva (XIII[e] siècle) : tous commencent au posé et finissent au levé. Qu'on parcoure aussi les recueils de musique médiévale mensuraliste ; à tout bout de champ on se heurte à des pièces comme ce *lai* de Gautier de Coinci (XIII[e] s.) :



Et d'abord, puisque M. Riemann appelle élément conclusif le temps fort, et que D. Mocquereau donne le nom de repos au posé, comment tant de compositions commencent-elles par un élément conclusif, par un second temps de rythme? M. Riemann parle de *note forte initiale isolée.* « Que ceux qui déplorent, écrit-il (2), dans mes éditions « phrasées », la séparation de la note forte initiale de ce qui suit, veuillent bien se convaincre du fait que les théoriciens proportionnels de

---

(1) D. Mocquereau, *Le Nombre Musical Grégorien*, n° 98.
(2) *Les éléments de l'esthétique musicale*, p. 177-178.

l'époque de Léonin et de Pérotin procédaient déjà de la même manière. » Et immédiatement avant : « J'ai déjà montré ailleurs (1) que le sentiment exact de la valeur anacrousique des notes brèves de tous les modes s'exprimait clairement par la forme des ligatures propres à chaque mode, au début de la musique proportionnelle, c'est à dire avant J. de Garlande. (L'Anonyme 4 des *Script.* I de Coussemaker en donne une description détaillée). »

M. Riemann présente l'Anonyme 4 des *Script.* I de Coussemaker comme un témoin du « début de la musique proportionnelle, comme antérieur à J. de Garlande. Or, celui-ci est situé par Dom Vivell *(Initia tractatuum musices ex codicibus editorum)* « circa 1190 », et l'Anonyme 4 seulement « circa sæculum XIV ». Prenons maintenant un auteur pas bien éloigné de J. de Garlande. Que nous dit Francon dans son *Ars cantus mensurabilis* ? « In omnibus modis utendum est semper concordantiis in principio perfectionis, licet sit longa, brevis vel semibrevis. » Puisque les « concordantiæ », les consonances, avaient leur place de choix « in principio perfectionis », au commencement de la mesure mediévale, c'est donc que cette mesure, tout comme la nôtre, qui en est le dérivé immédiat, commençait par le temps principal, le temps portant l'accent métrique, le posé. Et comme les brèves pouvaient aussi se trouver sur ce premier temps, il s'ensuit que ces brèves initiales étaient au posé, et partant accentuées d'accent métrique. Le 2e Mode Rythmique ne peut donc s'interpréter, comme le fait M. Riemann : $\frac{3}{4}$ 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥. 𝅘𝅥 | 𝅗𝅥. etc., mais bien : $\frac{3}{4}$ 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | etc.

C'est du reste ce que déclare ouvertement le fameux Anonyme 4 : « Secundus constat ex brevi longa, brevi longa, brevi longa », alors que « Primus modus constat ex longa brevi, longa brevi, longa brevi ». Par conséquent, ni « valeur anacrousique » pour la brève, ni valeur isolée pour la longue initiale. Le lai de Gautier de Coinci que nous citions plus haut est du 1er Mode Rythmique. Si l'on veut isoler la note longue du début, et enjamber ensuite toutes les mesures, qu'arrivera-t-il ? Que la brève qui termine le premier vers sera réunie à la longue qui commence le second. Or, de bonne foi le sens musical n'est-il pas achevé après le *sol* qui finit la première incise, de même qu'est terminé le sens de la première division littéraire à la fin du mot *jornée* ? De quel droit rattacher à contresens la première incise à la seconde, le mot *jornée* au mot *Toute* ?

Quant aux « ligatures propres à chaque mode » dont parle M. Riemann, M. Beck les a sans doute interprétées dans un sens tout opposé à celui du professeur de Leipzig, pour qu'il ait pu, tout récemment, dans son ouvrage *Die Melodien*

---

(1) *Geschichte der Musiktheorie*, p. 181.

der Troubadours, établir comme suit ses Modes Rythmiques :



etc.

C'est là, on le voit, le contre-pied exact des idées de M. Riemann : 1° pas d'isolation de la note longue initiale ; 2° pas d'attribution d'une valeur anacrousique aux notes brèves initiales ; 3° bien mieux accentuation de ces dernières notes.

Pour Dom Mocquereau, la solution du problème d'un posé initial consiste dans « la notion du mouvement moteur, soit physique, soit spontané, qui précède tout mouvement soit local, soit sonore. La fin ictique de ce mouvement explique l'ictus thétique rythmique qui, dans l'analyse élémentaire ou dans l'analyse par temps composés, affecte la première note d'un temps composé. » Soit la comparaison suivante. Une balle est posée à terre ; un enfant, d'un coup de crosse, la met en mouvement. « Il faut distinguer, dans le premier mouvement de la balle, trois instants, trois phases, ou, si l'on veut, trois temps.... le point de départ ou élan, le parcours ou la trajectoire décrite par la balle, le point d'arrêt ou chute de la balle. Ces trois instants n'empêchent pas l'unité parfaite du mouvement. *Le point de départ* fait partie du mouvement, il en est le commencement et ne peut en être distingué : il est lui-même mouvement et élan. *Le point d'arrivée* lui aussi fait partie du mouvement en tant qu'il en est la fin, l'arrêt. »

« Revenons au point de départ. Comment le mouvement s'est-il produit ? Par l'action d'une force motrice extérieure, par le coup (ictus) de crosse, en d'autres termes par un *mouvement* impulsif qui, lui aussi, a son point de départ, sa trajectoire, son arrivée, et cette dernière *juste au point de départ* de la balle ; car c'est le choc de cette arrivée qui a déterminé la mise en mouvement de ladite balle. Quant à la crosse, sa force motrice n'est autre que la volonté spontanée du joueur. Il y a donc à constater au point de départ de la balle un double fait, qu'il est important de remarquer : 1° la *fin*, l'arrivée, la thésis, l'*ictus thétique* du mouvement moteur préliminaire, extérieur à la balle ; 2° le *départ*, l'arsis, l'*ictus arsique* du mouvement de la balle. Le point qui réunit les deux mouvements est donc à la fois, selon le point de vue où l'on se place, soit la *fin* du mouvement moteur, soit le *début* du mouvement de la balle. *Il y a simultanéité entre l'arrivée du premier et le départ du second*. En d'autres termes, l'*arsis* de la balle commence au moment

où l'*ictus thétique* moteur la frappe. Dès le début du mouvement local, il y a donc fusion, *enchaînement de deux mouvements.* »

Le coup de crosse qui, en musique, « enlèvera » la thésis initiale, ce sera l'« ordre qui, partant du cerveau, de la volonté, se transmet comme l'éclair aux organes de la voix et les met en action pour l'émission des sons. » Mais, objecterons-nous, à faire entrer ainsi notre phénomène *psycho-nerveux* dans la filière rythmique *musicale*, outre que l'on met en rapport deux choses d'ordre absolument différent, dont la première est la *préparation*, non la *modification* de la seconde, l'on arrive à cette conclusion paradoxale : c'est que toutes les thésis d'une mélodie, même la toute dernière, seront « enlevées », puisque évidemment précédées d'un « mouvement moteur. » Et puis examinons le fond des choses. On nous parle ici d'une influence sur le mouvement *rythmique* de la balle ou de la voix, exercée par le coup de crosse ou par l'« ordre qui, etc. » Où s'arrêterait cependant la balle lancée par le coup de crosse, si une nouvelle action de la pesanteur ne venait se produire ? Elle s'arrêterait bien certainement en l'air. L'on voit ici tout le trompe-l'œil de ces assimilations entre mouvements physiques locaux et mouvements musicaux. Si dans les premiers il y a nécessairement *élan* et *repos* dans le sens de *levé* et *posé*, c'est que la pesanteur entre en jeu pour obliger la balle à retomber, ou la jambe d'un danseur à revenir sur le sol après l'avoir quitté. Mais le mouvement rythmique musical est indépendant de semblables entraves : il lui est aussi facile d'aller du posé au levé que du levé au posé. C'est pourquoi les Grecs, assez subtils philosophes certes, n'ont découvert ni note initiale isolée, ni temps initial sous-entendu, dans le cas de mélodie débutant par un posé, mais ont sagement admis deux directions également vraies du mouvement rythmique.

Tout de même, objectera quelqu'un, il faut bien avouer qu'il y a tendance naturelle à terminer une pièce au posé, tellement que Schopenhauer a écrit que « le retour à la tonique doit s'effectuer toujours sur un temps fort, pour qu'il y ait satisfaction complète. » (*Le monde comme volonté et comme représentation*). Et alors, tout se réduisant en art, comme dans la nature, à des tendances satisfaites et à des tendances combattues, les cas de terminaison au levé représenteront simplement des tendances combattues. A cela nous répondrons que, si notre sentiment à nous demande plutôt que la dernière note soit au posé, il y a des systèmes musicaux très différents sous ce rapport. Par exemple, au témoignage de M. Grosset, la musique indienne moderne admet *très fréquemment* la dernière note au levé. Dans la musique indienne antique « on peut dire que la finale ne tombe jamais sur ce que nous appelons le temps fort, la *thesis* des Grecs. » Or, en faisant cela, les Hindous ne suivent-ils pas une tendance tout aussi légitime que

la nôtre ? Et puis dernière note au posé n'est pas « dernier temps de la rythmopée au posé ». Quand la dernière note d'une pièce est à la fois au posé et longue, la rythmopée se continue en réalité au levé. C'est ce qui explique que souvent l'accompagnement continue cette rythmopée au delà du dernier posé où s'arrête le chant. Voir, par exemple, le *Prélude* XX (2e Livre) du *Clavecin bien tempéré* de Bach.

Quant aux notes au levé dans le courant d'un morceau, elles peuvent être : ou nullement accentuées ; ou accentuées d'un *accent purement pathétique* (cf. Lussy, *Traité de l'expression musicale*, p. 30), par exemple dans cette mesure :



du Finale du *Thème sur le nom Abegg* de Schumann (op. 1) ; ou enfin accentuées d'un véritable *accent rythmique*. Le cas d'accent purement pathétique au levé se distingue de celui d'accent proprement rythmique, en ce que le premier laisse à l'accent métrique suivant, toute son intensité, et partant son action directrice habituelle du mouvement, tandis que le second, en enlevant à l'accent métrique tout ou partie de son intensité, prend véritablement le pas sur lui, et s'attribue dès lors la direction du mouvement rythmique. (2)

Voici un exemple où, sans conteste possible, c'est la direction levé-posé qui ressort (*Allegretto* de la Sonate de Beethoven op. 31, n° 2) :



(1) Ce que nous disons des notes au levé doit s'entendre aussi proportionnellement des autres notes dépourvues d'accent métrique principal ou secondaire.

(2) M. Lussy appelle indistinctement « accents pathétiques » tous les accents qui « vont à l'encontre de la mesure », c'est à dire qui ne sont pas sur temps fort. Dans ce cas il y a lieu de distinguer deux catégories : 1° les *accents pathétiques sans action sur le mouvement rythmique*, ceux qui laissent à l'accent métrique suivant, toute son intensité, comme dans l'exemple de Schumann que nous citons ; 2° les *accents pathétiques à action sur le mouvement rythmique*, ceux qui font disparaître, en tout ou en partie, l'intensité de l'accent métrique suivant, et opèrent le chavirement de la direction du mouvement rythmique. Comme dans le jeu de l'orgue il n'y a pas de différence d'intensité, il n'y a accent rythmique au levé qu'autant que l'esprit l'y veut bien mettre. Il est vrai que l'esprit est porté à le faire, soit parce qu'il connaît par ailleurs la véritable accentuation du passage exécuté, s'il s'agit d'une pièce non écrite pour l'orgue ; soit, pour les pièces écrites pour orgue, lorsque tel changement d'accord au levé fait éprouver la sensation d'un accent pathétique.

Pourquoi y a-t-il mouvement levé-posé ? Parce que l'accent rythmique au levé prend une très réelle prépondérance intensive sur l'accent métrique. Le mouvement du reste va si bien du levé au posé, que la première incise finit au posé (+), et que la seconde commence au levé suivant, après un demi-temps de silence. Mais en vérité ne sont-ce pas les phénomènes exactement contraires qui se produisent dans ce début de l'*Andante* de la Symphonie en *sol maj.* de Haydn ?



Puisqu'ici nos incises finissent au levé, et notre deuxième avec en plus un demi-temps de silence, ne serait-ce pas aller contre l'évidence même des faits, que de vouloir rattacher en quelque façon que ce soit le dernier levé d'une incise au posé qui commence l'incise suivante ? C'est donc que le premier rythme élémentaire de celle-ci, et par suite celui des autres incises, va du posé au levé. Et puis qu'on examine chacune de nos mesures : ne forment-elles pas un petit tout mélodique complet, comme le formaient les rythmes élémentaires levé-posé de l'*Allegretto* précédent ? Concluons qu'elles aussi constituent de vrais rythmes élémentaires, mais, encore une fois, des rythmes élémentaires posé-levé. Par conséquent le mouvement levé-posé se vérifie lorsque l'accent prépondérant, l'*accent rythmique*, se trouve au levé ; le mouvement posé-levé, lorsque l'accent rythmique se confond avec l'*accent métrique*. (1)

Notons que si nos deux exemples ci-dessus ont leurs rythmes élémentaires formant de petits touts mélodiques complets, le rythme élémentaire est chose vraiment trop brève, pour qu'il soit nécessairement indépendant au point de vue mélodique. Par suite, soit dans le mouvement posé-levé, soit même dans le mouvement levé-posé, il arrive souvent qu'il y a empiètement mélodique d'un élément à l'autre. Si le fait est plus fréquent pour le premier cas, c'est que la place normale des « consonances », comme l'observait déjà Francon au Moyen Age, c'est le premier temps de la mesure ; et alors souvent la dernière note au levé

(1) Le R. Père Lhoumeau a bien su distinguer entre *accent métrique* et *accent rythmique*, mais non entre mouvement levé-posé et mouvement posé-levé, parce qu'il n'a pas su voir les cas si nombreux (les plus nombreux) où l'accent métrique fait en même temps fonction d'accent rythmique au posé : « On voit, a-t-il écrit (*Tribune de S. Gervais*, août 1895), dans le rythme deux accents : l'un métrique et au frappé, c'est le temps fort de la mesure ; l'autre rythmique et au levé, c'est l'arsis. »

demande à être jointe *mélodiquement* au premier temps du rythme posé-levé suivant, tout en faisant partie du rythme élémentaire précédent.

Autre remarque : si l'*Andante* ci-dessus de Haydn était ainsi modifié :



le rythme en serait-il substantiellement différent ? Non évidemment. C'est donc que les pièces, ou les périodes, ou les incises, qui commencent par une ou plusieurs notes au levé, mais non accentuées, ont, elles aussi, leur premier rythme élémentaire allant du posé au levé. Par conséquent, comme nous le disions plus haut, c'est bien de l'accent rythmique seul que part le rythme élémentaire ; suivant la place qu'occupe cet accent, l'on a une forme ou l'autre de mouvement. Le caractère précaire et facultatif des notes initiales non accentuées au levé est manifesté par cet autre fait : c'est qu'elles disparaissent fréquemment au bon plaisir du compositeur. Témoin cet *Andante cantabile* du Quatuor op. 18 de Beethoven :



Plus de *la* initial pour la reprise du motif à la deuxième incise. Concluons que les notes en question représentent une simple préparation du rythme élémentaire qui suit, et qu'elles doivent être considérées, dans le cours de la pièce, comme englobées par le rythme élémentaire précédent.

Les deux formes de mouvement rythmique s'entremêlent souvent dans une même composition. Ainsi, dans l'*allegretto* ci-dessus de Beethoven, la forme levé-posé est celle de la partie de chant pendant les 30 premières mesures, parce que l'accent rythmique est au levé. Mais la partie d'accompagnement a son rythme allant, au contraire, du posé au levé. Puis, à la mesure 31, cette partie d'accompagnement attaque à son tour le chant en levé-posé, pendant que la main droite, dès la mesure 32, va du posé au levé. Au début de la mesure 34, un *sforzando* général réunit carrément aux deux mains le mouvement posé-levé. Et ainsi de suite enchevêtrement des deux formes rythmiques, tantôt avec uniformité, tantôt, par contre, avec indépendance des parties harmoniques.

Le chavirement de la direction du mouvement amène assez souvent des *rythmes incomplets*, des *rythmes brisés*, par suite de deux ictus rythmiques immédiatements successifs. Cela ne se vérifiait pas exactement de la même manière en musique grecque, parce que l'accent métrique seul, à l'exclusion de l'accent

tonique, entrait en jeu au point de vue de l'intensité. Mais, d'un autre côté, le posé grec ayant été la seule place de l'ictus métrico-rythmique, l'affrontement fréquent de deux posés amenait la *succession immédiate de deux ictus métrico-rythmiques*. En outre l'affrontement de deux posés ou de deux levés donnait une certaine sensation de brisement rythmique.

En Chant Syrien, comme en Chant Grégorien, l'action produite par l'accent rythmique au levé est remplacée par celle de l'*accent tonique au levé*, l'intensité de celui-ci prenant le pas sur celle de l'accent métrique suivant. Donnons un exemple :

All° mod°.



On peut remarquer que, dès la deuxième mesure, après un temps fort commençant un rythme de la première espèce (1), se trouve un nouveau temps fort introduisant un rythme de la deuxième. Le posé de la troisième mesure, étant second temps de rythme, est relativement faible; cependant les chanteurs syriens, après avoir donné une impulsion de voix vigoureuse sur le levé de la deuxième mesure, à cause de l'accent tonique sur la syllabe *ra*, réservent un ictus plus léger au posé sur la troisième mesure. Cette pratique se vérifie dans un très grand nombre de cas, en particulier lorsque, comme ici, le deuxième temps de rythme, au posé, se rencontre dans une mesure ternaire, et aussi, comme dans la quatrième mesure de notre exemple, lorsqu'une mesure binaire est consacrée tout entière à une seule syllabe atone, avec notes distinctes sur les deux temps, en général lorsque plusieurs notes suivent, dans un même rythme, l'accent au levé.

Concluons que la mesure moderne, comme la mesure syrienne ou grégorienne, n'est pas nécessairement la simple réunion de deux parties de rythmes successifs. Elle peut être cela en cas de mouvement levé-posé ; mais, en cas de mouvement posé-levé, c'est à dire le plus souvent (*à prendre tous les genres de musique*), elle coïncide avec le véritable rythme élémentaire. L'Ecole qu'on a plaisamment qualifiée de *Jambiste*, parce qu'elle est hantée par l'obsession de

(1) Rythme se continuant sur le deuxième temps de la mesure, avec par conséquent posé en forme de ce que les théoriciens modernes appellent « thésis féminine. »

l'Enjambement, se plaît à répéter que notre barre de mesure, inventée au XVII^e^ siècle, est cause que notre numérotation est fausse, puisqu'elle commence par le posé. Cette École ignore que les Indiens, de longs siècles avant nous, ont imaginé de renfermer dans des caselles leurs mesures musicales, et que dans ces caselles, c'est le posé de rythme, premier temps de la numérotation indienne, qui est mis en premier lieu (voir les fac-similés de M. Grosset). De son côté, Etienne le Lampadaire, théoricien byzantin, écrit que « l'arsis est le dernier temps de la mesure ». N'avons-nous pas vu aussi M. Beck interpréter tous les Modes Rythmiques du Moyen Age en donnant pour premier temps à la « perfectio » le posé accentué ? Notre figuration de la mesure s'accorde en fait avec le mouvement rythmique le plus fréquent et avec la conception la plus universelle de la mesure.

On voit dès lors ce que devient la portée réelle des théories à aspect philosophique dont nous avons parlé plus haut. Celle qui suppose le rythme allant toujours du plus faible au plus accentué, si elle a son application pour le grand rythme (1), ne se vérifie jamais pour les rythmes élémentaires, puisque dans ceux-ci c'est toujours du plus accentué au plus faible que va, au contraire, le mouvement. M. Riemann a méconnu entièrement les cas très réels d'accentuation prépondérante au levé, et partant l'existence d'un accent rythmique pouvant se distinguer de l'accent métrique. En outre, dans les cas d'accentuation prépondérante au posé, il n'a pas su reconnaître qu'alors il y a rencontre du Rythme avec la Mesure. Quant à la théorie du « rythme élan-repos » (2), outre qu'elle n'a pas su reconnaître, elle non plus, la rencontre dont nous venons de parler, elle a eu le tort de nier l'existence d'un accent vraiment métrique, et aussi celui d'exagérer l'importance de l'accentuation au levé, accentuation qui ne se relève que dans la minorité des cas.

Pour ce qui est de l'accompagnement du Chant Grégorien, si on y admet, non plus une seule place *plus normale* des changements d'accord, le posé, mais aussi, suivant le cas, le levé de rythme, l'adaptation de l'accompagnement au texte liturgique et au mouvement rythmique musical devient plus intime. Lorsqu'un accord précédent est maintenu sur une syllabe accentuée au levé, l'accent

---

(1) M. Combarieu, (*Théorie du rythme dans la composition moderne*, p. 76) est, comme M. Riemann, d'avis que « dans la période musicale de plusieurs membres, le *crescendo* de la première protase s'accentue dans les suivantes jusqu'au kôlon final. » La *Pal. Mus.* place, et peut-être plus justement selon nous, le point culminant d'intensité à des endroits divers.

(2) A titre documentaire, notons que déjà De Momigny (*Cours complet d'Harmonie et de Composition*, 1803) avait exposé sa théorie de « la mesure élan-repos » imitée de la marche.

tonique reste confondu dans cet accord. N'est-il pas tout à fait logique de souligner le plus souvent possible, par l'entrée d'un nouvel accord, la syllabe et la note que rend plus saillantes leur caractère de plus grande intensité ? N'est-ce pas, par contre, une anomalie que pour une musique où elle fait ressortir (même avec exagération) l'importance de l'accent verbal au levé, la *Pal. Mus.* n'accorde à l'accent aucune action obligatoire sur l'accompagnement ? Donc deux places également plus normales pour les changements d'accords : le posé pour les rythmes posé-levé, le levé pour les levé-posé, dans l'un et l'autre cas la note qui porte la plus grande intensité.

IV. Période musicale syrienne.

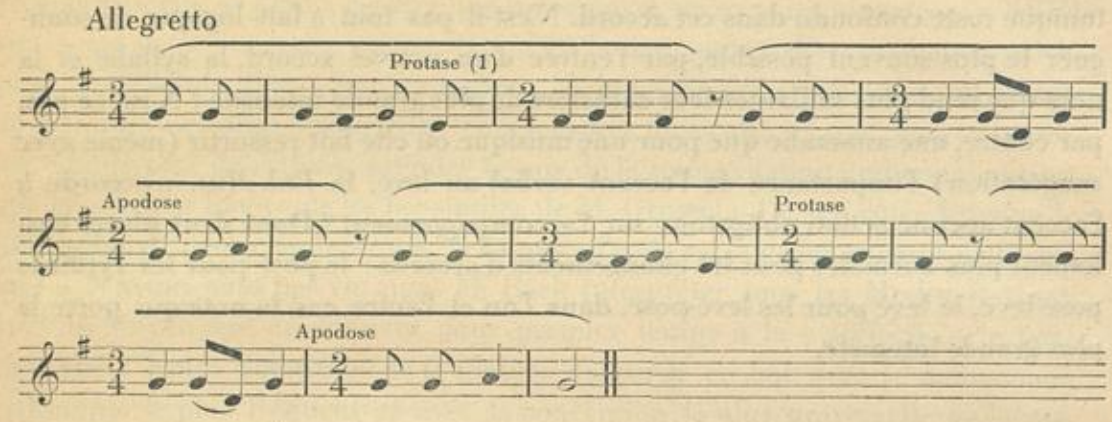
De même que nous avons parlé, tantôt de mesure unique pour une même pièce, tantôt de mesure variée, il y a lieu de parler de périodes régulières et de périodes plus ou moins irrégulières. En outre, si la variation de mesure parfois est corrélative aux irrégularités du texte littéraire, parfois au contraire est indépendante de ce texte, l'irrégularité de la période à son tour connaît ces deux manières de se produire. Notons qu'en style mélismatique les incises de la période sont très habituellement de proportions irrégulières.

La période régulière affecte trois formes : la répétition, l'entrecroisement et l'inversion.

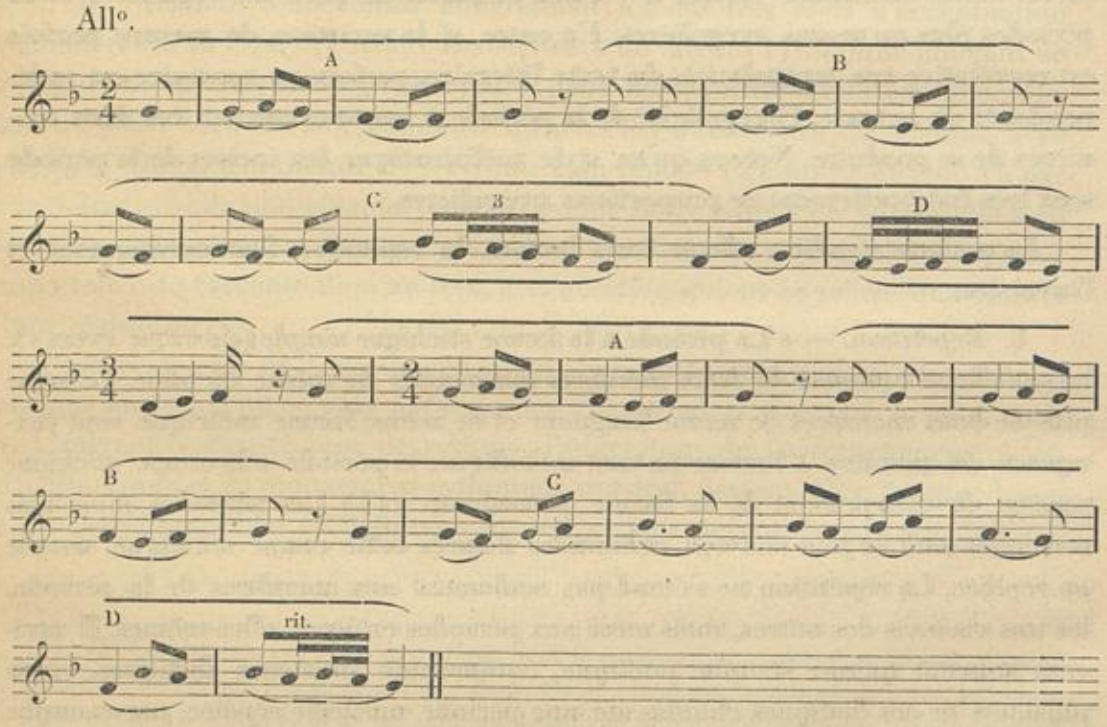
1. *Répétition.* — « La période a la forme *stichique simple* (de στίχος «vers»), lorsqu'elle se compose de deux membres consécutifs de même étendue. Lorsque plus de deux membres de même longueur et de même forme métrique sont juxtaposés de manière à former un tout mélodique, la période a la coupe *stichique répétée*, développement de la forme précédente. » (1) Les périodes musicales syriennes sont le plus souvent ordonnées d'après cette coupe stichique, simple ou répétée. La répétition ne s'étend pas seulement aux membres de la période, les uns vis-à-vis des autres, mais aussi aux périodes entières elles-mêmes. Il arrivera souvent qu'une strophe poétique, comprenant plusieurs distiques, verra plusieurs de ces distiques chantés sur une période musicale répétée, par exemple dans cette pièce :

---

(1) Gevaert, *Histoire.....*, t. II, p. 151.

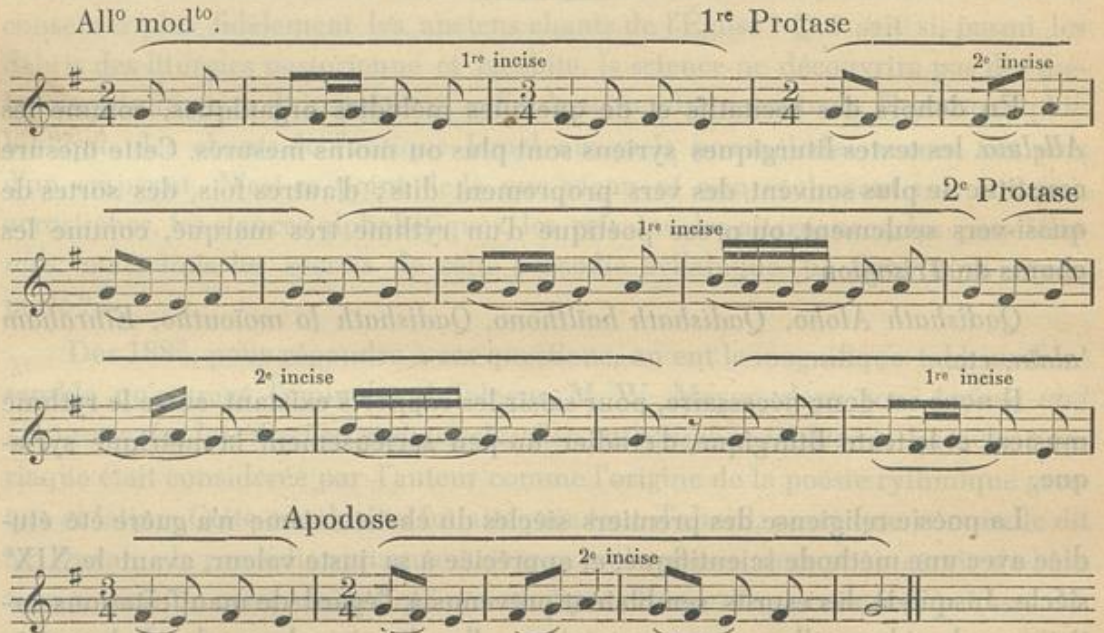


2. *Entrecroisement.* — L'*entrecroisement* a lieu lorsque la période est construite d'après la coupe *palinodique*, c'est-à-dire admettant des groupes symétriques de deux ou plusieurs membres reproduits dans un même ordre. « Si chacun des groupes se reproduit en entier plus de deux fois, la période a la coupe *palinodique répétée.* »



(1) Protase = Antécédent ; Apodose = Conséquent.

3. *Interversion.* — Elle a lieu, lorsque la période affecte la forme *antithétique,* c'est-à-dire celle dans laquelle les membres extérieurs se correspondent entre eux, et les membres intérieurs entre eux aussi. Dans l'exemple que nous allons donner l'antithèse n'existe pas dans la longueur des incises, puisqu'elles sont toutes égales ; mais elle existe dans le procédé de facture qui ramène, pour conclure, la formule mélodique des deux premières incises de la strophe, après une formule différente attribuée aux incises intermédiaires. Ce procédé est extrêmement fréquent dans la musique syrienne, comme d'ailleurs dans la musique moderne, où l'idée initiale sert très souvent aussi de conclusion. (1)



(1) Dans la musique indienne de même le morceau est « régulièrement terminé par la répétition du premier motif. » Grosset, *Encyc. de la musique, Inde,* p. 530.

CHAPITRE CINQUIÈME

RYTHME LITTÉRAIRE DANS SES RAPPORTS AVEC LE RYTHME MUSICAL.

En dehors des récitatifs et de quelques mélodies organiques, comme les *Alleluia*, les textes liturgiques syriens sont plus ou moins mesurés. Cette mesure constitue le plus souvent des vers proprement dits ; d'autres fois, des sortes de quasi-vers seulement, ou prose poétique d'un rythme très marqué, comme les chants du *Trisagion :*

Qadishath Aloho, Qadishath haïlthono, Qadishath lo moïoutho, Ethraḥam ʿalaïn, etc.

Il nous est donc nécessaire, pour saisir les rapports existant entre le rythme musical et le texte liturgique, d'étudier un peu sérieusement la métrique syriaque.

La poésie religieuse des premiers siècles du christianisme n'a guère été étudiée avec une méthode scientifique, et appréciée à sa juste valeur, avant le XIX[e] siècle. Jusque-là, les esprits semblaient prévenus à l'égard de manifestations artistiques dans lesquelles ne se constatait pas l'application des règles de la poésie classique : on allait jusqu'à refuser le nom de poésie à ces compositions. Encore en 1868, le P. Gagarin écrivait dans les *Etudes Religieuses* (p. 341) « qu'il serait possible de trouver des vers semblables à ceux des hymnographes dans la partie officielle du *Moniteur.* »

Ce furent les remarquables travaux du cardinal Pitra (1) sur l'hymnographie grecque qui contribuèrent à remettre en honneur les productions de l'art primitif chrétien, et, plus tard, les études de Christ (2), de Stevenson (3), de Bouvy (4),

---

(1) *Hymnographie Grecque*, Rome, 1867 ; *Analecta sacra*, Proleg., Paris, 1876.

(2) *Anthologia græca carminum christianorum*, p. LXXIII et suiv., Lipsiæ, Teubner, 1871.

(3) *L'hymnographie grecque*, dans *Revue des questions historiques*, 1876, II, p. 482 sq.

(4) *Poètes et mélodes*, Nîmes, 1886.

de Deutschman (1), de Krumbacher (2), de Mercati (3), d'Emereau (4), précisèrent les lois de la poésie byzantine.

On se posa en même temps plusieurs questions. Les lois spéciales de la poésie grecque ne seraient-elles pas celles mêmes qui régissaient les poésies liturgiques latine médiévale, syriaque et hébraïque ? En outre, cette dernière n'aurait-elle pas servi de type à la poésie syriaque et, par elle, aux autres ? On le voit, la question métrique se doublait d'une question historique des plus intéressantes. Dom Pitra se rendait très bien compte de la portée immense de ses découvertes. « Ne faudrait-il pas, disait-il (5), pénétrer dans l'hymnographie des Syriens, des Chaldéens, des Arméniens, des Coptes, qui ont pu, sinon précéder, du moins conserver plus fidèlement les anciens chants de l'Église ? Qui sait si, parmi les débris des liturgies nestorienne et jacobite, la science ne découvrira pas des mélodies primitives... Il importerait enfin de se rendre compte de l'hymnographie biblique, des chants de l'antique Israël, auxquels nos mélodes auront fait plus d'un emprunt. N'est-ce point de là que viennent non seulement nos antiques acrostiches, les stances alphabétiques, les refrains, les alternances, les parallélismes, mais tous les secrets de cette prosodie syllabique (6) dont nous avons parlé ? »

Dès 1885, pour répondre à ces questions, on eut le magnifique tableau d'ensemble qu'a tracé l'éminent philologue, M. W. Meyer, dans son *Anfang und Ursprung der lateinischen und griechischen rythmischen Dichtung*. La poésie syriaque était considérée par l'auteur comme l'origine de la poésie rythmique grecque et latine. Cette conclusion fut attaquée tout d'abord, parce que comme le dit M. Duval, « la prosodie syriaque était trop mal connue alors pour servir de base à un travail de comparaison qui eût quelque chance de succès. » (7) Aussi M.

---

(1) *De poesis graecorum rythmicae usu et origine*, Coblentz, 1889.

(2) *Geschichte der Byzantinischen Litteratur*, 2e éd., 1897; *Studien zu Romanos*, Munich, 1898; *Die Griechische Litteratur des Mittelalters*, 2e éd. 1907.

(3) *Studi sulle versioni greche di Efrem Siro.Contributi alla critica del testo ed alla storia della metrica bizantina antica*, Bologne, 1905.

(4) *Saint Ephrem le Syrien, Son Œuvre Littéraire Grecque*, Paris, Bonne Presse, 1918. On trouve aussi, dans la *Byzantinische Zeitschrift* de savants articles dus à la plume de Religieux Assomptionnistes.

(5) *Op. cit.*, p. 33, 34. Cf. *Analecta sacra*, Proleg., p. LIV et suiv.

(6) Quoique D. Pitra ait surtout parlé de « prosodie syllabique », « il est facile de s'assurer que, même dès l'année 1866, il avait reconnu le rôle important de l'accent dans l'hymnographie byzantine. » Stevenson, *op. cit.*, p. 504. Et l'auteur cite plusieurs exemples caractéristiques à l'appui de son dire.

(7) *Littérature syriaque*, p. 17.

Kawczinski (1) écrivait-il encore en 1889 : « La versification syriaque restera donc à cet égard une chose toujours obscure, et c'est une mauvaise méthode que de vouloir éclaircir une chose obscure par une autre qui l'est encore plus. » Aujourd'hui l'opinion de M. W. Meyer est admise généralement. M. Grimme (*Zeitschrift der deutschen Morgenlandischen Gesellschaft*, t. LIII, p. 112) a magistralement développé les deux conclusions suivantes : « la métrique d'accentuation, prouvée pour le syriaque est à proposer avec vraisemblance pour les langues ouest-sémitiques ; 2° la poésie syriaque a été réellement l'institutrice *(Lehrmeisterin)* des peuples occidentaux, surtout des Byzantins. »

Abordons maintenant l'examen de la métrique syriaque. A la suite de la Renaissance, le Collège Maronite de Rome fut illustré par quelques Orientaux de première valeur, à qui l'on est redevable de l'introduction en Europe des études orientales, et surtout de celle du syriaque. Les éditeurs des œuvres de saint Ephrem, d'une part, les auteurs de grammaires syriaques, de l'autre, furent amenés à toucher la question de la métrique. Mais, somme toute, autant dire qu'ils ne la traitèrent pas, tant leurs données là-dessus sont vagues et mal étayées. Il faut d'ailleurs reconnaître que la matière n'était pas des plus aisées à traiter.

Les poètes syriens, de Bardesane aux obscurs hymnographes des VIII° et IX° siècles, n'avaient, eux, guère fait que chanter, laissant à d'autres le soin de débrouiller le secret de leurs compositions, et de réduire en formules les lois de leur art. Il faut descendre jusqu'en plein moyen âge pour avoir des traités *ex professo* sur la métrique. Or, à cette époque, la poésie syrienne a absolument perdu son cachet primitif, sa simplicité traditionnelle, et s'est jetée, à la suite de la poésie arabe, dans les genres décadents, où les tours de force de versification sont considérés comme le *nec plus ultra* de l'art. Les théoriciens, par suite, mettent tout leur talent à décrire de combien de manières différentes une strophe peut être organisée, quelle variété de mètres peut entrer dans sa composition. Ces détails, joints à quelques notions historiques sur les poètes eux-mêmes, sont fort intéressants sans nul doute pour l'étude strophique des poésies syriaques, mais ils n'arrivent pas à nous fixer sur la loi générale qui domine ces dernières.

Les Maronites romains, d'Amira (1596) à Cardahi (1875), ne pénétrèrent pas non plus le fond des lois rythmiques. Et leurs données mêmes sur les diverses combinaisons métriques sont loin d'être claires et concordantes. Tandis que Bar Shukko (édité par Martin) admet des espèces de vers allant de 4 à 20 sylla-

(1) *Essai comparatif sur l'origine et l'histoire des rythmes*, p. 138. Cf. Deutschmann, *op. cit.*

bes, Étienne Aldaouï (1) ne va que de 4 à 10 syllabes, et encore subdivise-t-il les vers les plus longs. Pour Cardahi (2), il y a dix espèces de mètres : $14=7+7$, $12=4\times3$, $10=5+5$, $18=9+9$, $12=6+6$, $16=8+8$, et les indivisibles : 12, 11, 7, 5. Mubarak écrit : « Septimam syllabam versus non excedit, nec a quarta deficit (3). »

D'ailleurs les données fournies par les savants maronites de Rome, pour vagues et sans concordance qu'elles aient été, n'en avaient pas moins une valeur, au moins au point de vue négatif. Il y avait reconnaissance de leur part que la quantité classique n'avait rien à voir dans la poésie syriaque. « Neutra, scilicet hebraica et syriaca, quantitate versum definit, sed numero », disait le P. Mubarak, éditeur des œuvres de saint Ephrem. Déjà Georges Amira, auteur d'une grammaire éditée en 1596, avait remarqué la même chose : « Il y a des longues et des brèves dans la langue syriaque, mais on n'en tient pas compte pour les vers, à la différence des Grecs et des Romains (4) ». Et Amira ne faisait que répéter ce qu'avait constaté bien avant lui, au XIII^{e} siècle, Mar Mattaï ou Bar Schukko, à savoir que les longues et les brèves ont même valeur en poésie qu'en prose (5).

La quantité étant donc exclue, reste le nombre des syllabes. Mais ici encore il y a place pour divers systèmes. Ou bien l'on compte indifféremment toutes ces syllabes, et l'on arrive ainsi à la loi de l'*isosyllabie*, ou bien l'on ne s'occupe que des syllabes accentuées, et le nombre semblable d'accents constitue la loi de l'*homotonie*. Les deux systèmes ont eu leurs partisans acharnés, dont les plus remarquables sont sans contredit : Bickell pour l'isosyllabie et Grimme pour l'homotonie. Il est à remarquer que l'un et l'autre ont produit aussi d'importants travaux sur la métrique hébraïque (6), et que leurs idées sur l'une des deux poésies ont pu être influencées par leurs idées sur l'autre. Le fait est à retenir pour l'intime connexion des deux problèmes, et aussi, faut-il le dire, pour l'appréciation exacte de l'esprit systématique, et parfois arbitraire, qu'ils ont introduit dans leurs importantes découvertes.

---

(1) Cf. *Zeitschrift der deutschen Morgenlaendischen Gesellschaft*, t. XVII, p.687-690 ; t. XVIII, p. 751-759.

(2) *Liber thesauri*, Rome, 1875. Cf. du même, *Al Yhkam seu linguae et artis metricae Syrorum institutiones*.

(3) *Ephraemus Syrus, opera omnia*, II, præf., p. XXVI.

(4) Cf. Lamy, *S. Ephraemi Syri hymni et sermones*, t. III, p. II-VI, t. IV, p.469 et suiv.

(5) Cité par Martin, *De la métrique chez les Syriens*, Leipzig, 1879, p. 21, en note.

(6) Bickell, *Metricae biblicae regulae exemplis illustratae*, Œniponte, 1879 ; *Carmina Veteris Testamenti metrica*, Œniponte, 1882 ; etc. Grimme, *Zeitschrift der deutschen Morgenlaendischen Gesellschaft*, t. L, p. 519 et suiv. ; t. LII, p. 683 et suiv. ; *Revue biblique*, 1900, p. 400 et suiv. ; *Psalmen Probleme*, Fribourg, 1902.

Quel exégète ne s'est révolté devant les hardiesses de Bickell, taillant à plaisir dans les vers hébreux, ajoutant ici, supprimant là, pour tout conformer à la toise de Procuste. Lorsqu'un vers se montrait décidément par trop revêche, on faisait appel à la pluralité de mètres dans la même strophe, principe très vrai par ailleurs, mais qui, en la circonstance, apparaissait comme un *deus ex machina*. Même raideur arbitraire dans la théorie de Bickell sur la métrique syriaque (1). Sans doute, en fait, dans cette dernière, l'isosyllabie est indéniable pour un grand nombre de cas, et Grimme exagère manifestement lorsqu'il écrit : « Kaum ein syrisches Gedicht... in allen seinen Versen die gefordert Silbenzahl regelrecht aufweist. » Les interminables homélies de Jacques de Saroug, d'Isaac d'Antioche, un grand nombre de compositions de saint Ephrem, les genres liturgiques des *Bo'ouotho* suivant les mètres de Jacques de Saroug, de saint Ephrem et de Balaï, etc., sont réglés d'après une isosyllabie parfaite. Mais faire de cette isosyllabie la norme unique de la poésie syriaque, même avec le recours à la multiplicité des mètres, c'est se mettre dans la nécessité de modifier les faits pour les besoins de la cause, dans un grand nombre de cas.

Le R. P. Emereau a affirmé que « la poésie syriaque obéit à la loi de l'isosyllabie comme à la loi presque unique de sa métrique. » (2) Il a essayé de faire intervenir, pour pouver cette assertion, « la différence fondamentale qui sépare les lois poétiques indo-européennes des lois poétiques sémitiques. Les premières reposent essentiellement sur des alternances définies de syllabes longues et de syllabes brèves... Les secondes, par contre... semblent n'avoir jamais eu d'autre base que le nombre déterminé des syllabes. Ce n'est pas le lieu de rechercher la cause mystérieuse de cette différence, il suffit que celle-ci soit réelle. » Mais justement, réelle, elle ne l'est pas du tout. D'un côté, en grec classique, la poésie lyrique, destinée à être chantée, est très habituellement isosyllabique ; d'un autre côté, en syriaque, c'est, au contraire, la poésie destinée à être chantée, comme nous le verrons tout à l'heure, qui s'éloigne le plus de l'isosyllabie.

Il semble bien que le R. P. Emereau n'a pas poussé son enquête en dehors de S. Ephrem. Mais, même sur ce terrain restreint, ce que nous venons d'affirmer peut se vérifier. S'il est une partie des œuvres du Diacre d'Edesse certainement destinée à être chantée, ce sont bien les *Madrashé*. Or, de ces derniers l'isosyllabie est assez ordinairement absente. On voit dès lors ce que vaut cette conclusion : « Il y a lieu de croire que l'Ephrem grec (traduction de productions syria-

---

(1) Préface des *Carmina Nisibena S. Ephremi*.

(2) *Op. cit.*, p.75. « Dans le domaine sémitique, le principe de l'isosyllabie régnait sans partage. » P. Adhémar d'Alès, *Etudes*, 1921, p. 521.

ques dont l'original est perdu) représente, sous sa forme métrique, une véritable poésie liturgique, c'est à dire une poésie chantée. » (1) Pour nous, au contraire, l'Ephrem grec et son original syriaque appartiennent au pur genre homilétique, non destiné à être chanté. Cela est d'autant plus manifeste, que dans ces compositions, S. Ephrem renvoie parfois expressément d'un poème à l'autre. A-t-on idée d'un auteur qui, en chantant, se réfère à ses autres œuvres ! Après cela, il est fort possible que des textes, non destinés par l'auteur à être chantés, semblables par conséquent aux pures homélies, cependant en vers (2), de Jacques de Saroug et d'Isaac d'Antioche, aient été lus à l'église, ou même chantés, mais alors à la façon dont étaient chantées les *lectures* de prose de l'Ecriture Sainte. De part et d'autre, le texte littéraire n'a pas été liturgique dans l'intention de l'auteur, mais l'est devenu par adaptation.

Revenons au système de Bickell, et signalons-en une nouvelle anomalie. Bickell ayant remarqué qu'un vers syriaque termine toujours en forme de trochée, se dit que tous les pieds du vers devaient répondre au même type. D'où il arrivait à scander tous les vers d'un nombre pair de syllabes comme des trochées, et, au contraire, comme des iambes, les vers d'un nombre impair de syllabes. Mais en fait lui-même violait son propre principe, en scandant, par exemple, comme des iambes, les quatre vers répondant à ce schéma = 7 + 4 + 7 + 4, sous prétexte que le premier vers, qui doit être le type, était iambique, parce qu'impair.

M. Grimme, plus large en théorie avec son *homotonie*, a-t-il su éviter toujours l'arbitraire ? Nous sommes forcé de reconnaître que non. Exclusion de différents mètres, système de *moræ* trop compliqué, explication forcée de certains faits réfractaires à une identification préconçue, ce sont là tout autant de points qui font tache dans une théorie, par ailleurs fort remarquable. Voici en quelques phrases cette théorie, pour ce qui regarde la métrique syriaque. (3)

La quantité, à supposer qu'elle fût la base de cette dernière (4), amènerait une surabondance telle de syllabes longues, que le rythme en serait fort peu

---

(1) Emereau, *op. cit.*, p. 117.

(2) Un siècle avant S. Ephrem, Commodien avait écrit *en vers* ses *Instructiones adversus gentium deos*, et cependant sans prétention liturgique bien certainement. On sait que les vers de Commodien ont la cadence de l'hexamètre, mais sans souci de remplir les places longues ou brèves par de véritables longues ou brèves.

(3) *Z. D. M. G.* t. XLVII, p. 276-307. Cf. du même, *Der Strophen-Bau in den Gedichten Ephrems des Syrus*.

(4) Supposition bien improbable, attendu que le syriaque a laissé tomber de bonne heure toutes les voyelles brèves dans les syllabes ouvertes. Cf. Duval, *Littérature syriaque*, 2e éd., p. 17.

agréable. D'autre part, l'isosyllabie n'est pas une explication adéquate (1). Restent donc les accents poétiques. Etant admis qu'il n'y a aucune différence entre l'accent de la poésie et celui de la prose, une fois connu l'accentuation des mots et le nombre de syllabes d'un vers, on connaîtra aussi l'allure rythmique de ce dernier. Quelle est donc l'accentuation des mots syriaques ? Et d'abord, quelle était-elle à l'époque classique ? Noeldeke répond : « Pour ce qui est de l'accentuation du syriaque au temps de sa floraison, nous n'en savons rien. Les Nestoriens accentuent l'avant-dernière, et très aiguë. Mais ce n'est certainement pas la façon primitive (2), car autrefois l'accent principal portait sur la dernière. » (3) Et, en effet, la chute de voyelles, la mutation des mots ne s'expliquent que de cette façon. Quoi qu'il en soit, force nous est, devant l'absence de tout document positif en faveur de l'accent sur la dernière syllabe, de nous en tenir à la pratique actuelle des Syriens et des Nestoriens, qui accentuent la pénultième (4).

Mais cet accent sur la pénultième, dans un assez grand nombre de cas, doit se déplacer en poésie, à cause des monosyllabes qui se groupent autour d'un mot principal, soit comme proclitique soit comme enclitique. Par exemple, *Qoreinan* a, de soi, l'accent sur *rei ;* mais dans le vers : *Qoreinan lok morio moran tho l'oudronan*, le mot *lok*, intimement lié à *Qoreinan*, modifie ainsi l'accentuation de ce dernier : *Qoreinán lok*. De même, les voyelles faibles au commencement des mots, les demi-syllabes, composées d'une conjonction et d'une semi-voyelle, peuvent, dans certains cas, former corps avec le mot principal.

Pratiquement, on arrive aux règles suivantes : *a.* toute syllabe accentuée est nécessairement suivie d'une syllabe atone ; *b.* une ligne métrique comprend au moins 2 accents ; elle peut en avoir 3 ou 4, mais jamais plus de 4 ; *c.* avant ou après les syllabes accentuées se placent les syllabes atones, dont le nombre est essentiellement variable. Suivant ces trois règles, le vers cité plus haut se trouve ainsi rythmé : *Qóreinán lok mório móran thó l'oudrónan*. Enfin, *d.* dans une

(1) M. Grimme explique comment a pu se répandre l'opinion que le nombre de syllabes était le grand principe de la métrique. Pour lui, à chaque vers-type (*grundforme*) correspondent, comme équivalences (*ersatz*), des vers dans lesquels, avec un nombre égal d'ictus, les syllabes atones sont autrement distribuées. Or, le cas de beaucoup le plus fréquent est celui où la *grundforme* et l'*ersatz* ont aussi un même nombre de syllabes.

(2) L'on sait qu'en hébreu l'accent tonique est : ou sur la dernière syllabe, ou sur la pénultième, le premier cas étant de beaucoup le plus fréquent.

(3) *Kurzgeasste sgrische Grammatik*, p. 38. Sur la fluctuation de l'accent syriaque, on peut consulter Duval, *Traité de grammaire syriaque*, p. 155 sq., Paris, 1881.

(4) L'accent syriaque est plutôt accent d'intensité, avec une certaine longueur, moins grande que celle de l'italien moderne. A l'intensité se joint ordinairement une élévation de la voix dans la déclamation et le langage parlé.

même strophe, il peut se trouver des vers inégaux quant au nombre de syllabes, pourvu que partout le rythme provenant du nombre d'accents soit le même. C'est la règle de l'*équivalence tonique*, d'après laquelle on regarde :

Comme vers à 2 accents, des lignes métriques de 4, 5 et 6 syllabes ;

Comme vers à 3 accents, des lignes métriques de 6, 7, 8 et 9 syllabes ;

Comme vers à 4 accents, des lignes métriques de 8, 9 et 10 syllabes.

Tel est en raccourci le système de M. Grimme. Quelques légères critiques de M. Brockelmann (1) l'ont laissé intact. Dans une remarquable recension de l'article de M. Grimme (2), M. R. Duval contesta le postulat de l'auteur sur l'identité de l'accent poétique avec l'accent tonique, et prouva au contraire la distinction de ces deux accents par comparaison avec l'arabe (3). Elle est la conséquence nécessaire d'un élément important de la poésie syriaque complètement omis par M. Grimme : « la coupe régulière des mesures qui renferment ces syllabes (accentuées et atones), et qu'on peut appeler *mesures rythmiques*. »

Là-dessus l'auteur analyse les deux premiers vers d'Athalie, en faisant remarquer les coupures rythmiques qu'ils contiennent, avec accent d'intensité sur la dernière syllabe, comme le veut le français :

Oui, je viens | dans son temple | adorer | l'Éternel ;
Je viens | selon l'usage | antique | et solennel....

Il observe ensuite que les *Fa'ilon*, *Moufa'ilon*, etc. des Arabes ne sont pas autre chose que des mesures rythmiques. Enfin, il constate que la coupe du vers syriaque de 12 syllabes en 3 mesures de 4 syllabes chacune a, depuis longtemps déjà, été reconnue par les grammairiens, qui avaient même cru y voir une simple répétition du mètre de 4 syllabes. Or, ce principe de divisions rythmiques est général pour la poésie syriaque (4). On serait arrivé facilement à cette conclusion,

---

(1) *Z. D. M. G.*, t. II, p. 401 et suiv. Réponse de M. Grimme, t. III, p. 10 et suiv.

(2) *Journal Asiat.*, janv.-fév. 1896, p. 162 et suiv.

(3) Cf. l'article de Guyard sur la métrique arabe, *J. A.*, 1876, 7e série, t. VII.

(4) Georges Amira, dont nous avons parlé plus haut, avait enseigné que, pour un mètre parfait, il faut au moins deux vers, ܒܝܬܐ , maison, beitha, = οἶκος, strophe formée de plusieurs coupures. — Si c'est le vers de 12 syllabes, mètre de Jacques de Saroug, il en faut 6, demandant une pause rythmique. Tantôt ces coupures sont identiques dans le même vers, tantôt chacune du premier vers répond à celle du 2e. Souvent même, à la fin des coupures qui se correspondent, on voit poindre une ombre de rime ou du moins d'assonance, surtout dans S. Ephrem.

Ex. : ܗܳܕܳܐ ܒܶܬܳܐ | ܘܳܐܦ ܡܢ ܕܪܳܚܩܳܐ | ܘܟܠ ܚܢܳܢܳܐ
ܘܐܰܡܰܪ ܐܢܳܐ | ܡܶܢ ܡܰܩܕܫ | ܗܳܐ ܘܐܳܐܠܳܗ
ܗܳܐ ܡܶܫܬܰܟܚ | ܗܽܘ ܐܳܡܪ | ܘܚܰܕ ܗܘܳܐ
ܗܳܐ ܡܰܠܟܟ | ܗܽܘ ܕܗܳܐ | ܘܚܢܳܢܳܐ

si l'on avait compris le sens exact d'une strophe de l'hymne que S. Ephrem a consacrée à Bardesane :

ܒܪܐ ܫܒ̈ܚ̈ܬܐ	il créa des hymnes,
ܘܐܠܨ ܙܡ̈ܪ̈ܬܐ	y associa des airs musicaux ;
ܘܐܬܩܢ ܫܒ̈ܚ̈ܬܐ	il composa des cantiques
ܘܐܥܪܟ ܡܕ̈ܡ̈ܪ̈ܬܐ (1)	et y introduisit des mètres ;
ܒܡ̈ܫ̈ܩ̈ܠ̈ܐ ܘܒܡ̈ܫ̈ܩ̈ܠ̈ܐ (2) ܒܡ̈ܫ̈ܩ̈ܠ̈ܐ ܘܒܡ̈ܫ̈ܩ̈ܠ̈ܐ (3)	en mesures et en poids
ܐܟ̈ܝ ܦ̈ܫ̈ܩ̈ ܡ̈ܠ̈ܐ	il divisa les mots.

Les éléments constitutifs du vers syriaque se réduisent donc à : 1° les *lignes métriques* (ܡ̈ܕ̈ܡ̈ܪ̈ܬܐ), c'est à dire le mètre, comprenant un certain nombre de syllabes ; 2° les *membres du rythme* (ܦ̈ܫ̈ܩ̈ܠ̈ܐ), divisant le mètre en plusieurs coupes ou césures, après chacune desquelles un léger repos de la voix se fait sentir ; 3° les *poids* (ܡ̈ܫ̈ܩ̈ܠ̈ܐ), c'est à dire les accents, qui donnent de l'intensité à la voix.

Une mesure rythmique peut être composée de 2, 3 ou 4 syllabes. Elle comprend un ou plusieurs *mots dans leur intégrité*, c'est-à-dire qu'un mot ne peut chevaucher sur deux mesures : la raison en est que chaque mesure est suivie d'un léger repos de la voix. Un monosyllabe, uni à un mot comme proclitique ou enclitique, appartient à la mesure où se trouve le mot principal. Deux polysyllabes, en rapport d'annexion, même exprimé par le *status constructus*, peuvent figurer dans deux mesures différentes.

Conséquences de la mesure rythmique : *a.* un vers doit avoir au moins 4 syllabes, formant soit une mesure de 4, soit deux mesures de 2 syllabes ; *b.* une mesure ne pouvant comprendre plus de 4 syllabes, un mot de 5 syllabes est exclu de la poésie syriaque.

Ici qu'on nous permette de remarquer que les faits vont souvent à l'encontre de cette dernière règle. Des mots comme ܟܕ̈ܢܫ̈ܡ̈ܢ̈ܗ̈ܝ et autres semblables sont fréquents (1) ; il n'est pas rare qu'un vers de Balaï soit formé simplement

---

On peut comparer surtout les deux derniers vers. Avec quel art s'opposent les dernières coupures de chaque vers deux à deux (ܡ̈ܕ̈ܡ̈ | ܡ̈ܫ̈) (ܐ̈ܬ̈ܝ , avec métathèse ܝ̈ܬ̈) etc. Notons en passant que les éditeurs romains des œuvres de S. Ephrem, se sont montrés d'une particulière négligence pour la forme extérieure de la poésie, glissant des points au petit bonheur, pour marquer la fin des strophes, omettant soit le ton, soit le refrain, ou le confondant avec les strophes.

(1) *Bréviaire férial*, p. 147, 240, 328, etc.

d'un de ces mots. Il est cependant vrai, d'une manière très générale, comme l'a fort justement noté M. Duval, que la poésie syriaque répugne à l'enjambement, et il est curieux de constater sur ce point la différence d'esthétique entre cette poésie et celle des Grecs et des Latins, où l'enjambement constituait une beauté rythmique.

Pour en revenir aux mesures rythmiques de M. Duval, disons que l'accent d'intensité, dans la mesure de 2 et dans celle de 3 syllabes, se trouve sur la pénultième. La mesure de 4 syllabes a deux accents d'intensité, l'un sur la 1re, l'autre sur la 3e. Sont-ils égaux entre eux ? Ils le seraient, si la mesure rythmique de 4 syllabes se décomposait en deux parties bien distinctes. Mais il n'en est rien : cette mesure forme une entité indivisible, tout comme les groupes *Fa'ilon, Moufa'ilon,* etc. arabes (1). Il faut donc qu'un accent soit subordonné à l'autre, qu'il y ait temps fort et temps sous-fort. Quelle sera la place respective de l'accent principal et de l'accent secondaire ? Les règles d'accentuation étant différentes dans les deux langues, en arabe il semble plutôt que l'accent principal doive avoir la première place, et en syriaque la seconde (avant-dernière syllabe). Il se présente un cas cependant où les deux accents ont même valeur, c'est celui du dédoublement de la mesure de 4, en deux de 2 syllabes chacune, avec intercalation d'une mesure de 3 syllabes. Le mètre de saint Ephrem à 7 syllabes, en effet, comprend normalement une mesure de 3 et une de $4 = 3 + 4$ ou $4 + 3$; assez souvent cependant (plus souvent en réalité que ne semble le dire M. Duval) il doit se décomposer ainsi : $2 + 3 + 2$.

Autre remarque, corrélative à la loi d'équivalence tonique de M. Grimme : une mesure rythmique formant une entité à part, il peut y avoir substitution entre mesures non isosyllabiques, pourvu qu'elles soient homotoniques. Une mesure de 2 syllabes, par exemple, peut en remplacer une de 3, et *vice versa*. Par suite, un vers de 5 syllabes pourra se substituer à un autre de 4, $2 + 3$ ou $3 + 2$ égalant au point de vue tonique, $2 + 2$. De même, un vers de 6 syllabes en remplacera un autre de 5 : $3 + 3$ au lieu de $2 + 3$ ou $3 + 2$. Ainsi de suite. C'est ce qui explique que les quelques mètres syriaques puissent produire une immense variété de strophes.

Et maintenant, quel jugement d'ensemble porter sur le système de M. Grimme, même complété par M. Duval ? A notre avis, dûment motivé, ce système est insuffisant. Il est très vrai que l'homotonie est la loi d'un grand nombre de poésies, où l'isosyllabie de Bickell ne se rencontre pas, par exemple, dans les *Madrashé* de saint Ephrem ou les *Qolé* liturgiques. Mais l'homotonie, pas plus

---

(1) Cf. Guyard, *op. cit.*, p. 473.

que l'isosyllabie, ne saurait prétendre expliquer toutes les irrégularités de l'hymnographie syriaque.

Volontiers aussi nous reprocherions à M. Grimme de ne pas avoir assez étendu son enquête. Puisque l'on prétendait établir les règles de la poésie syrienne en général, pourquoi laisser dans l'ombre une foule de genres poétiques, pour s'en tenir aux seuls *Madrashé* de saint Ephrem ? On peut remarquer, en effet, — et nous ne sachons pas qu'il y ait d'exception — que tous les exemples de M. Grimme sont empruntés aux œuvres du Diacre d'Edesse. Or, quels que soient les titres poétiques de ce dernier, on ne peut dire qu'il incarne toute la poésie religieuse des Syriens. Les *Qolé*, les *'Enioné*, les *Tachshefto*, les *Maourbé*, quelques-uns contemporains du Saint, les autres postérieurs, ont aussi droit à entrer en ligne de compte, et les irrégularités, qu'on y remarque plus qu'ailleurs, ne devraient pas être une raison de les écarter purement et simplement du débat.

D'autre part, même dans les exemples fournis par M. Grimme, l'on voit percer cet esprit de système, dont l'arbitraire suffit parfois à déconsidérer les meilleures thèses. Nous avons noté plus haut que Duval avait fort à propos complété la théorie de l'homotonie par la notion des mesures rythmiques découpant le vers en unités bien tranchées. Chacune de ces mesures contient un ou deux accents, suivant qu'elle se compose de 2, 3 ou 4 syllabes. Sans faire appel à ce principe, qu'il semble ignorer, du moins en théorie, de fait cependant M. Grimme en tient compte dans ses exemples, et note les syllabes toniques ou atones tout comme le ferait M. Duval. Ainsi une mesure de 2 syllabes porte un accent : *mábou'* (p.281), une de 3 syllabes a un accent encadré de 2 syllabes atones : *saïbóurtokh* (l. c.), une de 4 porte 2 accents, l'un sur la première, l'autre sur la pénultième : *blâïla-wótho* ou *rétḥath Máriam* (p. 288). Mais alors pourquoi ces exceptions sans l'ombre d'un motif ?

dabsamóne gbâïo (p. 288),
nosho méhilé waw (ibid.),
l'Erámio bkárso qadesh wálif (p. 290),
tetel fíre dat 'ímin (p. 291), etc.

Pourquoi des mesures à 2 syllabes sans aucun accent (1), et des mesures à 4 syllabes avec un seul accent (2), alors que, dans une multitude de cas similaires, elles en portent un, ou deux, suivant la règle de Duval ? Et, à propos des enclitiques, d'où provient la divergence dans le mode de les traiter, pour les deux

---

(1) ܐܝܟ , ܡܛܠ , ܐܢܐ , ܐܗܘ p. 291.

(2) ܡܢܟ ܟܝ , ܠܐ ܫܡܥܢܐ , ܠܐ ܢܚܟܢܐ , ܘܚܫܒܬܢ .

cas semblables suivants (p. 287) ?

sóbe nó den detqárab,
qomet lí gher ló t'it.

ܩܳܡ ܬܶܫܡܫ̈ܳܐ ܒܶܥ̈ܠܳܐ ܕ̈ܡ La 1re mesure rythmique, d'après M. Duval et d'après un grand nombre d'exemples de M. Grimme, devrait porter un ictus sur ܩܳܡ : or, elle n'en porte pas.

ܫܠܳܡ ܠܟ ܡܫܺܝܚܳܐ ܡܠܟܳܐ ܕܫܠܡ D'après M. Duval et M. Grimme lui-même. C'est la 2e syllabe de la 1re mesure rythmique qui devrait être accentuée, et non la 1re ܕܡܫܟܚ ܠܟ ܒ ܚܝܐ. L'accent sous-fort manque à la 1re mesure ; pourquoi alors la 2e, qui est exactement pareille à la 1re, le porte-t-elle ?

ܟܠ ܚܕ ܩܠ ܡܫܬܡܥ ܐܝܟ ܕܐܢ 'all ioulphono = un seul accent.

ܟܠ ܠܐ ܡܫܬܡܥ ܐܝܟ ܕܐܢ 'all has = sans accent.

N'avons-nous pas ici encore affaire à ce besoin de tout faire plier à une théorie, qui se vérifie d'ailleurs dans un grand nombre de cas ? Et ce grand nombre de cas a besoin lui-même d'un contrôle minutieux. Les vers syriaques, cela va de soi, ne sont pas isolés : ils vont toujours groupés en strophes, dans les genres destinés au chant. Or, il peut très bien se faire — et, notre expérience personnelle nous en fait foi, le cas n'est pas du tout rare — que, dans les premiers vers d'une strophe, dans toute une strophe même, les vers s'équiparent parfaitement suivant les lois de l'homotonie. Mais qu'on schématise les strophes suivantes, et voici apparaître les irrégularités. Un vers de 4 syllabes, par exemple, à 2 accents, alternait tout à l'heure avec un autre de 6 syllabes, ce dernier n'ayant aussi que 2 accents, parce que composé de deux mots de 3 syllabes. Mais plus loin le vers de 6 syllabes offre le schéma, non plus de 3 + 3, mais celui de 2 + 2 + 2, c'est-à-dire qu'il a trois accents au lieu de deux. Dès lors que devient la loi de l'homotonie ? Il ne reste plus d'autre échappatoire que celle employée par M. Grimme dans ce cas : supprimer un accent. C'est là, on l'avouera, procédé de désespéré.

Pour notre propre compte, ayant à étudier la métrique syriaque en fonction de la musique ecclésiastique, par conséquent dans l'ensemble du recueil des poésies liturgiques, et non plus dans tel auteur en particulier, nous avons cru devoir faire appel, pour notre enquête, à tous les genres hymnologiques usités dans le Rit Syrien, à savoir : les *Bo'ouotho*, les *Qolé* (tant les *Shahroïé* que les *Shḥimé* et les *Gnizé*), les *Tachshefto*, les *Maourbé*, les *'Enioné* et les *Madrashé*. Prenant ensuite en particulier chaque mètre ou chaque *hirmus*, nous en avons poursuivi

l'application dans un grand nombre de pièces dispersées sur une étendue de plusieurs volumes. Sans doute nous n'avons pas la prétention de donner un système de métrique syriaque définitif : et d'abord il aurait fallu le travail préalable d'un Krumbacher établissant un texte poétique critiquement sûr. Cependant, à prendre telles quelles les éditions du Bréviaire existantes (1), même en constatant plusieurs divergences entre les textes imprimés et les manuscrits antérieurs à l'impression, on est en droit de douter que toutes les irrégularités proviennent du mauvais état du texte. Nous ne pouvons songer à consigner ici tous les schémas obtenus, ni même toutes les espèces constatées d'irrégularités. Nous nous contenterons d'esquisser simplement les résultats généraux de notre enquête.

La première impression qui se fait jour à la suite d'une étude, même superficielle, du fonds poétique de la liturgie syrienne, c'est la diversité des genres, et, comme conséquence nécessaire, la diversité des lois à leur assigner. En tête de ligne, d'après le caractère poétique — qui, en l'espèce, se confond avec l'ordre logique des pièces chantées — viennent les *Bo'ouotho*. Nous avons là un genre mixte, tenant à la fois de l'homélie et de l'hymne. De cette dernière il a le caractère strophique ; de l'homélie, la texture poétique régulière, non sans même une certaine raideur. N'oublions pas, en effet, que les poésies destinées à être lues —comme les homélies métriques d'un saint Ephrem ou d'un Jacques de Saroug— obéissent le plus souvent à des lois beaucoup plus rigoureuses que les pièces chantées ; c'est là un principe que nous ne devons pas perdre de vue. Dom Gaïsser (2) a fort justement écrit : « Il ne faut pas toujours comparer les œuvres des hymnographes avec les poésies classiques destinées le plus souvent, comme celles des poètes latins, à être récitées... mais plutôt avec les productions de lyrique chorale, les chœurs des poètes tragiques ou les odes de Pindare. Les vers de ce dernier, on le sait, n'étaient eux aussi qu'une simple prose pour Cicéron (3) et Horace, tant il est difficile de juger au point de vue de la simple technique poétique des œuvres composées pour être chantées.» Cette réflexion trouve aussi toute sa justesse d'application dans le domaine de l'hymnographie syriaque. A mesure que nous nous éloignerons davantage du genre homilétique, le seul destiné à être lu, nous constaterons une texture moins rigoureuse.

---

(1) Celle de Mgr David, 7 vol. in-4°, Mossoul, à partir de 1885 ; celle de Sa Béatitude Mgr Rahmani, Charfé, 1902.

(2) *Oriens Christianus*, 1903, p. 478, en note.

(3) « Quanquam etiam a modis quibusdam cantu remoto soluta esse videatur oratio. Maximeque id in optimo quoque eorum poetarum qui λυρικοί a Græcis nominantur quos cum cantu spoliaveris, nuda pœne remanet oratio. » *Orator*, n. LV.

Les *Boʿouotho* comprennent trois mètres différents: celui de Mar *Yaʿqoub* (1), celui de saint Ephrem et celui de Mar Balaï (2). Le premier est le mètre poétique du genre noble, celui qui pourrait se comparer à l'hexamètre classique ou à notre alexandrin. C'est celui des grandes homélies de Jacques de Saroug, d'Isaac d'Antioche, etc. Il se compose de 12 syllabes, et de 3 mesures rythmiques de 4 syllabes chacune.

Schéma : 4 + 4 + 4. Exemple :

Qoreinan lok morio moran tho lʿoudronan.

Accents toniques :

Qóreinán lok mório móran thó lʿoudrónan.

Mesures rythmiques :

Qóreinán lok | mório móran | thó lʿoudrónan.

Subordination des accents (3) :

Qòreinán lok | mòrio móran | thò lʿoudrónan.

Si le lecteur veut bien se reporter aux premiers chants de notre Recueil, il s'apercevra aisément que le dessin mélodique indique assez bien le plus souvent les mesures rythmiques du texte poétique. Parfois cependant la mélodie embrasse sans repos intermédiaire les diverses mesures rythmiques d'un même vers. Dans le mètre de Mar Yaʿqoub, le dessin mélodique marque plutôt l'union en une seule entité des trois membres poétiques de 4 syllabes chacun. L'englobement dans un même membre de phrase musical de plusieurs mesures rythmiques, va quelquefois jusqu'à faire empiéter dans l'exécution un vers sur le suivant. A l'opposé, les chanteurs syriens, de temps en temps, ne se gênent pas pour couper d'un silence, ou au moins d'une légère respiration, un membre rythmique qui demanderait à être d'une seule tenue, divisant parfois un mot en deux tronçons, et cela même en chant syllabique. Pour ce qui est des accents, c'est bien sur les syllabes qu'indique le système Grimme qu'ils sont ordinairement placés dans l'exécution. Mais le plus souvent cette exécution ne fait pas sentir la différence entre les temps forts et sous-forts de M. Duval.

Passons maintenant au mètre de saint Ephrem. Il est, lui aussi, d'une texture régulière, mais cependant moins raide que celui de saint Jacques. Un peu plus de liberté est laissée aux mesures rythmiques, dont l'entrelacement produit

---

(1) Jacques de Saroug († 521).

(2) Semble avoir été chorévêque du diocèse d'Alep à la fin du IVe siècle.

(3) L'accent grave indique l'accent métrique secondaire, l'accent aigu l'accent métrique principal.

un peu l'effet de la succession des pieds latins et grecs. On aura les trois schémas suivants :

2 + 2 + 3
2 + 3 + 2
3 + 2 + 2

Par suite, les accents rythmiques s'entrelaceront de ces trois manières :

1-2	*1*-2	1-*2*-3
1-2	1-*2*-3	*1*-2
1-*2*-3	*1*-2	*1*-2

Cette variété de mesures et d'accents rythmiques donne au mètre de saint Ephrem une légèreté et une grâce qui contrastent avec la monotonie de celui de saint Jacques.

Schéma :

7 ou 7 ou	2 + 3 + 2 / 3 + 2 + 2	1re strophe	مُنَ ٱلْمُوسِمِ حَكِيمٍ مُنَ مُحَلِّ ٱلْعَصَمِ
7 ou 7 ou	2 + 2 + 3 / 3 + 2 + 2	2e strophe	عَبْوِكِ مِمْ حُسْنِ حُلُمٍ سُنُلْ وَسْطَاهُ مَعْهُ حُصُنُلْ

Accents toniques :

Móran ethráham ʿálaïn
Móran qábel teshméshthan
Shadár lan mén beïthgázok
Ḥnóno ráḥmé wshoubqóno.

Mesures rythmiques :

Móran | ethráḥam | ʿálaïn
Móran qábel | teshméshthan
Shadár lan | mén beïthgázok
Ḥnóno ráḥmé | wshoubqóno.

Subordination des accents :

Móran | ethráḥam | ʿálaïn
Mòran qábel | teshméshthan
Shadár lan | mèn beïthgázok
Ḥnòno ráḥmé | wshoubqóno.

Si nous passons au mètre de Balaï, nous y constatons la légèreté et la grâce, quoique d'une manière moindre, que nous avons rencontrées dans celui de saint Ephrem. Il comprend 5 syllabes et deux mesures rythmiques, l'une de 3, l'autre de 2 syllabes. Schéma : 2 + 3, ou 3 + 2. Exemple :

حركما مخبار	5 ou 3 + 2
ومحموه عبدهمو	5 ou 3 + 2
سهما كم هنا	5 ou 2 + 3
وانس حكمهم	5 ou 3 + 2

Accent tonique sur la pénultième de chaque mot, avec, comme exception, *Hasó lan*. Mesures rythmiques indiquées par la distribution des mots eux-mêmes.

Le genre poétique des *Bo'ouotho* que nous venons d'étudier est, avons-nous dit, le plus régulier. Tout au plus y rencontre-t-on des licences poétiques, des semi-voyelles comptant pour une syllabe *'laïn* = *'alaïn* etc., ou, *vice versa*, chute de voyelles affectant les consonnes faibles ı ou ـ. Déjà Assémani (1) se rendait compte que le genre des *Bo'ouotho* fournit dans la poésie syriaque une catégorie à part. Voici, en effet, ce qu'il disait (Cod. Vatic. 380) : «Le mètre est un discours lié par un nombre déterminé, il y en a de deux sortes : la première c'est le mètre *simple* ; il y en a trois espèces : le mètre de Saint Jacques, celui de saint Ephrem et celui de Balaï. La seconde, c'est le mètre *composé*, et il y en a une multitude d'espèces.»

Avec les *Qolé* nous ignorons ce second genre composé, beaucoup plus artificiel que le premier. Les Qolé représentent la forme hymnologique par excellence, si l'on se reporte à l'origine de cette poésie telle que la décrit Barhebræus (2). Cependant, sur les cinquante et quelques mètres qui composent encore aujourd'hui ce genre, il y en a un bon nombre de très réguliers. Ainsi les mètres : *Mshiḥo lo tehmé menan, ba'roubto dabrishit*, composés uniquement de vers de 7 syllabes, et les mètres : *Eno no nouhro, daḥto lo neḥṭé*, qui ne comprennent que des vers de 5 syllabes. Mais déjà nous voyons poindre les irrégularités : des syllabes surnuméraires se rencontrent ici et là, que du reste l'homotonie suffit parfaitement à expliquer.

Nous remarquons surtout le caractère artificiel des strophes, l'intervention de différents mètres combinés ensemble d'une manière souvent compliquée Pour rendre la chose plus palpable, nous donnons ici quelques schémas (3).

---

(1) Cf. Martin, *De la métrique chez les Syriens*, p. 19 ; Lamy. *op. cit.*, III, Proleg. p. II à VI.

(2) Chronicon ecclesiasticum, t. I, p. 191.

(3) Il est très difficile de déterminer d'une manière absolue certains schémas de strophes. Les césures d'une ligne métrique sont souvent si bien marquées par la mélodie elle-même, que l'on est tenté de considérer comme vers ce qui est hémistiche, ou distique ce qui est ligne métrique. L'illusion est encore renforcée par l'étroite correspondance qu'ont ces

Morio moran = 4 7 - 4 5 4 7 - 4 5 4 7 - 4 5 : trois distiques dont les deux derniers reproduisent la mélodie du premier.

Mshiḥo naṭareh l'itokh = 7 7 7 7 7 9 , 7 7 5 7 7 4 7 : deux parties dont chacune comprend 5 vers de 7 syllabes et un de 9 ; dans la deuxième partie, ce vers de 9 a été divisé en 5 + 4, et intercalé au milieu des vers de 7.

'All beitl'hem = $\overset{9\,7\,9}{4\,5\,7\,4\,5}$ - 9 7 9 - 9 7 9 9 7 9 .
etc. » »

Kulmedem etbaqit = 7 7-5 5 7 5-7 5 7 7-5 5.

Signalons, pour la catégorie qui nous occupe, un certain nombre d'irrégularités réfractaires à la loi de l'homotonie. Le mètre *Lokhhou morio mqarbinan* a pour son hirmus le schéma : 7 4 7 4 6 5 7 4 5 5 5 8 7 7. Mais dans les hymnes construites sur ce mètre (1) nous trouvons le schéma :

7 4 7 4 6 5 7 5 5 5 9 7 (4) 7,

ou bien :

7 4 5 7 6 5 7 4 5 5 9 7 (4) 7,

Nous avons donc insertion d'une mesure rythmique nouvelle tout entière.

Le mètre *Bqolo damlen tawditho* (2), très rarement employé du reste, présente un aspect plus irrégulier encore. Son hirmus a le schéma :

$7\,5\,7\,7 \quad 7\,4\,7\,5 \quad 5\,\overset{8}{4\,4}$

Dans quelques hymnes le schéma devient :

7 5 7 7 7 4 7 5 9 4.

D'autres fois (3) :

7 5 7 7 7 4 7 5 7 4.

---

hémistiches de distique à distique, ou de vers à vers. On sait combien les schémas des anciens auteurs, et même des modernes (Grimme et Lamy par exemple), présentent de variété, les uns regardant comme ligne métrique ce que les autres considèrent comme simple hémistiche.

(1) *Brév. de Mossoul*, III, p. 203, 204.

(2) Cf. *Brév. férial*, éd. Rahmani, p. 291 à 298.

(3) *B. de M.*, t. VII, p. 104

Enfin (1) :

7 5 7 7 7 4 7 5 7 8

On le voit, c'est en fin de strophe que se rencontrent particulièrement les irrégularités : c'est là un fait qui se renouvelle assez fréquemment. Pour finir, nous allons citer *in extenso* un *Qolo*, pour montrer sur le vif le mécanisme libre de cette poésie :

ܐܘܿܡ ܘܢܗܘܿܐ
ܘܿܗܘܢܘܿܠ ܚܰܕܢܰܡ ܐܰܡܗ
ܘܚܢ ܐܰܟܘܿܗ
ܘܰܥܘܿܗ ܘܠܰܟ
ܚܘܿܡ ܬܘܿܘ ܘܣܘܿܐ ܟܗܰܥ
ܚܟܗܘܿ ܘܫܰܒ
ܟܗܰܡܗ ܘܗܘܿ
ܐܰܡ ܠܰܐܟܘܿܗ
ܟܗܰܡܗ ܘܐܣܰܒ
ܚܟܰܢ ܫܰܡܚ ܚܰܒܩܗ
ܟܗܰܡܗ ܘܣܘܿ
ܚܰܩܙܘ ܩܗ ܗܰܫܟܰܟ ܚܰܩܗ
ܘܐܟܘܿܗ ܥܰܢܢܘ
ܘܩ ܐܟܘܿܗ ܥܰܢܢܘ
ܟܘ ܢܰܥܰܢ ܟܗ
ܥܰܩܣܘ ܚܘܗܰܢ ܡܟܘܟܘ
ܗܰܟܟܰܡ
ܪܚܰܘܘ ܚܰܩ

(1) *B. de M.*, t. VII, p. 104.

A la suite des *Qolé*, le *Beth Gazo*, ou hirmologion syrien, indique les *madrashé* de S. Ephrem. Pour les quarante et quelques mètres de ce Saint usités encore aujourd'hui dans le Rit Syrien, il y a application des trois catégories jusqu'ici signalées. L'isosyllabie a sa place assez importante, avec même imitation des mètres des *Bo'ouotho*. Ainsi le mètre *honaw iarḥo*, offre la même série de mesures rythmiques de 4 syllabes à deux accents, que le mètre de saint Jacques, sans toutefois le groupement en vers de 12 syllabes. Schéma : 4 4 4, 4 4, 4 4, 4 4 4. Bien mieux, le mètre حمم سبر حمحا présente le même schéma exactement que le mètre de saint Jacques : 4 4 4, 4 4 4, 4 4 4. Le mètre de 7 syllabes à 3 accents, dit «éphrémitique», est naturellement mieux représenté dans la série des Madrashé. Citons spécialement : *mawdioné, etqaṭal waw ialoudhé itt'a shahoré*. qui ne diffèrent que par le nombre de vers de la strophe. Enfin le mètre de Balaï est représenté, notamment par le fameux *'all shareh dbardaïsan*.

L'homotonie est surtout à relever dans les *Madrashé*, et nous n'insisterons pas sur ce point, M. Grimme ayant parsemé d'exemples caractéristiques l'article précité. Mais la troisième catégorie, celle des irrégularités irréductibles à l'homotonie, n'en est pas entièrement absente. Un cas typique se rencontre dans le mètre, par ailleurs assez régulier, *Kalat malko*. L'hirmus offre le schéma : 6 8 6 8 8 8 5 5 8. Les 8 sont divisibles en 4 + 4. Mais, dans une hymne (1) bâtie sur ce mètre, nous trouvons le schéma suivant : 6 8 8 8 5 5 11, la ligne métrique 11 ayant 4 accents, alors que le 8 correspondant de l'hirmus n'en a que 3.

Le mètre *toubaik Ofraṭ* a pour hirmus le schéma : 8 8 8 8 8 8 5 5 5. Mais nous trouvons aussi (2) telles strophes avec les schémas :

8 8 8 8 7 8 4 5 4
8 8 8 8 8 8 4 5 5
8 8 8 8 10 9 4 5 5

Les lignes métriques 7, 8, 10 ne peuvent s'équivaloir, la première n'ayant que 3 accents, et les autres 4.

Enfin le mètre : *'all ialdeh dboukhro* offre pour hirmus le schéma : 5 5 5 5

(1) Cf. notamment *B. de M.*, t. VII, p. 215, 216.

(2) *Op. cit.*, t. VI, p. 167.

5 5 6 5 5 4 5. Or, nous trouvons des strophes (1) à schémas :

6 6 6 6 6 6 8 4 6 6 6 6
6 6 6 6 6 7 6 6 6
6 6 6 6 6 6 6 6 6 6

Les 5 de l'hirmus n'ont que deux accents, tandis que les 6 des strophes sont constamment composés de trois mots à 2 syllabes, donc 3 accents. Mais, ce qui est pire, c'est que la seconde strophe ne porte que 9 lignes métriques, ou si l'on veut, 9 hémistiches, au lieu de 11.

Après les *Madrashé* viennent les *Tachshefto*. Ce ne sont pas des hymnes à hirmus, qui se chantent, par conséquent, sur un mètre donné : chaque hymne a sa mélodie propre. Nous ne pouvons donc y glaner des irrégularités analogues à celles rencontrées jusqu'ici. Nous nous bornerons à constater que l'immense majorité de ces hymnes admet une très grande liberté dans la combinaison des mètres.

Les deux catégories qui nous restent à examiner : *'Enioné* (antiphones) et *Maourbé* (antiennes spéciales au *Magnificat*), ont un caractère à part, celui précisément de poésies psalmodiques groupées strophiquement à la façon des hymnes, sans être à proprement parler des hymnes, comme l'étaient les genres jusqu'ici étudiés. Et cependant, qu'il s'agisse bien ici de poésie, il suffit, pour s'en convaincre, de parcourir quelques séries : l'isosyllabie et surtout l'homotonie y régnent dans une large mesure. Mais c'est en même temps le terrain par excellence des irrégularités ; nous n'avons que l'embarras du choix pour en signaler des exemples. Ces irrégularités se ramènent à trois chefs principaux : 1° inégalité du nombre d'accents, 2° inégalité de mesures rythmiques ou même de vers : 3° interversion de mesures rythmiques. Voici quelques schémas :

L'el bashmaïo (2) :

1e strophe . 9 10 8 (4 accents),
2e ..... 9 9 10 (4 —),
3e ..... 9 9 10 (3 —),
4e ..... 9 9 12 (5 —),
5e ..... 9 9 12 (5 —).

(1) *B. d. M.*,t. VII, p. 270, 271.
(2) *Op. cit.*, t. I, p. 18.

Akh melto dilan (1) :

1e strophe . . 10 10 8 8 4,
2e 10 10 7 8 7,
3e 10 10 5 7 9,
4e 11 12 5 7 9,
5e . . . . . 10 10 7 8 4.

La première et la dernière strophe ont, comme dernier vers, suivant la règle générale des antiphones, une petite acclamation qui est remplacée, dans les autres strophes, par un vers ordinaire.

Kad mqadmin (2) :

1e strophe . . . 8 7 9 7,
2e 8 7 7 7,
3e 8 7 12 7,
4e 8 5 10 7,
5e . . . . . 8 7 7 7.

L'el men melto (3) :

1e strophe . . 8 9 5 7 9,
2e 8 9 5 7 9,
3e 8 9 5 7 9,
4e 8 9 5 7 9,

5 a deux accents, 7 en a trois.

Iawmono (4) :

Hirmus 7 8 8 8 7,
1e strophe . . 7 9 8 4 8 5,
2e . . . . . 7 8 8 4 7 5.

On a là un exemple de transposition de mesures rythmiques.

Honaw ṣaumo (5) :

1e strophe . . 5 5 5 5 5 5 5 4 5 5 7 4 5 5,
2e 6 5 5 6 5 5 4 4 5 5 7 4 6 4 4,
3e . . . . . 5 5 4 5 5 4 4 4 4 4 5 4 5 5 5 5.

Exemple d'inégalité de vers et de mesures rythmiques.

---

(1) *B. de M.*, t. I. p. 22, 23.
(2) *Op. cit.* t. I, p. 28.
(3) *Op. cit.* t. I, p. 27.
(4) *Op. cit.* t. VII, p. 466.
(5) *Op. cit.* t. VII, p. 206.

Qolo dshoubho (1) :

Hirmus : 4 4 4 7 4 4 4 5,

série de strophes avec schéma :

4 4 4 7 4 4 4 7,

5 a deux accents, 7 en a trois.

Comment expliquer toutes les irrégularités poétiques relevées jusqu'ici ? « Dire avec quelques auteurs que les syllabes manquantes dans des vers semblables, sont d'ordinaire compensées par des syllabes surnuméraires du vers précédent ou suivant, est une assertion qui, le plus souvent, ne résistera pas à l'examen des faits». (2) Écrite pour la poésie byzantine, cette observation s'applique aussi exactement à la poésie syriaque et à toutes les poésies liturgiques d'Orient. Peut-on nier l'authenticité d'un fait aussi commun ? Si M. Krumbacher, pour les Byzantins, a admis comme authentiques, comme voulues par les Mélodes, bien des inégalités de rythme tonique et de nombre syllabique dans les vers, bien des asymétries d'incises dans les strophes, n'y a-t-il pas possibilité d'admettre la même chose pour la poésie lyrique syrienne, la «*Lehrmeisterin*» de la poésie byzantine ?

Nous pouvons du reste présenter ici une double preuve extrinsèque. La première, nous la tirerons des Séquences de Notker que leur liberté rythmique fit appeler «Proses». Or, à Saint Gall, à l'époque de Notker, l'on connait la présence des *Fratres Hellenici*. M. Gastoué, dans son *Étude sur les origines de la forme «sequentia» aux VII^e^ et IX^e^ siècles* (*Compte-rendu du Congrès de Bâle de la Société Int. de Mus.*, 1906), a, de son côté, montré la dérivation byzantine de la forme en question, et M. Wagner, à propos des Séquences de Notker, a parlé de « poésie hymnique byzantine transplantée. » (3) L'autre preuve extrinsèque peut se tirer des observations faites par Schneller sur la *poésie populaire chantée* en Palestine : « Le rythme est très fantaisiste : il peut y avoir jusqu'à huit accents dans un seul vers . . . La symétrie comme l'asymétrie dépendent de l'émotion et du sentiment à exprimer ». Mr. Dahman a pu aussi distinguer des vers de deux, trois, quatre ou cinq accents, et, entre chacun d'eux, de une à trois et même quatre syllabes non accentuées, le poète n'étant pas astreint à un *nombre* défini.» (4)

Par conséquent, au lieu de chercher à niveler, par des coupures arbitraires

---

(1) *B. de M.*, t. III, p. 104.

(2) D. Gaïsser, *Les Heirmoi de Pâques*, p. 43, n. 1.

(3) *Einführung in die Gregorianischen Melodien.*

(4) Textes cités par M. Machabey dans son étude *La musique des Hébreux*, *Revue S.I.M.*, sept.—oct., 1912.

ou des subtilisations d'accents, les irrégularités poétiques relevées par nous, et qui sont réfractaires à la loi d'homotonie, il nous paraît plus scientifique d'élargir la notion de la métrique syrienne, et d'y admettre, à côté de pièces parfaitement réglées, d'autres d'allures plus libres, cette liberté comprenant les degrés les plus divers. Mais la musique, demandera quelqu'un, ne servirait-elle pas à égaliser les irrégularités poétiques ? Si, dans l'intention des mélodes byzantins, à ce que pense Dom Gaïsser, «les syllabes ne sont ni uniquement comptées, ni pesées, mais mesurées, non pas au point de vue de la quantité ou de la prosodie, mais au point de vue ou plutôt au moyen de la musique », en sorte que si le vers du tropaire a «une seule syllabe là où le hirmos en a deux, cette unique syllabe devra nécessairement prendre le temps des deux autres ; c'est l'élément de durée qui vient suppléer ici à celui de nombre » ; n'en a-t-il pas été de même dans l'intention des mélodes syriens ?

Nous avons relevé, nous aussi, certains cas de compensation métrique par isochronie musicale en chant syrien, par exemple dans la pièce suivante, choisie parmi les *'Enioné*. Cette antiphone se compose de 7 vers, tous égaux musicalement, sauf le dernier qui, au lieu des 4 mesures des autres, en reçoit cinq, sans doute pour élargir la mélodie avant le repos final. Au point de vue syllabique et tonique, impossible d'équiparer le 5e et le 6e, de 6 syllabes, aux précédents, tous de 7 syllabes. Et cependant, par le simple redoublement de la valeur musicale de la première syllabe de ces 5e et 6e vers, le rythme n'a rien à souffrir de l'inégalité métrique ; il y a *compensation par isochronie*, et compensation certainement voulue par le compositeur.



Nous admettons donc le principe d'une compensation intentionnelle par isochronie. Toutefois nous nous garderons bien de voir là un principe unique, ou même habituel. Sans quoi ce serait admettre que l'exécution actuelle dénature habituellement les mélodies originelles, elle qui ajoute ou supprime à peu près toujours des valeurs musicales pour le cas des syllabes hyper ou hypomé-

triques, avec même addition ou suppression d'incises entières selon le besoin, elle qui, par exemple, après avoir eu dans le *Rishqolo* :



a dans une hymne dérivée :



Or, une pareille supposition, vu le caractère syllabique ou quasi syllabique de la plupart des mélodies, vu le cachet ordinairement simple des airs, vu la persistance de l'usage liturgique dans des conditions à peu près identiques, vu surtout *la présence multipliée de faits absolument pareils dans tous les systèmes musicaux d'Orient, juifs ou chrétiens,* est d'une invraisemblance totale.

Et nous pouvons renouveler ici l'argument historique que nous avons présenté ailleurs. Les Rits de langue syriaque sont au nombre de trois : en plus des Jacobites-Syriens, il y a les Maronites, détachés entièrement des premiers à l'époque des Croisades, et les Nestoriens-Chaldéens, qui se sont séparés complètement vers le temps du Concile d'Ephèse (431). Or, les procédés d'adaptation des mélodies-types aux divers textes sont exactement les mêmes pour les trois Rits : parfois compensation par isochronie, le plus souvent addition ou suppression de temps musicaux en cas de syllabes hyper ou hypométriques. En outre les textes liturgiques sont souvent les mêmes pour les trois Rits. Il y a donc sans doute persistance d'une antique tradition musicale, tradition que nous trouverons plus loin en Chant Grégorien.

A notre humble avis, si les « reconstitutions rythmiques » de D. Gaïsser étaient jamais admises dans la pratique, ce serait une dénaturation, à la fois du rythme traditionnel byzantin, et du texte poétique des mélodes. Du rythme traditionnel byzantin, car tous les documents byzantins connus, anciens et modernes, et en première ligne ceux que citę D. Gaïsser pour opérer ses reconstitutions rythmiques, dénotent sans conteste possible un grand mélange de liberté. Du texte poétique des anciens Mélodes, car si ces derniers ne s'étaient permis des irrégularités que parce qu'ils entendaient que la musique viendrait les faire disparaître, l'on ne devrait pas se trouver obligé à tout instant de bouleverser leur texte poétique, reconnu authentique par les critiques modernes, dans le seul but de le plier aux exigences préconçues du système de D. Gaïsser. Celui-

ci, en effet, pour chacune des huit Odes reconstituées par lui, et sur une large échelle (16 corrections pour la 8e Ode) dans plusieurs cas, demande des corrections de ce texte.

Au point de vue musical, c'est pur apriorisme que de n'admettre qu'une forme de mesure dans une pièce, pour les cas où tous les documents sur lesquels on se base indiquent clairement un mélange de mesures diverses. Cela amène dans les « reconstitutions » de D. Gaïsser une foule de valeurs qui ne sont représentées par rien dans les documents employés. En outre, cela amène une prépondérance, choquante par comparaison avec les autres Rits, des mesures ternaires : 5 Odes sur 8 reconstituées.

Aprioristique aussi le fait de traiter l'accent comme long et au posé dans les cas où les documents le traitent unanimement comme bref et au levé. Sans doute la tendance générale de l'accent byzantin, comme de l'accent syriaque (1), (comme aussi de l'accent latin, nous le verrons ailleurs), est d'être traité comme long et au posé de rythme ; mais l'autre traitement, pour être moins fréquent, n'en est pas moins légitime. Un exemple. Versions des trois manuscrits cités, avec mot ὕμνον ayant son accent bref et au levé :



Versions proposées par D. Gaïsser :



(1) En moyenne l'accent syriaque tombe au posé dans à peu près les deux tiers des cas. Et comme la longueur s'accommode mieux en général du posé, il s'ensuit que l'accent syriaque a une tendance à la longueur.

Si maintenant, pour conclure, nous voulons déterminer ce qui, dans la poésie hymnographique syrienne, nous semble constituer l'élément premier, et par suite commun à tous les genres à la fois, nous dirons que le vers syriaque consiste dans un certain groupement de mesures rythmiques de 2, 3 et 4 syllabes, à un ou deux accents. Bien que la loi habituelle de l'hymnographie soit l'homotonie et jusqu'à un certain point, l'isosyllabie, l'égalité, tant des syllabes que des accents, n'est pas absolument requise;car la succession de ces mesures rythmiques qui, par suite de la place différente occupée par l'accent tonique, offrent une grande variété, suffit à constituer un rythme appréciable. On objectera alors que le rythme poétique diffère assez peu de celui de la prose, et qu'au lieu de poésie nous n'avons que de la prose poétique. C'est l'objection que faisaient déjà les Cicéron et les Horace aux productions lyriques d'un Pindare. On peut y répondre en faisant remarquer que, dans la poésie la plus irrégulière, les mesures rythmiques se succèdent avec une cadence et un ordre bien plus grands que dans la prose poétique. Il suffit, pour s'en convaincre, de comparer entre eux les *'Enioné* ou les *Maourbé* avec les *Canons grecs* ou les *Man'itho* (répons dont l'origine est grecque aussi), pour voir tout de suite la différence. Les Syriens savent d'ailleurs corriger par certains artifices ce que leur art poétique a quelquefois de lâche et de flou. En dehors même de cette isochronie dont nous avons parlé plus haut, ils emploient une pratique qui, sans amener directement la concordance syllabique, favorise cependant l'impression d'équilibre dans le rythme général.

Il semblerait *a priori* que l'introduction de divers mètres dans le même morceau devrait avoir pour conséquence de briser ce rythme général : une poésie, où des vers de 7, 9, 10, 11, 12 syllabes interviennent pêle-mêle, nous semblerait bien peu harmonieuse. (1) Mais si, par exemple, on prend le vers de 7 comme vers normal, et qu'on plie tous les autres à cette mesure, grâce à une césure dans le chant, comme pour cette formule sur vers de 12 syllabes :



etc.

les vers de 9, 10, 11, 12 syllabes deviennent des vers de 7 + 2, 7 + 3, 7 + 4, 7 + 5, et l'oreille n'est plus du tout choquée si, de temps en temps, une syllabe

---

(1) Certains de nos genres poétiques ne manquent pas cependant de liberté, les Fables de Lafontaine, par exemple. Quand donc S. Thomas (*In libro Polic.*, lib. VIII, lect. 2) dit : «Est autem rythmus numerus syllabarum determinatus in oratione simili fine terminatus », on ne peut voir là une définition générale, qui déjà ne trouvait pas son application dans la lyrique antique. Cette définition ne s'applique strictement qu'à ce qu'au XIII[e] siècle on appelait un «Rythmus» (p.ex. l'*Adoro te* de St. Thomas lui-même): *isosyllabie* et *rime* ou *assonance*.

ou même une mesure rythmique supplémentaire, vient allonger la ligne métrique. On peut même dire que ces sortes d'appendices de mesures rythmiques au vers-type, produisent un effet des plus agréables, grâce surtout à la position diverse de l'accent.

Un autre procédé, beaucoup plus fréquent, et dont nous avons donné plus haut un exemple, consiste à avoir déjà dans le *Rishqolo* un certain son plusieurs fois répété, lequel par suite semble attirer et justifier les additions ou suppressions dans les hymnes dérivées. Une, deux, trois syllabes en plus ou en moins, n'atteignent pas la partie organique de la mélodie, mais seulement la partie en *quasi-récitatif*. Et ce procédé, commun à plusieurs Rits orientaux, semble donc remonter aux origines, et nous est un nouveau garant par là-même de l'authenticité en principe des irrégularités poétiques.

Terminons par une réflexion d'ordre général, assez propre, croyons-nous, à éclairer cette question de la liberté rythmique, musicale et poétique. Les Orientaux s'intéressent beaucoup plus pratiquement au rythme fragmentaire, à celui qui se sent *hic et nunc*, à celui que la scansion de la voix ou des instruments à percussion fait sentir, qu'au grand rythme, au rythme du vers, ou encore moins de la strophe. Rien d'étonnant dès lors qu'après la sensation agréable d'une espèce de rythme élémentaire, ils admettent dans un même vers la sensation, nouvelle et non moins agréable, d'une entité rythmique d'une autre espèce.

DEUXIÈME PARTIE

ESSAI DE CRITIQUE HISTORIQUE DU CHANT SYRIEN

PREMIÈRE SECTION

MÉLODIES

CHAPITRE SIXIÈME

L'OCTOÉCHOS AU POINT DE VUE HISTORIQUE

Le mot Ὀκτώηχος, qui étymologiquement suggère l'idée de huit modes, adoptés pour le chant écclésiastique, a revêtu, grâce à la liturgie byzantine, une signification plus extensive. Il désigna tout d'abord le groupement factice de pièces liturgiques cataloguées en huit séries suivant le mode sur lequel elles sont exécutées. De ce procédé ingénieux il a ensuite passé au livre lui-même qui contenait les morceaux ainsi distribués. Et, depuis de longs siècles, le terme d'Octoëchos ne désigne plus que la saison du bréviaire correspondant au temps après la Pentecôte. Ces diverses acceptions de l' Ὀκτώηχος se retrouvent aussi en une certaine mesure dans le Rite Syrien. Sous le nom de « ܐܝܟܕܣܐ » « ikhadias » (mot d'origine grecque, comme on le voit), les Syriens entendent les huit modes qui, à l'exclusion de tout autre, composent le système musical du Rite. Sous le nom de ܟܬܒܐ ܕܬܡܢ ܐܝܟܕܣܐ ܘܫܡܗ «livre des huit tons ou modes», l'Eglise Jacobite,

depuis le XVI[ème] siècle, désigne son bréviaire festival, de Pâques au commencement de l'année liturgique (premier dimanche de Novembre). Mais cette dernière acception est, comme on le voit, très tardive, et n'est qu'un calque du procédé byzantin de l'Ὀκτώηχος. (1)

Par contre, c'est depuis une haute antiquité que les Syriens connaissent le système musical de huit modes liturgiques exécutés durant l'année ecclésiastique d'après les lois d'un roulement régulier. On sait que les Jacobites possèdent deux sortes de bréviaire (2) : le bréviaire férial, contenant un office complet pour tous les jours de la semaine, et le bréviaire festival, pour les dimanches et fêtes de l'année. Ces deux bréviaires se complètent mutuellement, de telle sorte que, lorsque le second n'a pas d'office propre, on retombe dans le premier. Au point de vue du roulement modal, ils obéissent à des règles différentes. (3) La loi générale qui régit le bréviaire festival, c'est que, depuis le premier dimanche de Novembre — caput anni ecclesiastici, — chaque dimanche a un mode spécial, du premier au huitième, ce qui constitue des séries de huit dimanches allant de Novembre à Noël, de Noël au Carême, du Carême à Pâques, de Pâques à la Pentecôte. Après la Pentecôte les séries se poursuivent jusqu'au premier dimanche de l'année suivante. Les fêtes fixes qui tombent dans l'intervalle ont le plus souvent des modes spéciaux. Le bréviaire férial est soumis à des lois plus compliquées. Les Laudes ou ܨܦܪ =Ὄρθρος et les Vêpres — suivies de Complies — ont des tons spéciaux, suivant un ordre assez irrégulier, selon les jours de la semaine. (4) Quant aux Vigiles et aux « petites heures », si le mode dominical est le premier, celui de la semaine sera le cinquième ; si c'est le second, le mode férial sera le sixième, etc.

Pour les Récitatifs, sauf les Récitatifs psalmodiques, les Syriens adoptent aujourd'hui les modalités de la musique arabo-turque. A noter qu'après la lecture de l'Evangile le diacre chante une strophe, qu'il fait suivre de l'acclamation στῶμεν καλῶς. Cette acclamation, il la module dans une des modalités en question. Cette modalité, ébauchée par le diacre et achevée en acrostiche par le peuple,

---

(1) Cfr. Baumstark, *Festbrevier und Kirchenjahr der syrischen Jakobiten.* 1910, p. 84 et 167 sq.

(2) Baumstark. *op. cit.* p. 26 sq.

(3) Nous donnons ici le résumé des rubriques du bréviaire férial, édit. Rahmani, p. 5 sq., et du bréviaire festival, édition de Mossoul, p. 55 sq.

(4) Les Vêpres du lundi et du mardi sont du 6[ème] mode. L'*orthros* du lundi est du 2[ème] mode, celui du mardi du 8[ème]. Les Vêpres et l'*orthros* du mercredi sont du 7[ème] mode. Les Vêpres du jeudi du 5[ème]. L'*orthros* du jeudi du 1[er]. Les vêpres du vendredi et du samedi du 8[ème]. L'*orthros* du vendredi du 6[ème]. L'*orthros* du samedi du 8[ème].

(ἀκροστίχια ὑποψάλλειν, Clément d'Alexandrie, *Stromata*, l. I, c. 1; τὰ ἀκροστίχια ὑποψάλλετο, texte grec des *Constitutions Apostoliques*, l. II, c. 57), fera loi pendant la messe ou pour les *houssaïé* (longues oraisons) de l'office, et le prêtre est obligé par l'usage de s'y conformer.

Le double roulement, dominical et férial, dont nous avons parlé, Bar-Hebræus en témoigne en ces termes : « Et pour ce qui est des modes des dimanches, à partir du dimanche nouveau (dimanche de Quasimodo) le deuxième mode suit le premier, le troisième le second, et ainsi de suite ; et pour les jours ordinaires, le cinquième s'attache au premier, le sixième au second, le septième au troisième, le huitième au quatrième, et vice versa.

ومحتباه وسبحدا حم مع سبحدا سبا معنع حصبدا لوسا
نصف محلوسا لحلما معنا . محمصة مستعلحصبدا
سعصدا نصف محلوسا علملا محلحلما عدحدا محنحدا
لمسما محمصا. (1)

L'Octoëchos byzantin, tel qu'il se pratique aujourd'hui, a un roulement des modes similaire pour les dimanches, avec plus d'uniformité encore, et comme point de départ, non le premier dimanche de Novembre, mais la fête de Pâques, comme cela se pratiquait par les Syriens au temps de Bar-Hebræus. Les modes spéciaux pour les fêtes varient aussi quelquefois pour les deux rites, (2) mais ce qu'il y a de curieux, c'est que le mode du canon byzantin — souvent différent du mode général de la fête — est à peu près constamment celui prescrit pour la fête syrienne. L'identité est encore plus parfaite, si l'on se reporte au passage de Bar-Hebræus (*Ethicon*, édit. Bedjan, p. 69 à 72), que nous avons cité ailleurs. Ces rapprochements ne manquent pas de jeter une certaine lumière sur les emprunts liturgiques du rite syriaque au rite byzantin. Les « Canons » sont, en effet, un genre hymnologique byzantin, qui a passé dans la liturgie syrienne sous le nom de «Canons grecs» مُنقَنا مُدسَا. Les compositions des célèbres mélodes du septième et du huitième siècle, grâce à une traduction, ont été ainsi appropriées par les Syriens. Ceux-ci leur ayant généralement conservé le Mode sur lequel elles étaient exécutées, cela semblerait faire supposer à priori, que même

---

(1) *Nomocanon*, édit. Bedjan, p. 67.

(2) Les Grecs prévoient plusieurs Modes pour la même fête, et dans tous les cas des canons de plusieurs Modes. Pour les Syriens il n'y a guère que la fête de Pâques et le dimanche in Albis qui admettent un mélange de plusieurs Modes. En principe, le Mode du «canon grec», d'après les rubriques du bréviaire, édit. Mossoul, p. 55, est distinct de celui du jour, mais en fait les divergences sont exceptionnelles, par exemple pour la Circoncision.

la mélodie grecque avait passé dans le Rit syriaque. Cependant, d'après les rares échantillons de canons syriens dont on puisse retrouver l'original grec, les divisions rythmiques ne sont pas semblables. Nous n'avons personnellement trouvé qu'un hirmus divisé exactement de la même façon de part et d'autre. (1) Par suite, il n'est guère probable que l'identité d'origine, si elle a amené l'identité de classification, ait amené aussi celle de la mélodie.

Si le roulement dominical syrien paraît bien être un développement du roulement similaire byzantin, par contre nous doutons fort de l'antiquité de l'usage syrien consistant à employer pendant la semaine le mode plagal du mode dominical. Il est vrai que nous rencontrons trace de cet usage dans un vieux حمه ڪتا du couvent Jacobite de S. Marc, provenant du célèbre monastère syrien de Sainte Marie du désert de Scété en Égypte, (2) où la collection des اشحها est rédigée d'après cette loi des modes authentes et plagaux : 1, 5 ; 2, 6 ; 3, 7 ; 4, 8. Cependant l'absence de tout document byzantin faisant allusion à une coutume semblable fait plutôt croire qu'elle ne remonte pas aux origines chez les Syriens.

Si nous passons maintenant à un autre sens du mot *Octoëchos*, nous trouvons que le premier livre ayant porté ce nom est un hymnaire syrien, (3) composé en grec, mais qui ne nous a été conservé que dans sa version syriaque. L'auteur en fut Sévère, patriarche monophysite d'Antioche de 512 à 519. Le biographe de celui-ci, Jean bar Aphtonia, (4) dit de lui : « Comme il voyait que le peuple d'Antioche se plaisait aux chants, les uns aux chants de la tente, (5)

---

(1) Une étude directe sur les anciens manuscrits serait peut-être plus fructueuse en détails concernant les relations des deux Rites au point de vue musical, à l'époque de leurs échanges liturgiques. Le bréviaire de Mossoul a donné relativement peu de place à l'élément des «canons grecs» — un seul canon, et souvent fort abrégé, pour chaque grande fête.— L'élément araméen, comme de juste, est beaucoup mieux représenté. On trouvera dans Baumstark, *op. cit.* p. 126, en note, la liste des canons syriens qu'on peut vérifier dans les livres liturgiques grecs.

(2) D'après une note en carchouni à l'intérieur du ms. : «La miséricorde de Dieu soit sur celui qui a légué ce livre au couvent de Notre Dame Mère de Dieu de Scété, et aussi sur celui qui a pris soin de le rendre une seconde fois au monastère de Scété» (cette note semble avoir échappé à M. Baumstark), le ms. paraît être du XII^e ou du XIII^e siècle. C'est aussi l'opinion de M. Tisserant.

(3) Cet ouvrage a été édité par la *Patrologia Orientalis*, tome VI, p. 1 à 180, et VII, p. 795 à 802.

(4) Cfr. *Patrologia Orientalis*, t. II, p. 243, 44, 45. Cfr. également *Revue de l'Orient chrétien*, 1900, p. 297 sq.

(5) M. Nau *R. O. C.* l. c., traduit par « chants du tabernacle » = psaumes. Il semble bien qu'il s'agisse ici de théâtre, comme le traduit M. Kugener, *P. O.* l. c.

(théâtre), les autres à ceux des poètes d'église, il condescendit à cette passion, à l'instar d'un père qui balbutie avec ses enfants, et, ayant établi des psaltes, (1) il composa des hymnes et les leur donna . . .

حبـ سدا وبـ حدهـا وانهنـهـا وحـاهـتـا سبـــ هـنـهـم هـ حـهـحـبـ
وهـ هـعـحـا هـنـهـم وبـ حـهـحـبـ وهـ هـاتـهـا وحـبـا اـ حـهـا هـوا هـحـاسـا
حـبـهـا اـحـا وهـحـحـحـ حـم حـتـهـم هـحـــ هـقـحـكـهـ اـهـم اـهـحـتـا حـحـ
هـاهـحـم حـهـم

Le recueil de ces hymnes (2) constitua, dès le VI[e] siècle, le répertoire liturgique du patriarcat d'Antioche. Mais le court séjour de Sévère sur le siège patriarcal d'Antioche dut en restreindre l'influence dans les milieux orthodoxes. Dans tous les cas, les Monophysites syriens s'empressèrent de recueillir l'héritage littéraire de leur illustre chef, «cet homme remarquable en science théologique, notre grand Sévère », dira un jour Bar-Hebræus. (3) Cependant la situation nouvelle, imposée par les circonstances au Rite monophysite, lui rendait difficile une utilisation telle quelle de ce recueil. Une traduction syriaque s'imposait, le centre du rite étant, non plus la Syrie hellénisée, mais la Mésopotamie araméenne. Cette version fut réalisée, au commencement du VII[e] siècle (4), par un certain Mar Paul d'Edesse, qui se distinguait au premier rang des traducteurs liturgiques : on lui doit, en effet, la version des œuvres de saint Grégoire de Nazianze. (5) La traduction de l'Octoëchos de Sévère nous est parvenue, avec quelques compositions postérieures de Jean bar Aphtonia, de Jean Psaltès, etc., dans une édition critique de Jacques d'Edesse. Une note qui clôt cette édition est pour nous la source des renseignements les plus précieux au point de vue hymnographique et musi-

---

(1) Et non des «psaumes», comme le traduit M. Nau. Le verbe اهـهـ insinue qu'on a affaire à des personnes.

(2) On n'est pas obligé à ne voir dans ce recueil que des compositions personnelles de Sévère. Puisqu'il condescendit au goût du peuple pour les poètes ecclésiastiques, quelques-unes de leurs œuvres durent sans doute trouver grâce à ses yeux. Il ne serait donc pas impossible que le recueil sévérien contînt plusieurs pièces liturgiques faisant partie du vieux répertoire religieux du patriarcat d'Antioche au cinquième et au quatrième siècles. Bien plus, grâce au texte si formel de Théodoret, P. Gr., tome CXXXIX, col. 1390, on peut affirmer que plusieurs de ces pièces avaient un original syrien, venu peut-être du centre liturgiqne si florissant d'Edesse.

(3) *Ethicon*, éd. Bedjan, p. 65.

(4) De 619 à 629, d'après M. Brooks, *Patrol. Or.*, tome VI, préface.

(5) Duval, *Litt. syriaque*, p. 311, 312.

cal. (1) «Avec tout le soin possible j'ai distingué les paroles du docteur (Sévère) de celles qu'avait ajoutées Mar Paul, afin que fût égale la quantité des mesures dans le chant, à cause de la brièveté et réduction des paroles dans la langue syrienne en comparaison du langage grec.

حبـ حمحه سلا وحكـ مر هـ ههنـه وامحـح امـههـح هتـلا وهحـهـا
وامحـح الاههتـهـ هحـــنه وهنـ هـلا امـ وهـا حمـا حمـا الاهـا وهـلـحـقـا
حملا هلـلا حـــنـا الاهـا ههـهـههـا الاهـا وحتـه قـلا وهحـلا هـا هـهـوـنـا امـ
وحـــا هحـلا هـنـا .

«Tandis que j'ai écrit les paroles du docteur à l'encre ordinaire, celles qui ont été ajoutées, je les ai écrites en rouge (σηρικόν). Et celles que le même traducteur a changées pour la dite raison (afin qu'il y eût égalité de mesure des paroles avec le chant des paroles grecques), je les ai écrites en petits caractères et entre les lignes, afin que tu saches facilement et quand tu le voudras comment elles sont en grec.»

Cette précieuse note nous exprime pour le mieux les caractères de l'une et de l'autre édition. Paul avait en vue un but essentiellement pratique. Il avait sous les yeux un hymnaire grec très populaire, et assez complet pour les besoins liturgiques du courant de l'année. Mais ce Recueil ne répondait plus aux besoins actuels du Rite : la langue n'était pas celle du nouveau centre monophysite ; il fallait donc lui donner une forme araméenne. Il y avait cependant un obstacle à cela: comment, sous cette enveloppe nouvelle, pouvait-on exécuter les chants du Recueil avec les mélodies anciennes ? C'est ici que se manifeste le procédé ingénieux de Paul d'Edesse. Il arrange sa traduction de manière qu'au point de vue rythmique le syriaque corresponde de tout point avec l'original. Ainsi accommodé aux nouvelles exigences, l'ancien Recueil continue son office, et reprend, sur le terrain araméen, l'influence perdue dans le patriarcat orthodoxe d'Antioche.

Toutefois, au milieu de la fureur d'hellénisme qui sévissait dans le monde syrien du VII^{e} siècle, cette traduction, si appréciable fût-elle au point de vue pratique, ne satisfaisait pas tout le monde. L'esprit critique d'un Jacques d'Edesse se trouva sollicité à réviser minutieusement la traduction de Mar Paul, démarquant ingénieusement ce qui était dans l'original grec de tout ce que le premier traducteur avait été obligé, soit d'ajouter, soit de changer, pour atteindre son but liturgique. C'est ce travail critique des plus intéressants qui nous a été conservé dans le précieux ms. *British Museum, add. 17.134.* Par lui nous pouvons atteindre,

(1) *Patrol. Orientalis*, VII, p. 801, 802.

par dessus la première traduction de Paul, jusqu'à l'original grec perdu sans retour. L'édition de Jacques ne paraît pas du tout avoir eu un but liturgique, tout au contraire semble l'exclure ; cet apparat critique avec polychromie et gloses interlinéaires n'est guère de mise dans un livre liturgique. Cependant dans la suite il arriva à supplanter l'édition de Paul, qui tomba en désuétude.

Mais il nous faut étudier le *ms. 17.134* au point de vue de l'Octoëchos, qui seul nous occupe ici. Nous avons noté soigneusement, plus haut, les différentes acceptions du mot «Octoëchos». Si nous le prenons dans le sens dérivé de collection d'hymnes ordonnées suivant les huit modes ecclésiastiques, il est évident que notre recueil ne mérite pas le nom d'Octoëchos. Car le principe qui a guidé Sévère, c'est de suivre dans sa marche le cours de l'année liturgique. En tête viennent les fêtes de Notre Seigneur, depuis la Noël — qui ouvrait l'année ecclésiastique à Antioche — jusqu'à la Pentecôte. Puis ce sont les Saints, toujours classés d'après la place qu'ils occupent dans l'année liturgique : les Saints Innocents, la Mère de Dieu, Saint Jean-Baptiste, Saint Etienne, Saint Basile et Saint Grégoire, etc. Enfin la seconde partie du recueil comprend les répons de communion, des offices du matin ou du soir, les pièces liturgiques à exécuter avant ou après les lectures scripturaires, etc. C'est l'ordonnance adoptée par le *ms.17.134*, et tout fait supposer qu'elle est originale. Cependant, dans les siècles postérieurs, elle a été profondément modifiée, suivant les caprices des scribes, ou plutôt suivant les besoins liturgiques individuels. «Je ne sache pas, dit M. Brooks, (1) qu'il se trouve deux manuscrits identiques à ce point de vue de l'ordonnance». Or, le seul British Museum en compte une quarantaine, qui s'échelonnent du IX^{e} au XIV^{e} siècle. (2) A partir du douzième ou du treizième siècle, le principe de l'Octoëchos, ou disposition des pièces liturgiques suivant les huit modes, obtient gain de cause. Le *ms. add. 14.723* est un témoin de cette victoire. (3) C'est donc, à ce point de vue, tout à fait improprement que méritent le nom d'«Octoëchos», et l'original et les premières traductions du Recueil du Sévère.

Cela veut-il dire que les hymnes de ce Recueil ne fussent pas exécutées suivant le principe musical des huit modes canoniques ? C'est là une tout autre question. L'habitude de grouper les pièces liturgiques d'après les huit modes n'empêche pas l'indépendance et l'antériorité du principe musical en question. De fait, le *ms. 17.134*, quoique ne groupant pas les pièces d'après les huit modes,porte des indications modales, bien qu'en petit nombre. M. Brooks, l. c., semble douter du caractère primitif de ces indications. Toutefois l'on ne saurait trop en reculer la date, vu qu'à la fin du VIII^{e} et au commencement du IX^{e} siècle plusieurs

(1) *Patrol. Orient.*, t. VI, préface.
(2) *Catalogue Wright*, p. 339 à 359.
(3) *Id.* p. 358.

manuscrits indiquent *partout* le chiffre du mode. Par exemple, dans le *ms. add 17.207* (du VIII[e] ou du IX[e] siècle) : « Hymnes de Sévère pour diverses fêtes ou circonstances », (1) et de même dans le *ms. add. 14.514*, du IX[e] siècle, qui contient la révision de Jacques d'Edesse, « le titre de chaque hymne est accompagné par une lettre en marge indiquant le ton d'après lequel elle doit être chantée.»(2) Or, il faut bien remarquer qu'ici comme en toutes choses la pratique a précédé de beaucoup la théorie. Toute indication écrite musicale suit une longue période d'exécution pratique.

Peut-être le mouvement de musique religieuse, qui redoubla d'intensité dans le monde byzantin à partir du huitième siècle, eut-il un léger contre-coup dans celui des Syriens, et les détermina-t-il à fixer par des indications écrites la tonalité de leurs morceaux liturgiques. Mais il serait bien étrange qu'une collection d'hymnes traditionnelles et très populaires ait subi à cette époque une véritable révolution musicale. A la fin du septième siècle, la traduction de Paul était encore en pleine vigueur : Jacques d'Edesse en fait un grand éloge, et se garde bien dans son édition d'en altérer la teneur. Ce second travail n'ayant aucun caractère liturgique, il est à croire que la première traduction eut encore cours durant tout le huitième siècle. (3) Alors, vers la fin de ce siècle, se serait produite cette revolution musicale, qui en si peu de temps aurait bouleversé les lois musicales traditionnelles ! Et puis, si c'était une influence byzantine qui avait opéré cette révolution, comment cette influence se fût-elle bornée à faire adopter un système de huit modes ? Précisément à cette époque on venait d'inventer chez les Byzantins la notation dite damascénienne ; n'est-il pas vraisemblable que les Syriens auraient, en même temps que l'Octoëchos, adopté une notation si commode pour fixer la séméiographie des mélodies liturgiques ? Or, à l'encontre des Byzantins, des Arméniens, et même des Coptes et des Chaldéens, (4) les Syriens n'en ont jamais connu. Les expressions «notation syrienne», «notes musicales syriaques», qu'on rencontre parfois chez certains auteurs se rapportent en réalité à une notation byzantine, mais sur texte syriaque, usitée primitivement par les Grecs-Melchites.

---

(1) *Catalogue Wright*, p. 365, 60.

(2) *Id.* p. 341. Nous devons tous ces renseignements à l'aimable M. Nau.

(3) Le *ms. add.* 18.806, du IX[e] siècle, ne tient presque aucun compte des corrections de Jacques ; les quelques gloses qui s'y trouvent sont marquées entre les lignes, ce qui prouve le peu de cas qu'on en faisait au point de vue pratique et musical.

(4) L'on sait que des fragments de notation copte ont été retrouvés. Quant aux Chaldéens, nous ne savons si l'on a encore jamais parlé de la notation qu'on trouve dans certains de leurs anciens mss liturgiques. Nous avons examiné en Mésopotamie plusieurs de ces mss, et les jambages qui surmontent de temps en temps le texte liturgique nous ont paru être une notation simplement *ekphonétique*.

Si rien ne nous permet de supposer un hiatus musical vers la fin du VIII[e] siècle, nous pouvons remonter bien plus haut. La note finale de l'édition de Jacques d'Édesse nous porte à croire que les mélodies accompagnant le texte grec des hymnes de Sévère auraient été conservées pour la traduction syriaque. On ne comprendrait pas sans cela le maintien rigoureux des coupures rythmiques, au dépens même de la fidélité de traduction. Or, même si l'original qui a servi à celle-ci n'était pas celui de Sévère, nous sommes en tout cas dans le courant du VI[e] siècle. Par conséquent nous croyons pouvoir affirmer, sans témérité aucune, qu'au VI[e] siècle il existait un système de huit modes chez les Syriens.

Antérieuremcnt au VI[e] siècle, nous trouvons un texte à relever dans la Biographie syriaque de S. Ephrem, écrite peu de temps après la mort du Saint (juin 373). Il y est dit que notre Saint, pour combattre l'influence des hérétiques et populariser ses compositions, établit des chœurs de religieuses. «Elles s'assemblaient dans les églises aux jours de fêtes du Seigneur, aux dimanches et aux fêtes des martyrs. Et lui, comme un père au milieu d'elles, il se tenait debout, cithariste spirituel, et il les dirigeait dans des chants variés. Et il leur montrait et leur enseignait la «variation des chants (ou des modes) ܗܘܟܠܐ ܡܫܚܠܦܢܘܬܐ ܕܙܡܝܪ̈ܬܐ ܕܩܠ̈ܝܢ ܘܕܩܠ̈ܝܢ»(1). L'expression ܗܘܟܠܐ ܡܫܚܠܦܢܘܬܐ sert encore aujourd'hui pour désigner le roulement des modes ecclésiastiques, (2) et on ne voit pas trop pourquoi, après avoir parlé de «chants variés», le Biographe répéterait exactement dans le même sens une expression similaire. D'un autre côté, pour affirmer qu'il s'agit dans notre texte d'un vrai Octoëchos, il faudrait pouvoir avoir d'autres termes de comparaison plus clairs.

Signalons, pour finir, un document que les musicologues n'ont pas encore utilisé, et qui a été édité pour la première fois par M. Nau en appendice aux *Plérophories* de Jean de Maïouma, (P.O. VIII, p,178—180). Il se rapporte à la fin du IV[e] siècle, et a trait à l'Abbé Silvain, d'abord moine à Scété, puis au Sinaï, enfin en Palestine, et jette un jour nouveau sur l'existence de l'Octoëchos à l'époque de S. Ephrem. Dans ce document, un frère dit à l'Abbé Silvain : «Depuis que je suis solitaire, Père, je chante l'ordre de l'office, les heures et les chants de l'Octoëchos, καὶ τὰ τῆς ὀκτώηχου ψάλλω . » Il est vrai que notre expression semble suggérer l'idée d'un livre ordonné d'après le système de l'Octoëchos, et alors elle ne serait sans doute qu'une détermination provenant d'un rédacteur postérieur, car nous ne connaissons pas, à cette époque, de livre répondant aux conditions voulues. Peut-être cependant y a-t-il lieu d'y voir une expression bien authentique. Le

---

(1) Bedjan, *Acta martyrum et sanctorum*, t. III, p. 653.

(2) Cfr. Rubriques du bréviaire férial, édit. Rahmani, p. 5.

mot μουσική est féminin. N'est-ce pas en sous-entendant ce mot qu'on pouvait dire au IV^e^ siècle : « τὰ τῆς ὀκτώηχου » , c'est à dire : «les chants de la musique liturgique, laquelle a huit modes » ? C'est du reste certainement dans le sens de «modes de la musique liturgique» qu'employa le mot ἤχους l'higoumène qui, au V^e^ siècle, reçut Paul de Cappadoce dans le désert de Nitrie : « τὰ τροπάρια και κανόνας ψάλλειν και ἤχους μελίζειν. » (1) Notons aussi que le mot ἦχος est spécial à l'usage liturgique : on ne le rencontre pas dans la langue classique. Cela nous amène à dire que, par contre, les nomenclatures ecclésiastiques : *Dorien*, *Hypodorien*, ou : *Protus*, *Plagis Proti*, etc., avaient été déjà employées par l'art classique. (2) Il y a donc eu volonté bien établie, chez les musicologues ecclésiastiques qui employèrent les premiers ces nomenclatures, de rattacher leur système à l'art classique. Mais en réalité y a-t-il eu jamais identité d'échelles ? M. Gastoué, se basant sur des documents proprement liturgiques, a écrit que, « pour les byzantins, comme pour les latins, comme pour toute la tradition musicale de l'antiquité, les noms soit des espèces d'octave..... soit des tropes..... se suivent dans cet ordre : *hypodorien*, *hypophrygien*, hypolidien, *dorien*, *phrygien*, lydien, mixolydien, hypermixolidien..... A côté de cette première série d'échelles, celle des théoriciens, prend place celle des praticiens, basée, comme chez les latins, sur la gamme des tons de transposition. » (3) Mais Dom Gaïsser, (4) se fondant sur d'autres documents liturgiques, en particulier sur un Ms. Hagiopolite de la Bibliothèque Nationale de Paris (fin du XIII^e^ s.), présente la toute différente nomenclature : *Dorien*, *Lydien*, Phrygien, Mixolydien, *Hypodorien*, *Hypolidien*, Hypophrygien, Hypomixolydien, qui se retrouve dans Briennios (XIV^e^ s.), dans le ms. 332 de la Bibliothèque du St. Sépulcre à Jérusalem (XV^e^ s.) et chez le Hiéromoine Gabriel (1440). C'est du reste la nomenclature encore aujourd'hui employée. Quand donc certains documents parlent de *Deuteros*, il s'agit de *Lydien*, pour les autres de *Phrygien*, le même nom s'appliquant à un même mode ecclésiastique. Cela ne proviendrait-il pas par hasard d'un rattachement purement nominal, à l'art classique, d'un art nouveau, en réalité bien différent ?

En Occident aussi nous trouvons déjà chez Alcuin la nomenclature : Protus, Deuterus, etc. ; Plagis Proti, etc.; et chez Hucbald vrai ou faux, la nomenclature : Dorien, Phrygien, etc., Hypodorien, etc. Mais si nous examinons le contenu modal des mélodies grégoriennes qui nous sont présentées dans les documents les plus

---

(1) Dom Pitra, *Hymnographie de l'Eglise grecque*, p. 43.

(2) L'usage des expressions *Protus*, etc. remonterait au plus tard aux derniers siècles de l'empire romain, d'après Christ (*Anthologia.....* CXIX - CXX ; *Die Harmonik des Bryennios* dans *Sitzungberichte des bayr. Akad. der Wissensch.*, 1870, II, p. 206).

(3) *Catalogue des Ms. de Musique Byzantine*, p. 28, sq.

(4) *Le système musical de l'Eglise grecque*, p. 36, sq.

anciens, nous nous apercevons : ou bien que les gammes ont un nom hellénique appliqué à faux, ou bien n'existent même pas en musique grecque. Premier cas. Il y avait une échelle modale hellénique de *mi* à finale *mi* : la *Doristi*. Le *Deuterus* authente et le *Deuterus* plagal ont pour finale *mi*, mais ils s'appellent *Phrygien* et *Hypophrygien* dans l'autre nomenclature médiévale. L'*Hypolydisti* antique était un mode de *fa* avec *si* ♮ et finale *fa*. Le *Tritus* authente est organisé de même, mais il porte le nom de *Lydien*. L'*Hypophrygisti* était un mode de *sol* à finale *sol*. Le *Tetrardus* authente et le *Tetrardus* plagal, modes de *sol* à finale *sol*, s'appellent *Mixolydien* et *Hypomixolydien*. Il n'y a concordance que pour la partie du *Protus plagal* qui a pour vraie fondamentale le *la*, et qui mérite alors le nom d'*Hypodorien*. Second cas. S'il est vrai, comme on l'a soutenu, que «le chant chrétien, et romain en particulier, à sa formation, et dans toute la période de développement, prit purement et simplement les divisions des gammes usitées dans la musique gréco-romaine», (1) nous devrions tout de même trouver dans une quelconque de ces gammes de quoi nous expliquer la vraie contexture du Protus authente et plagal et celle du Tritus plagal. Ces modes grégoriens sont, nous le montrerons mieux au chapitre suivant, de vrais modes autonomes de *ré* et d'*ut*, et nous verrons que cette contexture n'a rien à voir avec la musique classique.

Mais ici intervient Dom Gaïsser. Pour le savant musicologue, les modes latins et byzantins avaient réellement leurs demi-tons disposés primitivement autrement qu'aujourd'hui, ce qui leur donnait le droit de porter les noms des modes antiques. «La gamme normale byzantine, écrit-il, est une gamme en *Ré* qui a ses demi-tons entre *Ré* et *Mi* ♭ et entre *La* et *Si* ♭. Sur les quatre premiers degrés de cette gamme *Ré, Mi* ♭, *Fa, Sol*, sont érigés les quatre modes dits authentiques qui ont pour finales respectives ces mêmes quatre notes ; sur la quinte grave des mêmes modes, à savoir *Sol* (grave), *La, Si* ♭, *Do*, sont érigés les quatre modes dits plagaux.» (2)

Première preuve de Dom Gaïsser (nous ne nous occuperons que du 1^er^ byzantin) : le *mi* surbaissé constaté parfois en descendant par Bourgault-Ducoudray et d'autres musicologues. Mais ce *mi* surbaissé n'aurait-il pas son explication, non dans un *mi* ♭ primitif exécuté encore un quart de ton trop haut, mais bien dans un *mi* ♮ primitif surbaissé au contraire d'un quart de ton par suite d'infiltration turco-arabe ? Le *mi* surbaissé est précisément une note caractéristique de l'échelle turco-arabe, notre 1^er^ mode syrien, mode de *ré* avec *mi* ♮, connaît aussi parfois ce *mi* surbaissé en descendant, par suite aussi d'infiltration arabe.

---

(1) Gastoué, *Les origines du chant romain*, p. 133.

(2) *Les Heirmoi de Pâques dans l'office grec*, p. VII—VIII ; *Le système musical de l'Eglise grecque*, p. 35 sq.

Une autre preuve sur laquelle s'appuie D. Gaïsser, est la version que donne Villoteau de l'ἀπήχημα du 1er mode :



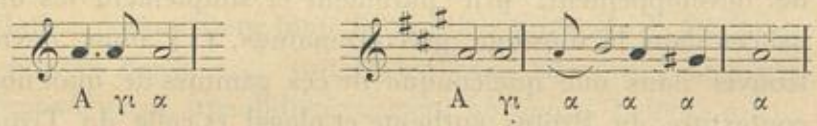
Pour juger de la vraie signification de cette formule, comparons-la à celles des autres modes authentes. Pour le 2e, Villoteau présente la double forme :



pour le troisième :



pour le quatrième :



Puisque nous avons le *mi* pour finale à la fois du 1er et du 2e modes, et que par ailleurs Villoteau admet des dièses à l'armature de ses autres formules, c'est donc que celle du 1er mode représente un *mi* mineur avec *fa* ♯, non un *mi* dorien. Et puis la progression de Villoteau étant : *mi*, *fa* ♯, *sol*, *la*, toute la théorie de D. Gaïsser s'effondre, puisqu'elle est bâtie sur la progression : *ré*, *mi* ♭, *fa*, *sol*, c'est à dire sur une progression qui a son demi-ton, non plus entre le 2e et le 3e degrés, comme celle de Villoteau, mais bien entre le 1er et le 2e.

D. Gaïsser remarque ensuite que, dans les deux manuscrits *Cod. Palatinus græcus 243* et *Cod. Cryptoferratensis E. p. II.* pour les Heirmoi de Pâques, « la mélodie ne dépasse jamais le tétracorde aigu au dessus de la finale », et alors, conclut-il, « le tétracorde si soigneusement tenu dans son cadre, peut-il être autre chose qu'un tétracorde dorien? » Nous nous permettrons d'observer qu'en chant syrien de même le «Canon de Pâques», au dire de Bar-Hebræus (XIIIe s.) est du 1er mode : c'est au 1er mode que l'attribuent les manuscrits les plus anciens; aujourd'hui encore, si les Vêpres et le 1er nocturne des Matines de Pâques sont chantés en 8e mode, le reste de l'office l'est en 1er mode. Or, le 1er mode syrien, lequel souvent aussi ne dépasse pas «le tétracorde aigu au dessus de la finale», est chanté sur une gamme de *ré* avec *mi* ♮, nullement dorienne par conséquent.

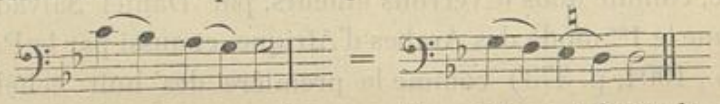
D. Gaïsser, à cause de la présence de la quinte *ré* — *la*, parle du « tour de phrase latin », que « le manuscrit de Gr. tend assez à donner aux mélodies » ; et parce que *Barberini III. 20.* dépasse le tétracorde aigu au dessus de la finale, « et cela même de deux ou de trois degrés», il se demande s'il n'y aurait pas là « un essai d'arrangement mélodique dans le sens du premier mode latin.» Voici une mélodie syrienne en *ré* qui débute par la quinte *ré* — *la*, et où le tétracorde aigu

au dessus de la finale est dépassé de cinq degrés. Va-t-on voir ici une action latine, encore plus invraisemblable sur les Jacobites que sur les Grecs Orthodoxes?

All° mod^to (quasi ad lib.)



Examinons maintenant les versions orales de D. Gaïsser. Elles accompagnent trois pièces liturgiques. La sicilienne (albanaise), qui accompagne la troisième de ces pièces, semble bien prouver tout le contraire de ce qu'on prétend lui faire prouver. Elle est écrite avec finale *ré*, et cependant dans le Prélude, qui a 4 *mi*, tous les 4, y compris celui de la cadence finale, sont naturels, non bémolisés. L'Hirmus comprend 19 *mi*: 11 sont naturels, et ici encore celui de la cadence finale. Les 8 *mi* marqués avec bémol sont tous (sauf un qui n'est séparé que par une seule note d'un autre *mi* descendant) suivis d'un *ré* inférieur. Ce fait d'un *mi* non naturel en descendant ne représenterait-il pas par hasard le simple *mi surbaissé* intermittent relevé par Bourgault-Ducoudray en chant stichirarique, celui qui précisément est employé dans notre version ? Conçoit-on aussi une mélodie dorienne qui, chaque fois qu'elle aurait à faire entendre : *fa - sol*, ferait entendre au contraire *fa* ♯ - sol ? Or, huit fois la version de D. Gaïsser va du *mi* au *fa*, huit fois ce *mi*, au lieu d'être bémol, est naturel. Nous sommes, à n'en pas douter, en présence d'une mélodie en *ré* autonome, non en *mi* dorien.

La version sicilienne qui accompagne l'*Hirmus* de la page 23 est écrite avec finale *sol* :  Le *mi* ascendant y est constamment ♮ = *si* ♮ ascendant ; le *mi* descendant y est bémol = *si* ♭ descendant, comme en mode de *ré* syrien ou grégorien. Le ms *Barberini III, 20* cité en regard porte, lui aussi,  comme finale. Il concorde donc ici parfaitement avec la version orale, à condition toutefois de ne pas lui imposer les deux bémols à la clef que lui impose D. Gaïsser. En outre, la pièce, qui compte 10 vers, se trouve en son beau milieu, à la fin du 5^e^ vers, avoir la même cadence, et pour la version orale et pour le manuscrit en question, et cette cadence est précisément la même que la finale.

Même coïncidence exactement à la fin du 9e vers. Preuve évidente que la version du manuscrit répugne aux deux bémols, et cela de par même sa comparaison avec la version orale ; preuve que notre mélodie est bien en mode de *ré*, et non en mode dorien.

La comparaison avec les deux autres manuscrits (*Pal.* et *Crypt.*) n'est pas moins concluante. Si nous avons soin d'enlever à l'un et à l'autre le double bémol de D. Gaïsser, et si nous transposons la version orale en *ré*, il y a parfaite concordance de modalité de part et d'autre. Bien mieux, la cadence sur le *ré* se rencontre alors, à la fois dans les manuscrits et dans la version, après le 1er vers, après le 2e, après le 4e, après le 6e, et à la fin de la pièce. Ici encore, c'est par leur comparaison même avec la version orale, que les manuscrits demandent à ce qu'on ne leur impose pas deux bémols.

Quand donc, pour la première Ode, nous trouvons que la version des manuscrits finit en *ré* et que les versions albano-slaves finissent en *mi*, il n'y a pas à hésiter : ce sont les dernières qui représentent une corruption. Cela est si vrai, que l'une d'elles a le *fa* ♮ à deux reprises, dont une à la cadence finale. Cela est si vrai, que Castro, lequel porte toujours dans sa *Methodus Cantus Ecclesiastici Græco-Slavi*, la gamme de *ré* avec *mi* ♮ pour le 1er mode, parmi les mélodies de l'office de Pâques qu'il donne, en a plusieurs dans le mode indiqué par les manuscrits, celui de *ré* avec *mi* ♮. Citons en particulier le *Photagogicum* et les *Stichera* des Laudes.

N'est-il pas en outre curieux de constater que le 1er grégorien, le 1er syrien et le 1er arménien, tout comme le 1er byzantin, sont chantés aujourd'hui sur une gamme ayant son premier demi-ton, non, comme le voudrait D. Gaïsser, entre le 1er et le 2e degrés, mais bien entre le 2e et le 3e ? Peut-on de bonne foi admettre qu'il y ait eu changement de pratique pour les quatre liturgies ? Ce qui n'est pas moins curieux, c'est que le mode de *mi avec fa* ♮ est donné par Fétis comme étant le premier du Chant Copte d'après un petit traité en arabe. Enfin l'échelle de *ré* avec *mi* ♮ est présentée, comme nous le verrons ailleurs, par Daniel Salvador et le P. Dechevrens comme le 1er mode des Arabes d'Afrique, et aussi par le Père Collangettes, (*Journ. as.*, 1904, p. 373) comme la première des huit échelles arabes employées au Xe siècle.

Les classifications chrétiennes n'ont, il est vrai, qu'un point absolument commun au point de vue de l'ordre modal, celui d'une première échelle ayant son premier demi-ton entre le 2e et le 3e degrés .Mais ce fait suffit à lui seul à écarter d'emblée le système de Dom Gaïsser. Ne pouvant donc expliquer les nomenclatures médiévales au moyen des échelles *modales* antiques, plusieurs auteurs ont eu recours aux échelles *tonales*. Mais ici reste tout entière la difficulté du double ordre liturgique byzantin : *Deuteros = Lydien, Deuteros = Phrygien.* Et puis quelle était donc la composition vraie des échelles *tonales* classiques ? Ge-

vaert (*La mélopée...*) parle du système des tons aristoxéniens « enseigné par la plupart des musicistes gréco-romains postéreurs au 1er siècle de l'ère chrétienne : Aristide Quintilien, Alypius, l'Anonyme, Gaudence ». Or, voici le tableau qu'il en présente, avec, dans les colonnes suivantes, les mèses toutes différentes que donnent : Mr Gastoué (*Origines...*) et Mr Riemann (*Geschichte der Musiktheorie*):

Hypodorien	—	*fa*	—	*la*	—	*mi.*
Hypophrygien	—	*sol*	—	*si*	—	*fa* ♯
Hypolydien	—	*la*	—	*ut* ♯	—	*sol* ♯
Dorien	—	*si* ♭	—	*ré*	—	*la.*
Phrygien	—	*ut*	—	*mi*	—	*si.*
Lydien	—	*ré*	—	*fa* ♯	—	*ut* ♯
Mixolydien	—	*mi* ♭	—	*sol*	—	*ré.*
Hypermixolydien	—	*fa*	—	*la*	—	*mi.*

A supposer même qu'il fût sûr que le Ton Dorien, par exemple, ait eu pour mèse le *ré*, comment donc une échelle de *ré* avec *mi* ♭ et *si* ♭, comme la présente M. Gastoué, a-t-elle jamais pu faire confusion avec une échelle de *ré* comprenant le *mi* ♮ et le *si* ♮ ? Nous croyons donc à un rattachement purement nominal à l'art gréco-latin (*Dorien*, etc.), à une époque relativement tardive, des échelles ecclésiastiques, connues pendant de longs siècles en Orient sous le seul nom, pas le moins du monde classique, d'ἦχος. Qu'on nous permette ici d'exposer nos conjectures. Nous parlions plus haut d'un redoublement d'intensité, à partir de la fin du septième siècle, dans le mouvement de musique religieuse chez les Byzantins. En même temps que la nouvelle notation damascénienne, n'introduisit-on pas à cette époque les classifications à prétention scientifique ? Il est alors probable que l'Occident emprunta peu après les mêmes classifications, en même temps que les formules mnémotechniques propres à chaque ton, qui imitent de toute évidence les formules d'introduction byzantines. Il est certain en tout cas qu'Aurélien, au IXe siècle, enseigne que « toutes les distinctions mentionnées, de même que la discipline musicale dans son entier, viennent de source grecque ». (Gerb. *Script.*, t. I, p.53) (1). Comme, d'un autre côté, la première et la principale échelle hellénique s'appelait *Dorien*, on aura donné le même nom de *Dorien* à la première et principale échelle orientale, celle que nous retrouvons, non seulement en tête de tous les Octoéchos chrétiens, mais en tête des classifications arabes, l'échelle de *ré*, la première aussi en Occident, par imitation de l'Orient chrétien.

Est-ce à dire que les modalités helléniques ne puissent se retrouver dans les

(1) Sur la foi de Dechevrens, nous avions cru un moment que l'application des nomenclatures païennes à l'octoéchos liturgique latin remontait à Boèce. En étudiant de près la question, nous n'avons rien trouvé qui permît de voir dans cet auteur autre chose qu'un exposé de *musique païenne*, et plus spécialement des idées de Ptolémée, ou tout au moins des idées qu'il attribue à Ptolémée.

divers systèmes musicaux liturgiques ? Bien loin de là. Mais, pour les retrouver, il faut délibérément faire abstraction de toute classification, et examiner le contenu modal, au point de vue hellénique, de chaque pièce en particulier, bien mieux parfois de chaque partie de mélodie. En se mettant à ce point de vue objectif, on constate que les modalités helléniques, ou transformées sur le plan hellénique, sont moins fréquentes en Orient qu'en musique latine. Et cela n'est pas pour surprendre.

S'il est vrai, en effet, que la musique hébraïque ait connu certaines infiltrations grecques, à en juger par telles expressions employées dans la Bible, (1) il n'en reste pas moins que, même pour une époque postérieure, les archéologues, M. Strzygowski en particulier, sont d'avis que, vis à vis de l'hellénisme et du romanisme, « le centre de l'Asie Mineure ou de la Syrie n'est guère que dans une dépendance théorique : la langue, les usages, la religion même échappent aux influences étrangères, ou ne s'y adaptent qu'en les transformant. Un syncrétisme s'est produit, dans lequel la philologie et la philosophie ont entrepris de discerner, au point de vue de leurs études, les éléments propres à la race et au sol des éléments adventices. Une opération de même nature doit être tentée par l'archéologie soucieuse de dégager les origines de l'art ». (2) Parmi les « éléments propres à la race et au sol », nous croyons pouvoir ranger les modes autonomes d'*ut* et de *ré*, et ces éléments, absolument prépondérants en musique syrienne et chaldéenne, sont encore supérieurs aux éléments helléniques en musique byzantine et arménienne.

L'on ne peut en tout cas se baser sur le manque de concordance avec les nomenclatures classiques (3), pour nier l'antiquité de l'organisation actuelle générale, au point de vue modal, des systèmes musicaux liturgiques. Peut-on davantage s'appuyer sur la complexité, le désordre apparent qu'on y relève, surtout en Orient ? Avant de répondre à cette question, nous allons essayer de tirer, de la comparaison concordante des divers systèmes de musique homophone, un certain nombre d'observations, qui nous aideront à éclairer le sujet. Et d'abord la multiplication des finales pour un même mode, quelquefois même pour une même mélodie, en d'autres termes *l'indépendance de la finale par rapport à la vraie*

---

(1) Cf. J. Parisot, *Exégèse musicale de quelques titres de psaume*, dans *Revue Bibl. Int.*, VII, 589 ; VIII, 117, 593.

(2) D. Leclercq, *Manuel d'archéologie chrétienne*, I, p. 29.

(3) A propos de la musique arabe du X^e^ siècle, le P. Collangettes a observé que « l'ordre des modes n'est pas l'ordre grec ». *Etude sur la musique arabe*, dans *Journal Asiatique*, nov.—déc., 1904, p. 373. D'une façon générale le savant auteur estime que toute la théorie hellénique dont était bourrée la musique arabe du Moyen Age, n'eut guère d'influence sur la pratique.

fondamentale, est-elle une marque de corruption de l'antique, comme on est habitué à l'entendre dire pour le chant Byzantin ? (1)

M. Emmanuel a justement observé que la musique *homophone* (c'est à dire privée d'une polyphonie harmonisée, où peuvent intervenir des accords de 3 sons du type Accord parfait), ne connait pas l'attraction impérieuse exercée par celui des trois sons qui est la note tonale par excellence, la *tonique*, et qui asservit tout à sa loi, en réclamant normalement la place du repos final. Il constate que la Doristi avait deux constructions internes, (2) avec même finale : *mi*, mais deux fondamentales : *mi* ou *la*. Par contre, l'harmonie phrygienne avait une seule fondamentale : *sol*, et trois finales : *sol* (hypophrygisti), *si* (mixolydisti) (3), *ré* (phrygisti). De même l'harmonie lydienne avait une seule fondamentale : *fa*, et trois finales : *fa* (hypolydisti) *la* (syntono-lydisti), *ut* (lydisti). M. Grosset a relevé aussi (*Inde*, dans *Encycl. de la m.*), pour la musique indienne antique et moderne, « *la faculté de terminer la mélodie par une note autre que la tonique.* » En outre la terminaison sur la quinte, comme le remarque Gevaert (*Hist...*, t. I, p. 202), existe dans le mode mineur chez les Slaves, les Scandinaves, les Ibères, chez les peuples en somme qui se sont davantage tenus en dehors du grand courant de la civilisation européenne. Nous avons vu ailleurs que la musique syrienne connait de multiples finales pour une même fondamentale, par exemple *ré*, *fa*, *sol*, *la*, pour la seule fondamentale *ré* du 2e mode. En chant byzantin aussi, 5e mode à fondamentale *ré* et à finales *ré*, *sol*, *la*. Exemple de finale *sol* : (4)



(1) « Les musiciens byzantins ne se sont point gênés pour modifier à leur gré la constitution essentielle de chaque mode, soit en déplaçant la tonique et la finale du mode, soit..» Dechevrens, *Etudes de sc. mus., IIme Et., p. 378.*

(2) La Doristi I (Hymne à Hélios, Hymne à la Muse) avait pour triade modale : *mi — sol — si* ; la Doristi II (Hymnes Delphiques) avait pour triade modale : *mi — la — ut*.

(3) M. Reinach fait observer qu'il y avait deux espèces de *mixolydien* : l'un, dit de Sapho, appartenant à la famille *phrygienne ;* l'autre, appelé à tort, au IVe siècle, *mixolydien*, et qui n'était autre chose que la gamme de Lamproclès, de famille *dorienne*. *Dict. des antiquités* de Daremberg et Saglio, art. *Musica*.

(4) Rebours, *op. cit.* p. 107.

Exemple de finale *la* : (1)



Quant au 4e authente byzantin, il a pour finale, tantôt le *ré*, tantôt le *sol*, tantôt le *mi* ; et le 3e plagal, tantôt le *si* ♭ inférieur, tantôt le *fa*. Nous avons parlé de mélodies syriennes majeures à finale mineure, et réciproquement. Chez les Coptes et les Chaldéens, c'est à chaque pas qu'on trouvera des mélodies admettant à volonté l'une ou l'autre finale. Le 8e arménien, (2) mode autonome d'*ut*, admet la finale sur la tonique, sur la sus-tonique et sur la quarte inférieure de la tonique. Mélange aussi de finale sur la tonique et à la quarte inférieure de la tonique en 5e arménien. Les mélodies coptes (3) ou gréco-slaves (4) offrent de très nombreuses imprécisions similaires.

En chant grégorien aussi nous avons des pièces à finale *mi* semblables à la Doristi I : triade *mi — sol — si* (*Kyrie* XVI, antienne *Orietur*) ; d'autres semblables à la Doristi II : triade *mi — la — ut* (*Gloria* XV) ; d'autres enfin imitant le mode d'*ut* oriental à finale *mi* : triade *mi — sol — ut* (Alleluia *Hæc est virgo*, hymne *Conditor alme*) ; des pièces à finale *sol* rappelant l'Hypophrygisti : triade *sol — si ♭ — ré* (Antienne *Hosanna*) ; d'autres appartenant au mode d'*ut* avec cadence sur la quinte : triade *ut — mi — sol* (Alleluia *Angelus Domini*); des mélodies à finale *fa* et *si* ♭ se rattachant à l'Hypolydisti (Antienne *Intellige clamorem*, d'autres faisant partie du mode de *fa* oriental avec leur *si* ♭ normal = mode d'*ut* (Introït *Sacerdotes Dei*). Citons en outre de rares modes d'*ut* à finale *ré* (*Oratio Azariæ* dans *L'ancienne liturgie de Bénévent*, Dom Andoyer, *Revue du chant Grég.*, t. XXI, p.145 ; *Sanctus* des féries, *Sanctus* des féries de Carême, *Populo meus* du Vendredi-Saint, ancien *Alleluia* utilisé par D. Pothier pour le Patronage de S. Joseph : *De quacumque*) ; des modes de *ré* à finale *sol* (ant. *Nos qui vivimus*) (5), *la* (Kyrie IV, plusieurs antiennes, telles que *Speret Israël*, à finale *ré* ou *la*), et *mi* (off. *Factus est* ; Intr. *In voluntate, Domine prævenisti*) ; des modes majeurs à finale mineure et réciproquement (cf. J. Parisot, *L'accompagnement modal du plain-chant*) ; des pièces commençant et en grande

(1) Rebours, *op. cit.*, p. 108.
(2) Bianchini, *op .cit.*, p. 203 sq.
(3) Blin et Badet, *op. cit.*, passim.
(4) De Castro, *Methodus cantus ecclesiastici græco-slavi*, passim.
(5) Aurélien et Réginon attribuent au mode de *sol* finissant sur la quinte, les ant. *Nos qui vivimus*, *Martyres Domini* et *Angeli Domini*.

partie continuant de même façon, mais finissant sur une note différente : par exemple communions *Ego sum vitis vera* (finale *sol*) et *Ego sum Pastor bonus* (finale *la*). Nous avons donc tantôt plusieurs fondamentales pour une même finale, tantôt plusieurs finales pour une même fondamentale. Et des phénomènes similaires se retrouvent très fréquemment en chant Ambrosien : signalons en particulier des modes de *ré* à finale *la* et *sol*, comme en 2e syrien et 5e byzantin.

Une autre manière d'imprécision modale, ce sont les *formules transposées*. Une formule servira à plusieurs modes, quelquefois telle quelle, quelquefois légèrement modifiée. L'on peut voir, à ce sujet les versets des *Alleluia* syriens, où une formule mélodique, substantiellement la même, s'adapte par transposition, avec les modifications de finale voulues, aux huit *Alleluia*. Ces formules, transposées, qui ont si fort impressionné D. Leclercq(1) au sujet des chants orientaux, est-ce que le chant Grégorien ne les connait pas souvent ? N'y rencontre-t-on pas, suivant le ton, la triple formule suivante ? (2)







ou la double formule suivante ?





L'Offertoire *Inveni*,marqué du 8e, ne pourrait-il être du 2e, à la seule condition de terminer sur le *la* au lieu du *sol* ; et l'offertoire *Justitiæ Domini*, marqué du 4e, ne pourrait-il être du 6e, en se terminant seulement sur le *fa* au lieu du *mi*? L'*alleluia* final de la Communion *Ego sum vitis vera*, du Tetrardus, ne se retrouve-t-il pas le même dans la Communion *Pacem meam*, du *Tritus* ? Dans sa première partie, le Répons *Plange*, avec sa dominante *ré*, n'est-il pas un vrai 7e, bien qu'indiqué du 5e à cause de sa finale sur le *fa* ? Le Graduel *Clamaverunt*, aussi du 7e, ne se termine-t-il pas par une formule transportée du 5e ? Et que de choses identiques dans le 1er, le 4e et le 5e ; dans le 2e et le 5e ; dans le 3e et le 8e !

A ce sujet, nous conseillons de lire, dans la *Revue du Chant grégorien*, sept.—oct. 1913, un article du Rme Dom Pothier sur le Répons *Amo Christum* du 7e ton, qui débute par une formule du 4e, présente d'autres formules du 4e, du 1er ou 2e, et a une finale qui demanderait plutôt à avoir pour dernière note l'*ut*

---

(1) D. Leclercq a fait en quelques phrases le procès en bloc du chant liturgique oriental, et a conclu, peut-être un peu cavalièrement, qu'«il faut renoncer à en rien tirer au point de vue de l'antiquité». *Dict. de Liturgie* art. *Chant Romain*.

(2) Nos exemples grégoriens sont écrits en *cursus égal*. Nous prouverons ailleurs l'existence de la mesure grégorienne.

que le *sol*. Ou bien, si l'on prend le *sol* (et le verset, du 7e, le suppose), il faudrait un *fa* ♮. « Alors, comme dit Gui d'Arezzo dans un cas analogue où le *mi* devrait être bémolisé, on aboutit à un endroit *ubi nulla vox est* », c'est à dire où le monocorde n'a pas de note. « Ces notes étrangères aux cadres réguliers des tons et des modes, les théoriciens ne les connaissent pas, les tiennent pour nulles ; mais en dépit de leur enseignement, elles existent de fait, soit pour les exécutants, soit même pour les compositeurs. »

Cette facilité à avoir des formules similaires dans plusieurs Modes, explique l'embarras des classificateurs du Moyen Age, (1) et certaines de leurs contradictions apparentes. L'un s'en tiendra à l'intonation, l'autre à la finale ou à l'aspect général, et le nom changera, sans que pour cela il faille supposer nécessairement des transformations successives de la même mélodie. Telles antiennes, ayant même intonation (*sol — la — ut — ré — ré* ou : *ré — mi — sol — la — la*) et même corps, sont les unes avec finale *sol*, le plus grand nombre avec finale *la* ou *mi*. Ces dernières sont classées fort diversement par les musicologues, et nous sommes fort porté à croire qu'elles sont tout aussi authentiques que les premières. D'une façon générale nous estimons explicables par l'imprécision modale inhérente à toute musique homophone, plusieurs des phénomènes grégoriens où Gevaert a cru voir des altérations.

En plus des formules passant d'un ton à l'autre, il y a les *échappées modales*, plus fréquentes dans certains Modes, beaucoup plus rares en *ut* autonome. Il y a échappée modale quand, au lieu de la triade modale ordinaire, c'est une autre qui s'impose. Prenons, par exemple, le mode autonome de *ré*. Vu l'importance de la triade sonore *ré — fa — la*, rien d'étonnant à ce qu'il s'échappe sur les modes autonomes de *fa* et de *la*, le *si* ♮ de sa contexture lui permettant d'admettre le *si* ♭ de tous les autres modes autonomes. Par la voie du *fa* (*fa — la — ut*), du *la* (*la — ut — mi*) ou du *sol* dont nous avons indiqué ailleurs le rôle fréquent de dominante (*ut — mi — sol*), il y a souvent échappée vers le mode autonome d'*ut*. Le *sol*, l'*ut* ou le *ré* amènent aussi des échappées vers le mode autonome de *sol*. Parfois le phénomène des échappées modales est si abondant (par exemple dans telles pièces du Deuterus grégorien), qu'on a l'impression de mélodies à cheval sur plusieurs fondamentales.

Quand donc le P. Dechevrens (*Ét. de sc. mus.*, I, p. 378) accuse les musiciens byzantins d'avoir modifié « à leur gré la constitution essentielle de chaque

---

(1) Aurélien, (*Musica disciplina*, c. VIII, op. Gerb. t. I) écrit ceci : « Plusieurs chanteurs affirment que certaines antiennes ne peuvent, en aucune manière, s'adapter aux règles des huit tons. C'est pourquoi votre pieux et auguste aïeul Charles, Père de l'univers, ordonna d'ajouter quatre autres tons. »

modes.... en faisant reposer la mélodie sur d'autres degrés que les degrés principaux de l'échelle modale», il porte un jugement, ici encore, que contredisent tous les faits connus de musique homophone. Tous les systèmes de musique homophone, en effet, admettent le repos de « la mélodie sur d'autres degrés que les degrés principaux de l'échelle modale », soit par suite de véritables échappées modales, soit le plus souvent par suite de simples cadences ou suspensions de voix. Tous les systèmes de musique homophone connaissent plus ou moins l'imprécision, la fluctuation, le désordre apparent. Qui sait si, avant les arrangements du Moyen Age, avant surtout la *centonisation* de S. Grégoire, l'état du Chant Latin ne ressemblait pas encore davantage à celui du Chant Oriental ?

Ce n'est pas certes que tel désordre en particulier, ayant même une extension considérable, ne puisse être l'effet d'un bouleversement postérieur. Mais ce bouleversement, à nous de le prouver, comme nous pouvons prouver, par exemple, une augmentation d'aversion pour le triton en Occident, vers l'an 1000. A propos des formules mnémotechniques d'introduction byzantines, M. Gastoué a écrit : « Si l'on arrivait à s'entendre sur le sens et la transcription de ces diverses formules, on aurait fait faire un grand pas à l'histoire et à la fixation de la vraie tonalité byzantine. » (1) Ce serait exagérer ce principe que de dire : Nous considérerons comme fondamentale, ou au moins vraie finale, la dernière note de ces formules. Nous avons vu, en effet, que les formules syriennes ne finissent pas toutes sur la fondamentale, pas même sur la finale la plus ordinaire du Mode. Aussi quand Chrysanthe donne la formule «παρὰ μὲν τῶν ἀρχαίων ψαλμῳδῶν »:



pour le 1er mode, au lieu de voir, avec Rebours, une fondamentale dans le *la* final, nous y voyons la quinte de la fondamentale *ré*.

Pour pouvoir être éclairés sur l'état primitif complet de l'Octoéchos byzantin, attendons de pouvoir déchiffrer d'une manière sûre les notations byzantines les plus antiques. Il est malheureux, en effet, d'avoir à constater que les transcriptions de M. Gastoué ont été rejetées par D. Gaïsser (*Rassegna Gregoriana*, VII, p. 438 sq.) ; celles de D. Gaïsser par M. Riemann (*Sammelbænde der I.M.G.*, IX, p. 25), et celles de M. Riemann par M. Fleischer (*Lit. Zentralblat, Leipzig*, 1910, n. 26, p. 868). Pour M. Wagner (*Einführ. in die gregor. Mel.* II, p. 44 sq.), il se hasarde, lui aussi, à proposer une cinquième interprétation, tout en avançant mélancoliquement qu'il ne s'attend pas à un meilleur sort que ses devanciers. Disons pour finir que le jour où l'on aura prouvé scientifiquement, en se basant, non sur des nomenclatures illusoires, mais sur des documents propre-

(1) *Cat. des man...*, p. 29.

ment musicaux, que les Octoéchos grégorien, byzantin et arménien primitifs étaient identiquement constitués, nous ne ferons pas difficulté d'admettre qu'il en a dû être de même pour l'Octoéchos syrien. Jusque-là on peut légitimement se demander si, à côté de similitudes, il n'y a pas eu dès l'abord des divergences nombreuses entre les divers Octoéchos. En faveur de cette hypothèse, l'on pourrait citer certains faits, identiques substantiellement dans plusieurs Octoéchos, et cependant diversement classés. Ainsi notre 2e syrien est bien l'identique du 5e byzantin. Comment expliquer que *toutes les pièces* indiquées du 2e dans les mss. syriens aient une même couleur harmonique, et que cette couleur soit uniformément de date récente ? En outre les mélodies, si caractéristiques, avec tonique et finale *fa*, et ambitus  sont classées respectivement dans le 6e grégorien (ancien 7e), le 3e byzantin, le 8e arménien et le 5e ou 6e syrien.

Quant aux divergences modales, ayant un caractère général, entre Octoéchos Byzantin et Octoéchos Syrien, nous n'avons pu jusqu'ici mettre la main sur une raison sérieuse positive démontrant qu'elles ne sont pas primitives. Les Canons syriens ont bien le même mode souvent que les Canons byzantins, sur lesquels ils ont été traduits ; mais, nous l'avons vu, les coupures rythmiques littéraires ne correspondant pas de part et d'autre, il est à croire que la mélodie n'était pas identique dès le début ; donc aucune conclusion à tirer pour l'identité des échelles modales de part et d'autre. Il reste le fait impressionnant dont nous parlions tout à l'heure : d'une part, l'ordre numérique modal a toujours été, semble-t-il, le même chez les Syriens et chez les Byzantins, et cependant l'ensemble des pièces du 2e Mode syrien est semblable à l'ensemble du 5e Mode byzantin.

Inutile de dire que, s'il est difficile de prouver un bouleversement général postérieur de l'organisation modale pour les divers Octoéchos, il est, par contre, tout à fait raisonnable de supposer, en Orient surtout, des perturbations mélodiques nombreuses pour les chants particuliers. Comme l'a écrit D. Parisot : « On pensera plus volontiers que les spécimens, ainsi transmis, de l'art oriental doivent se trouver parfois très éloignés de leur forme primitive. » (1) Aujourd'hui nous pouvons nous-même constater un certain nombre d'altérations, entre autres celles d'origine turco-arabe. Pour ce qui est des Syriens, puisqu'ils abandonnèrent l'usage du syriaque « dans les villes aux Xe et XIe siècles », (2) il est assez vraisemblable qu'ils adoptèrent vers la même époque la musique arabe pour

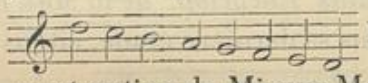
---

(1) *Rapport sur une Miss. scient. en Turquie d'Asie*, p. 33.
(2) J. Parisot, *Le dialecte de Ma'lula*, dans *Journ. As.*, 1898.

l
es usages de la vie civile. L'on voit dès lors qu'une influence presque millénaire n'a pas eu des effets trop considérables sur leur musique liturgique. La diatonicité générale syrienne et chaldéenne est une preuve d'antiquité, au moins de la trame habituelle mélodique. (1)

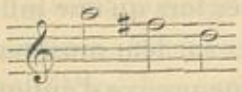
CHAPITRE SIXIÈME

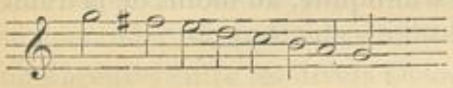
ORIGINE ORIENTALE DES MODES AUTONOMES GRÉGORIENS D'*UT* ET DE *RÉ*, ET PAR SUITE DE NOTRE MAJEUR ET DE NOTRE MINEUR MODERNES

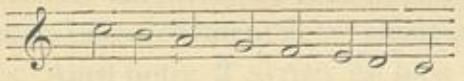
Dans sa magistrale *Histoire de la langue musicale* (I, p. 184 sq.), M. Emmanuel a décrit ainsi la première origine de notre Mineur et de notre Majeur : « Jusqu'au XI[e] siècle environ, les musiciens du Moyen Age..... ont exclu le mode de *Ré* et le mode d'*Ut*. » Au lieu du mode de *ré*, ils avaient celui de *la*. Puis eut lieu la substitution graphique de la quinte *ré—la* à la quinte *la—mi*, et plus tard encore « les mélodistes négligèrent, dans les cantilènes du « premier mode », d'employer le *si* ♭ issu de la transposition. Ou bien ils se servirent du *si* sous ses deux formes, introduisant ainsi dans leurs compositions une sorte de modulation par les Conjointes. Enfin on finit par croire que le mode de *Ré* avait ceci  pour échelle type, et ce fut la première étape vers la construction du Mineur Moderne ».

Quant au Majeur Moderne, voici quelle aurait été son origine. Les essais de *déchant*, de polyphonie, éveillèrent le goût de la tierce. On plaça sur la dominante du septième mode, sur le *ré*, un accord mélodique analogue à celui que la

(1) Puisque, d'après Bar-Hebræus, il y avait encore usage de l'orgue dans les églises orientales au XIII[e] siècle, si cet usage comportait, ce qui est assez vraisemblable, une double partie instrumentale, laquelle semble bien exclure l'emploi de quarts de ton, on peut croire que les infiltrations de musique arabe en musique liturgique n'étaient pas encore alors bien considérables.

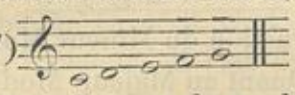
fondamentale sollicitait :  Il en résulta une échelle nouvelle :



qu'il était plus simple d'écrire : 

Pour nous, au contraire, la vérité sur cette question semble devoir être exprimée par la formule suivante : *Le mineur et le majeur modernes se rattachent, comme première origine, à travers les modes grégoriens, aux traditions autochtones orientales, précisément dans ce que celles-ci ont de distinct de la musique hellénique.* Nous démontrerons cette proposition en mettant en évidence les trois points ci-après : 1° les modes autonomes de *ré* et d'*ut* se retrouvent dans les traditions orientales les plus diverses, liturgiques et autres ; 2° les modes autonomes de *ré* et d'*ut*, loin d'être le résultat d'une évolution relativement tardive, existaient déjà, sur une large échelle, dans le répertoire primitif grégorien ; 3° les modes de *ré* et d'*ut*, soit orientaux soit grégoriens, ne peuvent en aucune façon se rattacher à la musique grecque antique.

Musique égyptienne et copte

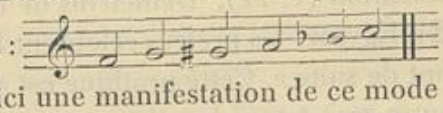
Il existe, dans les divers Musées, 47 flûtes égyptiennes, qui ont été étudiées par quelques savants, en particulier par M. Southgate (*The recent discovery of egyptian flutes, and their significance,* dans *The musical Times*, 1er oct. 1890 ; *The egyptian flutes, ibid.*, 1er déc. 1890 ; *Some ancient musical instruments,* dans *Musical News,* 1er août 1903) et M. Loret (*Les Flûtes égyptiennes antiques,* dans *Journ. Asiat.*, juill., août, sept., oct., 1889 ; *Egypte,* dans *Encyclop. de la Mus.*) Parmi les résultats certains présentés par M. Loret dans sa dernière étude, citons celui donné par la flûte du Louvre (inv. 1463, n. 577) 

Ces cinq notes ne représentent-elles pas la quinte inférieure du mode autonome d'*ut* ? (1).

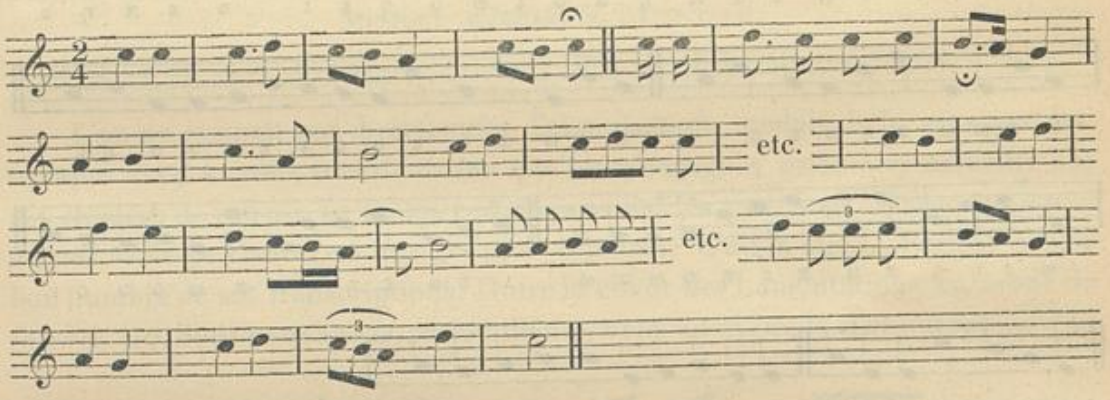
---

(1) M. Loret (*J. A.*, p. 228) voit dans notre *ut* la tonique « qui caractérise le mode lydien », et dans notre cas, dans son ensemble, « un exemple de plus appuyant l'opinion de ceux qui voient une origine pharaonique dans la plupart des sciences grecques ». La musique grecque n'admettait pas la division par quinte inférieure et quinte supérieure, qui est, au contraire, celle de notre flûte.

Or, ce même mode d'*ut* se retrouve à tout instant dans la musique copte, continuatrice évidemment, au moins en partie, de la musique égyptienne antique. Et d'abord citons la flûte dite *flûte copte de Gourob*, du lieu où elle a été rencontrée. Elle est du VI[e] siècle de notre ère, et du mode autonome d'*ut*, transposé cette fois une quarte au dessus, avec en plus vraisemblablement une note facultative d'attraction :



Nous avons déjà ici une manifestation de ce mode oriental de *fa* avec *si* ♭ = *ut* transposé, que nous retrouverons dans toutes les liturgies d'Orient et d'Occident. Fétis (*Hist...*, IV, p. 97, note 3) dit, d'après un traité de musique copte en arabe qui a pour titre « Kitâb adouâr », que « le deuxième ton répond à celui d'*ut* de la musique moderne ». Son cinquième ton est un mode de *fa* avec *si* ♭. Donnons un exemple de mode d'*ut* tiré de l'ouvrage du P. Blin, *Chants liturgiques des Coptes*, p. 88—89 : (1)



Voici maintenant un exemple du mode autonome de *ré* : (2)



(1) On peut voir, p. 39—40 du même ouvrage, une mélodie en *ut* à finale à la tierce, comme on en rencontre dans les diverses liturgies orientales.

(2) P. Badet, *Chants liturgiques des Coptes*, 1[re] partie, p. 10.

MUSIQUE GNOSTICO-MAGIQUE.

Dans son traité de l'*Élocution* (c. 71), Démétrius de Phalère (IV^e^ siècle av. J.-C.) s'exprime ainsi : «En Égypte, les prêtres célèbrent les dieux au moyen de sept voyelles en les chantant de suite ». Cette pratique est attribuée par Nicomaque de Gérase (II^e^ s. de notre ère) à tous les théurges, qui « honorent la divinité... avec des sons inarticulés et sans consonnes ». Les monuments sont venus confirmer ces renseignements historiques. On a même découvert deux petites mélodies organiques, l'une sur une amulette (1) :



La seconde mélodie « reconstituée par M. Poirée d'après le papyrus de Paris (ligne 1011 légèrement modifiée) devait très probablement être empruntée elle aussi à quelque amulette » (2) :



M. Poirée (3) écrit à propos des deux mélodies magiques que nous venons de transcrire : « Le mode majeur du ton de *fa* s'y affirme avec une netteté re-

---

(1) Hammer dans *Fundgruben des Orients*, in-fol., Wien, 1811—1818, t. III, p. 84.

(2) *Dict. d'arch. chrét. et de lit.*: D. Leclercq, art. *Alphabet vocalique des Gnostiques*, c. 1283.

(3) *Chant des sept voyelles*, p. 34.

marquable. La mèse et l'hypate de l'heptacorde ont bien plutôt les fonctions, la première d'une médiante (*la*) appartenant au groupe de la tonique dans le système moderne (*fa la ut*), la seconde d'une sensible (*mi*) faisant partie du groupe de la dominante qui est majeur (*ut mi sol*). Il en résulte des mouvements de cadence d'aspect tout à fait moderne. Ces mélodies ne seraient-elles pas parvenues de l'Orient mystérieux ? » Nous avons donc ici des chants s'apparentant modalement aux pièces liturgiques en *fa* avec *si* ♭, et aussi à toutes les cantilènes liturgiques majeures à cadence plagale. Bien mieux la cadence *fa—sol—la* qu'on trouve dans la première mélodie magique est la cadence finale caractéristique de notre 3e syrien, et la cadence *ut—si* ♭ *—la* de la deuxième mélodie est la cadence finale caractéristique de notre 6e syrien.

MUSIQUE HÉBRAÏQUE ORIENTALE

L'on ne connaît pas directement l'organisation modale de la musique hébraïque. Il est à croire tout de même que les synagogues orientales actuelles ont des chances de retenir au moins certaines modalités anciennes. Parmi ces synagogues, celle de Damas est une des plus réputées. C'est là que D. Parisot a pris bon nombre de ses transcriptions. Outre le chant des Lamentations, en mode de *fa* avec *si* ♭, dont nous avons parlé ailleurs, voici un exemple d'*ut* autonome :(1)

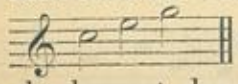


Mélodie en *ré* autonome :



(1) *Dict. de la Bible, Musique des Hébreux.*

Musique de la région du Tigre et de l'Euphrate

Il existe, au musée de la Société Asiatique de Londres, une sorte de sifflet en terre cuite, trouvé dans les ruines de Birs-Nimroud en Babylonie. « L'instrument a deux trous parallèles destinés à être bouchés par les doigts. Lorsque ces trous sont bouchés, le son produit répond à *ut* du diapason du conservatoire de Bruxelles, de l'orchestre de Berlin et de celui de St. Pétersbourg (*la* à 905 vibrations). Si un trou seulement est bouché, le son est *mi* ; et si les deux trous sont ouverts, l'intonation est *sol* ; en sorte que la série des sons est celle-ci :  (1). Malheureusement pour notre instrument, « on ignore absolument dans quelles conditions il a été trouvé, et son authenticité est très douteuse. » (2) Comme tout de même la terre cuite dont il est fait est devenue avec le temps très friable, (3) il est d'une assez grande antiquité pour pouvoir servir à notre thèse de l'existence reculée d'un mode d'*ut* oriental à division *ut—sol, sol—ut*.

En Mésopotamie, chez les Kurdes, les Yézidis, les Chaldéens, nous avons entendu de nombreuses mélodies en *ut* autonome ou *ré* autonome, et même d'une parfaite diatonicité de sons, ce qui ramène à une époque antérieure au développement de la musique arabo-turque. En attendant notre Recueil de chants liturgiques chaldéens, voici une pièce en *ut* autonome recueillie par D. Parisot. On remarquera l'ambitus de cette pièce, qui est celui des modes similaires grégorien, ambrosien, syrien, byzantin, arménien, copte et israélite :



Mode autonome de *ré* : (4)



---

(1) Fétis, *Hist. gén. de la mus.*, t. I, p. 348—349.

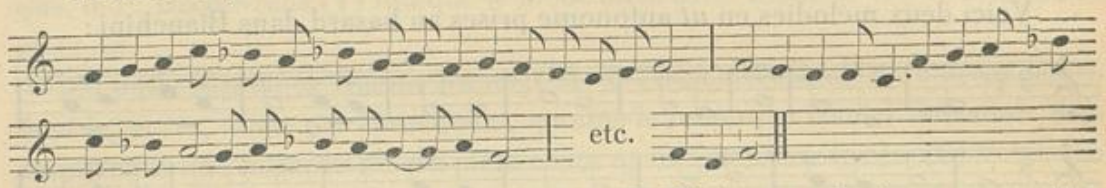
(2) *Encyclopédie de la musique*, art. *Assyrie-Chaldéen*, p. 41, de Ch. Virolleaud et F. Pélagaud.

(3) Engel, *The music of the most ancient nations*, p. 75.

(4) Parisot, *Rapp. sur une Miss. sc. en Turq. d'As.*, p. 230—231.

Musique Byzantine

Mélodie en *fa* avec *si* ♭ constant = *ut* autonome, du 3e byzantin :

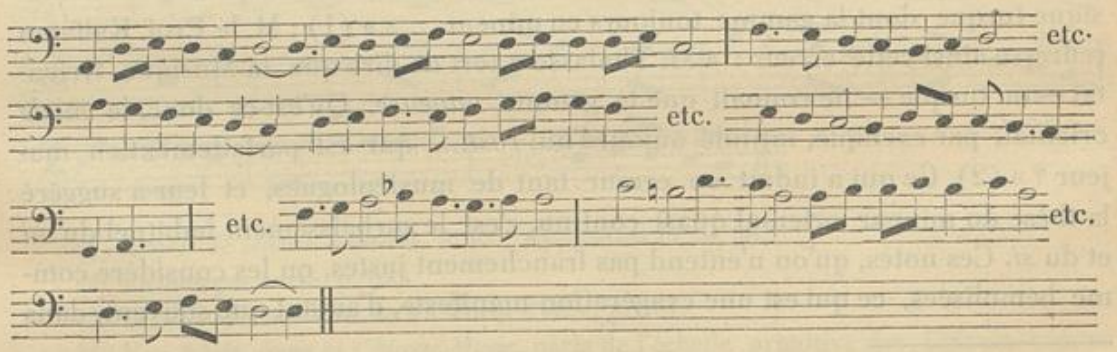


Il est vrai que, pour ce 3e byzantin, le P. Thibaut a relevé au sonomètre quelques intervalles non diatoniques. Mais — et cette réflexion vaut pour toute musique admettant des quarts ou des tiers de ton — tant que les éléments constitutifs d'un mode ne sont pas atteints eux-mêmes, et cela par des altérations arrivant au demi-ton, l'on n'a pas le droit de parler de vraie modalité nouvelle. Aussi Rebours, qui parle, lui aussi, d'une gamme exharmonique pour notre 3e byzantin, le compare tout de même, comme effet général, au 6e grégorien.

Le 8e byzantin actuel, soit en *ut* soit en *fa*, est présenté par Rebours comme « l'identique de notre mode majeur européen » (p. 120), et le P. Thibaut y a relevé au sonomètre exactement la composition de la gamme naturelle des physiciens. Exemple tiré de Rebours (p. 175) :



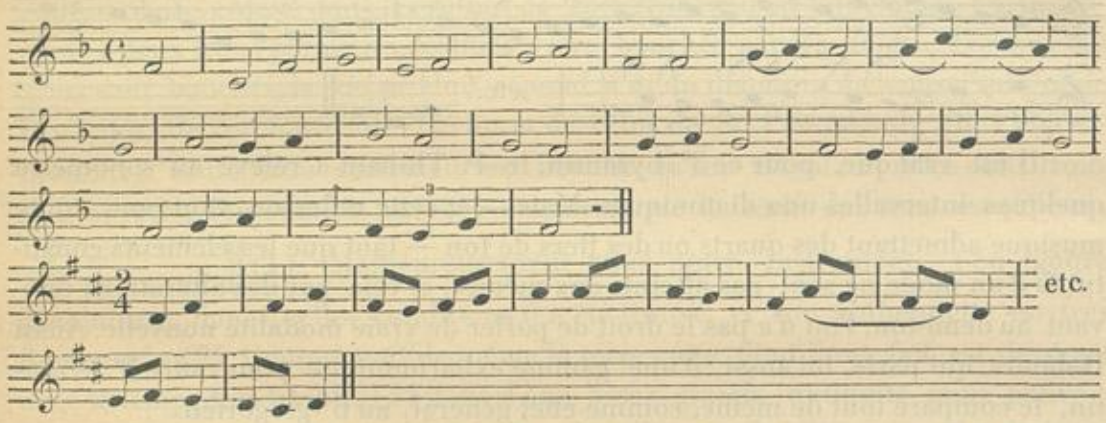
Nous avons déjà parlé du 1er authente et du 1er plagal comme de modes autonomes de *ré*. Voici un exemple du 1er plagal (1) :



(1) *Op. cit.*, p. 180.

Musique Arménienne

Voici deux mélodies en *ut* autonome prises au hasard dans Bianchini :



Quant au mode autonome de *ré*, Bianchini l'indique pour le 1er ton :

All to



Musique Arabo-turque

M. Thalasso, dans un article sur « *Le Théâtre turc* », avait parlé de « la musique turque dont la gamme toujours en mineur..... » (1) ; M. le Prof. Kalfaïan redresse ainsi cette erreur : « M. Thalasso a tort de dire que la Musique Oriental — ou turque — ne connaît que la gamme *mineure*. Qu'est-ce donc, le *mode* oriental, par exemple, intitulé aujourd'hui *rast*..... qui est parfaitement en majeur ? » (2) Ce qui a induit en erreur tant de musicologues, et leur a suggéré la thèse du mineur oriental quasi continu, c'est le surbaissement habituel du *mi* et du *si*. Ces notes, qu'on n'entend pas franchement justes, on les considère comme bémolisées, ce qui est une exagération manifeste, d'autant que souvent, dans

(1) Revue *Le Groung*, mars 1905, p. 85.
(2) *Ibid.*, p. 93, *Notes du « Théâtre Turc »*.

les mélodies arabo-turques, la tierce, seulement surbaissée ou neutre, devient de temps en temps, surtout en montant, franchement majeure, et montre alors le vrai caractère du mode employé. En plus des modes arabes de *rast* et de *mahor* en *ut*, il y a ceux de *jarka* et de *mahoran* en *fa* avec *si* ♭. Chez les Arabes d'Afrique, le P. Dechevrens (1) indique le mode *Meïa* avec finale *ut* et notes modales *mi* et *sol*.

En outre il indique comme premier Mode l'*Irak*, avec finale *ré*, notes modales *fa* et *la*, et *si* ♮, mode par conséquent, comme le remarque Daniel Salvador, correspondant « au premier ton du plain-chant ayant pour base le *ré*. » (2) Voici une chanson arabe en *ré* autonome transcrite par D. Parisot (*mi* et *si* surbaissés) :(3)



Musique de l'Inde

Voici un *râga vasanta* en *ut* autonome (4), cité par M. Grosset dans son étude sur la musique de l'Inde (*Encyclopédie de la Musique*, p. 323) :



etc.

Mélodie en *ré* autonome, avec mélange de *si* ♮ et *si* ♭ (*mi* ♮ et *mi* ♭) (5) :

And^te^



etc.

(1) *Études de science musicale*, 2e Et., Appendice IV, p. 36.

(2) *La musique arabe*, p. 55.

(3) *Rapport sur une miss. sc. en Turq. d'Asie*, p. 167.

(4) Van Aalst, dans sa *Chinese Music*, parle de l'échelle primitive des Chinois comme étant un mode de *fa* avec *si* ♭ constant.

(5) *Op. cit.*, p. 333.

Musique Grégorienne

a) *Mode autonome de ré dans le fonds primitif grégorien.*— Le seul semblant de preuve qu'on ait allégué en faveur d'une transformation en mode de *ré* subie par un prétendu mode de *la* primitif, en Protus grégorien, c'est que le *si* ♮ actuel ne serait qu'une note de passage dans les mélodies anciennes. Gevaert a écrit (*La Mélopée*..... p. 92—93) : « Le degré chromatique (*fa* ♯ = *si* ♮) n'est qu'une note de passage, intercalée, selon toute apparence, à une date relativement récente. » M. Emmanuel a dit aussi que le *si* ♮ n'est « qu'une altération appliquée soit à une broderie, soit à une note de passage. Mais à partir du X^e^ siècle florissent des cantilènes où le *si* ♮ fait partie intégrante du mode de *ré*, définitivement constitué, avec expulsion du *si* ♭. » Qu'on nous permette de citer quelques exemples de pièces certainement antérieures au X^e^ siècle, et où le *si* ♮ a cependant une fonction de véritable appui mélodique :

Comm. *Principes* :



Grad. *Concupivit* :



Qu'on essaie de remplacer, dans les cadences sur le *la*, le *si* ♮ par le *si* ♭, et l'on verra l'effet grotesque obtenu. Que dire aussi de l'effet qu'on obtiendrait pour l'hymne *Crux fidelis*, écrite tout entière avec *si* ♮, ainsi que le sont plusieurs pièces très antiques, certaines antiennes par exemple !

Autre chose. Gevaert explique par une poussée d'aversion pour le triton la plupart des altérations qui se sont produites après Réginon. Le *si* ♮ aurait donc disparu souvent à cette époque pour faire place : soit à l'*ut*, soit au *la*, soit au *si* ♭; et ce serait vers cette même époque que la multiplication du *si* ♮ en Protus serait venue créer des relations de triton inexistantes jusque là ! Le fait est particulièrement remarquable pour les marches ascendantes allant du *fa* à l'*ut* :

Off. *Custodi me* :



Grad. *Concupivit* :



Off. *Super flumina* :





Du reste les pièces antérieures au X^e^ siècle où se rencontre le *si* ♭ ascendant ont toutes quelque chose par où l'on voit qu'elles ne sont pas des Protus francs. Ainsi l'Alleluia *Lætatus sum*, (*II^me^ Dim. de l'Av.*), avec *si* ♭ suivi d'un *ut*, est attribué par Bernon (*Tonarius*) et le Codex H 159 de Montpellier (XI^e^s.) au Deuterus. L'Alleluia *Christus resurgens* et l'Alleluia *Omnes gentes*, aussi avec *si* ♭ ascendant, ont été étudiés par le P. Borremans, lequel dit du dernier : « Il est composé, tout comme l'Alleluia *Christus resurgens*, du III^e^ mode et du I^er^, mais l'alternance s'y fait en sens inverse : ici c'est le I^er^ mode qui est prédominant, alors que dans l'autre cas c'était le III^e^ mode. » (1) La Communion *Passer* qui, si on l'écrit, non en *la* comme dans la Vaticane, mais en *ré*, a le *si* ♭ ascendant au mot *domo*, est attribuée au Deuterus par Montpellier. Le Répons *Recordare*, avec *si* ♭ ascendant au mot *Domine*, passe alors, la mélodie l'indique clairement, au 4^e^ transposé. Si l'Offertoire *Confitebor* a, au mot *tibi*, un *si* ♭ ascendant, deux mots plus loin, à *toto*, il présente exactement la même formule mélodique, avec présence du *fa* dans les mêmes conditions, et il a cependant le *si* ♮ ascendant.

Concluons que le principe du *si* ♮ ascendant, même avec relation du *fa*, est parfaitement démontré pour l'époque antérieure au X^e^ siècle. A fortiori le *si* ♮ est-il authentique pour les cas où il n'amène aucune relation de triton. Et ici faisons quelques comparaisons avec l'art oriental. Dans ce dernier, bien que le *si* ♭ ascendant ne soit pas inconnu en mode autonome de *ré*, cependant Rebours a observé qu'en règle générale chez les Byzantins on « trouve le ζω ♮ en montant, et le ζω ♭ en descendant » (2), et ailleurs nous verrons que le P. Thibaut y a trouvé au sonomètre un demi-ton $(\frac{16}{15})$ entre le *si* et l'*ut*, et un ton $(\frac{10}{9})$ entre l'*ut* et le *si*. D'une façon générale on peut dire que l'aversion pour le triton est plus grande en Orient qu'en Occident. Sans doute en Orient la relation harmonique entre les deux notes formant intervalle de quarte majeure (triton) ou de quinte mineure (fausse quinte) n'est pas toujours évitée. Par exemple, l'*Alle-*

---

(1) Borremans, *A propos de l'Alleluia : Omnes gentes*, dans *Tribune de St. Gervais*, mars 1914.

(2) *Traité de psaltique*, p. 83.

luia du 3e Mode syrien présente la formule :  et l'on trouve parfois dans le 7e mode :  . Le Père Dechevrens (*Études*.... I. p, 398) dit qu'on trouve cette relation « dans la musique des Juifs slaves et celle des plus anciens Chinois. » Mais, outre que le phénomène dont nous venons de parler, est plus rare en Orient, on n'y relève jamais, du moins à notre connaissance, le triton direct que les musicologues grégoriens du Moyen Age mentionnent parfois (1) et que les *Flores musicæ omnis cantus gregoriani* de Hugues de Reutlingen admettent encore au XIVe siècle (2).

Ce qu'il y a en tout cas de parfaitement commun à l'Orient et à l'Occident liturgique, c'est que le *si* ♭, lorsqu'il paraît en dehors du mode caractéristique de *fa* avec *si* ♭ normal, est *chromatisme d'attraction* ayant pour fonction de supprimer l'impression de triton, de relation désagréable avec *fa*. Aussi Guy d'Arezzo (*Microl.*, c. VIII) dit-il du *si* ♭ : « Cum F habet concordiam, et ideo additum est, quia F cum quarta a se ♮ tritono differente nequibat habere concordiam. » Pour montrer sur le vif quelle était au Moyen Age la manière pratique de comprendre la fonction du *si* ♭, nous allons citer un *discantus* de la fin du XIe siècle (3) où la partie de chant a de toute nécessité le *si* ♮, et cependant la partie d'accompagnement a le *si* ♭ continuel, uniquement parce que ce *si*, ou accompagne un *fa*, ou accompagne une note précédant immédiatement un *fa* :

Nous nous permettons de dédier aussi ce fait caractéristique à ceux qui croiraient que le *si* ♭ est signe et moyen habituel de modulation entendue au sens moderne de ce mot ; à ceux qui croiraient que le Chant Grégorien, au lieu d'avoir pour véritable base modale les *modes autonomes*, ne fait que moduler de *ré* mineur à *la* mineur, à *fa* majeur, à *ut* majeur, à *sol* mineur, etc., au moyen du *si* ♮ ou ♭. La plupart des cadences grégoriennes n'ont pas un but de modulation, mais un seul but de repos sur une note ou l'autre de l'ambitus, spéciale-

---

(1) Cf. Gerbert, *Scriptores*, t. I, p. 105 ; t. II, p. 64.
(2) « Tritonus minus curatur, licet interdum reperiatur » .
(3) Bannister, *Un fragment inédit de « Discantus »*, dans *Revue Grégor.*, 1911, p. 31.

ment une note modale. Quand il y a vraie modulation, celle-ci va d'*un mode autonome à un autre mode autonome*. Si le *fa* est par là, le *si* ♭ se présente ; mais un peuple, comme le peuple hellénique, qui n'aurait pas eu d'aversion pour le triton, aurait pu faire toutes nos modulations avec un simple *si* ♮. Et comme, somme toute, l'aversion pour le triton n'était pas tellement tyrannique en musique liturgique orientale et occidentale, nous pouvons rencontrer de nombreux cas où tantôt le *si* ♮ tantôt le *si* ♭ fait son apparition. Mais quand le *si* ♭ se présente, il a une relation, ouverte ou cachée, exprimée ou sous-entendue, avec le *fa*. C'est ce qui explique que le *si* soit naturel ou bémol pour une même formule dans une même pièce, comme pour la

Comm. Posuerunt :



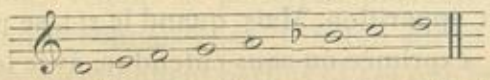
Aussi ne sommes-nous pas d'avis d'attribuer au mode de *la* ou de *si* (D. Parisot, *L'accompagnement modal du chant grégorien*) certaines pièces du Protus ou du Deuterus, uniquement parce que les relations entre le *si* et le *fa* y auront bémolisé tous les *si*. De même nous considérons comme appartenant au mode d'*ut* telles pièces où, par exception (le mode d'*ut* admettant beaucoup plus facilement que les autres, en Orient comme en Occident, la relation de triton), le 7e degré est bémolisé, lorsque par ailleurs c'est bien la triade *ut — mi — sol* qui ressort. Dans nos classiques modernes on trouve parfois cet abaissement du 7e degré, et de même dans le mode d'*ut* oriental, juif et chrétien. En Chant Grégorien nous attribuons ainsi au mode d'*ut* à finale *mi* l'Alleluia *Amavit*, et au mode d'*ut* à finale *sol* (*ré* pour le premier verset) les Impropères du Vendredi Saint.

Si le *si* ♭ liturgique, en dehors de certains passages transposés (Deuterus en Protus, par exemple), n'est qu'un accident, un chromatisme, les Grecs non plus n'ont pas vu de modulation stricte, de vrai métabole, dans le seul fait de l'introduction passagère du *si* ♭ dans une échelle. Ils n'ont parlé alors que de passage du tétracorde *synemmenon* au tétracorde *diezeugmenon*, et le premier était considéré comme « partie intégrante de l'échelle musicale ; quelque part que se trouvât celle-ci, le synemmenon s'y trouvait aussi.... Dès lors il devint licite au musicien, quel que fût le mode de ses mélodies, de se servir à son gré de l'un ou de l'autre tétracorde, et la mélodie était censée ne changer ni de ton ni de mode en passant ainsi du *si* ♮ au *si* ♭, et réciproquement. » (1)

---

(1) Dechevrens, *Études de science musicale*, t. I, p. 321. Nous dirons ailleurs pourquoi en musique liturgique le passage du *si* ♮ au *si* ♭ ne peut s'expliquer par l'imitation du

Il est vrai qu'à propos de certains airs phrygiens, dont parle Plutarque dans un texte que nous rapporterons ailleurs, MM. Weil et Reinach écrivent dans leur commentaire : « Ces airs... étaient naturellement écrits dans le mode phrygien, mais Plutarque, en désignant les notes de ce mode se sert des noms qu'elles portaient dans la gamme dorienne homotone. La gamme phrygienne, par l'introduction de la *Trite des conjointes* (*si* ♭) prend l'aspect ci- après :



qui n'est pas autre chose que la gamme hypodorienne ou éolienne. On peut donc dire que la gamme des Métrôa modulait du phrygien à l'éolien. »

Qu'on nous permette cependant quelques réflexions. On nous dit ici que « Plutarque, en désignant les notes de ce mode (phrygien), se sert des noms qu'elles portaient dans la gamme dorienne homotone. » Pour pouvoir affirmer cela, il faudrait connaître sûrement quelle était la composition des échelles tonales helléniques. Rappelons que, pour Gevaert, le Ton Hypodorien, par exemple, est une gamme de *fa* avec 4 bémols ; pour M. Gastoué, une gamme de *la* ; pour M. Riemann, une gamme de *mi*. En second lieu, malgré l'apparence éolienne toute matérielle que donne à l'échelle modale phrygienne de *ré* le remplacement du *si* ♮ par le *si* ♭, il faudrait prouver que la note *ré*, qui n'était nullement fondamentale en mode phrygien, le devenait uniquement par la présence du *si* ♭. En d'autres termes, au lieu de la triade modale *ré* — *sol* — *si* du phrygien, avait-on la triade modale *ré* — *fa* — *la* par concomitance avec l'apparition du *si* ♭ ? Tant que l'on n'aura pas établi ce point, l'on n'aura nullement le droit de dire que « la gamme des Métrôa modulait du phrygien à l'éolien. » Et puis le *si* ♭ existait-il dans les airs en question, en dehors de toute relation avec le *fa* ? Ce qui faisait le caractère spécial de ces Métrôa en l'honneur de Cybèle, d'origine plus directement orientale, n'était-ce pas peut-être précisément d'employer le *si* ♭ à la manière orientale, non grecque, c'est à dire pour éviter la sensation de triton ?

Si la vérité historique oblige à s'éloigner de la thèse de Gevaert et de M. Emmanuel sur l'origine relativement récente du *si* ♮ en Protus, et de l'opinion de ceux qui voient nécessairement dans ce *si* ♮ du Protus le signe et le moyen d'une modulation en *ut* majeur ou en *la* mineur, cette vérité historique, à l'opposé, nous force à nous écarter de la théorie de tous ceux qui, par amour du *si* ♮, soutiennent que le *si* ♭ n'était pas fréquent primitivement. L'on sait que l'abbé Raillard était partisan, « lors même qu'il en résulterait, dans certains cas, une

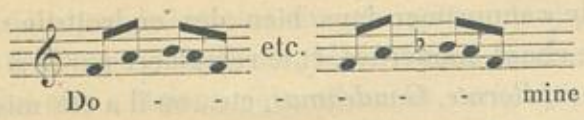
---

tétracorde synemmenon et du tétracorde diezeugmenon. En tout cas, comme les Auteurs du Moyen Age emploient ces expressions, ils montrent bien par là qu'il ne s'agissait pas pour eux de métabole modale ou tonale.

relation de triton », de « supprimer dans bien des endroits le *si* bémol que l'on voit dans les livres de chant modernes, et le remplacer par le *si* naturel, comme dans les introïts *Statuit*, *Rorate*, *Gaudeamus*, etc., où il a été mis sans nécessité. On peut donc dire avec Aribon que si le *si* bémol est utile, le *si* bécarre l'est bien davantage. » Nous croyons aussi que, même dans la récente Édition Vaticane, il y a un certain nombre de bémols qui demanderaient à disparaître. Toutefois l'intonation du type *Statuit*, *Rorate*, *Gaudeamus*, n'entre certainement pas dans ce cas. L'antiphonaire de Montpellier, on le sait, indique bien exactement le *si* ♮ et le *si* ♭ au moyen d'un I droit ou penché : impossible par conséquent de faire erreur, et pour toutes les intonations ci-dessus c'est l'I penché qu'il donne. Or, ce ms. est du XI[e] siècle comme Aribon. Du reste, à prendre en bloc le nombre des *si* ♭ de Montpellier, on trouve que ce nombre est approximativement celui des *si* ♭ dans l'Édition Vaticane.

Quant aux mss. sur lignes, ce serait une grossière erreur que de ne considérer comme *si* ♭ exécutés en fait que ceux qui y sont indiqués réellement. Et d'abord nous avons des mss. sur lignes qui n'indiquent aucun bémol. Tels sont le codex Ambrosien de Vimercate (XIII[e] siècle) et l'Antiphonaire Grégorien de Lucques (XII[e] s.) publié par la *Pal. mus.* (t. IX). Or, ces mêmes mss. portent d'assez nombreuses pièces transposées, ayant par suite tous leurs *si* bémols. Bien mieux telles mélodies identiques du 6[e] ton, par exemple, le verset *Signa autem* (n° 2277) et le verset *Qui reminiscimini* (n° 2281), sont écrites ici en *ut* = *fa* avec *si* ♭, là en *fa* sans *si* ♭. Il y a donc lieu de supposer des bémols continuels pour certaines pièces, et a fortiori des bémols passagers dans de plus nombreuses pièces encore.

Autre fait. Nous avons sous les yeux un manuscrit du XII[e] siècle, ayant appartenu très vraisemblablement à l'Église de Valence, en France. Si un ton réclamait davantage le bémol, ce serait le 6[e]; or, notre ms. ne l'y indique presque jamais. En outre, pour une même pièce, une même formule, dans des conditions identiques, tantôt a, tantôt n'a pas le bémol. Parfois c'est en premier lieu qu'il apparaît pour ne plus reparaître ensuite. On pourrait dès lors croire que le copiste a eu pour règle de ne l'écrire qu'une fois, en le sous-entendant pour les cas suivants. Il n'en est rien. Assez souvent ce n'est qu'assez loin dans la mélodie qu'arrive le bémol. Prenons, par exemple, l'Offertoire *Custodi me*, en Protus authente, du mardi de la Semaine-Sainte. L'Édition Vaticane et le manuscrit de Montpellier y indiquent 6 bémols, tous provoqués par la présence rapprochée du *fa* : *si* ♭ — *sol* — *fa* ou *si* ♭ — *la* — *fa*. Chose bizarre : notre manuscrit de Valence ne porte ni le premier, ni le second, ni le troisième; il porte le quatrième, omet le cinquième et a le sixième ! Dans le même mot *Domine*, sur la même syllabe *Do*, de deux formules absolument identiques et écrites sur la même portée, c'est la *seconde* seule qui a le bémol :



Dans le Cod. ambrosien, add. 34209 du British Museum (XII[e] s.), publié par la *Pal. Mus.* (t. VI), on trouve, pour le répons *Tria sunt* (p. 117) :



N'y a-t-il pas ici certitude que le premier *si* était bémolisé tout comme le second, bien que le ms. ne l'indique pas? Et puis notre ms. omet souvent le bémol pour des pièces transposées dans celui de Vimercate, par suite ayant tous leurs *si* bémolisés. Un autre ms., celui de Muggiasca (1387), omet souvent à son tour le bémol pour des cas où le Cod. add. 34209 l'indique, où même Vimercate l'a continuellement par suite d'une transposition ; et réciproquement. Notre Abbaye de S[te] Madeleine possède un Antiphonaire Ambrosien du XIV[e] siècle, provenant de Varèse. Souvent de nombreuses pages s'y suivent sans apparition aucune de la ligne verte ou bleue du bémol; et quand celle-ci paraît, c'est fréquemment pour d'autres cas que ceux où les trois mss. ci-dessus indiquent le bémol. Or, comme le Chant Ambrosien n'a jamais été employé que pour un territoire très restreint, il est difficile qu'à Varèse et à Maggiasca à la même époque la pratique du bémol ait été différente. Il est du reste probable que certains des bémols ajoutés postérieurement dans les mss. ambrosiens ne représentent pas une pratique antique ; mais les faits allégués jusqu'ici permettent de rejeter cette affirmation de M. Ott: « Le melodie ambrosiane presero tardi il ♭ ».(1) Le Chant Grégorien a tout autant d'affinités avec la mélodie liturgique orientale que le Chant Ambrosien, peut-être même davantage : les faits grégoriens, imités des faits orientaux, ont dû être pratiqués dans le chant milanais : l'absence de bémol dans les plus anciens mss. ne prouve absolument rien contre la pratique du bémol.

On objectera peut-être que le Chant Ambrosien a conservé la dominante psalmodique *si* en mode de *mi*, ce qui dénote une moins grande aversion pour le triton. A cela on peut répondre que la dominante psalmodique *si* en mode de *mi* a

---

(1) *L'antifonia ambrosiana in rapporto al canto gregoriano*, dans *Rassegna Gregoriana*, 1906, p. 179.

été conservée aussi ailleurs, c'est à dire dans le sud de l'Italie. Que prouve ce fait ? Simplement que la poussée d'aversion, qui s'est produite aux alentours de l'an 1000, a été d'inégale d'intensité suivant les pays : le nord de l'Europe l'a ressentie bien davantage que le sud, et cela sans doute parce que l'usage de la polyphonie vocale semble bien avoir commencé (1) et s'être développé d'abord davantage dans le nord.

Mais, pour les siècles antérieurs, l'aversion pour le triton existait déjà dans une certaine mesure, tellement que le faux Hucbald, au IX^e^ siècle, lorsqu'il parle du triton, en donne deux exemples comme d'un fait très rare. Il n'y a aucune raison de supposer qu'à Milan l'on n'ait pas apprécié les choses de la même façon. Bien que la dominante psalmodique *si* se soit conservée en mode de *mi*, les plus anciens mss. ont des pièces transposées, donc à bémol constant, et qui ont dû toujours être exécutées avec bémol constant, comme les pièces similaires le sont en Orient. Toujours *a fortiori* y a-t-il eu des pièces à bémol intermittent, comme il y en a en Orient.

b/ *Mode d'*ut *autonome dans le fonds primitif grégorien.*— Gevaert admet bien que l'organisation actuelle du 6^e^ grégorien est celle même de notre mode majeur moderne. Toutefois, comme il ne trouve rien dans l'art gréco-latin qui explique cette organisation, il lui attribue une date relativement récente. Les mélodies du Tritus plagal n'auraient atteint primitivement que le *la*. Plus tard le 6^e^ grégorien « monte un ou deux échelons de plus, le *si* ♮ se transforme invariablement en *si* ♭, et l'hypolydien relâché s'assimile tout à fait au majeur de l'Europe moderne. (Cette transformation), toutes les vraisemblances nous amènent à la supposer contemporaine de la création du style orné (fin du VII^e^ siècle). »

C'est là une supposition purement gratuite. Des pièces à finale *fa* et à ambitus *ut-ut*, on en trouve à chaque pas en Chant Ambrosien, à chaque pas aussi en Chant Mozarabe. A propos de ce dernier, D. Pothier a fait remarquer qu'en mode de *fa* « le bémol entre comme note modale. » (2) Or, le Chant Mozarabe a été organisé, bien avant la fin du VII^e^ siècle, par St. Léandre (540—596). Nous avons vu aussi que beaucoup de pièces de notre mode de *fa* étaient transposés en *ut* dans le Chant Ambrosien. Prenons maintenant, par exemple, la Communion grégorienne *Ecce Dominus veniet* : elle a un ambitus s'élevant à l'*ut*, le *si* ♭ continuel, bien mieux le *si* ♭ inférieur, et cependant elle fait partie de ce temps de l'Avent dont l'organisation liturgique est des plus anciennes. La vérité est que le mode de *fa* grégorien à ambitus *ut - ut* nous vient en droite ligne de l'Orient, où nous

---

(1) Cf. H. Riemann, *Geschichte der Musiktheorie* ; Combarieu, *La musique, ses lois, son évolution*.

(2) *Revue du Chant grégorien*, août 1904.

l'avons rencontré dans tous les systèmes musicaux liturgiques, le juif comme les chrétiens.

Pour ce qui est du mode authente d'*ut* tel qu'il se rencontre dans l'alleluia *Te martyrum* et l'alleluia de S^t^ Martin, M. Emmanuel l'estime la résultante d'une longue pratique de la polyphonie. Cependant les deux mss. de Paris non notés 12050 et 17436, tous deux du IX^e^ siècle, contiennent le texte liturgique du premier alleluia, et le ms. 239 de Laon, du X^e^—XI^e^ siècle, en porte la mélodie. Quant à l'alleluia de S^t^ Martin, le traité *Quid est cantus ?* en parle, et ce traité est réputé du X^e^ siècle. En Chant Ambrosien, citons le Répons *Viderunt te aquæ* de la fête si antique de l'Epiphanie, écrit dans les plus anciens mss. en mode d'*ut*, et s'étendant jusqu'à l'*ut* supérieur.

Une autre forme ancienne de mode d'*ut* grégorien, c'est la forme si orientale à cadence plagale, dans certaines pièces du Deuterus, par exemple l'hymne suivante de l'Avent :



En outre, on trouve un certain nombre d'antiennes psalmiques ambrosiennes finissant sur le *mi*, avec repos intermédiaire sur l'*ut*, et cadence finale du psaume correspondant, sur l'*ut*.

Enfin, mode d'*ut* à cadence sur la quinte dans certaines mélodies du Tetrardus plagal, comme on en trouve en Orient, en particulier en Chant Byzantin:



Si la polyphonie a développé le mode d'*ut* en Occident, elle n'a donc été pour rien dans sa première formation. En Orient, pas de polyphonie, et cependant mode d'*ut* très développé, avec même souvent cadence finale par demi-ton ascendant.

c/ *Le mode de* ré, *que nous avons relevé, et dans le Chant grégorien et dans les diverses traditions orientales, ne peut en aucune façon se rattacher à la musique hellénique.*— L'Hypodoristi de Gevaert et de M. Emmanuel, ne peut évidemment pas rentre compte du Protus grégorien, puisque ce dernier, nous l'avons vu, est foncièrement un mode de *ré*, et que l'Hypodoristi était un mode de *la*. Aussi M. Gastoué (1) a-t-il présenté cette autre explication : « L'antique échelle phrygienne — gamme mineure avec sixte majeure — s'était mêlée avec l'éolienne, — gamme mineure avec sixte mineure —, et ce double mode est représenté par le protus authente ou 1^er^ ton liturgique :

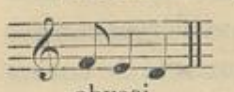


Et comme l'échelle phrygienne ne connaît que la division *ré — sol — ré*, M. Gastoué dit de la division *ré — la — ré* que « cette forme modale s'est accomplie seulement au VI^e^ siècle ». Examinons les preuves apportées en faveur de cette dernière hypothèse.

« Il faut noter, dit le savant musicologue, que dans le chant ambrosien de Milan, des antiennes ayant le verset tantôt à la quarte, tantôt à la quinte, suivant leur forme modale, les premières paraissent les plus anciennes ». Qu'il nous soit permis de citer une antienne de l'antique fête de l'Epiphanie, et une antienne psalmique, avec verset à la quinte :



Voici le verset de notre antienne :

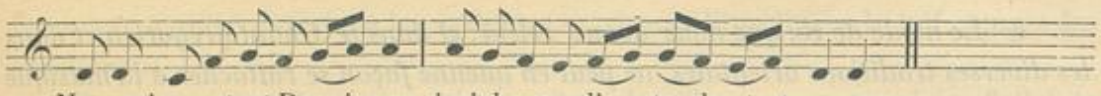




M. Gastoué relève aussi « l'importance du rôle de la quinte ..... dans les antiennes et les répons des offices de l'Avent » en Chant Grégorien, et il en conclut à une transformation opérée à l'époque de la centonisation de ces pièces. Faudra-t-il de même supposer une transformation pour « les antiennes et les répons des offices de l'Avent » en Chant Ambrosien ? Car c'est à chaque pas qu'on y découvre « l'importance du rôle de la quinte ». Citons, entre autres nombreuses pièces semblables, la suivante, qui rappelle un thème dont Gevaert a dit, pour le Protus du Chant grégorien, qu'il « a fourni le plus grand nombre d'antiennes » :

---

(1) *Les origines du Chant Romain*, p. 141.



L'on serait sans doute fort empêché de citer une seule série d'antiennes et de répons de l'année où « l'importance du rôle de la quinte » ne se manifeste pas. Voudra-t-on aussi supposer un arrangement postérieur pour ces antiennes psalmiques, que leur caractère fragmentaire oblige à ranger parmi les plus antiques, et cependant à note initiale, et parfois finale, *la* : *Rectos decet collaudatio, Expugna impugnantes me, Ut non delinquam in lingua mea, Adjutor in tribulationibus, Clamavi et exaudivit me, Facti sumus sicut consolati, Speret Israel in Domino, Unde veniet auxilium mihi, Et omnis mansuetudinis ejus, Clamor meus ad te veniat Deus?* Ici encore c'est en Orient qu'il faut chercher la solution du problème grégorien, en Orient où la division *ré — la* coudoie la division *ré—sol*, et cela chez les Juifs et les Arabes comme chez les chrétiens.

La Phrygisti, qui ne peut expliquer la division *ré—la*, ne peut davantage expliquer la tierce modale *ré—fa*, qui est la tierce modale normale du mode de *ré* oriental et occidental. M. Gastoué parle de « l'antique échelle phrygienne — gamme *mineure* avec sixte majeure —», et c'est aussi ce que soutient Dechevrens dans ses *Études de science musicale*. Pour nous, comme pour l'immense majorité des musicologues, l'échelle phrygienne était en réalité *majeure*, ayant pour vraie fondamentale le *sol*, et pour tierce modale *sol — si*. Comme l'a fort justement fait remarquer Gevaert, c'est « la communauté de consonances » entre les harmonies-sœurs qui explique leur accouplement. C'est aussi cette « communauté de consonances » qui a permis à la Phrygisti et à l'Hypophrygisti d'être considérées comme ayant un *éthos* général commun. Or, peut-on parler de « communauté de consonances » entre une échelle à tierce modale *ré — fa* et une autre à tierce modale *sol — si*, entre une échelle mineure et une autre majeure ? (1)

Il est vrai que M. Gastoué, à propos de l'Hypophrygisti, écrit qu'« il est infiniment probable que le troisième degré était abaissé d'un demi-ton (*si* ♭) » (*op. cit.*, p. 142). Qu'on nous permette de rapporter ici de nouveau le texte où Plutarque, parlant de l'époque antique, dit, d'après Aristoxène, que « la trite des conjointes (*si* ♭) était employée par tous de la même façon. Dans l'accompagnement on s'en servait en dissonance avec la paranète (*ré*) et la lichanos (*sol*) ; *dans le*

---

(1) A l'exemple du mode de *ré* oriental et grégorien, le *sol*, bien que note importante, facilement dominante, n'est pas cependant fondamentale ordinaire. De même l'importance qu'a l'*ut* en Tetrardus grégorien ne lui donne pas ordinairement le droit d'être considéré comme fondamentale. S'il était fondamentale, la tierce modale serait *ut — mi* ; or, le *mi* n'a presque jamais fonction de cadence ; c'est le *ré*, supérieur ou inférieur, qui a cette fonction.

chant on aurait eu honte d'en faire usage, à cause du caractère qui en résulte. » Si, à l'époque où les harmonies helléniques furent organisées, « on aurait eu honte de faire usage du *si* ♭ dans le chant », est-il admissible que jamais une de ces harmonies ait connu *habituellement* le *si* ♭ ? M. Gastoué cite certains exemples grégoriens où il croit reconnaître cette modalité de *sol* avec *si* ♭, l'Introït *Dum medium* entre autres. Notre humble avis cependant est que le *si* ♭ peut toujours dans ces exemples être expliqué par l'aversion du triton, et que le *si* ♮ n'y a pas plus la « forme de broderie » que dans n'importe quelle autre mélodie du Tetrardus plagal, témoin le mot *regalibus* de l'Introït *Dum medium*:



Donc certainement Hypophrygisti avec *si* ♮, majeure par conséquent, et majeure aussi la Pbrygisti, qui dès lors n'a rien à voir avec le Protus authente.

Autre explication proposée. Dans le compte-rendu qu'il a fait du *Traité de l'accompagnement modal des psaumes* de M. Emmanuel, M. Jean de Valois (*Revue grégorienne*, 1913) a écrit que « des tables de Ptolémée et de Quintilien, il est possible de conclure à un exposé... établi avant tout sur l'intervalle de *quinte* ... Les tables de Quintilien nous amènent à reconnaître une forme *ré* — *la* — *ré*, et celle-ci est la conséquence nécessaire de la division donnée par Gaudence, au sujet de l'hypodorien, en plus du type régulier *la* — *ré* — *la*; si l'on recourt aux textes bien familiers aux érudits, et empruntés à des auteurs comme Athénée, il faut convenir que la forme *ré* — *la* — *si* ♮ — *ré* a très bien pu être conçue, voire même employée par les Anciens. » Nous faisons des vœux sincères pour que M. de Valois reprenne ces différentes idées dans un travail spécial, et veuille bien alors nous prouver la réalité de ce qu'il avance ici. Jusque là nous nous permettrons d'être d'un sentiment contraire, de ne pas voir en particulier dans la forme *la* — *ré* — *la* le « type régulier »de l'hypodorien, mais d'y voir, comme Gevaert, l'harmonie *locrienne*, qui avait cessé d'être employée de longs siècles avant notre ère, et qui pas plus que l'hypodorien, auquel elle se rattachait, ne pourrait du reste expliquer le *si* ♮ grégorien.

L'hypodorien avait pour forme : *la* — *mi* — *la*, le *la* faisant fonction de fondamentale. Mais, parce qu'en musique homophone souvent la quarte, nous l'avons vu à plusieurs reprises, a une importance très grande, elle peut amener une division de l'échelle par quarte et quinte. C'est ce que le *ré*, pour le mode *locrien*, dérivation de l'hypodorien, avait opéré. Aussi le *la* y restait-il finale obligatoire, alors que c'est le *ré* qui est finale et fondamentale du Protus. D'ailleurs, comme les Hellènes ont eu la coutume de donner un nom spécial à toutes les échelles qu'ils ont réellement pratiquées, le jour où l'on nous aura dit sous quel

nom était connue « la forme *ré — la — si ♮ — ré* », nous consentirons à en admettre l'existence pratique chez les Grecs ; mais pas avant cela.

Passons maintenant au Protus plagal. A propos des pièces du type Graduel *Justus*, plusieurs auteurs, frappés des similitudes mélodiques avec le 5e grégorien, ont voulu lesrattacher à l'hypolydien intense ou syntono-lydisti. Nous ne nierons certes pas les similitudes en question : de part et d'autre double triade *fa — la — ut* et *la — ut — mi*. Mais de bonne foi n'est-ce pas la première qui prédomine dans le 5e grégorien, comme dans la syntono-lydisti, et la seconde dans le Graduel *Justus* ? Voici la mélodie minuscule grecque, parfaitement authentique, citée par Gevaert lui-même comme appartenant à l'hypolydien intense :



Le *la* final n'est-il pas ici la tierce de la fondamentale ? Par contre, le *la* final du Graduel *A summo* et du Psalmellus ambrosien *A summo* n'est-il pas vraie fondamentale ? Dans le premier cas n'est-ce pas la triade *fa — la — ut* qui s'impose, et dans le second, la triade *la — ut — mi* ? Voici la fin du Gr. et le Psalm. *A summo*:



Nous voyons donc, dans les Répons du type *Justus* et dans certaines pièces du genre de l'Offertoire *Exaltábo te*, de l'Introït *Sitientes*, etc., des mélodies à rattacher à l'Hypodoristi hellénique, non pas parce qu'en mode de *ré* elles auraient le *si* ♭ continuel, ni parce que parfois (*egressio* dans le Grad. *A summo*) elles auraient le *mi* ♭ (Montpellier a *si* ♮ = *mi* ♮ en mode de *ré*), mais parce que la triade *si* ♭ *— ré — fa*, avec souvent cadence sur le *si*, supposerait, non un chromatisme

mais une note foncière = *fa* en mode de *la*. Toutefois l'ensemble du Protus plagal grégorien ne peut se rattacher ni à la syntono-lydisti ni à l'hypodoristi, parce que ni l'une ni l'autre de ces harmonies grecques n'avait normalement le *fa* ♯, et qu'il faudrait le supposer pour expliquer le *si* ♮ normal inférieur du ton grégorien et oriental.

Ce *si* ♮ inférieur est si bien authentique et si important en musique orientale, que souvent il sert de note de cadence. Témoin cet Alleluia du 2e mode syrien :

All^to (un poco ad lib.)



En Chant grégorien le *si* ♮ inférieur, et parfois le *si* ♮ supérieur (Communion *Lætabimur*) est parfaitement authentique. Et il n'est pas nécessairement une note de passage : pour la Communion *Potum meum*, le ms 239 de Léon porte un *t* sur le *si* du mot *ejus*. Par suite c'est encore au mode autonome de *ré* oriental que nous rattachons l'ensemble du Protus plagal grégorien. Il est remarquable que la formule, si fréquente d'ailleurs en 2e grégorien,  se retrouve en mode de *ré* syrien, surtout dans certaines intonations, même de pièces très antiques, comme les *Madrashé* de S. Ephrem.

d/ *Le mode d'*ut *grégorien et oriental ne peut en aucune façon se rattacher à la musique hellénique.*— Pour expliquer le sixième grégorien actuel, M. Gastoué (*op. cit.*, p. 133) a dit que « la gamme lydienne en *ut* tend, en se transposant, à échanger ses particularités avec l'hypolydienne *fa*. » A cela on peut opposer l'enseignement de Gaudence. Cet auteur est du Ve siècle de notre ère. Or si l'on peut hardiment affirmer, d'après la comparaison concordante des plus anciennes mélodies liturgiques occidentales et orientales, en particulier des syriennes et chaldéennes entre elles, qu'au Ve siècle le mode autonome d'*ut*, ou de *fa* avec *si* ♭, était divisé par quinte et quarte, « l'octave d'*ut*, divisée, comme aujourd'hui en quinte aigüe et quinte grave .... est exclue par Gaudence (Meib., p. 19) du nombre des formes mélodiques (ἐμμελῆ) et consonantes (σύμφωνα) de l'intervalle d'octave.»(1) En second lieu, l'*ut* final de la lydisti ne pouvait avoir la fonction de fondamentale qu'avait le *fa* final de l'hypolydisti. «La communauté de consonances » permettant la communauté de nom et d'éthos général, c'était ici une modalité

(1) Gevaert, *La mélopée antique*, p. 96, en note.

de *fa* avec *si* ♮. Enfin, comme nous le disions plus haut pour le mode autonome de *ré*, si les Grecs avaient pratiqué une harmonie en *ut* autonome, ils lui auraient selon leur habitude attribué un nom spécial. Ils ont bien su parler de mélodies *iasti-éoliennes*. Qu'on nous indique dans Gaudence, au V^e^ siècle, quel nom portait l'harmonie ayant sa finale pour vraie fondamentale comme l'hypolydien, mais ayant son premier demi-ton entre le 3^e^ et le 4^e^ degrés, comme le lydien, et nous croirons à son existence en musique gréco-latine.

Où nous sommes d'accord avec Gevaert et M. Gastoué pour rattacher à l'Hypolydisti le Tritus grégorien, c'est à propos de la forme ordinaire du 5^e^ ton. C'est bien ici la gamme de *fa* avec *si* ♮ normal. Le *si* ♭, fréquent sans doute, comme il l'était en Protus, ne provient pas de la musique hellénique, mais de la musique orientale, comme nous le verrons tout à l'heure. Le P. Dechevrens, par contre, d'une part (*Études de sc. mus.*, I, p. 139) affirme qu'au Moyen Age, « au jugement même des meilleurs auteurs, le *si* ♭ fait partie intégrante du mode de *fa*, il appartient naturellement à son échelle, qui ne serait point harmonique sans lui.» Il ajoute que, « sans doute les Grecs eux-mêmes (chez lesquels cependant « le *si* ♮ fait partie essentielle de l'échelle modale hypolydienne ») ont obéi à cette tendance instinctive (d'abaisser le *si* ♮ en mode de *fa*), qui vient de notre organisation musicale naturelle, mais la perte de leurs œuvres ne nous permet pas de le constater ».

Pour connaître la pratique du XI^e^ siècle, auquel appartiennent les plus anciens auteurs cités par Dechevrens, nous n'avons qu'à parcourir le ms bilingue de Montpellier. Or, sa notation alphabétique, qui plus haut nous a prouvé, sans erreur possible, l'existence d'un *si* ♭ fréquent en Protus, nous prouve ici l'existence très fréquente d'un *si* ♮ pour les pièces du 5^e^ mode, mais très rare pour celles du 6^e^. En second lieu, il est bon de noter que dans les mss. de Lucques et de Tolède (XII^e^ s., *Pal. Mus.*, t. IX), la plupart des pièces du 6^e^ ton sont transposées en *ut*, non celles du 5^e^. Dans les mélodies de ce dernier ton, comme dans celles du Protus où le *si* ♮ est foncier, les relations avec le *fa*, bien qu'amenant souvent le *si* ♭, souvent ne l'amènent pas, ce qui est beaucoup plus rare en 6^e^ ton, comme en musique orientale (1). Le *si* ♭ avant l'*ut* non suivi lui-même d'une note plus basse, *si* ♭ fréquent en 6^e^ grégorien comme en mode oriental de *fa* avec *si* ♭, ne se présente pas dans les mélodies du 5^e^ grégorien appartenant à l'hypolydien antique. Le *si* ♮ dans ces dernières pièces est tellement normal, qu'on y fait parfois une suspension de la voix, comme dans l'Offertoire *Populum humilem* au mot *Deus*. (2).

---

(1) Ces *si* ♮, en chant grégorien comme en musique orientale, font passer du mode oriental de *fa* avec *si* ♭ = *ut* autonome transposé, au mode autonome de *fa*.

(2) Il nous est impossible de souscrire à cette appréciation du R. Dom Pothier (*Revue*

Quant aux Grecs, il nous est parfaitement possible de constater chez eux une pratique contraire à ce que Dechevrens appelle « notre organisation musicale naturelle ». Plutarque nous a dit plus haut qu'à l'époque primitive « *on aurait eu honte* de faire usage du *si* ♭ dans le chant » ; mais on l'employait « dans le chant des Métrôa (hymnes en l'honneur de la Mère des dieux, Cybèle) et de quelques autres compositions. » Si le *si* ♭ avait été employé dans l'hypolydisti, Plutarque nous l'aurait certainement dit, puisqu'il prend soin de mentionner ici les exceptions apportées au principe général. Quant aux pièces authentiques grecques où apparaît le bémol, dans quelles conditions le fait-il ? Certainement pas pour éviter le triton. En fait il fuit le voisinage immédiat de l'*ut* , quelle que soit par ailleurs sa relation actuelle avec le *fa*. Il accompagne ainsi toujours une forme *défective* de la gamme, et quand celle-ci a tous ses degrés, c'est toujours le *si* ♮ qui apparaît dans les Hymnes Delphiques, (1) en Doristi, du II[e] siècle avant Jésus-Christ :



Aussi rencontre-t-on à chaque pas des tritons, même à l'état direct, dans les diverses pièces authentiques découvertes. Dans l'Hymne Delphique I, celui dont nous avons extrait le passage ci-dessus, se trouve l'incise suivante :



Dans l'Hymne à Hélios (II[e] siècle de notre ère) on lit ceci :



Nous avons donc tout droit à conclure que le *si* ♭ hellénique a été employé par suite d'une modulation *sui generis*. Et comme le texte de Plutarque ne le mentionne pas du tout pour l'harmonie lydienne vocale, et le mentionne seulement par exception pour la phrygienne, nous pouvons nous demander si ces harmonies «barbares» n'ont pas subi, au point de vue des relations du *si* et du *fa*, une transformation destinée à les mettre sur le même pied que l'harmonie nationale dorienne. On remarquera aussi que Plutarque emploie le mot de «dis-

---

du Chant grég., août 1904) : «Le 5[e] et le 6[e] modes n'acceptent guère le bémol, écrit-il, que pour éviter le triton direct.» Cette conception a amené beaucoup de *si* ♮ indus en 6[e] grégorien dans l'Édition Vaticane. Ainsi plusieurs pièces sont écrites en *ut* dans Montp. : l'Édition Vaticane les écrit en *fa* avec cependant *si* ♮. (Introït *Dicit Dominus* : *Ego* ; Communion *Qui manducat*, etc.).

(1) On en peut voir le texte dans l'*Encycl. de la mus.* p. 401. sq.

sonance » à propos du *si* ♭ d'accompagnement en relation avec le *ré* et le *sol* de la partie du chant, c'est à dire l'expression dont il se sert ailleurs lorsqu'il parle du *mi* se faisant entendre en même temps que le *ré* de la partie de chant ; tandis qu'il réserve le mot de « consonance » aux relations de l'*ut* accompagnant le *fa*, ou du *mi* accompagnant le *la* ou le *si*. C'est donc que le *si* ♭ était une note qui produisait toujours chez les Grecs une impression de « dérangement », tandis qu'en musique grégorienne et orientale il a une fonction d'« arrangement » : «cum F habet concordiam » etc., disait Guy d'Arezzo. Quand donc les auteurs du Moyen Age emploient les termes helléniques de *diezeugmenon* et de *synemmenon*, ce sont de ces expressions qu'ils aimaient tirer à tout propos de la langue musicale classique, en les appliquant à des faits qui ne les comportaient pas.

Pour finir, nous allons dresser le tableau comparatif, en Chant Grégorien, des éléments modaux helléniques et des éléments exclusivement orientaux.

Éléments Helléniques	Éléments exclusivememt Orientaux
Protus en mode de *la*.	Protus en mode de *ré*.
Deuterus basé sur les triades *mi — sol — si* et *mi — la — ut* : rares pièces en mode de *si*.	Deuterus basé sur les triades *ut — mi — sol* et *ré — fa — la*,
Tritus à *si* ♮ foncier.	Tritus à *si* ♭ foncier.
Tetrardus ordinaire.	Tetrardus basé sur la triade *ut — mi — sol*.
	Si ♭ des différents tons grégoriens.

Qu'on permette à un organiste de tirer, pour l'accompagnement grégorien, les conclusions pratiques qui ressortent des principes théoriques qu'il a établis jusqu'ici. D'une façon générale cet accompagnement sera d'autant plus *modal*, qu'il multipliera davantage les accords propres au mode vrai de la pièce ou du passage qu'on accompagne, et aussi qu'il fera entendre plus souvent les notes de caractérisation modale. Par exemple, une cadence sur le *mi* en Deuterus aura souvent la triade modale prédominante de la pièce ou du passage, l'accord *mi — sol — si* ♮, *— mi*, ou l'accord *la — la — ut — mi*, (1) ou l'accord *ut — sol — ut — mi*. Il y a quelques rares pièces, comme les Communions *Tollite hostias*, *Ab occultis meis*, *Per si-*

(1) C'est cette forme que M. Vincent d'Indy (*Cours de composition*, I, c. VI, p. 102) a présentée comme la véritable terminaison du mineur. Cf. Brun, *Traité de l'accompagnement du chant grégorien*, p. 14, 15 ; Gastoué, *Traité d'harmonisation du chant grégorien sur un plan nouveau*, p. 51.

gnum Crucis, où le mode de *si* peut se soutenir, à cause de la légère suspension de voix sur le *fa* (*si* ♭). (1) Dans ce cas, s'agit-il du vrai mixolydien hellénique, majeur de *sol*, à triade sonore *sol* — *si* — *ré* et finale *si*, ou bien d'un mode autonome mineur inverse de *si*, à triade sonore *si* — *ré* — *fa* ? Les deux opinions nous paraissent également soutenables. C'est pourquoi nous admettons le double accord au choix sur le *si* cadence : *sol* — *ré* — *sol* — *si*, ou *si* — *ré* — *fa* ♮ — *si*, ce dernier étant l'accord propre, l'accord parfait, bien qu'accord de simple mouvement en harmonie moderne, du mode autonome de *si*.

Multiplier, même au cours des phrases, les accords en question, et de même, en Tetrardus, celui de *sol* — *si* — *ré* — *sol*, ou, en cas de triade modale *ut* — *mi* — *sol*, celui de *ut* — *ut* — *mi* — *sol* pour accompagner les notes modales, surtout en cadence. En Protus ordinaire, le *si* ♮ dans l'accompagnement distinguera du mode de *la* : autant que possible accord *sol* — *si* ♮ — *ré* — *sol*. Par contre, multiplier le *si* ♭ en Tritus plagal. Lorsque la mélodie évite l'impression de triton, éviter aussi cette impression dans les parties d'accompagnement. Mais quand la mélodie a un rapport de triton, le souligner, au contraire, dans l'accompagnement. Ainsi, pour l'antienne suivante :



In - tel - li - ge clamorem meum Domine

nous débuterions, non par l'accord d'*ut* ou de *la*, mais par celui de *fa*, en tenant ce *fa* en pédale jusqu'à la fin. Faire sentir les échappées modales dans l'accompagnement : mettre, par exemple, l'accord de *sol*, non celui d'*ut*, sur la cadence d'une échappée vers le mode de *sol*, en Protus. Employer l'accord de *sol*, non celui de *ré*, sur la finale *ré* des *Sanctus* des Féries et des Féries de Carême, et cela pour indiquer que le *ré* final n'est pas tonique, mais appelle la tonique *ut* ; de même l'accord de *ré*, non celui de *la*, sur la finale *la* de l'antienne *Speret Israel* ; et aussi l'accord d'*ut*, non celui de *sol*, sur la finale *sol* de l'offertoire *Elegerunt*. Mettre l'accord de *ré*, pour accompagner la finale sur le *fa*, dans le récitatif psalmodique du 1^er^ ton. Dans les tons où la quarte a une importance spéciale, lui donner volontiers son accord propre ; etc., etc.

---

(1) La Communion *Tanto tempore* a, dans l'Édition Vaticane, un *si* ♭ inférieur avec suspension de voix ; mais Montpellier a ici le *si* ♮.

CHAPITRE SEPTIÈME

CHROMATISMES ET CHROAI

Clément d'Alexandrie défendait aux chrétiens τὰς χρωματικὰς ἁρμονίας (*Pædag.*, l. IV, c. 4). En fait nous ne rencontrons pas, dans les divers systèmes musicaux liturgiques d'Orient, les échelles proprement chromatiques de l'art classique, avec *pycnum* et intervalles défectifs. Du reste Aristide Quintilien disait du « Genre chromatique » que les « doctes seuls peuvent l'exécuter », et l'art liturgique oriental est un art plutôt populaire d'origine et de destination. Mais précisément, puisque nous parlons d'un art de caractère plutôt populaire, est-il croyable qu'il ait jamais été complètement privé, au moins à titre facultatif, d'altérations par demi-ton autres que le *si* ♭, alors que tous les genres de musique populaire orientale connaissent l'emploi de ces altérations ? Pour l'Égypte, signalons plusieurs flûtes antiques avec notes chromatiques, en particulier la flûte copte de Gourob (VI[e] siècle de notre ère) dont nous avons parlé ailleurs.

Quant au caractère facultatif du chromatisme, il est manifeste en Chant Syrien. Nous avons pu constater que telles altérations notées par nous pour la tradition de Charfé, d'autres centres ne les pratiquaient pas, et réciproquement. A Charfé même, elles ne sont pas absolument toujours pratiquées. Ainsi en est-il des cas, pas nombreux cependant, où la sensible est diésée en mineur :



et aussi des cas, plus fréquents, où l'attraction s'exerce sur une cadence intermédiaire, de manière à donner l'impression d'une modulation au sens moderne du mot :



Aussi sommes-nous porté à considérer les chromatismes qui se rencon-

trent aujourd'hui dans tous les systèmes liturgiques orientaux, le juif et les chrétiens, comme des superfétations facultatives, bien que l'usage d'employer tantôt l'une tantôt l'autre de ces superfétations ait sans doute toujours existé.

Passons maintenant aux *Chroai*, ou dégradations de son, qui se rencontrent en musique syrienne ou chaldéenne. Pour les *Chroai* relevés dans le chant byzantin, Dom Gaïsser en a vu l'origine, non au « fait d'une influence turque ou arabo-persane », mais à l' « élément primordial de la musique hellène », à savoir l'antique « gamme lydienne conservée dans le second mode byzantin. » (1) Cette thèse ne résiste pas à l'examen des faits. Est-il vrai tout d'abord que « la tradition constante des Byzantins, nettement documentée depuis le XIII[e] siècle au moins, est unanime à affirmer l'identité des formes byzantines avec le type lydien ? » N'avons-nous pas constaté une autre tradition byzantine, consignée, elle aussi, dans les livres liturgiques, et ayant le phrygien en deuxième rang, et le lydien seulement en troisième ? Est-il vrai en outre que la trompette, employée par les Lydiens dans leur culte de Cybèle, donnait l'octave lydienne, comme le veut D. G. ? Gevaert a écrit que les trompettes, même les plus grandes, « peuvent faire entendre l'*octave modale phrygienne mais aucune autre.* » (2) Et quand D. G. suppose que les fausses notes de la trompette devaient se retrouver dans toute la musique lydienne, on peut lui répondre avec Gevaert que « les Romains et les Barbares n'avaient pas lieu d'être plus exigeants à cet égard que les compositeurs modernes, qui tous... ont dû s'accommoder de ces notes fausses. » Enfin les gammes présentées par D. G., et nullement vérifiées au sonomètre, ne correspondent jamais, avec quelque exactitude, ni avec les divisions aprioristiques et brutales de Chrysanthe de Madytos dans son *Théoréticon Méga*, ni avec l'enseignement pratique de S[te] Anne de Jérusalem, ni avec les chiffres relevés au sonomètre par le R. Père Thibaut, « de concert avec un musicien consommé, l'archimandrite Théodore Manzouranis, et sous le contrôle d'un professeur de physique. » (3)

D'un autre côté, dans le but d'expliquer les confusions que feraient actuellement les Byzantins entre les genres diatonique, chromatique et enharmonique, D. G., s'est cru autorisé à bouleverser toutes les idées généralement reçues à l'endroit des genres antiques. « Il est constant, dit Aristoxène, que le chant diatonique est le plus ancien ». « D'autre part, continue D. G., nous avons vu que la musique primitive des Asiatiques, auxquels les Grecs l'ont prise, ne pouvait être basée que sur l'échelle acoustique. Celle-ci consiste en une série ininterrompue de tons qui vont en se diminuant, » ce qui s'accorde bien avec la définition d'Aris-

(1) *Le système musical de l'Église Grecque*, section B.
(2) *La Mélopée antique*, p. 77. n. 1.
(3) *L'harmonique chez les Grecs modernes*, dans les *Échos d'Orient*, 1900.

tide Quintilien, p. 181 : «Διάτονον τὸ τοῖς τόνοις πλεονάζον ». Donc le diatonique antique connaissait les « successions de $\frac{3}{4}$ et de $\frac{5}{4}$ de son ». Par contre l'enharmonique « est célébré par les écrivains anciens comme le plus parfait et le plus beau de tous. » Donc, au lieu d'enharmonique, c'est diatonique qu'il doit se nommer.

Mais, objecterons-nous, si «l'élément primordial de la musique hellène» est l'antique gamme lydienne, pourquoi donc les philosophes ont-ils toujours donné la préférence à l'harmonie dorienne, et ont-ils qualifié les autres de *barbares* ? C'est donc que l'harmonie dorienne, diatonique dans le vrai sens du mot, a précédé les autres et a toujours été regardée comme nationale. (1) Et puis « τὸ τοῖς τόνοις πλεονάζον » ne signifie pas du tout «abondant en coupures de tons », mais bien « abondant en tons », et la forme la plus abondante en tons, c'est évidemment la forme diatonique entendue dans le sens où on l'entend généralement. En outre, si le diatonique d'Aristide Quintilien connaît des successions de 3/4 et de 5/4 de ton », l'enharmonique du même auteur devrait ne comprendre que des tons et des demi-tons. Or, tout au contraire, A. Q. note les minimes intervalles de l'enharmonique, et enseigne du reste que ce dernier, à son époque (II^e ou III^e siècle de notre ère), avait disparu de l'usage. Mais alors ne faudrait-il pas arriver à cette conclusion extraordinaire, qu'au II^e ou III^e siècle de notre ère la musique hellénique ne connaissait plus la gamme par seuls tons et demi-tons ? Et cependant les compositions de Diomède sont là pour nous prouver le contraire.

Concluons, ici comme ailleurs, que le langage byzantin est hellénique, mais que les faits byzantins n'ont jamais concordé avec les mots employés plus tard pour cataloguer les faits existants. Du reste, les genres antiques chromatique et enharmonique comportaient des gammes défectives. Rien de semblable en musique byzantine, pas plus qu'en musique syrienne, chaldéenne, maronite, copte, arménienne, juive, arabe. A notre avis, les *chroai* byzantins (et cela pour tous les modes) sont de pures infiltrations, relativement récentes, de musique arabo-turque. Pour nous en convaincre, examinons les chiffres relevés par le P. Thibaut au sonomètre.

---

(1) Dans un des papyrus trouvés à Hibeh par Grenfell et Hunt (*The Hibeh papyri*, London, 1906, n° 13, pp. 45—48), et que M. Carpi (*Riv. Mus. Ital.*, 1913, fasc. 3°) attribue «à une époque de beaucoup antérieure à celle d'Aristoxène», on lit ces mots : «Qui ne sait que les Étoles, les Dolopes et tous les habitants des Thermopyles, qui font usage de la musique diatonique, sont plus courageux que les tragédiens, lesquels sont habitués à chanter uniquement dans le genre enharmonique ?» Est-il admissible que par *enharmonique* on entende ici une musique plus facile d'exécution, que se seraient réservée les professionnels, en laissant au peuple le genre le plus difficile ?

Premier Mode Authente et Plagal

ré — mi — fa — sol — la — si — ut — ré

$$\frac{10}{9} \quad \frac{16}{15} \quad \frac{9}{8} \qquad \frac{10}{9} \quad \frac{9}{8} \quad \frac{16}{15} \quad \frac{9}{8}$$

Au retour on a : *ut — si — la*

$$\frac{10}{9} \quad \frac{27}{25}$$

Chacun des rapports ci-dessus, pris à part, se rencontre dans les traités d'acoustique. On remarquera que l'intervalle entre le *mi* et le *fa* est exactement d'un demi-ton majeur $\frac{16}{15}$. (1) Cela infirme singulièrement la thèse de D. Parisot sur le *mi* surbaissé « que l'on retrouve, en dehors des chants arabes, dans la musique ecclésiastique des Syriens et des Grecs. » (2) Ailleurs le même auteur écrit : « C'est la tonalité diatonique, partie constituante des systèmes musicaux de l'ancienne Asie, qui doit se retrouver à l'origine de la musique hébraïque, avec cette première différence, toutefois, constatée par l'étude des échelles employées de nos jours en Asie, que la tierce majeure est sensiblement plus basse que le troisième degré de notre gamme. » (3)

Nous venons de voir ce qu'il faut penser de la « musique ecclésiastique des Grecs », même en tenant compte des *mi* surbaissés relevés par certains musicologues. Pour ce qui est des Syriens, en dehors des Maronites, ils n'ont que par extraordinaire le *mi* surbaissé, bien que ce soit sur cette note que s'exerce de préférence l'action arabe. Quant à la musique copte, le P. Badet affirme qu'elle « est restée parfaitement diatonique. »

Du reste D. Parisot, dans sa conférence sur la *Musique Orientale*, après avoir affirmé « que l'échelle arabe fut primitivement une échelle diatonique pure » (p. 10), (4) a donné l'origine historique du *mi* surbaissé. « Aussi bien, dit-il, l'emploi des deux tierces, majeure et mineure, est, chez les Arabes, antérieur au huitième siècle. A cette époque, en effet, un musicien, Mansour ibn Jafar, sur-

---

(1) La présence du ton mineur et du demi-ton majeur va contre la thèse de certains musicologues qui n'admettent la gamme naturelle des physiciens que pour le cas de polyphonie.

(2) *Rapport sur une Mission sc. en Turquie et Syrie.*

(3) *Dict. de la Bible, Musique des Hébreux.*

(4) Cf. Land, *Recherches sur l'histoire de la gamme arabe*, p. 63 sq.

nommé Zalzal, dans la prétention d'éviter le dualisme de la tierce majeure..... et de la tierce mineure.... les confondit toutes deux en un son unique, placé à 22/27 de la corde » (p. 13). On voit dès lors si le *mi* « doit se retrouver à l'origine de la musique hébraïque », et même à celle des divers systèmes musicaux chrétiens d'Orient. Il n'y a aucune raison de croire que cet intervalle non diatonique remonte au delà du huitième siècle.

Deuxième Mode Authentique.

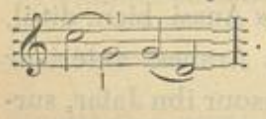
ut — *ré* — *mi* — *fa* — *sol* — *la* — *si* — *ut.*

$$\frac{9}{8} \quad \frac{10}{9} \quad \frac{16}{15} \quad \frac{9}{8} \quad \frac{12}{11} \quad \frac{55}{48} \quad \frac{16}{15}$$

Au retour on a : *ré* — *ut* $= \frac{8}{7}$

Si l'on se reporte au Tableau des 26 *Genres* arabes dressé par le P. Collangettes (1) d'après Al-Farâbi, Avicenne et Safî-ed-Din, on trouve le $\frac{11}{12}$ mentionné dans 4 de ces genres, et le $\frac{8}{7}$ dans 6. Quant au $\frac{55}{48}$ il fait simplement compensation à l'intervalle $\frac{12}{11}$ et au demi-ton $\frac{16}{15}$ pour former la quarte juste.

Inutile d'examiner dans le détail les intervalles du 2e plagal, puisque le P. Thibaut y relève des intervalles inférieurs au 1/4 de ton qu'ignorait la musique hellénique. Notons seulement que les rapports caractéristiques $\frac{31}{32}$ (*mi* — *ré*) et $\frac{24}{23}$ (*si* — *la*) se trouvent, l'un dans le premier, l'autre dans le second des *Genres Doux* arabes (P. Coll., p. 154), En fait, à quelle gamme arabe actuelle s'apparente davantage notre 2e plagal ? A celle du Mode de *Ḥidjâz* basé sur le double tétracorde conjoint :



. La loi d'attraction s'y fait sentir au point que le tétracorde(2)

(1) *Etude sur la musique arabe,* dans *Journal As.*, 1906, p. 154-156. Chaque Genre forme plusieurs Espèces.

(2) Remarquons en passant que ce mode est le plus solennel des modes arabes. Les muezzins, qui ont coutume pour la plupart d'annoncer la prière du haut des minarets sur un mode variant avec les jours de la semaine, réservent le *hijâz* au vendredi, jour sacré pour les Mahométans. C'est sans doute ce caractère particulier de solennité qui a valu au *hijâz* d'être admis plus qu'un autre à l'église, et cela dans plusieurs rits orientaux.

principal a 4 formes, d'après D. Parisot : (1)



La vraie fondamentale y est le *sol*, bien que la finale soit le *ré*, le *fa* plus ou moins diésé y représentant une vraie caractéristique, puisque le nom de *Ḥidjâz* est à la fois celui de ce mode et celui de la note arabe qui équivaut à peu près à notre *fa* ♯.

De même le 2e plagal est « le plus sensible à la loi d'attraction » (P. Thibaut). La finale est ici aussi ordinairement le *ré*. Quelle est la fondamentale ? Le *sol*, comme on peut s'en rendre compte par cet exemple tiré de Rebours :



Troisième Mode Authentique et Plagal

ut — ré — mi — fa — sol — la — si — ut

$$\frac{9}{8}\quad\frac{64}{55}\quad\frac{55}{54}\quad\frac{9}{8}\quad\frac{10}{9}\quad\frac{27}{25}\quad\frac{10}{9}$$

En descendant on a :

ut — si — la *fa — mi — ré*

$$\frac{9}{8}\quad\frac{16}{15}\qquad\frac{37}{36}\quad\frac{12}{11}$$

Le rapport $\frac{37}{36}$ « est le quart de l'intervalle très important appelé *tânine* $\frac{9}{8}$ » (Avicenne, ap. Coll., p. 407). Le $\frac{55}{54}$ est bien oriental, puisqu'inférieur aux deux commas du quart de ton. En revanche $\frac{64}{55}$ a presque la valeur de la tierce mineure pythagorique : $\frac{32}{27}$. Le quatrième Mode Authentique et Plagal ne comprend aucun rapport qui soit à relever.

(1) *Rapport sur une Miss. sc. en Turq. d'Asie*, p. 27.

Ton Legetos

ut — ré — mi — fa — sol — la — si — ut.

$$\frac{9}{9}\quad\frac{10}{9}\quad\frac{16}{15}\quad\frac{9}{8}\quad\frac{8}{7}\quad\frac{14}{13}\quad\frac{13}{12}$$

Le tétracorde supérieur *tout entier* est une des espèces du 1er des *Genres Forts* d'Al Farâbi, d'Avicenne et de Sâfî ed-Din (Coll., p. 154).

Premier Grave.

si — ut — ré — mi — fa — sol — la — si

$$\frac{25}{24}\quad\frac{9}{8}\quad\frac{10}{9}\quad\frac{16}{15}\quad\frac{9}{8}\quad\frac{8}{7}\quad\frac{35}{32}$$

Le $\frac{35}{32}$ représente le complément du $\frac{8}{7}$ et du demi-ton $\frac{16}{15}$ pour former la quarte de *sol* à *ut*.

Quand donc le P. Thibaut fait observer que « le rapport $\frac{8}{7}$ se trouve dans les deux diatoniques tonié et mou d'Aristoxène ; le rapport $\frac{12}{11}$ dans le diatonique égal et le diatonique dur de Ptolémée ; le rapport $\frac{32}{31}$ dans l'enharmonique de Didyme et celui d'Aristoxène » ; quand, à propos du 2e ton et du legetos, il parle du diatonique d'Archytas : $\frac{28}{27}\ \frac{8}{7}\ \frac{9}{8}$, on peut lui répondre respectueusement que les Hellènes n'attachaient pas les *chroai* à leurs Modes d'une façon fixe ; que les rapports $\frac{8}{7}\ \frac{12}{11}\ \frac{32}{32}$, s'ils se trouvent déjà chez les auteurs classiques, se trouvent aussi chez les Arabes, lesquels emploient souvent leurs *chroai* d'une manière fixe ; que plusieurs des rapports relevés par lui dans les gammes byzantines se rencontrent chez les musicologues arabes, mais non chez les musicologues grecs ; que le rapport $\frac{28}{27}$, il ne l'a relevé ni dans le 2e ton ni dans le legetos ; qu'enfin le tétracorde curieux de ce dernier est tout simplement un tétracorde arabe. D'un autre côté, nous savons que la musique arabe primitive était strictement diatonique, et qu'elle n'est devenue ce que nous la voyons que lorsqu'elle s'est retournée, soit vers les combinaisons helléniques, soit vers d'autres combinaisons encore plus compliquées. Si donc, en musique liturgique orientale, nous rencontrons plusieurs de ces dernières combinaisons, ne pouvons-nous légitimement

conclure que les premières ne lui sont parvenues que par le canal de la musique arabe ?

Dans notre musique syrienne, qui admet des intervalles non diatoniques, le caractère de survenance de ces intervalles est manifeste. D'abord aucune gamme ne les connaît d'une manière fixe ; ensuite la grande majorité des pièces de tous les Modes est exécutée, surtout par les bons chanteurs (1), avec seuls tons et demi-tons. Un cas très fréquent est celui où un intervalle, diatonique dans la plus grande partie de la pièce dont il s'agit, est tout à coup augmenté ou diminué une fois ou l'autre, sans qu'on puisse le rattacher directement à une formule arabe bien déterminée. Il s'agit là évidemment d'une simple mollesse d'exécution, d'une dégradation de son due à l'ambiance de musique arabe où se trouvent plongés les chanteurs syriens. Voir en exemple l'alleluia du 2e mode.

Un second cas, très fréquent aussi, est celui où les notes altérées d'un quart de ton ne se présentent encore que de passage, mais font partie d'une véritable formule de mode arabe. On rencontre, dans le 1er mode, quatre pièces dont la finale est sur l'*ut*. Comme, dans ces pièces, au moins dans la formule finale, le *mi* est surbaissé, on a l'impression d'une mélodie se terminant dans un des modes arabes de *rast* ou de *mahor*. Même impression produite par la finale de quelques pièces du 4e mode (tonique *ut*), où le *mi* est aussi surbaissé.

Le troisième cas, plus rare celui-là, où se présentent les notes surélevées ou surbaissées, est celui où elles se maintiennent pendant toute la durée d'une pièce, sans cependant qu'on puisse y reconnaître une introduction positive de formules arabes. Il y a un certain nombre de mélodies du 7e mode qui relèvent de ce cas, et où le *sol* est constamment surbaissé.

---

(1) En général les chanteurs qui ont un sens musical plus développé, se pénètrent davantage du caractère propre de leur chant liturgique national, sont plus réfractaires à l'influence arabe, et n'admettent que dans des proportions restreintes les intervalles altérés d'un quart de ton. Les autres, au contraire, se laissent aller inconsciemment à leur instinct arabe, et multiplient ces intervalles, habillent davantage à l'arabe la mélodie syrienne. Mais, il faut bien le dire aussi, l'effet d'ensemble, dans un chœur oriental, où les divers exécutants n'attaquent pas toutes les notes avec une parfaite justesse, ne choque pas tellement l'oreille qu'on pourrait le croire *a priori* ? Bourgault-Ducoudray parle très justement d'une sorte de compensation qui s'établit alors entre les différents sons émis. L'éminent musicologue disait même préférer entendre exécuter les notes non diatoniques par un chœur que par une voix seule, le manque de justesse ayant évidemment plus de chance de se faire sentir dans ce dernier cas. Notons en passant que seuls, parmi les instruments occidentaux, ceux qui permettent aux exécutants de faire leur son peuvent donner toutes les notes qu'on entend en musique syrienne, chaldéenne, maronite, byzantine, arménienne, ou juive orientale. Cependant l'Harmonium à quarts de son de Vincent peut servir aussi et l'Enarmonio Baglioni.

Un quatrième cas, assez rare aussi, est celui où les formules arabes de *ḥjâz* ou d'*asfahan ḥjâzi* sont introduites constamment dans une pièce. Cela se présente pour quelques chants du 8e mode. Mais notons tout de suite que, à côté d'une pièce où les altérations par quarts de son sont constantes, on en trouvera beaucoup d'autres du même Mode, bâties exactement sur les mêmes formules mélodiques, et où cependant n'apparaissent pas les altérations en question.

Enfin, cinquième cas : celui où non seulement les formules de *ḥjâz* ou d'*asfahan ḥjâzi* sont introduites dans une pièce, mais où la finale même de cette dernière est comme celle des modes arabes ci-dessus, à la quarte inférieure de la fondamentale. Il y a 14 mélodies dans ce cas (1). S'agit-il ici de mélodies arabes adoptées après coup, ou de mélodies syriennes ayant eu dès l'abord leur finale à la quarte de la fondamentale ? En considérant que le 2e authente et plagal byzantin a sa finale habituelle à la quarte inférieure de sa fondamentale, en considérant aussi que plusieurs de nos pièces syriennes sont indiquées par les plus anciens mss. liturgiques comme du 8e mode, nous sommes portés à adopter l'opinion de mélodies syriennes seulement modifiées pour certains intervalles par suite d'influence arabe.

Notre opinion sur l'origine relativement récente des *chroai* liturgiques orientaux (et aussi des dièses ou bémols inhérents aux formules arabes) acquiert une confirmation du parallèle qu'on peut établir avec les *chroai* liturgiques occidentaux. A propos de ceux-ci l'on sait que M. le Chan. Baralli (*L'episema del ms. H. 159 di Montpellier, dans Rassegna Gregoriana, 1911*) a savamment combattu la thèse de Vincent, de Nisard, de Fraselle et Germain, de M. Gastoué, lesquels ont vu dans l'*épisème de Montpellier* l'indication d'un quart de ton. Il est cependant indéniable qu'un texte (interpolé, à ce qu'il paraît) (2) du *Microloge* parle clairement du quart de ton. «[Pravæ voces] quasdam faciunt subductiones in trito, quæ dieses appellantur, cum non oporteat eas in usum admittere *nisi supervenientibus certis locis*. Quod ut facile pateat proponimus exemplum : (3)



(1) Parmi ces 14 mélodies, 11 appartiennent à la tradition de Charfé, 3 à celle de Mossoul. Comme nous n'avons noté que 27 pièces de cette dernière tradition, la proportion, on le voit, est bien plus forte du côté de Mossoul que de celui de Charfé. D'ailleurs notre expérience personnelle nous permet de dire que, d'une façon générale, les centres moins rattachés, comme Mossoul, à la tradition de Charfé, paraissent avoir subi davantage l'influence arabe.

(2) Voir l'édition de D. Amelli.

(3) Cet exemple se trouve dans Montpellier, et l'épisème n'y apparaît pas le moins du monde.

In nullo enim sono valet fieri, excepto tertio et sexto.....

Igitur hæc diesis,quæ,sicut supra diximus, locum semitonii sumit, nusquam sumenda est, nisi isto modo cum tritus canitur et tetrardus producendus est in proto, iterumque deponendus est in semetipso, vel in eodem trito, vel etiam magis infimo. Tunc tritus qui præest tetrardo protove, subducendus est modicum ; quæ subductio appellatur diesis et medietas sequentis semitonii, sicut semitonium est medietas sequentis toni ».

On ne peut, en effet, faire le dièse qu'avec l'*ut* et le *fa*.....

Ce dièse donc, qui comme nous l'avons dit plus haut, occupe la place du demi-ton,ne doit jamais être employé sinon comme plus haut, lorsque l'on chante l'*ut*, puis le *ré*, puis le *la*, pour passer ensuite soit sur le *ré*, soit sur l'*ut*, soit sur une note au dessous de l'*ut*. Alors l'*ut*, qui précède le *ré* et le *la*, doit être un peu abaissé ; cet abaissement est appelé dièse, et moitié du demi-ton (*ut-si* ♮) qui suit (au dessous de l'*ut*) (1), de même que ce demi-ton est la moitié du ton (*si* ♮ — *la*) qui suit (en descendant) ».

Notre Auteur admet donc des dièses enharmoniques consistant en l'abaissement de l'*ut* et du *fa*, pour le cas de certaines formules. Y a-t-il là une persistance des pratiques antiques, ou bien n'est-elle qu'une imitation après coup, à prétention scientifique ? Nous penchons pour cette seconde hypothèse. A parler, en effet, du genre enharmonique des Hellènes, si Macrobe (1re moitié du Ve siècle) affirme que « propter nimiam sui difficultatem ab usu recessit», (2) on ne peut guère admettre que l'art liturgique l'ait employé. Si l'on parle du « Diatonique des Musiciens » avec quart de ton entre l'*ut* et le *si*, est-il croyable que des mélodies liturgiques, de caractère plutôt populaire, destinées en grande partie à être exécutées par un chœur de voix, aient connu des effets d'art raffiné qui, chez les Hellènes eux-mêmes, étaient réservés aux seuls professionnels, et ne paraissaient pas dans les genres populaires, jamais non plus dans les chœurs ? (3) Et puis Réginon (+ 915) dans son *De harmonica institutione* parle bien du « dimidium semitonium », mais ajoute ceci des minimes intervalles dont il vient de traiter : « Magis numerorum proportionibus, quam *sonorum varietate exprimi et demonstrari possunt* ». Quant aux expressions regardant l'emploi de l'enharmonique en chant grégorien qu'on trouve dans certains ouvrages ou fragments

---

(1) «Reperies primam diesim inter ♮ et *c* » ; « Secundæ patebit locus... quæ erit inter *e* et *f* », dit Guy ailleurs.

(2) *In Somnium Scipionis*, l. II, c. 4. On trouvera dans Gevaert des textes plus anciens que le nôtre.

(3) C'est là l'enseignement exprès de M. Emmanuel.

attribués à Hucbald, M. le Chan. Baralli (1) en a parfaitement montré « le sens analogique et non propre. »

CHAPITRE HUITIÈME

S. EPHREM A-T-IL UTILISÉ LES AIRS DE BARDESANE OU D'HARMONIUS ?

On sait que S. Ephrem conçut l'idée d'une poésie populaire catholique, en voyant le succès obtenu déjà par une poésie similaire, mais hérétique, celle de Bardesane d'Édesse. Ce dernier, en effet, qui florissait à la fin du IIe siècle (223), avait composé des hymnes, ou mieux des *instructions*, comme le porte le mot syriaque *madrashé*, car c'était au moyen de ces hymnes que l'hérétique avait répandu dans le peuple ses doctrines gnostiques. S. Ephrem dit de lui : « Il créa des hymnes et y associa des airs musicaux. Il composa des cantiques et y introduisit des mètres. En mesures et en poids il divisa les mots. Il offrit aux gens sains le poison amer dissimulé par la douceur. Les malades n'eurent point le choix d'un remède salutaire. Il voulut imiter David et se parer de sa beauté. Ambitionnant les mêmes éloges, il composa comme lui cent cinquante cantiques». (2)

C'est aussi sous la forme d'hymnes et d'homélies métriques, que S. Ephrem projeta de répandre dans le peuple les doctrines orthodoxes. « Lorsqu'il vit, rapporte son biographe(3), que tous (à Édesse) étaient portés au chant, ce Bienheureux établit et organisa une contrepartie aux jeux et aux passions juvéniles. (4) Il réunit et disposa des religieuses, et leur apprit des *madrashé* (le texte donné

---

(1) *I cartelli marginali del Ms. H.* 159 *di Montpellier*, dans *Rassegna Greg.*, 1912.

(2) *S. Ephraemi syri opera syriace et latine*, éd. Assemani, Rome, 1737-1743, II, p. 554.

(3) Bedjan, *Acta Martyrum*, III, p. 653. L'auteur, dans sa Biographie syriaque de S. Ephrem, a combiné les deux recensions des Actes du saint : la parisienne et la romaine. Il y a lieu ici d'observer que la traduction des Maronites des XVIIe et XVIIIe siècles, en particulier celle du P. Moubarak, si elle est souvent d'un latin cicéronien, s'éloigne parfois du sens exact. Aussi nous basons-nous directement sur le texte syriaque.

(4) Ici une difficulté : le texte d'Assémani porte ܐܡܟܐ ܘܒܬܟܢܐ les passions juvéniles. Mgr Lamy, III, p. V, transcrit ce texte en changeant ܒܬܟܢܐ en ܒܬܘܦܐ (tympanum), ce qui donne «les passions de la musique». M. Duval réunit les deux leçons et traduit « danses des jeunes gens ». Le P. Bedjan a transcrit fidèlement le texte d'Assémani, et on peut s'en tenir aux « passions juvéniles »

par Assémani ajoute des *seblotho* (1)et des *'uniotho*). Et il mit dans les *madrashé* des paroles d'un sens mystique, et pleines de pensées spirituelles sur la naissance, le baptême, le jeûne et toute la vie terrestre du Christ, sur la Passion, la Résurrection et l'Ascension. Sur les martyrs, sur la pénitence et sur les morts il en composa pareillement. Et chaque jour des fêtes du Seigneur, des dimanches et des fêtes des Martyrs, les religieuses se rassemblaient dans les églises. Et lui, comme un père se tenait au milieu d'elles, cithariste spirituel, les formant à des chants variés (2), et leur montrant et enseignant la variété des chants (ou : la variation des Modes, comme nous avons vu ailleurs), jusqu'à ce que toute la ville se fût groupée autour de lui et que le parti adverse eût honte et disparût. »

Une question intéressante pour nous est celle de savoir où S. Ephrem prit les mélodies accompagnant ses compositions poétiques. A ce sujet, Mgr Lamy (*S. Ephræm Syri Hymni et Sermones*, t. III) a cru pouvoir s'éloigner de l'opinion commune qui soutient que S. Ephrem emprunta les airs usités par Bardesane ou Harmonius, fils ou disciple de ce dernier. Ce qui a impressionné Mgr Lamy, c'est que, dans les anciens manuscrits, les *rishqolé*, marqués en tête des hymnes de S. Ephrem, sont tirés des œuvres mêmes du Saint. Mais il nous semble que cette constatation n'a pas grande portée, si on la compare à une autre du même genre, faite par Mgr Lamy lui-même dans ce même tome III, p. X, et aussi dans le tome IV (1902), col. 485, où il se demande si les airs marqués en tête des hymnes de S. Ephrem sont bien de lui.

---

(1) Ce mot n'apparait qu'assez tard dans la littérature liturgique syrienne. Quoiqu'il en soit du sens étymologique (*scala, échelle*), en fait ce genre est l'utilisation, sur le terrain du bréviaire férial, des *madrashé* de S. Ephrem, qui ne sont chantés tels quels que dans le bréviaire festival. On prit à ceux-ci la 1ère strophe, l'*hirmus*, auquel on joignit une série de strophes nouvelles en l'honneur de Notre-Dame, des Saints, des Martyrs, de la Pénitence, etc.. suivant la forme adoptée pour les Qolé, et les hymnes ainsi formées entrèrent dans le bréviaire férial sous le nom de *seblotho*. Comme dit M. Lamy, (*op. cit.* IV, p. XV sq.), les collections de ces *échelles* ne remontent pas plus haut que le XVe siècle. Les plus anciens mss de seblotho sont : Vat. 67—69,71—95; Paris : 145—149, 153. Le British Museum n'en possède pas. En outre le Bréviaire ou *Fanqit* ne porte jamais la mention de Seblotho. Il y a donc lieu de croire que la décomposition des madrashé en *seblotho* (strophes sériées) et *'uniotho* (refrains) doit être attribuée à un copiste relativement récent, pas antérieur en tout cas au XIe siècle. Le texte primitif, tel d'ailleurs que le donne la recension parisienne, devait simplement indiquer les Madrashé. A noter un sens tout particulier du mot *seblotho*. Au VIe siècle, on le trouve employé pour désigner un livre, un peu comme le *bethgazo*. (Mgr Rahmani, *Studia Syriaca*, fasc., IV. p. IX sq.). A comparer avec le χλῖμαξ de S. Jean Climaque.

(2) Rien ne permet de tirer de notre texte, comme on l'a fait, un argument en faveur du chant à deux chœurs.

« Quæri potest an ipse Ephræmus tonum suorum hymnorum indicaverit, vel hæc fecerint Codicum amanuenses. Putaverim tonos in antiquissimis Codicibus V—VI s., plerosque saltem ab ipso Ephræmo provenire ; in codicibus autem liturgicis scribas hanc indicationem *interdum mutasse*, ut revocarent cantores ad hymnum *magis notum vel sæpius decantatum*. Hinc fit ut unus idemque hymnus inscribebatur v. g. ad tonum ܐܶܬܩܲܛܠ ܘܲܝ ܥܲܠܳܗܕܶܗ (Etqattal waw ialoudhé), qui est hymnus 3us de Nativitate, supra t. II, 471. vel ad tonum ܡܲܢܘ ܛܒ ܡܲܢܫܲܝܐ (Manou kaï moïouthaw), qui est hymnus de Nativ. t. II, p. 461. Isti autem duo hymni ejusdem sunt toni. »

Ce qui s'est produit *après S. Ephrem*, n'a-t-il pas pu se produire *de son vivant ou très peu de temps après sa mort* ? Pourquoi des hymnes composées par le Diacre d'Édesse, sur des airs rendus populaires par l'usage qu'en avaient fait Harmonius et Bardesane, n'ont-elles pu devenir, à leur tour, et très vite, tellement populaires, qu'elles aient attaché leur *rishqolo* aux airs connus ? D'un autre côté, Sozomène, Théodoret et le biographe de S. Ephrem affirment sans ambages que le but du Diacre d'Edesse a été de substituer seulement, dans les chants populaires et liturgiques, des paroles orthodoxes, aux compositions artificieuses des hérétiques, tout en utilisant les mélodies déjà existantes. Voici le texte de Sozomène :

« Ἰδὼν δέ Ἐφραὶμ κηλουμένους τοὺς Σύρους τῷ κάλλει τῶν ὀνομάτων, καὶ τῷ ῥυθμῷ τῆς μελῳδίας .... ἐπέστη τῇ καταλήψει τῶν Ἁρμονίου μέτρων καὶ πρὸς τὰ μέλη τῶν ἐκείνου γραμμάτων, ἑτέρας γραφὰς συναδούσας τοῖς ἐκκλησιαστικοῖς δόγμασι συνέθηκεν.... Καὶ νῦν πολλάκις οἱ Σύροι ψάλλουσιν οὐ τοῖς Ἁρμονίου συγγράμμασιν, ἀλλὰ τοῖς μέλεσι χρώμενοι... Ἐξ ἐκείνου τε Σύροι κατὰ τὸν τόμον τῆς Ἁρμονίου ᾠδῆς τὰ τοῦ Ἐφραὶμ ψάλλουσιν.» (1)

Voici maintenant ce que Théodoret dit *de la question* ; « Καὶ ἐπειδὴ Ἁρμόνιος ὁ Βαρδησάνου ᾠδάς τινας συντεθείκει πάλαι, καὶ τῇ τοῦ μέλους ἡδονῇ τὴν ἀσέβειαν κεράσας κατεκήλει τοὺς ἀκούοντας,καὶ πρὸς ὄλεθρον ἤργευε, τὴν ἁρμονίαν τοῦ μέλους ἐκεῖθεν λαβὼν, ἀνέμιξε τὴν εὐσέβειαν, καὶ προσενήνοχε τοῖς ἀκούουσιν ἥδιστον ὁμοῦ καὶ ὀνησιφόρον φάρμακον. Ταῦτα καὶ νῦν τὰ ᾄσματα φαιδροτέρας τῶν νικηφόρων μαρτύρων τὰς πανηγύρεις ποιεῖ. » (2) Texte dont Cassiodore donne la traduction suivante : « Et quoniam tunc Harmonius Bardisanus quædam cantica componens et impietatem melodicæ suavitati permiscens, illiciebat audientes, et capiebat in peste, iste sumens inde concentus, pietatem cantilenæ permiscuit, et audientibus suave nimis et utile medicamen apposuit ; quæ cantica triumphatorum martyrum festivitates hactenus efficiunt clariores. » (3)

Voici enfin la phrase de la Biographie de S. Ephrem, qui a trait à notre sujet.

---

(1) *Hist. eccl.*, l. III, c. 16.
(2) *Eccl. Hist.*, IV, c. 26. *Pat. G.*, LXXXII, c. 1190.
(3) *Historia tripartita*, l. VIII, c. 6, *Pat. Lat.*, LXIX, c. 1114.

ܟܬܒܐ ܘܩܛܐ ܡܐܬ ܠܗܢܘܢܐ ܟܕ ܫܡܥ ܗܘ ܒܥܐ ܕܗܘ ܕܟܘ ܡܠܐ ܘܡܠܐ ܘܡܢܘ ܡܛܟ
ܠܗܘ ܘܫܟܚ ܐܟܘ ܡܢ ܕܚܠܛ ܐܢܫ ܩܘܠܐ ܘܩܘܠܐ ܘܡܢ ܕܚܠܛ ܐܢܫ ܩܘܠܐ ܘܡܢ

« Quand il vit (Éphrem) combien l'hérésie était affectionnée à ces paroles (des chants), il s'empara alors de cette convenance des paroles et des mélodies, et leur (à celles-ci: grammaticalement ܠܗܘ ne saurait s'appliquer qu'au féminin ܡܫܬܐ, car ܡܠܐ est du masculin) mêla la crainte de Dieu, et il offrit aux auditeurs un remède à la fois agréable et convenable. »

La Biographie de S. Ephrem ayant été écrite, au jugement de M. Duval, peu après la mort du Saint, et Sozomène et Théodoret n'étant pas très éloignés de cette date, serait-il de bonne critique de leur refuser créance sous le prétexte d'une substitution, parfaitement explicable, d'un *rishqolo* à un autre dans les manuscrits du Diacre d'Edesse ? Du reste une substitution semblable se retrouve dans des cas où la communauté d'origine ne fait pas de doute. Ainsi le mètre de 12 syllabes ܡܬܪ ܡܚܡܐ, s'appelle chez les Nestoriens ܗܢܗܐ ܘܐܘܬܐ ou ܗܢܗܐ ܘܢܝܚܐ Le fameux ܗܘܢܐ ܥܢܝܐ *honaw iarho* de S. Éphrem se nomme ܒܝܬ ܕܡܪܢ *bialdeh dmoran* et le ܦܪܕܝܣܐ *pardeïso* prend le nom de ܒܪܘܡܗ ܕܡܪܝ ܟܠ *braoumeh dmoreh kull*, chez les Nestoriens. Le *qonqoio* des Syriens devient *fshito* chez les Maronites.

Terminons par quelques remarques d'ordre strictement musical. Nous ne connaissons pas, il est vrai, directement, quelles pouvaient être les modalités employées par Bardesane et Harmonius —compositions musicales sur texte poétique—; mais nous connaissons la gamme vocalique dont usaient les Gnostiques, et nous avons donné plus haut deux petites mélodies organiques composées sur cette gamme. Or, outre le fait, très fréquent en musique syrienne, chaldéenne, maronite, de pièces en mode d'*ut* autonome ou de *fa* avec *si* ♭, comme nous avons vu que l'étaient les mélodies en question, notons deux détails très curieux : la cadence *fa — sol — la*, qui se trouve au cours de la première mélodie gnostico-magique, est la cadence finale presque unique du 6e Mode Syrien ; quant à la terminaison *ut — si* ♭ *— la* de la deuxième mélodie, c'est la cadence la plus ordinaire du 3e Mode Syrien, et on la trouve aussi assez souvent dans le 5e mode et très souvent en chant Chaldéen et Maronite, comme du reste la cadence plagale, à peu près constante dans nos deux mélodies gnostico-magiques.

DEUXIÈME SECTION

RYTHME

CHAPITRE NEUVIÈME

ANTIQUITÉ DES ÉLÉMENTS GÉNÉRAUX DU RYTHME SYRIEN

Aubry (*Le rythme tonique dans la poésie liturgique et dans le chant des Églises chrétiennes au moyen âge*) a appliqué au rythme syrien sa thèse sur l'origine moderne des caractères généraux du rythme liturgique actuel oriental : divisibilité du temps premier, mesure proprement dite avec longues essentielles indépendantes de l'accentuation, exécution martelée, tous ces éléments auraient été empruntés à la musique turque employée pour l'usage profane. De son côté, M. Gastoué a écrit, au sujet des mélodies syriennes, qu'on y découvre les diverses formes rythmiques suivantes : « I. Rythme purement oratoire, calqué sur la division des phrases et le sens de l'accentuation tonique ; ne se compose guère que de valeurs brèves, avec longues aux coupes de la phrase, ou à certains passages. La valeur longue peut être formée d'une note tenue deux temps, ou d'un groupe de deux notes ... II. Rythme libre dans le genre du précédent, mais avec adjonction de vocalises.... III. Rythme régulier, qu'on peut écrire en mesure. Se présente avec deux formes : l'une où l'on ne rencontre que les valeurs brèves et longues du rythme simple.... sans les subdivisions habituelles des valeurs brèves ; une autre forme absolument analogue à des mesures modernes ou au *chronos* non moins moderne des Byzantins. IV. Enfin, des rythmes mesurés de valeurs mêlées, ou des rythmes libres avec toutes sortes de valeurs... Il est fort remarquable que ces derniers genres sont ceux dans lesquels sont composées les pièces connues comme modernes... Il semble donc bien que les autres genres soient les plus anciens. » (1) Notre thèse à nous, au contraire, est que les éléments généraux du rythme syrien remontent tous à la plus haute antiquité.

---

(1) *Encyclop. de la mus.*, p. 551.

A/ Divisibilité du temps premier

M. Gastoué a écrit dans ses *Origines du Chant Romain* (p. 44) que « la rythmique a plusieurs points communs dans la musique juive, gnostique ou grecque. Le *temps* premier est *indivisible*, et égal à lui-même, par exemple la croche ne peut jamais se résoudre en valeurs plus petites. » Pour prouver son dire au sujet de la musique juive, il cite des transcriptions d'accents cantoraux ou *T'âmim* faits par Reuchlin en 1518, par Münster en 1524, et par Kircher en 1650. Laissons de côté ce dernier auteur plus récent, et prenons les deux autres absolument contemporains. « Dans les formules de cantillation recueillies par Münster..., la division du temps se révèle — quoique rare — plus fréquemment que dans les formules plus anciennes notées à la fin du moyen âge », remarque M. Gastoué. Constatons que tout de même la division du temps premier, quoiqu'à des doses inégales, existe dans les deux transcriptions de Reuchlin et de Münster, et que ces deux transcriptions étant contemporaines (1518, 1524), ont également le droit de représenter la tradition « de la fin du moyen âge » ; concluons que la thèse de la divisibilité du « temps premier en musique juive se déduit des documents eux-mêmes que M. Gastoué met en avant pour la nier. (1)

Quant à la musique gnostique, notre Auteur se contente, pour prouver son affirmation, de faire intervenir « les idées des vieux métriciens » sur l'indivisibilité du temps premier. Si, devant les chants gnostiques, nous nous trouvons véritablement en présence de manifestations de l'art grec, il faut effectivement admettre que l'indivisibilité du temps premier était à la base de leur interprétation rythmique. Mais est-ce bien le cas ? Ne s'agit-il pas plutôt, malgré les voyelles grecques employées, de productions ressortissant à l'art musical oriental? Ce que nous avons dit ailleurs des caractères mélodiques de ces pièces semble bien l'indiquer. Or, il est à croire que l'art oriental a toujours connu la divisibilité du temps premier.

Et d'abord pour l'Égypte, pays précisément d'origine des vocalises en l'honneur de la divinité, M. Fontane a noté que, conformément à ce qui s'y pratique encore aujourd'hui en musique populaire, « une grande dextérité des lèvres et des doigts devait multiplier les notes rapidement, car on remarque dans l'attitude des musiciens représentés la préoccupation d'une stabilité de corps nécessaire à un jeu fatigant des muscles. Les harpistes de Ramsès III ont l'épaule appuyée sur

---

(1) On peut voir dans Fétis (*Hist. gén. de la mus.*, t. I, p. 445. sq.) les transcriptions de *T'âmim* des traditions orientales, allemandes, italiennes, espagnoles et anglaises ; toutes admettent, et fréquemment, la divisibilité du temps premier.

le bois courbé de l'instrument. » (1) Mais est-il possible de concevoir une multiplication habituelle de notes rapides sans divisibilité du temps premier ?

La musique indienne sanscrite connaît deux techniques au point de vue du rythme. La *mârga* (technique classique) connaît la divisibilité ; et la *deçi* (techn. populaire) admet une durée « égale à la moitié de l'unité de temps (*ardha-mâtrâ*) à la moitié du *laghu*. On lui a donné le nom de *druta* (rapide).»(2) En fait, sur les 120 *deçîtâlas* (combinaisons rythmiques populaires) énumérés par Çârngadeva (XIII[e] s. de notre ère), la plupart comprennent des *drutas*. Or, ce qui importe surtout au point de vue de l'antiquité, c'est que la divisibilité existait dans la musique védique antérieure à la musique sanscrite. « Dans le système du *Mâtrâ-lakshana*, les différentes durées des notes sont les suivantes : l'unité de temps est appelée *krasva* (brève),elle correspond au *laghu* de la théorie sanscrite et vaut 1 *mâtrâ* ou temps. Les durées inférieures sont le quart de temps (*anumâtrâ*), la demi-*mâtrâ*. » (3) Or, « la méthode inductive peut nous permettre de reporter, sans encourir le reproche d'exagération, jusqu'en l'an 2000 avant notre ère le plein épanouissement de la littérature des Hymnes ». (4).

Dans ces conditions, est-il vraisemblable que la musique hébraïque n'ait pas connu la divisibilité, alors que celle-ci est pratiquée aujourd'hui dans toutes les synagogues orientales, aussi bien pour les *T'âmîm* que pour les mélodies organiques, de même qu'elle l'est dans toutes les liturgies chrétiennes ? On a mis en avant l'influence turque. Mais comment parler d'influence turque chez les Abyssins, dans le pays desquels la domination turque n'a jamais été que partielle et d'assez brève durée ? Du reste M. Gastoué a bien dû avouer un signe de divisibilité déjà dans la notation byzantine de Koukouzélès (vers l'an 1200), donc avant toute possibilité d'une action générale turque. Pouvons-nous même affirmer que la divisibilité n'était pas indiquée dans la notation damascénienne ? Nous avons vu que les signes de cette notation étaient encore à peu près lettre morte pour les savants. En outre nous ne pouvons nier l'existence d'un fait uniquement sur son absence dans les notations antiques, lesquelles étaient manifestement rudimentaires et ne visaient qu'aux données les plus simples, d'ordre mélodique surtout (voir en particulier la notation abyssine). Concluons que la divisibilité du temps premier remonte aux origines mêmes des divers chants liturgiques, et qu'elle se rattache aux plus antiques traditions d'Orient, comme nous l'avons vu pour la musique sacrée des Hindous.

---

(1) *Les Egyptes*, p. 356 — 357. « Ramsès III inaugura la XX[e] dynastie en l'an 1288 ». Fontane, *op. cit.*, p. 329.

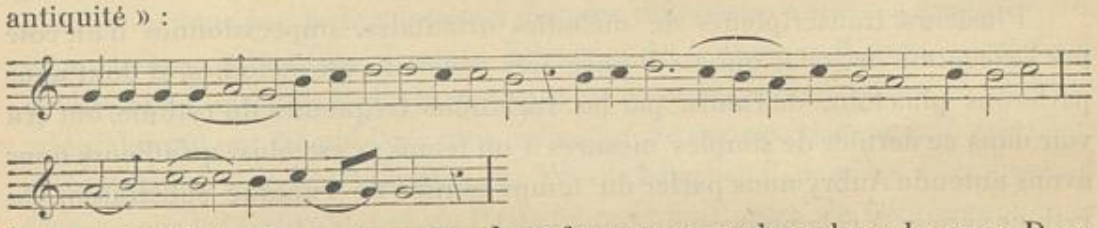
(2) Grosset, *Inde*, p. 300, dans *Encycl. de la mus.*

(3) Grosset, *op. cit.*, p. 282.

(4) *Op. cit.*, p. 274.

B/ Mesure uniforme ou variée

Les récitatifs syriens ont leur rythme musical calqué le plus souvent sur le rythme oratoire ou tonique du texte littéraire. Cependant on y trouve des longues, isolées ou par groupes, même en dehors des finales, des accentuées, et aussi des sous-multiples du temps premier. Ces longues, soit unies entre elles, soit unies aussi aux brèves voisines, peuvent être considérées comme formant des sortes de pieds métriques, que nous retrouverons ailleurs dans les récitatifs grégoriens, tellement que les *Instituta Patrum* nous parleront de mesure pour le simple chant des Psaumes : « rythmice vel *metrice* psallamus. » Et comme les récitatifs orientaux, soit chez les Juifs, soit chez toutes les autres communautés chrétiennes, sont exactement semblables aux récitatifs syriens, nous avons le droit de conclure que ce mélange de rythme oratoire et de rythme quasi mesuré remonte aux plus anciennes traditions orientales, aux traditions de la Synagogue antique. Un seul exemple tiré du *Dictionnaire de la Bible* (au mot *Musique des Hébreux*) : il s'agit des deux premiers versets du chap. III de Job, tels qu'ils sont chantés à la synagogue de Damas, « dont l'existence n'a jamais été interrompue, et dont les traditions rituelles et musicales peuvent remonter à une haute antiquité » :



Ici le récitatif est plus soutenu, et admet fréquemment des valeurs longues. Dans les récitatifs plus ordinaires, la récitation sur note brève se fait davantage sentir.

Si nous passons maintenant aux mélodies proprement dites, même de style syllabique, chez les Syriens, comme chez toutes les autres communautés liturgiques d'Orient, la juive et les chrétiennes, ce qui constitue le substratum rythmique ordinaire, c'est la *mesure* proprement dite, soit fixe, soit variable, mesure constituée substantiellement par l'alternance de longues et de brèves *essentielles*, ces notes ayant des valeurs vraiment proportionnées, et par l'opposition réciproque de groupements métriques à groupements métriques. Nous avons prouvé, dans notre 1re Partie, la longueur et la brièveté essentielles, en montrant l'indépendance de cette longueur et de cette brièveté d'avec le rythme littéraire, d'avec les accentuées et les atones. Et ce que nous avons dit du chant syrien, s'applique également aux autres systèmes musicaux liturgiques. Or, il nous est parfaitement possible de démontrer l'antiquité de la mesure syrienne.

Au commencement du XIXe siècle, un prêtre jacobite dicta à Villoteau la mélodie suivante :



En 1897, Dom Parisot en trouva cette version chez les Maronites :



Comme les Maronites et les Jacobites sont entièrement détachés les uns des autres au moins depuis les Croisades, il est clair que la mesure ternaire ci-dessus était employée dès avant les Croisades.

Nous pouvons même remonter bien plus haut, et prouver que la mesure est antérieure à la seconde moitié du V^e^ siècle, puisque nous rencontrons des rythmes parfaitement mesurés pratiqués à la fois actuellement par les Syriens et les Chaldéens, dont la scission remonte à l'époque du Concile d'Ephèse (431). Il y a entre autres d'assez nombreux rythmes à 3/4 ou à 5/4, parfaitement réguliers et parfaitement identiques, aujourd'hui employés par les Syriens, les Chaldéens, et aussi les Maronites. Citons, par exemple, ce rythme caractéristique :



Plusieurs transcripteurs de mélodies orientales, impressionnés d'un côté par l'exécution martelée qui est donnée très souvent à ces mélodies, et dont nous parlerons plus loin, de l'autre par les variations fréquentes du rythme, ont cru voir dans ce dernier de simples mesures à un temps : c'est ainsi qu'ailleurs nous avons entendu Aubry nous parler du temps comme de l'unique substratum du rythme syrien. A cela nous répondrons que la musique indienne aussi est exécutée avec martèlement fréquent et connaît souvent une grande variété dans la composition d'une même pièce, et que cependant les théoriciens de l'époque védique ont toujours parlé de mesures à plusieurs temps. Ceux de l'époque sanscrite ont continué à parler de même ; bien mieux leurs mesures, depuis de longs siècles, sont enfermées dans des caselles, comme le sont celles de notre musique moderne. On peut en voir un fac-similé dans l'étude de M. Grosset. Voici les trois premières caselles d'une mélodie du XIII^e^ s. qui « renferme 12 mesures à 4 temps » :



Notons un fait, commun aux divers systèmes musicaux d'Orient, qui requiert, par sa seule présence, un groupement de valeurs au moins quaternaire, et souvent plus considérable encore : c'est celui de la syncope. L'on rencontre à tout instant, et cela sur une même syllabe, des dispositions comme celle-ci :

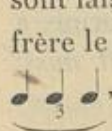


En Chant Grégorien, Dom Mocquereau, qui *a priori* a rejeté la possibilité du phénomène de syncope, traite ainsi notre cas :



faisant porter l'ictus thétique sur le *pressus*. Outre la preuve que nous donnerons ailleurs pour montrer la nécessité de joindre au *mi* en *pressus* le *fa* précédent, notons ici que *toujours*, dans les cas semblables au nôtre, les Orientaux font sentir un ictus de la voix très marqué, non sur le *mi*, mais sur le *fa* précédent lequel par conséquent fait véritablement partie initiale de la mesure *quaternaire*, qui contient ainsi un phénomène de syncope. Bien mieux, souvent la deuxième partie de la note syncopée reçoit un trille, comme nous verrons ailleurs qu'en recevait au Moyen Age la deuxième note du *pressus* grégorien.

D. Parisot, nous l'avons déjà dit, a marqué la mesure à plusieurs temps aux nombreuses cantilènes syriennes, chaldéennes, maronites, juives et arabes qu'il a publiées. Nous avons aussi entendu Bourgault Ducoudray, à propos de musique byzantine, nous parler de « mesures d'espèce différente, à trois, à quatre à cinq ou six temps, suivant les diverses péripéties du rythme. » Il nous serait facile de diviser en mesures à plusieurs temps les diverses transcriptions de mélodies orientales qui ont été publiées sans indication de mesure, comme celles de Christ et de Rebours pour les Byzantins, de Wasili Kharbeloff pour les Géorgiens, de Castro pour les Gréco-Slaves, du P. Badet pour les Coptes, de Tachdjian pour les Arméniens. Il est donc bien avéré que les groupements de valeurs d'une certaine importance ont toujours eu un fondement réel dans la cantilène liturgique d'Orient.

Quant aux transcripteurs qui ont indiqué une mesure uniforme à toutes leurs mélodies orientales, nous croyons pouvoir sans crainte affirmer qu'ils se sont laissé guider par un préjugé. Aussi le P. Badet a-t-il pu écrire de son confrère le P. Blin qu'« où il fallait une 𝅗𝅥 il a écrit une ♩, où il fallait 3 ♩ il a écrit  , en d'autres endroits il remplace des noires par des croches, des blanches par des noires, tout cela pour sauvegarder ses dipodies. » (1) Et, lorsque les

(1) *Chants liturgiques Coptes*, Préface, p. VIII. Le P. Blin est cependant l'un des transcripteurs à mesure uniforme que le R. Père Léon Raymond (*Revue Thomiste*) a cru pouvoir opposer à nos transcriptions syriennes du *Journal Asiatique*. (*Le Chant liturgique syrien*, 1912—1913).

temps ont été conservés dans leur valeur réelle, que de fois l'unicité de mesure n'a-t-elle pas amené des passages manifestement à contre-temps ! Or, la mesure variée est tout aussi antique que la mesure uniforme : nous la trouvons employée simultanément par les trois liturgies de langue syriaque, et cela pour des textes littéraires identiques, de S. Ephrem ou de Mar Balaï par exemple.

Mr Machabey, étudiant la Musique des Hébreux dans la *S. I. M.* (sept.—oct. 1912), après avoir analysé les récitatifs hébraïques, en citant les transcriptions de Dom Parisot, après y avoir reconnu un rythme musical bâti sur l'accentuation des mots, ajoute (p. 19) : « Nulle part nous ne trouverons le rythme musical indépendant ou différent du rythme littéraire : les « mesures » indiquées par Naumbourg (1) sont une concession faite à nos habitudes musicales, qui l'entraîne à des allongements exagérés, et ne répond à rien dans l'art hébraïque. » Certes nous éprouvons, nous aussi, les « allongements exagérés » qui tendent à créer une mesure uniforme. Mais nous croyons, avec Dom Parisot, qu'il y a lieu de considérer le rythme des mélodies juives plus proprement organiques comme une vraie mesure, mais une mesure variée, d'autant qu'alors les élévations mélodiques, les allongements de temps et les mélismes sont *très fréquemment* indépendants de l'accent prosodique, bien plus fréquemment que dans les simples cantillations.

D'une remarque faite par Mr Machabey nous déduirons même une preuve en faveur d'une mesure souvent uniforme dans la musique des anciens Juifs. Notre auteur parle des « chants associés régulièrement à la danse ». Il remarque en note que « la réaction de la danse sur la poésie a été révélée en Égypte même par les papyrus démotiques. M. Boudier est parvenu, en effet, à reconstituer le rythme d'un certain nombre de vers tirés du « Poème Satyrique » et du « Poème de Moschion. » Tous ceux du premier papyrus sont des Pentamètres dactyliques... ceux du deuxième contiennent six mesures... La symétrie et la rigidité même des figures de danse qui nous sont conservées par les monuments Égyptiens sont très compatibles avec la mesure régulière ». Puisque le « chœur », (2) la danse était souvent mêlée au chant chez les Hébreux, comme chez tous les anciens peuples d'Orient, concluons à l'existence très vraisemblable d'une mesure uniforme, à côté d'une mesure variée, à une époque où *la musique védique connaissait aussi la mesure uniforme.*

Contre la thèse d'Aubry sur l'origine turque (*oussouli*) (3) du rythme mesu-

---

(1) Autre transcripteur à nous opposé par le R. Père Léon Raymond.

(2) « On tend de plus en plus à admettre que le mot « chœur » (ou ses équivalents) expliquait l'orchestique, même très élémentaire. » Machabey, p. 22.

(3) Sur les *oussouli* turcs voir l'Étude du P. Thibaut *La Musique des Mevlévis,* dans *Revue d'histoire et de critique musicales*, 1902.

ré chrétien, et pour expliquer la portée de la réforme byzantine et arménienne de la fin du XVIII[e] siècle, le P. Dechevrens a dédié une bonne part d'un opuscule fort bien déduit. (1) Est-ce à dire que cette réforme n'ait pas pu exercer d'action délétère ? En comparant entre elles les versions imprimées byzantines avec les mss et les versions orales, on aperçoit, au contraire, une tendance à l'unification de la mesure, en ce sens que le mélange des mouvements ternaires aux mouvements binaires devient plus rare. Mettons, par exemple, dans des caselles les deux premiers vers de la première Ode que D. Gaïsser a traduite, dans ses *Heirmoi de Pâques* (p. 18), sur trois mss postérieurs à Koukouzélès, de lecture plus sûre par conséquent :

Pal. gr. 243, XIII[e]—XIV[e] s.



Grottaf. E. γ. II. a. 1281.



Athos Barb. III. 20. XV[e] s.



Nos trois mss, on le voit, portent, commençant précisément sur la même syllabe, un élément ternaire. Les deux imprimés modernes que cite D. Gaïsser sont, par contre, de division uniquement binaire :



Quant à la version orale gréco-salve de Galicie, avec sa syllabe en moins, elle porte, elle aussi, l'élément ternaire des mss, et même un second :



(1) *Le rythme grégorien, réponse à M. Pierre Aubry*, 1904.

Mais si nous admettons la possibilité d'un arrangement *partiel* des valeurs temporaires byzantines et arméniennes, nous nous refusons absolument à en admettre un semblable pour les autres nations, chez lesquelles jamais personne n'a entendu parler d'une modification rythmique opérée à une époque quelconque ; (p. 42) Aubry dit que, « de la part des races qui avaient la plus haute notion de leur individualité, comme les Grecs et les Arméniens, il y eut dans ce domaine de l'art absence absolue de réaction ; même il fut de bon ton de suivre et d'imiter le chant turc. On peut juger, malgré l'absence de renseignements précis, combien cette influence dut s'exercer plus librement sur les peuples qui, comme les Syriens et les Coptes, avaient une vitalité et une personnalité moins actives ; les résultats matériels sont là pour le faire voir. » Les résultats matériels font voir que les Syriens, les Chaldéens, les Coptes, les Abyssins, les Géorgiens, tout comme les Juifs orientaux, ont une diatonicité bien supérieure à celle des Byzantins et des Arméniens, se sont par conséquent davantage préservés de l'influence turco-arabe. Chez les Abyssins, qui connaissent, comme toutes les autres communautés liturgiques, les longues essentielles et la mesure à plusieurs temps, la domination turque, répétons-le, n'a jamais été que partielle, et elle avait cessé depuis longtemps à la fin de XVIII[e] siècle.

c) Scansion métrique martelée

Tous les systèmes musicaux d'Orient connaissent une scansion métrique martelée, qui donne ordinairement l'impression de mesures à un seul temps. Aubry et E. Gastoué ont vu là une simplification du battement turc du *doum—tek*. Nous croyons, tout au contraire, à la persistance d'un usage antique. Quand, dans le Γεροντικόν, l'Abbé Pambon (vers 317+367 ?) répond à un disciple lui rapportant ce qu'il a vu et entendu à Alexandrie, que « les moines ne sont pas venus dans le désert pour chanter *en secouant la main et en levant le pied* », ne décrit-il pas ce que de nos jours encore le P. Badet note au sujet des chanteurs coptes, qui indiquent chaque temps de la mélodie avec le pied, la main ou la tête ? Quand Théodoret (*Hæretic. fabular. compend.*, l. IV, c. 7) parlant de la guerre que S. Athanase engagea contre les sectateurs de Mélèce de Lycopolis, rapporte leur usage de battre des mains et de danser en chantant (μετὰ δὲ κρότου χειρῶν, καὶ τινος ὀρχήσεως, τὰς ὑμνῳδίας ποιεῖσθαι), ne décrit-il pas ce qui se passe encore de nos jours chez les Abyssins, où « les clercs chantent et dansent au son du tambour et des cymbales » (Coulbeaux, *Missions catholiques au XIX[e] siècle*), où les danses liturgiques « se composent de petits sauts ou trépignements de pieds et de battements de mains, d'accord avec le bruit des cymbales et des sistres qui en marquent le rythme » ? (Villoteau, p. 282).

Et observons que c'est du vivant de S. Athanase, et dans son église patriarcale, que le disciple de Pambon avait trouvé les pratiques ci-dessus. C'est donc la seule exagération de ces pratiques que réprouvait le grand évêque d'Alexandrie, qui du reste, on le sait par S. Augustin, n'était guère plus favorable au chant que les grands ascètes de son époque (1). Une autre raison pour lui de s'opposer aux pratiques des Méléciens, c'est que ceux-ci agitaient en chantant (Théodoret, *loc. cit.*) un bâton orné de multiples sonnettes (bâton encore en usage dans plusieurs Rits au messes solennelles), et que jusque là il semble bien qu'il y avait eu interdiction de l'usage *liturgique* des instruments. Baronius, en effet (*Ann. Eccl.* t. I, a. 60,§37), cite ce texte du IIe siècle (*Justin.* q. 107) : « In ecclesiis non usus carminum per ejus generis instrumenta et alia insipientibus congruentia receptus est, sed simplex cantio in eis manet ; » et aussi celui-ci de S. Augustin, con-

(1) Cf. Pitra, *Hymnographie de l'Église Grecque*, p. 42 sq. Nous allons aussi citer un texte très curieux, bien que moins connu. Il s'agit de l'Abbé Silvain, du IVe siècle, qui répond à un frère qui lui demande le moyen d'acquérir la componction, lui qui, aux Vigiles de la nuit, était incapable de dire l'antienne du psaume sans tomber immédiatement de sommeil: « Dire les psaumes avec antiennes est un premier acte d'orgueil, comme pour dire « c'est moi qui chante ». Le frère ne chante pas, car le chant endurcit le cœur, le pétrifie, et ne permet pas à l'âme d'arriver à la componction. Si tu veux donc l'acquérir, laisse le chant, et, lorsque tu te mets en prière, que ton âme médite la portée du verset ; pense aussi que tu es devant Dieu qui sonde les cœurs et les reins. Lorsque tu t'éveilles, ta bouche avant tout louera Dieu et tu ne commenceras pas l'office aussitôt, mais tu sortiras de ta cellule et tu réciteras le *Credo* et le *Pater noster qui es in cœlis*. Après cela tu rentreras et tu commenceras l'office lentement, lentement, en gémissant, et en repassant tes péchés dans ton esprit, ainsi que la punition que tu devras endurer. Le frère répondit : Depuis que je suis solitaire, père, je chante l'ordre de l'office, ainsi que les heures et les (hymnes) de l'octoéchos. Et le vieillard dit : C'est pour cela que la componction et l'affliction te fuient. Pense aux illustres Pères, combien ils étaient peu instruits, ils ne savaient que quelques psaumes. Ils ne connaissaient ni antiennes, ni tropaires, et ils brillaient comme des astres dans le monde. L'abba Paul, l'abba Antoine, Paul le simple, l'abba Pambo, l'abba Apollo et tous les autres confirment ma parole, eux qui ont même ressuscité des morts et qui ont prévalu contre le démon, non avec des chants, des tropaires et des antiennes, mais avec la prière et avec le jeûne. Ce n'est pas la beauté du chant qui peut sauver l'hômme, mais la crainte de Dieu et l'observance des commandements du Christ. Le chant en a précipité beaucoup au fond des enfers, non seulement des séculiers, mais aussi des prêtres, il les a fait tomber dans l'impureté et dans beaucoup de passions. Le chant, enfant, est pour les séculiers, c'est pour cela que le peuple est réuni dans les églises. » (*P. O.*, VIII, p. 178—180). Notons aussi que S. Augustin dans ses Confessions qualifie de « tutius » le sentiment de S. Athanase, et, si lui en adopte un différent, il a bien soin d'ajouter : « ut per oblectamenta aurium *infirmior* animus in affectum pietatis assurgat. » C'est la thèse qu'on trouve aussi dans S. Thomas (IIa IIae q. 91, a 2) : « Salubriter fuit institutum ut in divinas laudes cantus assumerentur ut animi *infirmorum* magis provocarentur ad devotionem. »

temporain de S. Athanase (*Ps. XXXII*, conc. 1) : « Nonne id egit institutio in nomine Christi vigiliarum istarum ut ex isto loco citharæ (1) pellerentur. »

En tout cas l'on ne peut nier l'antiquité d'une scansion métrique martelée en Orient. Le « son des tambourins » et les « castagnettes », que le synode nestorien de 576, tenu par Mar Ezéchiel, défendit d'employer dans les cérémonies funèbres (2) concordaient parfaitement avec le système de l'époque, aussi bien que l'usage des cymbales qui se fait encore aujourd'hui dans la liturgie chaldéenne pour certaines grandes solennités, comme Noël et Pâques. Le Rabbin, qui chantonne le vendredi soir les versets de la Bible au pied des murs du Temple à Jérusalem, n'a certainement pas eu besoin d'apprendre sa scansion dodelinée de la tête, son balancement de corps très rythmé, du Mollah qui chantonne, accroupi dans un coin de Mosquée, ses versets du Coran. Pas davantage les chanteurs des Synagogues orientales et des Églises chretiennes n'ont eu à imiter la musique turque, pour marteler leurs mélopées liturgiques. Il y a là toute une série de pratiques rythmiques qui se retrouvent aujourd'hui substantiellement les mêmes chez les peuples les plus divers, qui, par conséquent, ne sont que la continuation des antiques traditions orientales. Ne lit-on pas déjà dans le 1er papyrus gnostico-magique de Parthey (col. I, l. 73) : « τερέτιζε καταση̃ων τὴν κεφαλήν » « Chantez les voyelles en remuant la tête » ?

On le voit, l'art oriental a toujours été fort éloigné de l'esthétique qui est aujourd'hui la nôtre. Nous visons à l'immatérialisation du rythme élémentaire, alors que l'Orient, tout en y mêlant une grande liberté de composition, l'a fait sentir à toutes les époques avec insistance. Ce n'est donc pas le *doum-tek* turc qui a présidé à un changement tardif dans l'exécution ; et cette façon de frapper alterna-

---

(1) A propos de l'époque chrétienne, Mr le Dr Celentano parle d'instruments à cordes « ammessi talvolta ad accompagnare le funzioni del culto e poi spesso a suonare negli interludi. » (*La musica presso i Romani*, dans *Rivista musicale italiana*, 1913, fasc. 3, p. 525). Nous ne savons sur quels textes précis se base cette affirmation. Clément d'Alexandrie parle bien quelque part de l'usage de la lyre ou de la cithare pour accompagner le chant ou la psalmodie, mais il s'agit là des maisons particulières des chrétiens. Son chapitre est intitulé : « Quomodo in conviviis se recreare oporteat.» cf. *P. G.* de Migne, *Pædag.*, l. II, c. 4. Après avoir parlé des instruments qui « sunt a sobrio convivio amandanda, » parmi lesquels les instruments à percussion ont une place à part, Clément d'Alexandrie ajoute : « Et si ad lyram, vel citharam canere et psallere noveris, nulla in te cadet reprehensio.... Graves et pudicæ modulationes ebrietatis proterviæ nuntium remittant. Chromaticæ igitur harmoniæ, impudenti in vino proterviae, floribusque redimitæ et meretriciæ musicæ, sunt relinquendæ. » C'est donc par erreur que notre auteur a été par plusieurs considéré comme favorable à l'usage liturgique des instruments à cordes.

(2) Chabot, *Synodes nestoriens*, dans *Notices et extraits des mss.*, t. XXXVII, p. 376, note 2.

nativement sur chacun des genoux, inconnue telle quelle à l'église, provient, tout comme le martèlement liturgique, de très antiques traditions orientales.

Dernière question : dans le chant oriental, que nous avons montré plus haut être composé de mesures à plusieurs temps, le premier de ceux-ci a-t-il une intensité spéciale ? Théoriquement non, pas plus chez les musicologues indiens que chez les théoriciens chrétiens ou arabes. Mais en fait l'intensité plus grande du premier temps est démontrable par une double constatation : la première, que l'accent littéraire, *intensif*, a une réelle tendance, en particulier en musique syrienne, chaldéenne, maronite, byzantine et copte, à occuper précisément le premier temps de la mesure ; la seconde, que c'est aussi de préférence ce premier temps qui porte les percussions qu'indiquent les instruments accompagnateurs. L'on peut voir, à ce sujet, la mélodie chaldéenne avec accompagnement de cymbale que D. Parisot transcrit dans son *Rapport sur une Mission Scientifique en Turquie d'Asie*.

d/ Ad libitum, Tempo rubato

Un autre élément rythmique qui, par la grande extension de son emploi, nous paraît représenter, lui aussi, quelque chose d'ancien, c'est ce genre d'exécution que nous avons appelé *Tempo rubato oriental*. Nous l'avons relevé dans de nombreux Récitatifs et surtout dans le style orné, deux genres d'origine strictement orientale, le premier se rattachant de toute évidence aux cantillations de la Synagogue, le second, inconnu aux Grecs, comme l'enseigne expressément Gevaert, ne faisant que continuer les très antiques traditions orientales, ce qui a fait dire à M. Machabey (1), à propos des vocalises gnostico-magiques dont nous avons parlé ailleurs : « Le mélisme liturgique oriental, antérieur aux formes que lui ont données d'une part le gnosticisme, d'autre part le christianisme, préexistait donc à l'ère chrétienne et constituait certainement, pour avoir dominé dans les dispositions musicales des nouvelles sectes, un des usages les plus fréquents et les plus caractéristiques des offices religieux. »

Aubry (p. 77—78) a écrit cependant : « Le bon sens et la tradition sont d'accord pour nous enseigner que, par derrière les cantilènes surchargées de notes qui s'entendent aujourd'hui dans les offices orientaux, il existait jadis des types mélodiques beaucoup plus simples, presque syllabiques même.... Très souvent et un peu partout, il arrive que pour une même pièce nous avons deux

(1) *Un point d'histoire musicale*, dans *Revue musicale*, 15 fév. 1911.

mélodies, l'une simple, pour les jours ordinaires, l'autre ornée pour les fêtes. La première est traditionnelle et le commun consentement la reconnaît ancienne, l'autre, c'est presque toujours la précédente, enjolivée à une époque très récente, à la fin du XVIII[e] ou au XIX[e] siècle, par un musicien arménien, grec ou syrien, agrémentée de notes de passage, de vocalises, traitée dans le goût du jour et asservie au joug brutal du χρόνος. »

Sans vouloir nier qu'un certain nombre de mélodies ornées orientales puissent être de date récente, nous ne pouvons admettre qu'on fasse entendre, comme le fait ici Aubry, que les pièces à riches mélismes remontent seulement, dans leur ensemble, à la fin du XVIII[e] siècle ou au commencement du XIX[e]. Si les musiciens arméniens, byzantins, gréco-slaves, coptes, syriens, géorgiens, chaldéens, abyssins, juifs, ont attendu cette époque pour enjoliver leurs mélodies, il faut avouer que, sans que nous puissions trop apercevoir le pourquoi d'un fait si bizarrement concordant, leur travail a été colossal en fort peu de temps ; car chez tous les peuples, même ceux qui avaient le moins de tentation de suivre « le goût du jour » turc, comme les Abyssins, le style orné est extrêmement loin d'être une exception : bien mieux il est employé pour les mêmes pièces par les églises d'un même Rit unies à Rome et par les non unies. En tout cas, les « deux mélodies, l'une pour les jours ordinaires, l'autre ornée pour les fêtes », nous n'arrivons pas à les découvrir en Chant Syrien. Les *Alleluia*, par exemple, qui sont très ornés, se chantent aussi bien les jours ordinaires que les jours de fête.

Quant aux Rits qui admettent plusieurs versions, on ne voit pas pourquoi leurs versions ornées seraient nécessairement plus récentes que les simples. Les Abyssins sont dans l'usage de noter leurs chants organiques sur chacun de leurs trois Modes : *Ghèès*, *Araraï*, *'Eslé*. Le premier de ces Modes est plus simple que les deux autres, et cependant tous les trois paraissent bien être d'égale antiquité, et sont attribués par les Abyssins à l'organisateur de leur musique, S. Yared (VII[e] ou VIII[e] siècle, d'après les Bollandistes), à ce que rapporte Villoteau. Dernière remarque : un certain nombre de textes poétiques, remontant au IV[e] s. ou au commencement du V[e], sont chantés en style orné à la fois parles Syriens et les Chaldéens. Il y a donc là vraisemblablement persistance d'une pratique antérieure au concile d'Éphèse, date de la rupture des deux Rits.

M. Gastoué est franchement favorable à l'opinion admettant l'antiquité du style mélismatique oriental. « Les mélodies pouvaient être tantôt simples... tantôt très ornées de longues vocalises », dit-il en parlant du Chant Byzantin au déclin du IV[e] siècle (1). Le savant A. fait aussi observer qu'en Chant Gallican

(1) *Encyclop. de la mus.*, art. *Moyen Age*, p. 542.

« les piéces ornées contiennent des exubérances inouïes de vocalises », et que, pour la liturgie mozarabe, les compositions de S. Léandre sont richement développées en vocalises ; » or, « l'école byzantine et orientale a pu influer sur le style Gallican, » et S. Léandre « avait passé plusieurs années à Constantinople, au moment du plus vif éclat de l'art byzantin. »

M. Gastoué estime cependant que nombre de mélodies simples ont été enjolivées plus tard, par l'école de Koukouzélès, laquelle « a bouleversé l'usage et la tradition. Les essais des nouveaux mélurges furent tout d'abord sévèrement jugés. Écoutons Zonaras, dans son commentaire sur les canons : «Κεκλασμένα μέλη καὶ μινυρίσματα καὶ ἡ περιστὴ τῶν μελῳδιῶν ποικιλία εἰς ᾠδὰς ἐπιτρεπομένη θυμελικὰς καὶ εἰς ᾄσματα πορνικὰ τὰ νῦν ἐν ψαλμῳδίαις ἐπιτηδευόμενα μαλιστα : « Mélodies aux rythmes brisés (ou : aux accents amollis) et fredons, abondance variée tournée vers des odes théâtrales et des chants de courtisane, pour s'efforcer d'en parer la psalmodie ! » ... Ces nouvelles compositions ont submergé l'ancien fonds.... Les nouveaux manuscrits n'offrent pour l'histoire du chant ecclésiastique qu'un intérêt restreint, et ce n'est qu'exceptionnellement qu'ils recueillent des mélodies simples, copies ou adaptations de chants plus anciens » (1).

Même à supposer que l'école de Koukouzélès ait « bouleversé l'usage et la tradition », il est difficile que le texte ci-dessus le dise. C'est « vers l'an 1200, » d'après M. Gastoué, que « Jean Koukouzélès, l'ancien, » commença à exercer une influence en publiant son traité. Or, Zonaras serait mort, d'après M. le Chan. U. Chevalier (*Répert.*), vers 1130. En second lieu, les expressions de Zonaras se rapportent à des nuances d'exécution plutôt qu'à une « abondance variée » entendue dans le sens d'une multiplication de mélismes proprement dits. Κεκλασμένα μέλη signifie : chants aux molles inflexions ; « qui prend de molles inflexions, en parlant de la voix, du rythme, des chants, » dit Bailly dans son Dictionnaire, dans lequel nous voyons traduire μινυρίσματα : « accents plaintifs et doux, gazouillement, » et ποικιλία : « ton varié d'un discours, du jeu d'un instrument ; par suite, souplesse ». Rien de cela n'a donc trait à la multiplication des vocalises, il s'agit d'expressions trop maniérées, trop théâtrales, et à toutes les époques il y eut ainsi des plaintes contre l'introduction à l'église d'ornements trop mondains.

Déjà S. Jérôme (*Comment. in cap. V. Epist. ad Ephes.*) disait « Nec in tragœdorum modum guttur et fauces dulci medicamine colliniendæ sunt, ut in Ecclesia theatrales moduli audiantur et cantica. » Et Agobard (*Lib. de correct. Antiph.*, XII) parlait, au IX^e^ siècle, de ceux qui « theatralibus sonis et scenicis modulationibus, et quamvis in divinis verbis, vocis dulcedine intemperantius delectantur. » Plus tard on lit dans les *Statuts des Chartreux*, 1^ère^ part., c. 39 : « Quia

(1) *Catal. des man. de Mus. B.*, p. 22—23.

boni monachi officium est plangere potius quam cantare,... ea quæ cantando delectationem afferunt amputentur, ut est fractio, inundatio vocis, et geminatio puncti, et similia. » Le B. Aelred (vers 1109+1168), abbé cistercien, fait des lamentations toutes semblables à celles de son contemporain Zonaras, et les termine ainsi : « Meretricias vocum alternationes et infractiones non sine cachinno risuque intuetur (vulgus), et eos non ad oratorium, sed ad theatrum, nec ad orandum, sed ad spectandum æstimes convenisse. » *Speculum charitatis.* l. II, c. 23.

En concluant que « ce n'est qu'exceptionnellement que les nouveaux manuscrits recueillent des mélodies simples, copies ou adoptations de chants plus anciens », M. Gastoué nous semble aussi exagérer la réalité des choses. L'examen des mss. des Bibliothéques de Grotta Ferrata et duVatican ne laisse pas une semblable impression. Aujourd'hui encore les Byzantins emploient le genre *hirmologique* ou syllabique à peu près autant que le font les Syriens et les Chaldéens. Qu'un certain nombre de mélodies aient été enjolivées après coup, cela est vraisemblable tout de même ; mais puisque M. Gastoué admet qu'à la fin du IV^{e} siècle « les mélodies pouvaient être très ornées de longues vocalises, » bien des pièces ornées, qui se trouvent dans les mss. de l'école de Koukouzélès ne pourraient-elles pas simplement représenter la fixation par l'écriture de ce qui existait seulement jusque là dans la tradition orale ? Le fait d'une double version, l'une simple, l'autre ornée, dont parlait plus haut Aubry, ne peut-il remonter en principe aux origines elles-mêmes ? En tout cas, comme il est certain que la musique gnostique a influé sur les origines de la musique syrienne, il y a tout lieu de croire que le style orné syrien remonte aux tout premiers siècles. Bien mieux nous en avons une preuve directe dans ce fait que les Syriens et les Chaldéens, entièrement séparés depuis le V^{e} siècle, emploient le style orné pour accompagner, encore aujourd'hui, des textes littéraires identiques du IV^{e} siècle.

Quant à la genèse du style orné, Gevaert l'explique par ce fait que le chant chrétien n'a jamais connu l'accompagnement citharodique, et que ce dernier a été alors remplacé par le mélisme liturgique. Là dessus il apporte un texte de S. Augustin comparant précisément les voix des chanteurs aux cordes d'une cithare. M. Gastoué écrit de même : « C'est, semble-t-il, l'absence d'instruments à cordes pour la pratique rituelle, qui amena les juifs comme les chrétiens, à l'emploi de la vocalise continue comme moyen d'ornementation. La variation citharodique, interdite dans l'assemblée religieuse, y était remplacée par la variation vocale. (C'est l'opinion de Gevaert, et nous y souscrivons pleinement »). (1).

Voici cependant l'opinion de S. Augustin sur la jubilation : « Qui jubilat,

(1) *L'Art Grégorien,* p. 152.

non verba dicit, sed sonus quidam est lætitiæ sine verbis : vox est enim animi diffusi lætitiæ, quantum potest, exprimentis affectum, non sensum comprehentis. Gaudens homo in exsultatione sua, ex verbis quibusdam quæ non possunt dici et intelligi, erumpit in vocem quamdam exsultationis sine verbis, ita ut appareat eum ipsa voce gaudere quidem, sed quasi repletum nimio gaudio, non posse verbis explicare quod gaudet ..... Inter cantica quæ verbis enuntiant, inserunt voces quasdam sine verbis in elatione exsultantis animi, et hæc vocatur jubilatio. » (1) Et ailleurs : « Et quem decet ista jubilatio nisi ineffabilem Deum ? Ineffabilis enim est quem fari non potes : et si eum fari non potes, et tacere non debes, quid restat nisi ut jubiles, ut gaudeat cor sine verbis, et immensa latitudo gaudiorum metas non habeat syllabarum ? (2). »

On le voit, l'absence d'accompagnement citharodique n'a rien à voir avec la question. Sans doute, comme Dom Parisot l'a conjecturé (*Signification musicale de Sélah-Diapsalma,* dans *Rev. Bibl. int.*, VIII, p. 573 sq.), l'origine de certaines formules vocaliques juives peut être dûe au fait que les instruments étaient inusités dans les synagogues, et qu'alors certains passages qui leur étaient réservés auparavant ont pu être confiés au récitant ou au chœur. Mais la jubilation existait même dans les fonctions du Temple ; dans le Temple on obéissait au précepte du Psalmiste : « Jubilate Deo in voce exsultationis. » Et cependant il y avait accompagnement du chant par la cithare : « Psallite Domino in cithara, in cithara et voce psalmi. » De même en Égypte les prêtres employaient les vocalises ; mais il y avait aussi accompagnement du kinnor, de la harpe, de la lyre (3). Les chrétiens des premiers siècles ont donc tout simplement imité les pratiques usitées à leur époque en Orient, en particulier le style mélismatique, que nous retrouvons aujourd'hui dans toutes les synagogues orientales. Quant à l'Occident, en cela comme en tant d'autres choses, il n'a fait qu'imiter l'Orient. Pour ce qui est de la comparaison de S. Augustin, elle signifie simplement qu'un chœur de voix bien réglé donne l'impression de cordes de cithare bien accordées entre elles.

Si nous admettons l'antiquité du style mélismatique chrétien, nous devons par le fait même admettre celle de mélodies à ambitus développé. L'on ne voit pas, en effet, comment la voix humaine aurait pu se contenter d'un ambitus restreint pour le cas où elle se laisserait aller aux développements mélismatiques. Et puis est-il vraisemblable qu'il n'ait pas existé des mélodies liturgiques de grande envergure dès les premiers siècles, alors que les vocalises gnostico-magi-

---

(1) *Enarr. in. ps. XCIX*, n. 4.
(2) *Enarr. in. ps. XXXII*, serm. 1,n. 8.
(3) Cf. Fontane, *Les Égyptes* pp. 190, 355 etc.

ques contemporaines s'étendaient à un heptacorde, et que les chants grecs antiques, non mélismatiques cependant, atteignaient facilement la douzième ?

Mais revenons à la question rythmique. Il est remarquable que les mélodies ornées orientales comportent fréquemment aujourd'hui un mélange de *tempo rubato*, *d'ad libitum*, au milieu le plus souvent de parties à scansion plus rigoureuse. Les Arméniens ont nombre de mélodies très ornées, et c'est évidemment surtout au sujet de celles-là que Bianchïni a écrit cet avertissement en tête de sa transcription, toute entière cependant avec indications de mesure : « Le cachet tout spécial de ce chant ecclésiastique oriental est avant tout dans la liberté du mouvement rythmique..... Il est donc de la plus grande importance, pour l'exécutant qui veut réellement interpréter la pensée du transcripteur, de suivre librement le mouvement rythmique des phrases musicales orientales, sans vouloir s'astreindre à une mesure rigoureuse, qui l'éloignerait de son vrai type. » Rappelons le témoignage de Rebours nous parlant de l'allure libre pour le cas où le chantre exécute le Κοινωνικὸν : « Il s'affranchit presque toujours de la mesure. » (1) Le *tempo rubato* est très usité par les Juifs orientaux, nouvelle preuve d'antiquité. Autre preuve : les Syriens et les Chaldéens dont la scission, nous l'avons dit, remonte au V^{e} siècle, connaissent le même phénomène rythmique, et souvent pour des textes liturgiques identiques.

e/ Proportion souvent libre de la période musicale.

Nous avons vu que, dans le style syllabique ou quasi-syllabique, les membres de la période syrienne perdaient le plus souveut leur régularité dans le cas d'irrégularités poétiques, irrégularités poétiques dont nous avons par ailleurs prouvé l'authenticité de principe. En outre il se rencontre assez fréquemment que, même dans le cas de parfaite régularité poétique, les membres appariés de la période ont entre eux de légères différences de longueur. Des faits semblables se retrouvent dans tous les systèmes musicaux, arabes, juifs et chrétiens, d'Orient. Aussi Fétis (2), qui n'admet pas la possibilité du changement de mesure dans une même pièce, même orientale, est-il obligé d'avouer que les musiciens arabes et persans « ne se préoccupent guère... de la correspondance des nombres de mesures dans les phrases, et même il leur arrive parfois de pousser à l'excès l'indifférence à ce sujet ; ce qui donne à leurs mélodies un caractère de singularité pour

---

(1) *Traité de Psaltique*, p. 245.
(2) *Hist. univ. de la mus.*, t. II, p. 386.

des oreilles européennes. » Il cite là dessus une chanson persane, de style presque syllabique, recueillie à Chiraz par Gore Ouseley. « A une première phrase de deux mesures répond une de trois ; puis vient une autre phrase de deux mesures suivie d'une phrase de quatre, dont le sens reste suspendu ; à celle-ci succède une phrase de deux mesures suivie d'une phrase de trois, puis une de quatre ; puis vient une phrase de deux. » Malgré la meilleure volonté du monde, il était malaisé aux transcripteurs de mélodies orientales d'esquiver cette constatation. Quand il s'agit des mesures elles-mêmes, et qu'on ne croit pas à la possibilité d'en modifier la nature au cours d'une pièce, un simple petit allongement ou une minime diminution suffit à rendre ternaire un mouvement binaire ou réciproquement. Il n'en va pas de même pour des mesures entières à ajouter ou à retrancher. On avouera aussi qu'un fait aussi fréquent dans tous les systèmes musicaux d'Orient que le manque de symétrie complète de la période, doit représenter quelque chose d'antique. Si nous passons maintenant au style orné, l'irrégularité de proportion entre incises de la période devient, non plus seulement fréquent, mais à peu près continuel. Chants arabes, liturgiques chrétiens, populaires juifs connaissent cette caractéristique : preuve évidente qu'elle se rattache aussi aux traditions immémoriales d'Orient.

Nous croyons donc à l'antiquité des éléments généraux du rythme syrien : divisibilité du temps premier ; présence de longues essentielles ; existence de vraies mesures à plusieurs temps, soit uniformes soit variées ; scansion métrique très rigide et martelée ; d'autres fois mélange, au contraire, d'une exécution très libre, enfin admission d'incises musicales, les unes parfaitement symétriques, les autres d'inégale longueur dans une même pièce. Mais s'il s'agit des détails rythmiques, il est bien évident qu'ils ont pu, qu'ils ont dû même, surtout dans les chants un peu longs et de style orné, subir des modifications. Il en est du reste sur ce point, mais en proportion beaucoup moindre, comme sur celui du dessin mélodique : on ne trouve pas toujours concordance complète entre les diverses traditions, ni parfois entre les divers chanteurs d'une même tradition. Nous admettons même parfaitement que telle de nos pièces ait pu s'éloigner totalement, au cours des âges, de sa forme primitive, mélodique et rythmique. Ce que nous n'admettons pas du tout, c'est que les caractères généraux du rythme syrien, caractères communs avec les autres systèmes liturgiques orientaux, aient pu se transformer. Est-il admissible du reste que les populations dans tout l'Orient, juif et chrétien, aient toléré un bouleversement général de ce qui est le plus apparent dans le chant, le rythme, alors que nous les avons vues ailleurs se révolter contre le simple abandon du nasillement ?

CHAPITRE ONZIÈME

LA MESURE DANS LE CHANT GRÉGORIEN DE L'AGE D'OR. INFLUENCES RYTHMIQUES ORIENTALES.

Nous avons prouvé, au chapitre précédent, que la musique liturgique orientale, juive et chrétienne, a connu une vraie mesure dès l'origine. Dans ces conditions, un problème se posait aussitôt. La musique grégorienne, laquelle a certainement eu à l'origine, et plus tard aussi, des points de contact avec l'art liturgique oriental, pouvait-elle avoir été composée sur la base du rythme oratoire, ou même d'un rythme « musical naturel » excluant en l'espèce une mesure proprement dite? Au contraire l'absence d'une mesure grégorienne ne donnait-elle pas une arme à ceux qui niaient l'authenticité du mensuralisme oriental ? Le raisonnement a été fait plusieurs fois, en effet ; on a dit : puisque l'Occident n'a certainement pas connu la mesure, la mesure actuelle d'Orient est récente, elle date de la domination turque. Il y avait donc obligation stricte pour nous, créée par le besoin de défendre nos positions certaines orientales, de voir clair dans la question grégorienne. Pendant plusieurs années nous demandâmes aux mss rythmiques publiés par la *Pal. Mus.* la solution du problème, et nous arrivâmes enfin à la conviction raisonnée qu'à l'âge d'or grégorien il a existé une vraie mesure, mais une mesure fort différente de celle que les divers systèmes mensuralistes nous avaient proposée jusqu'ici. Bien mieux nous fûmes porté à émettre cette hypothèse : que les faits grégoriens, ici encore, doivent se rattacher, en majeure partie et quant à la substance au moins, non aux faits de l'art classique gréco-latin, mais aux traditions proprement orientales.

§ I. Question paléographique.

Les principaux systèmes mensuralistes grégoriens présentés jusqu'ici sont celui du *neume-temps* et celui du *neume-pied*.

a/ Système du neume-temps.

Dans ce système tout neume en vaut un autre comme valeur globale ; il ne s'agit que de diviser l'unité de temps, celle adoptée pour les neumes d'une seule

note, en autant de parties égales qu'il y a de sons dans les neumes à plusieurs notes. Les lettres et les signes rythmiques des mss ne représentent que des nuances de valeur. Partisans de ce système : M. M. Houdard (1), Fleischer (2), Bernoulli. (3) En juin 1913, par conséquent peu de temps avant sa mort, Houdard fit imprimer un graphique, pour règler l'exécution suivant son système. On y lit ceci : « La réunion de deux ou plusieurs temps (levés et abaissés conjoints) forme un *mot musical* dont chaque temps est une *syllabe musicale* constitutive : la réunion de plusieurs mots forme le membre de phrase.

Exemple :



On le voit, c'est bien le principe : « Un *neume* représente graphiquement la valeur d'un *Temps* de notre mesure moderne » (4) qui est à la base de l'interprétation : 7 neumes = 7 temps, chacun de ces *temps* ou *syllabes musicales* représentant ainsi *un* levé ou *un* baissé de la scansion houdardienne. L'unité de cette scansion est donc figurée ici par la noire. Cette valeur d'une noire se retrouve aussi bien pour le *ré*, épisématique dans les mss, qui forme la 2e syllabe, que pour l'*ut*, non épisématique, qui forme la 4e. Cette même valeur globale d'une noire s'applique à tous les neumes composés, abstraction faite du nombre des éléments composants et des épisèmes qui les accompagnent.

Puisque le système du *neume*-temps soutient l'isochronie des neumes, il ne peut expliquer qu'une même formule mélodique, et cela dans un même ms, soit écrite : tantôt avec des neumes composés, tantôt avec les éléments détachés de ces neumes. Ainsi le 239 de Laon, le 121 d'Einsiedeln, le 47 de Chartres, le 339 de St Gall, pour l'introït *Rorate*, écrivent l'*ut* et le *ré* de la première syllabe avec un *podatus*. Mais, pour l'intonation similaire du *Gaudeamus*, la première syllabe porte l'*ut*, et la seconde le *ré*. Comment est-il possible que la même formule mélodique des deux introïts débute, dans un cas par un seul temps embrassant

(1) *Le rythme du chant dit grégorien* et plusieurs autres ouvrages.
(2) *Neumenstudien*, II, p. 103 sq.
(3) *Die Choralnotenschrift bei Hymnen und Sequenzen.*
(4) *Textes théoriques*, préface.

l'*ut* et le *ré*, dans l'autre par deux temps, un pour l'*ut*, l'autre pour le *ré* ? Est-il aussi admissible que dans le 390 — 391 de S[t] Gall, les mêmes notes *ré* — *si* — *ré* — *mi* vaillent deux temps pour l'intonation de l'antienne *Tu es Petrus*, trois temps pour celle de l'antienne *Non est inventus*, et quatre temps pour celle de l'autienne *Cum jucunditate* ?



Et ce que nous disons pour les formules mélodiques qui se divisent sur plusieurs syllabes, se vérifie aussi pour celles qui, s'appliquant à une même syllabe, ici s'écrivent par un groupe unique, ailleurs par plusieurs neumes. Ainsi le 339 de S. Gall aura une *clivis repercussa* de 4 notes pour la syllabe *pa* du mot *patribus* dans le graduel *Constitues*, et deux *clivis* ordinaires (2 notes + 2 notes) pour la syllabe *ne* du mot *benedictus* (2[e] verset) dans le graduel *Benedictus*. Ou bien il aura une *clivis repercussa* de 6 notes pour le deuxième mot *nos* du verset *Ipse fecit nos* dans le trait *Jubilate*, et trois *clivis* ordinaires (= 3 temps au lieu d'un seul) pour le premier mot *Domine* du trait *De profundis*. Nous pourrions multiplier à l'infini les exemples de neumes tantôt rattachés les uns aux autres, tantôt désagrégés, et cela dans un même ms et pour une même formule mélodique. Du reste nous prouverons bientôt que les épisèmes et lettres de prolongation des mss. rythmiques, que le système du *neume-temps* considère comme de simples nuances, représentent au contraire des redoublements de valeur. Ce système est donc dépourvu de tout fondement paléographique, et l'on verra par la suite qu'il n'est pas moins contraire à l'enseignement des théoriciens du Moyen Age.

b/ Système du neume-pied

Parmi les défenseurs de ce système, nous ne nous attacherons qu'au dernier en date, M[r] le D[r] Wagner. Selon celui-ci il existe une double exécution grégorienne : l'une « rythmique pour les mouvements syllabiques », l'autre « métrique pour les mouvements plus riches, mélismatiques. » (1) Dans la première, « la différenciation des signes n'est que graphique », une *virga* ne vaut pas davantage, qu'un *punctum* ; dans la seconde, « la virga... est une longa, le punctum une brevis » ; en outre les épisèmes des mss certainement, et les lettres significatives peut-être, représentent des augmentations ou des diminutions proportionnelles

(1) *Sur l'exécution primitive du chant grégorien*, dans *Revue d'Histoire ecclésiastique suisse*, 1915, p. 182.

de valeur. En résumé, par exemple, le *podatus* ordinaire figure l'iambe ; le *podatus* à forme épisématique, le spondée ; peut-être aussi le *podatus* avec *c*, le pyrrhique. (1) Et ainsi de suite pour les autres neumes : chaque neume vaut un pied classique. Avant de faire nôtres certaines interprétations paléographiques de ce système, nous avons le devoir de donner les raisons qui nous obligent à ne pas accepter les autres, et tout d'abord celle qui regarde la différence de valeur métrique entre *virga* et *punctum*.

c/ Identité de valeur métrique entre la Virga et le Punctum.

Pour prouver cette identité, nous allons nous contenter de présenter ici quelques arguments. Le lecteur plus tard, au cours de ce chapitre, sera sans doute impressionné par une multitude d'équivalences rythmiques que nous présenterons, et que peuvent seules expliquer l'identité métrique entre *virga* et *punctum*. Nous prendrons notre première preuve dans le ms. de Laon.

Sur la première syllabe de l'introït *Suscepimus*, ce ms. a un *podatus* sans aucune indication ; sur la première syllabe de l'introït *Rorate*, un *podatus* avec *c* (= *celeriter*) sur la virga ; sur la première syllabe de l'introït *Inclina*, un *podatus* avec *n* (= *naturaliter*) sur la *virga* ; sur les deux premières syllabes de l'introït *Gaudeamus*, deux simples *punctum* ronds. Les deux mêmes notes *ut — ré* étaient évidemment chantées avec même valeur dans les quatre cas. Donc *virga* = *virga* avec *c* = *virga* avec *n* = *punctum* rond = 1 temps. La différence entre la *virga* et le *punctum* consiste en ce que la première indique l'acuité relative, et la seconde, la gravité relative. Mais à mesure que le principe de la *diastématie* se développa, il fut davantage possible de remplacer une *virga* par un *punctum* écrit relativement plus haut que le *punctum* précédent : c'est le cas de l'introït *Gaudeamus* dans Laon.

Et puis, si la *virga* ordinaire valait deux temps, la *virga* épisématique vaudrait plus de deux temps ? Comment expliquer alors que sur la 4e syllabe de *annuntiandum*, dans le graduel *Bonum est*, le 339 de S. Gall ait une *virga* épisématique, et que cette *virga* épisématique ait comme équivalence sur la première syllabe de *adstat*, dans le graduel *Locus iste*, un simple *distropha* ? Ne serait-ce pas un *tristropha* qu'il faudrait ici d'après le système de M. Wagner ?

Si l'on trouve parfois le remplacement de la *virga* épisématique par un *distropha*, l'on rencontre à chaque pas le remplacement de cette même *virga* épisématique par deux *virgas* ordinaires. Dans l'hypothèse que chacune de ces dernières vaut deux temps, et que la *virga* épisématique en vaut trois, impossible

(1) cf. *Einfuhrung in die gregorianischen Melodien, II. Neumen-Kunde*, 2e éd., p. 396-399.

d'expliquer le remplacement en question. Un seul exemple, que nous développerons ailleurs, tiré de deux antiennes de Hartker :



Dans le premier cas, l'on a une *virga* ép. sur *ple* de *Replevit :* dans le second, il y a remplacement de la *virga* ép. par deux *virgas* ordinaires accompagnant les deux syllabes *denti* de *Videntibus*. La seule explication possible est que chacune des *virgas* épisématiques vaut deux temps, soit deux fois plus qu'une *virga* ordinaire, laquelle par conséquent a la valeur d'un *punctum* rond.

Autre chose encore. Pour M. Wagner, le trait sangallien est une *virga jacens*, laquelle vaut deux temps dans la partie « métrique » du chant grégorien, et la *virga* épisématique, par contre, vaut d'abord deux temps comme *virga*, plus un troisième temps en raison de l'épisème. Comment expliquer le remplacement fréquent et mutuel qu'on rencontre, pour une même formule mélodique, du trait sangallien et de la *virga* épisématique sangallienne, sinon d'abord en admettant une même valeur pour les deux neumes ? La valeur de deux temps étant donc admise pour le trait sangallien, c'est deux temps seulement qu'il faut attribuer à la *virga* épisématique, et un seul temps, par conséquent, à la *virga* ordinaire.

Remarquons de plus que le remplacement dont nous venons de parler a certainement une raison d'ordre mélodique : il provient le plus souvent « de la place intermédiaire de certains groupes qui peuvent être mis en relation de hauteur indifféremment avec ce qui précède, ou ce qui suit. » Là-dessus *Le Nombre Musical Grégorien* (p. 222), que nous citons, donne plusieurs exemples d'échange, en comparant entre eux deux mss. sangalliens. Nous allons en ajouter un où le remplacement entre trait et *virga* épisématique se rencontre dans un même ms. sangallien, et où la raison mélodique, un peu différente, est d'un caractère encore plus clair. Le 339, pour le graduel *Justus*, termine une incise, sur le mot *tuam*, avec un *la* figuré par un trait, parce que l'incise suivante commence par un *ut* ; mais finit, pour le graduel *Domine, Deus virtutum*, l'incise correspondante, mélodiquement identique, sur le mot *veni*, avec un *la* figuré, cette fois, par une *virga* épisématique, parce que l'incise suivante, au lieu de commencer par une note plus élevée, débute par une note plus grave, le *fa*. Et maintenant, si le trait sangallien et la *virga* épis. d'un côté, ont même valeur métrique, puisqu'ils se substituent l'un à l'autre ; de l'autre, ne se remplacent réciproquement que pour

une raison mélodique, c'est donc que le trait n'est pas une *virga jacens*, (1) mais est un *punctum* long. De même que nous avons deux *virgas*, l'une brève, d'un temps, et l'autre épis., de deux temps ; de même nous avons un *punctum* d'un temps et un autre de deux temps.

Notons, enfin l'invraisemblance qu'il y a, dans le système de M. Wagner, à multiplier excessivement les valeurs longues sur les notes aiguës, et les valeurs brèves sur les notes graves. On avouera qu'il existe autant de raison *a priori* d'allonger la seconde note d'une *clivis* que la seconde note d'un *podatus*. Cependant l'interprétation paléographique de M. Wagner amène le plus souvent pour la *clivis* et le *podatus* ordinaires : d'un côté, 2 + 1 mais de l'autre, 1 + 2 ; pour la *clivis* et le *podatus* épisématiques : d'un côté, 3 + 1 tandis que de l'autre, 2 + 2. La bizarrerie va naturellement en augmentant dans les neumes plus considérables. Où a-t-on jamais rencontré une musique exagérant ainsi la disproportion entre notes *aiguës longues* et notes *graves brèves* ?

M. Wagner a écrit ceci : « En vérité, il est d'une bonne méthode historique d'interpréter les manuscrits de chant par les auteurs contemporains et non pas de vouloir réfuter la moitié la plus claire des sources par l'autre moitié qui nous est, malgré tout, encore pleine d'obscurités (2)». Maintenant que nous avons entendu le témoignage, bien clair déjà, des mss. en faveur de l'identité de valeur rythmique pour la *virga* et le *punctum*, voyons ce que nous enseigne «la moitié la plus claire des sources », celle qui réunit les textes des théoriciens du moyen-âge.

Le texte sur lequel M. Wagner fait le plus de fond est celui du traité Anonyme Vatican *Quid est cantus* ? où se lisent ces phrases : « Si ipsa (nota) (3) simplex fuerit et brevis, facit unum punctum, si autem longa fuerit, erit producta. Sed hic punctus tribus modis ostenditur, in brevi et gravi et subpositio. Similiter et longa tribus modis ostenditur, in producta et acuta et circumflexa. » Le distingué professeur de l'Université de Fribourg traduit le mot « producta » par « virga jacens », et alors il conclut que la *virga*, qu'elle soit *jacens* (« producta») ou qu'elle soit *recta* (« acuta ») est de soi longue. De plus il applique la dou-

---

(1) Nous verrons tout à l'heure que c'est la *virga* épis. sangallienne qui s'appelait *jacens* au moyen âge, à cause de son petit trait horizontal, *couché*. Quant au trait indépendant, sangallien ou autre, il n'était : ni seulement une *virga*, comme l'ont pensé le P. Dechevrens, M. Wagner et d'autres ; ni ordinairement un *punctum stratum* ou *planum*, et possiblement une *virga*, comme on le croit assez généralement ; c'était uniquement un *punctum* long.

(2) *Sur l'exécution primitive du Chant Grégorien*, dans la *Revue d'Histoire Ecclésiastique suisse*, 95, p. 182, note.

(3) « Une main postérieure a écrit sur le mot *nota* le mot *figura*. » Wagner, *Einführung*... II, p. 856, note.

ble appellation de « producta » et de « virga jacens » au neume, sangallien ou autre, en forme de trait horizontal.

Cependant la main postérieure, qui nous a expliqué ci-dessus le mot « nota », s'est chargée aussi d'illustrer en marge les autres expressions de notre texte. En regard du mot « brevi » elle a mis un *punctum* rond ; en regard du mot « gravi », un accent grave ou dernier élément d'une *clivis* sangallienne ; enfin en regard du mot « subpositio », un trait sangallien accompagné de son épisème vertical. Donc le trait sangallien n'est pas, au moins pour notre commentateur, une « jacens », mais bien une des trois formes de « punctus » qu'énumère l'Anonyme. Et comme il est certain que le trait sangallien accompagné de l'épisème est long, il est non moins certain qu'il existe deux sortes de *punctum*, l'une brève et l'autre longue, le « punctus brevis » ou « gravis », et le « punctus subpositius. »

Du reste le trait horizontal n'est pas long uniquement lorsque, comme cela arrive souvent dans S. Gall, il est accompagné de l'épisème vertical (ou d'une lettre de prolongation). Le tableau de neumes du ms. du Mont Cassin 318(XI^e s.) et celui du ms. F. S. 565 de la Magliabecchiana de Florence (XII^e s.) donnent au trait *sans épisème* le nom de « Percussionalis *longa*». Et comme ces mêmes mss. appellent le *punctum* rond, l'un « Percussionalis *brevis* », l'autre « Accentus *brevis* », il ressort de nouveau que le trait n'est pas une *virga jacens*, mais bien un *punctum*, et donc que le *punctum* est bref ou long.

Passons maintenant aux figurations neumatiques qui accompagnent les expressions se référant, dans le ms Vatican, à la « longa ». En regard du mot « producta» il y a en marge une *virga* sangallienne surmontée de son épisème ; en regard du mot « acuta », une *virga* sangallienne ordinaire ; en regard du mot « circumflexa », une *clivis* sangallienne non épisématique. Concluons que M. Wagner, qui avait fait fausse route en voyant dans le trait sangallien la *virga jacens*, a également fait fausse route en donnant à ce trait sangallien le nom de « producta ». Ce nom représente une *virga* épisématique, longue uniquement parce qu'épisématique.

Voici donc comment nous traduirions librement les trois phrases de l'Anonyme. « Si la note est simple et brève, elle a valeur d'un *punctum* rond ; si elle est longue, elle aura celle d'une *virga* épisématique. L'expression de « punctum », que nous venons d'employer, s'applique de trois manières : 1° pour le cas de *punctum* rond ; 2° pour celui d'accent grave, par exemple pour le second élément d'une *clivis* sangallienne ; 3° pour celui du trait sangallien acompagné de l'épisème.»

« De même il y a valeur longue dans les trois cas suivants : 1° *virga* sangallienne épisématique, 2° *virga* ordinaire sangallienne, avec épisème sous-entendu; 3° *clivis* ordinaire sangallienne.»

Certes nous ne prétendons pas nier les bizarreries de ce texte. La plus grande de toutes est que la deuxième phrase réunit trois figures neumatiques sous un nom global « punctus » se rapportant lui-même à une figure neumatique, tandis que la troisième phrase groupe ses trois neumes sous un nom « longa » se référant, non à une forme graphique, mais bien à une valeur. C'est ce qui explique que la deuxième phrase ait pu accoler ensemble deux signes valant un temps et un troisième en valant deux, alors que la troisième phrase, parce qu'elle se mettait proprement sur le terrain des valeurs, ne pouvait grouper ensemble que des neumes de même valeur.

L'étude des mss. rythmiques permet, en effet, de constater les équations suivantes : d'une part, *punctum* rond = deuxième élément de *clivis* = 1 temps ; trait sangallien avec épisème = 2 temps ; d'autre part, *virga* épisématique = *virga* ordinaire avec épisème sous-entendu = *clivis* non épisématique = 2 temps.

On le voit, ce n'est pas toute « acuta » qui est longue, sans quoi l'on arriverait à ne pouvoir expliquer la première phrase de l'Anonyme. Il y est dit, en effet, absolument que la note brève « facit unum punctum », « a valeur d'un *punctum*. » Pour que la phrase ait de la cohérence, il faut que la note longue connaisse elle aussi, une seule valeur, celle précisément de la « producta » ? Mais en supposant que toute « acuta », toute *virga* métrique, comme l'enseigne M. Wagner, vaut deux temps, ce ne sera plus la « producta », la *virga* épisématique, qui sera le type unique de la note longue. Nous aurons : « producta » = 3 temps », acuta » = 2 temps, « circumflexa » = 3 temps. N'est-elle pas invraisemblable cette valeur de 2 temps séparant l'une de l'autre les deux valeurs de 3 temps ? Au reste toute la tradition de l'antiquité et du moyen âge est là pour nous dire que le mot « longa », sans plus, signifie une durée de deux temps, et non de trois. Donc « producta » = « acuta » = « circumflexa » = 2 temps, et par suite l' « acuta » n'est longue qu'à cause d'un épisème sous-entendu, et la *virga* ordinaire vaut exactement ce que vaut le *punctum* rond, c'est à dire un temps.

Pour prouver que la *virga* et le *punctum* ont une valeur métrique différente, M. Wagner dit encore ceci : « Un auteur qui a écrit au X^{me} siècle, dit expressis verbis que, « punctos et virgulas ad distinctionem ponimus sonorum brevium et longorum (1)» De quelle musique cet auteur du X^{e} siècle, ou mieux du IX^{e}, (2) s'occupe-t-il ici ? De la musique diaphonique primitive, de *l'organum*, et nous al-

---

(1) *Sur l'exécution primitive...* (*Revue d'Histoire éccl. suisse* 1915, *p.* 180.

(2) Ce serait Hoger, abbé de Werden, mort en 902. Cf. D. *Morin*, *Études, textes et découvertes*, I, p. 65.

lons citer *in extenso* le texte qu'a découvert Henry dans le ms. de Bruxelles : «Positis a latere sonorum signis, ex singulis procedant suæ velut cordæ, quibus cordis inserantur puncti et jacentes virgulæ, quæ puræ cantionis modos exprimant. Hos rursus punctos seu virgulas alii puncti coloris dissimilis comitentur pro ratione organi suis locis inserti, ita ut quemadmodum collatis ad invicem sonis diversis diaphonia resonat, sic in hac dispositiuncula puncti punctis respondeant. Sane punctos et virgulas ad distinctionem ponimus sonorum brevium et longorum, quamvis hujus melos tam grave esse oporteat atque morosum, ut rythmica ratio vix in eo servari possit. »

Les « virgulæ » dont il s'agit ici sont des « jacentes virgulæ ». Puisque nous avons prouvé plus haut que le trait horizontal indépendant n'est pas une *virga*, mais un *punctum*, à quel signe neumatique appliquerons-nous le nom de « virga jacens » ? A la « producta » de l'Anonyme Vatican, à la *virga* épisématique sangallienne, qui est en effet, affectée d'un trait horizontal, *couché* : d'où le nom de « jacens. » La *virga* épisématique valant deux temps, et le *punctum* rond un seul, rien de plus naturel que la première ait été choisie pour représenter, dans la notation spéciale ci-dessus, tous les sons longs : « ad distinctionem sonorum longorum », et le second, pour figurer tous les sons brefs : « ad distinctionem sonorum brevium. »

Jusqu'à ces derniers temps, impressionné par les affirmations, concordantes, mais nullement fondées sur un document authentique quelconque, des paléographes de toute école, aussi bien non-mensuraliste que mensuraliste, nous voyions aussi la *virga jacens* dans le trait horizontal, et cela nous a même porté à écrire qu'Aribon ne fait nulle part mention des notes affectées d'épisème. Or, Aribon parle, dans un endroit de son *De musica*, de *jacens* (1) ; mais auparavant, dans le même ouvrage, il emploie une autre expression dont, on remarquera la parfaite synonymie avec la première, celle de *subjecta virgula*. Nous allons montrer que celle-ci signifie sans aucun doute la *virga* épisématique de S. Gall ; on en concluera que la *virga jacens* est, elle aussi, une *virga* épisématique, et, qui plus est, valant deux temps.

Lorsqu'il écrit son paragraphe intitulé : « Utilis expositio super obscuras Guidonis sententias, » et qu'il explique la phrase de Guy (*Microl.*, c. XV) : « et aliæ voces ab aliis morulam vel duplo breviorem aut tremulam habeant», Aribon nous dit ceci : « Tremula est neuma quam gradatum vel quilisma dicimus, quæ longitudinem, de qua dicit *duplo longiorem*, cum subjecta virgula denotat, sine qua brevitatem, quæ intimatur per hoc quod dicit *vel duplo breviorem*, insinuat. »

---

(1) Gerbet, *Scriptores*, II, 226 b.

Voyons maintenant comment l'Anonyme Vatican décrit le « neume » *quilisma*. «Nota, quæ dicitur tremula, ex tribus gradibus compositur, id est, ex duabus brevibus et acuto, ut est *Ex ore infantium*. » Reportons-nous aux mss. de S. Gall, et examinons l'intonation de l'introït en question. Nous y trouvons une « acuta », une *virga* (« recta » naturellement), terminant le neume quilisma sur la syllabe *Ex*, et cette *virga* est partout sans épisème. Transportons-nous à présent à l'antienne *Adorna*. Au mot *tuum*, il y a, dans le 339, un neume *quilisma* finissant par une *virga*, non plus ordinaire, mais épisématique, et Laon porte un *a* accompagnant cette virga : celle-ci est donc bien authentiquement longue.

Que conclure de tout cela ? Que la « subjecta virgula », qui termine le neume *quilisma*, et donc la « jacens » d'Aribon, est une *virga* épisématique. Comme, par ailleurs, notre auteur nous dit que « cum subjecta virgula » nous avons la « longitudinem, » c'est à dire une « morulam duplo longiorem », concluons en que la *virga* non épisématique (« sine qua ») indique la « brevitatem»,à savoir une « morulam duplo breviorem », ou un temps. Nous arrivons ainsi aux équivalences : *virga* sans plus = *acuta* sans plus = 1 temps ; *virga jacens* = *subjecta virgula* = *acuta producta* = *virga* épisématique = 2 temps, équivalences qui correspondent à ces autres : *punctus* sans plus = *percussionalis brevis* = 1 temps ; *punctus subpositius* = *percussionalis longa* = 2 temps.

Aux expressions synonymes d'Aribon : « jacens » et « subjecta virgula, » joignons en une troisième, synonyme encore, celle de « virgula plana, » employée cette fois par Guy, *précisément dans la phrase que commente ci-dessus Aribon :* « Sicque opus est, ut quasi metricis pedibus cantilena plaudatur, et aliæ voces ab aliis morulam duplo longiorem, vel duplo breviorem, aut tremulam habeant, id est, varium tenorem, quem longum aliquoties litteræ virgula plana, apposita significat. » « Littera » indique évidemment ici le « Son » qu' accompagne (« apposita ») notre « virgula plana », comme on peut en juger par les expressions similaires de Guy relevées par M. Schmidt : (1) « Vox, id est littera tertia *c* » ; « Quamvis autem duo semper toni in una sint littera vel voce » ; «Litteras, quas quælibet neuma habuerit, in monochordo sonaveris ». Et comme note « virgula plana » signifie un « tenorem longum », une « morulam duplo longiorem », elle n'est pas autre chose que la *virga* épisématique dont nous a parlé plus haut Aribon avec des expressions parfaitement synonymes *jacens* = *subjecta* = *plana*, à cause du petit trait sangallien *couché* ou *étendu*.

Le diminutif « virgula » ne doit pas faire croire qu'il s'agit, chez Aribon et chez Guy, du seul petit trait horizontal de la *virga* épisématique, et non de cette *virga*

---

(1) *Les principaux textes des auteurs grégoriens concernant le rythme*, p. 12. note, 3.

épisématique elle-même. Dans le texte d'Huchbald ou du faux Huchbald, c'est aussi « jacentes *virgulæ* » que nous avons trouvé. Il existe en outre une phrase de Remi d'Auxerre, au X^e^ siècle, qui parle encore de « *virgulæ* » dans le sens de « *virgas* » proprement dites: « Deinde in dactylico genere signa, scilicet temporum, id est *virgulæ*, quibus *constant* brevia et longa, nectuntur sibi æquali jure, scilicet notarum. Sicut unum ad alterum, id est unum ad unum, sicut in pyrrhichio.... vel duo ad geminum, id est duo ad duo, ut in proceleusmatico (1). » Le mot « constant » écarte la possibilité d'interpréter ce texte des signes des grammairiens servant à indiquer les longues et les brèves. Il s'agit bien de notes musicales, et de notes grégoriennes, car les notations musicales païennes n'étaient pas composées de « virgulæ ». Par conséquent la notion grégorienne est proportionnelle, et les *virgas* y représentent tantôt des brèves, tantôt des longues. Remi ne parle pas de *punctum*, parce qu'il ne traite de la question qu'en passant, et par suite se contente d'un exemple tiré d'une des notes fondamentales grégoriennes.

Restent les Hexamètres du ms. de Zurich qu'objecte M. Wagner dans son *Einführung...*, t. II, p. 369. Ces Hexamètres ont leurs brèves accompagnées par des *punctum* ronds, et leurs longues, par des *virgas* sangalliennes, ordinairement sans épisème, parfois avec épisème. Pour quelqu'un qui a parcouru longuement, le ms. sangallien de Hartker, où le style syllabique est si fréquent, c'est une vérité évidente que la plupart des *virgas* accompagnant une seule syllabe, et que par ailleurs l'analyse comparative démontre longues, y sont écrites sans épisème. Mais de temps en temps, dans des cas identiques à ceux où les *virgas* étaient ailleurs avec épisème sous-entendu, ce même épisème apparaît tout-à-coup sans raison apparente. Rien d'étonnant par suite que, pour des Hexamètres où les longues avaient toutes évidemment même valeur (2), le scribe de Zurich ait employé habituellement des *virgas* sans épisème exprimé, mais avec épisème sous-entendu, lequel parfois apparaît cependant. Ici, comme chez Hartker, la *virga* épisématique donne son sens aux *virgas* ordinaires. Ce que nous tirerons seulement de tous les documents savamment accumulés par M. Wagner, c'est que la notation grégorienne des mss. rythmiques était, sans conteste possible, *métrique*, c'est à dire en premier lieu basée sur des longues valant *deux temps*, et pas davantage, et sur des brèves en valant un seul exactement. Nous reviendrons du reste amplement là-dessus plus loin.

---

(1) Migne, *Pat. Lat.*, t. CXXXI, col. 953.

(2) « In metris omnes breves longæque inter se obsessæ sunt pares ». Quintilien, *Inst. orat.*, IX, 4.

d/ Le *c* des mss. n'a jamais la signification d'une diminution positive proportionnelle.

Que faut-il dire maintenant des lettres et signes rythmiques des mss ? Et d'abord le *c* (*celeriter*) enlève-t-il positivement la moitié de sa valeur à la note qu'il affecte ? Nullement. Cette lettre veut toujours dire: positivement, de faire une note commune ; négativement, de ne pas faire une note longue. Si le *c* avait réelle signification de diminution proportionnelle, comment expliquer son absence complète dans certains mss. sangalliens excellents, qui prennent cependant soin de bien indiquer les longueurs au moyen d'épisèmes, ou même dans d'autres qui indiquent ces longueurs *au moyen de lettres* ? N'y aurait-il pas, par exemple, anomalie choquante, pour le 75 de Cambrai, à figurer 415 fois les longueurs au moyen du *t*, et à ne rappeler pas une seule fois par un *c* les diminutions proportionnelles ? Enfin il y a fréquemment, pour une formule identique, substitution réciproque, et cela dans un même ms, du *c* avec l'*m* ou l'*n* (1). Or, nous montrerons ailleurs le sens négatif de l'*m* rythmique, et il est évident que l'*n*, signifiant *naturaliter*, ne peut aucunement se prêter à un sens de diminution. Donc le *c* non plus.

Examinons les trois cas où se présente le *c* : a/ sur une note indiquée longue par erreur ; b/ sur une note commune ; c/ entre une note et la suivante. Dans le dernier cas le *c* veut manifestement empêcher la longueur de la première note et indique sa jonction immédiate avec la seconde. C'est pourquoi les mss. écrivent indistinctement ici un *c* ou un *st* (*statim*, *stringe*, *strictim*). Du reste nous reviendrons ailleurs sur ce phénomène, et nous montrerons, par exemple, qu'une incise terminée par une mesure à 5 temps aura, sans *c*, sa dernière note valant deux temps, mais avec *c*, sa dernière note valant un seul temps, le cinquième temps de la mesure étant alors occupé par la première note de l'incise suivante.

Pour nous rendre compte à la fois des cas a/ et b/, prenons, à la page 40 d'Hartker, les 12 antiennes *O*. Il est clair que les intonations de ces 12 antiennes représentent une même formule rythmique. Que constatons-nous cependant ? La troisième syllabe avant-dernière de notre incise est cinq fois accompagnée par une *clivis* ou un *cephalicus* sans aucune indication, six fois par une *clivis* ou un *cephalicus* surmonté du *c*, une fois enfin avec une *clivis* marquée d'un épisème, mais surmontée en même temps d'un *c*. Concluons tout d'abord que la *clivis* sans *c* et la *clivis* avec *c* ont même signification rythmique de deux temps brefs,

(1) Se rappeler l'exemple des introïts *Rorate* et *Inclina*.

et donc que le *c* s'applique à une note valant un seul temps, en rappelant seulement qu'il ne faut pas exécuter notre *clivis* comme la *clivis* précédente, laquelle est plusieurs fois marquée de l'épisème et débute par suite alors, comme nous le prouverons directement ailleurs, par une note de valeur double :



Quant au cas particulier(*O radix Jesse*) où l'épisème et le *c* surmontent l'un et l'autre notre dernière *clivis*, comment faut-il l'interpréter ? La comparaison des 11 autres antiennes de même type nous a montré qu'il s'agissait bien d'une *clivis* ordinaire ou brève. Il y a donc eu certainement erreur du copiste, lorsque celui-ci a tracé l'épisème de prolongation. Par conséquent le *c* seul est ici authentique, et a pour effet, en même temps que de préciser la valeur brève de la *clivis*, de détruire l'effet de l'épisème indu. Le cas le plus fréquent où se rencontre le *c* est sans comparaison le cas b/. Nous pourrions multiplier sans fin la preuve que nous avons faite tout à l'heure, et conclure par l'analyse comparative que nos *c* sont de purs rappels à la brièveté, c'est à dire à la valeur d'un temps par opposition à la valeur longue de deux temps. Cette valeur longue de deux temps, nous l'avons rencontrée, pour l'exemple des antiennes *O*, dans le groupe qui précédait celui où apparaissait le *c*. Le plus souvent le *c* se présente sur le groupe même où était ailleurs l'indication de longueur. Soit cette double incise antiphonique :



La *clivis* de la première incise est indiquée comme longue dans le 390-391 de S. Gall. Celle de la deuxième incise, au contraire, est marquée du *c*. Pourquoi cela ? Parce que l'on serait tenté dans le deuxième cas de donner au *ré* la valeur de deux temps qu'il avait dans le premier, mais qu'il n'a plus dans le second, parce qu'il se dédouble sur les deux syllabes *Ecce* remplaçant l'unique syllabe *De*. Le plan métrique est identique : 2+1=1+2, et le *c* vient là uniquement pour maintenir cette unité de plan.

Sans doute il n'est pas toujours possible d'expliquer le pourquoi de chaque *c* en particulier, en ce sens que nous ne voyons pas toujours la raison de telle tentation de longueur indue qu'avaient, ou tout au moins que pouvaient avoir, les élèves musiciens étudiant, hors du chœur, un ms. donné. Mais il suffit que nous puissions,dans un très grand nombre de cas, prouver la signification non diminuante du *c*, pour pouvoir affirmer que jamais cette lettre n'enlève à une note la moitié de sa valeur authentique. On ne peut admettre, en effet, deux sens d'activité métrique si dissemblables pour une même indication paléographique.

M. Wagner à deux reprises (*Einführung*,II,p.241 et p.381) affirme que jamais le *c* ne se trouve sur un *punctum*, et il en donne cette raison : « Tandis que les deux formes de la *longa* (virga et jacens) sont susceptibles d'une abréviation, pour la *brevis* (punctum rond) celle-ci est impossible, par la raison que la *brevis* représente la plus brève valeur indivisible des notes grégoriennes ». Malheureusement ce raisonnement n'est pas solide. D'un côté, nous avons prouvé que la *virga* est brève ; de l'autre, M. le Chanoine Baralli, dans son article « Nimium ne crede colori » (*Rass. Gr.*, 1913, p. 332 sq.), a cité un grand nombre de cas, tirés d'Einsiedeln, de Bamberg *A*, II, 55, du 359 et du 376 de S. Gall, de Laon, où un *c* se trouve sur *punctum* rond, ou, ce qui revient au même, sur *apostropha*. Donc le *c* indique bien une note brève ou commune, et empêche seulement de faire par distraction une longue. S'il se rencontre sur un *punctum* rond, c'est parce que, en plus du *punctum* bref, il en existe un long (trait sangallien, etc.) ; s'il se rencontre sur un *apostropha*, c'est parce que celui-ci peut être accompagné d'un petit épisème, et par suite long ; s'il se rencontre sur le *trigon*(1), c'est parce qu'il existe deux sortes de *trigon* long : a/ pour des cas identiques (cf. *Pal. Mus.*, t. X, p. 204), S. Gall porte une *virga* ép. + une *clivis* ép., Laon trois *punctum* longs ép. avec *a* entre les deux derniers ; b/ toujours pour un cas identique (cf. *Pal. Mus.*, t. XI, p. 126), Einsiedeln a deux *punctum* ronds + un trait, Chartres deux *punctum* ronds à l'unisson + un trait, Laon un *punctum* rond + une *clivis*, non désagrégée, mais avec *t* sur le dernier élément.

---

(1) Ce qui prouve que les deux premières notes du *trigon* étaient chantées à l'unisson, c'est que Laon et Chartres, cependant *de tendances franchement diastématiques*, ont toujours ces deux notes au niveau l'une de l'autre. Montpellier, non seulement porte les deux notes en question au même niveau, mais les accompagne de la même lettre dans sa traduction alphabétique du nom des notes.Comme, par ailleurs, nous avons vu le ms.318 du Mont Cassin, au XI[e] siècle, appeler *Percussionalis* le *punctum*, nous pouvons conclure que le *trigon* était un groupe de trois notes percutées, dont les deux premières étaient à l'unisson, et dont la dernière était plus grave.

e/ Valeur redoublante des indications paléographiques d'allongement.

Les mss. rythmiques, pour indiquer la longueur, emploient, soit certaines lettres : *t* (*tene*), *x* (*expecta*), *a* messin (*auge*) ; soit des épisèmes : par exemple, la *virga* sangallienne surmontée d'un trait horizontal ; soit des formes spéciales : par exemple, le *podatus* anguleux sangallien ; soit enfin des désagrégations de neumes. Quelle valeur rythmique l'École de Solesmes donne-t-elle à ces divers signes d'allongement ? Celle d'un véritable redoublement dans deux cas : 1° celui de notes longues par *position*, 2° celui d'équivalence avec un *pressus* ou autre note double. En dehors de là, il s'agit de simples nuances de valeur. Malgré toute la peine que nous avons à contredire d'éminents et vénérés confrères, qui ont rendu à la cause du Chant Sacré des services inappréciables, la vérité nous oblige à affirmer que la dernière partie de leur thèse est en opposition formelle avec les faits paléographiques et l'enseignement des musicologues médiévaux. Nous allons exposer ici une partie des observations que nous a suggérées l'étude impartiale des mss. rythmiques publiés par la *Paléographie Musicale*, c'est à dire des meilleurs connus. Nous demandons pardon au lecteur de l'aridité de nos démonstrations ; mais il nous a semblé nécessaire de ne pas esquiver les détails techniques dans une matière où ces détails seuls peuvent amener la lumière. Nous reconnaissons aussi sans peine que la lecture de notre dissertation eût été rendue bien moins pénible, si nous avions figuré aux yeux, en fac-similé, les données paléographiques. Malheureusement, à l'époque actuelle, les meilleurs volontés se trouvent arrêtées par les difficultés pécuniaires, surtout en matière d'imprimerie. En tout cas, pour faciliter à nos lecteurs l'intelligence de nos descriptions paléographiques, nous nous permettons de leur donner le conseil de ne les lire qu'en ayant sous les yeux les réalisations en notes musicales modernes qui les accompagnent.

Dans le 390-391 de S. Gall, les antiennes *Replevit*, *De fructu*, *In pace*, *Venite*, *Dedisti*, *Captabunt*, *Audite*, *Obtulerunt*, *Lumen*, toutes bâties sur le même thème, ont une *virga* épisématique sur leur première syllabe accentuée. Cette *virga* épisématique a si bien la valeur de deux temps, que pour l'antienne similaire *Videntibus illis*, parce qu'il y a alors deux syllabes sur l'*ut* avant la *clivis* de *bus*, l'accent *den* n'a plus d'épisème, et il y a deux *virgas* ordinaires à la place d'une *virga* épisém. Le redoublement de valeur indiqué par notre épisème est prouvé aussi par la trace qu'il a laissée dans un document guidonien, le *Tonale* de Lucques du XII[e] siè-

cle, où se voit un *distropha* pour l'*ut* initial de l'ant. *Lumen*. Nous trouvons en outre, par la comparaison des notes épis. et ordin. indiquées par le 390—391 de S. Gall pour nos diverses antiennes, que la première incise, par exemple, de l'antienne *Videntibus illis* doit avoir un épisème pour chacune des quatre syllabes : *bus* de *videntibus*, *il* de *illis*, *e* et *va* de *elevatus*. Or, l'épisème sur *bus* a si bien, lui aussi, une valeur redoublante, que le *Tonale* de Lucques a là un *pressus* :



Comment les éditions solesmiennes traitent-elles nos antiennes ? Elles suppriment d'abord partout l'épisème de notre premier accent, et mettent celui-ci au levé. Il se produit alors ce fait assez bizarre, étant donné les préférences de l'esthétique solesmienne, que tous les accents longs dans Hartker sont placés au levé, et que le seul placé au posé est précisément le seul traité comme *bref* par Hartker. Quant à l'épisème de la *clivis*, les éditions solesmiennes l'interprètent comme un simple *ritenuto*, et les trois suivants comme de purs ictus thétiques :



Si nous passons à la deuxième incise de nos antiennes, nous voyons que l'antienne *Audite*, par exemple, a une *virga* épisématique sur l'accent du mot *traditiones* ; mais l'antienne *Obtulerunt*, parce qu'elle a là un mot proparoxyton, *turturum*, porte deux *virgas* ordinaires, qui viennent prendre la place occupée ailleurs dans la mesure par la *virga* épisématique. Les éditions solesmiennes continuent à supprimer purement et simplement l'épisème de la syllabe *o* de *traditiones*, à mettre cette syllabe au levé bref, et à obtenir une série de notes égales en cours d'incise, sauf un léger *ritenuto* sur le premier *si*, alors qu'il faut rythmer de cette sorte :



Nouvelle équivalence. Les antiennes *O Emmannuel, O Jerusalem, O Rex gentium, O clavis David, O Radix Jesse, O Adonai* ont une *clivis* épisématique sur la première syllabe qui suit l'*O*, et une *clivis* ou un *cephalicus* ordinaire [avec ou sans *c*] sur la syllabe suivante. Mais les antiennes *O Sapientia, O Virgo virginum, O Rex pacifice, O mundi Domina*, qui ont une nouvelle syllabe entre la première *clivis* et la seconde, voient cette syllabe accompagnée par un *punctum*, et alors la première *clivis* perd toujours son épisème. La première syllabe du mot *Emmanuel* et la première du mot *Sapientia* étant également atones, pourquoi donc dans un cas y a-t-il systématiquement note épisématique, dans l'autre systématiquement note ordinaire ? Si le chant grégorien n'est pas métrique, si l'épisème ne doit amener qu'une légère augmentation de valeur, la présence d'une syllabe en plus ou en moins, et d'une syllabe tout à fait commune, ne devrait avoir aucune influence sur la présence ou l'absence de l'épisème en question. S'il y a influence, c'est donc que l'épisème vaut à lui seul un temps, et ce temps est effectivement représenté par une note bien distincte, le *mi*, qui apparaît là où est absent l'épisème et disparaît là où celui-ci se montre :



Signalons un fait tout semblable pour les graduels *Nimis honorati sunt* et *Tollite portas*, où à une *clivis* épisèm. correspond dans S. Gall un *climacus* ordin., à une *clivis* désagrégée, dans Laon, un *climacus* à *punctum* rond initial :



Donnons maintenant un exemple d'un cas qui n'est pas rare, celui d'une *clivis* épisématique représentée ailleurs par *trois* syllabes sur *trois* notes ordinaires. Les antiennes *Non est inventus, Sicut lætantium, Specie tua, Sicut audivimus*, etc.

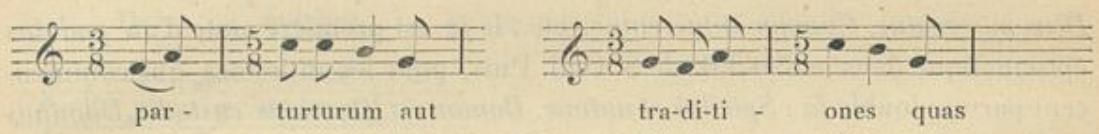
---

(1) La note *ré* est ici une note liquescente. Nous traiterons ailleurs la question de la liquescence.

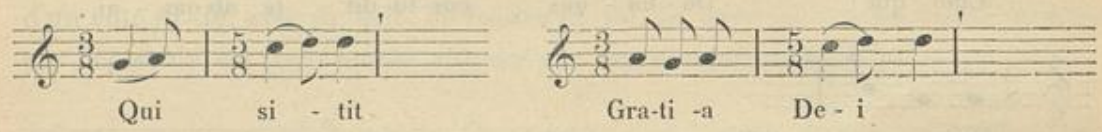
ont une *clivis* épis. sur leur première syllabe dans Hartker. Mais l'antienne *Ecce Sacerdos magnus*, voit cette *clivis* monnayée entre trois syllabes et trois notes ordinaires:



Nous avons vu plus haut le cas d'un *podatus* épis. distribué ailleurs sur trois syllabes et trois notes, sur trois degrés divers : le *podatus* de *par* (ant. *Obtulerunt*) distribué sur les trois syllabes de *traditi-* (*ones*, ant. *Audite*), d'un côté *fa-la*, de l'autre *sol-fa-la*.



Autre exemple. *Podatus* épis. sur la première syllabe de l'ant. *Qui sitit* et de plusieurs autres de même timbre; par contre trois syllabes sur trois notes et trois degrés divers pour l'antienne *Gratia Dei*. Par conséquent la note marquée d'un épisème vaut bien à elle seule deux temps.



Nouvelle équivalence. Les *Responsoriola* (390-391 de S. Gall) finissant par un *punctum*, un *podatus* épisématique et une *clivis* épisématique : *plebis suæ* (R. *Mirabilis Deus*), *in mari longe* (R. *Exaudi nos*), *nomini tuo* (R. *In conspectu*), *legem meam* (R. *Inclinasti*), *libera nos* (R. *Adjuva nos*), *in generationem* (R. *Domine refugium*), etc., sont avec mot final paroxyton. Les *Responsoriola* similaires à mot final proparoxyton : *ad te veniat* (R. *Domine exaudi*), *nomini tuo Domine* (R. *Omnis terra*), etc , ont leur nouvelle syllabe accompagnée par une *virga* ordin. et alors le *podatus* suivant perd systématiquement son épisème, dont la valeur est précisément représentée par la *virga* ordin. ajoutée :

$$\left|\frac{3}{8}\ \text{su}\ --\right|\frac{4}{8}\ \text{ae}---\Big| \qquad \left|\frac{3}{8}\ \text{veni}--\right|\frac{4}{8}\ \text{at}---\Big\|$$

Et qu'on ne vienne pas dire que le *podatus* de *veniat* ne peut supporter un allongement, étant sur la pénultième atone *ni*. C'est assez fréquemment qu'on trouve en Chant grégorien une pénultième atone avec épisème, après une accentuée à note ordinaire : nous en fournirons ailleurs plusieurs exemples.

L'antienne *Puer qui natus est* a son *sol* initial première note d'un *podatus*

épis.; mais les antiennes *Facta est*, *Angelus ad pastores* ont ce *pod.* ordinaire, parce que la syllabe précédente, avec sa note ord., entre dans la mesure comme premier temps:



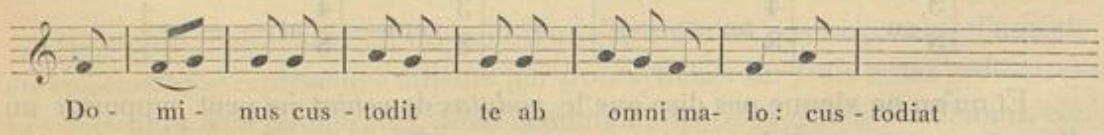
Dans le cas de *Facta est*, on n'a même pas à arguer de la difficulté de mettre un allongement sur la pénultième d'un proparoxyton, puisque le mot est paroxyton, et qu'il s'agit d'une simple syllabe finale, très facilement allongeable.

Pour les antiennes du 8e ton qui commencent par un *fa* suivi d'un *sol*: *Deus misereatur*, *Cumque intuerentur*, etc., le *fa* est première note d'un *podatus* épisématique dans le 390-391 de S. Gall. Puis, pour les antiennes qui commencent par un double *fa* : *Spiritus et animæ*, *Bonum est*, *Dominus custodit*, *Dominus mihi*, etc., le premier *fa* est un simple *punctum* syllabique, et le *podatus* qui suit est systématiquement sans épisème :



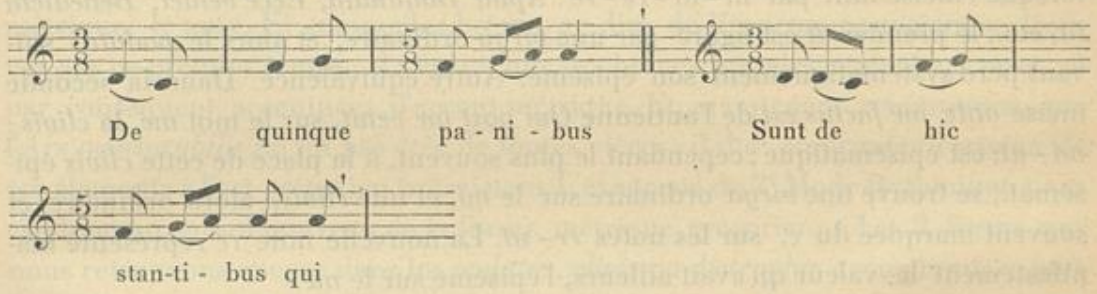


Comme on le voit, la première syllabe, atone, de *custodit* est longue (*virga* épisématique). Voilà un phénomène qui n'est pas rare. On trouve, par exemple, une *virga* épis. sur la toute première syllabe, atone, de l'antienne *Exaudiat te Dominus*, et une *virga* ordin. sur l'accentuée immédiatement suivante, comme plus haut sur l'accentuée de *custodit*. Peut-on admettre qu'un simple allongement ait été ainsi étrangement accordé, en style syllabique, de préférence à l'atone qu'à l'accentuée immédiatement suivante ? C'est donc une valeur double que réclame la syllabe *cus* de *custodit*. Les éditions solesmiennes, au contraire, ont mis cette syllabe au levé, et ont supprimé d'un trait de plume l'épisème qui l'accompagne :



Les antiennes du 1er ton: *De quinque panibus*, *Dominus veniet*, etc., qui commencent par un *ré*, ont ce *ré* première note d'une *clivis* épisématique. Puis, dans les antiennes de même type : *Sunt de hic stantibus*, *Stat a dextris ejus*, *Ecce nomen Domini*, *Dabit ei Dominus*, etc., qui ont un nouveau *ré*, celui-ci est accompa-

gné par une *virga* ordinaire, et alors la *clivis* suivante perd son épisème, et même parfois est surmontée du *c*. Examinons le cas assez curieux des antiennes *De quinque panibus* et *Sunt de hic*. Nous avons ici le même mot *de*. Ce même mot a, de part et d'autre, une *clivis : ré-ut*, pour l'accompagner. Comment se fait-il que dans un cas cette *clivis* soit épisémat., qu'elle soit brève dans l'autre ? Et cependant la syllabe *de*, atone, aurait plutôt le droit d'être allongée dans le second cas, puisqu'au moins elle peut être considérée comme accent secondaire ; c'est donc évidemment qu'il faut traduire ainsi :



Dans la même incise de ces antiennes, comme on le voit, se présente une seconde fois, pour la dernière mesure, la forme métrique 1 + 2. Elle est justifiée par l'équivalence 2 + 1 d'autres antiennes qui ont là un *podatus* épisém. Donc, d'un côté *fa-la*, avec *fa*, ord., de l'autre *fa, sol, la*, avec *fa*, ord. La valeur ajoutée par l'épisème est représentée ailleurs par une nouvelle note, le *sol :*



L'école de Solesmes traite ainsi notre double cas :



Ainsi elle fait coïncider, sur posé de rythme, c'est-à-dire sur temps principal rythmique, un *fa* avec un *sol*, *tous deux ayant par ailleurs même valeur foncière :* un temps. Et la même invraisemblance se renouvelle pour les deux incises suivantes. Dans la deuxième, en effet, un mot final paroxyton amène un *podatus* épis. et un *punctum* = *fa-la-sol ;* et un mot proparoxyton, un *punctum*, un *podatus* ordinaire et un *punctum* = *fa - sol - la - sol*. Encore même phénomène pour la troisième incise qui finit, avec un mot paroxyton, par une *clivis* épisém. et un *punctum* = *la - sol - fa ;* avec un mot proparoxyton, par une *virga*, une *clivis* ordinaire et un *punctum* = *la - sol - fa - fa*. La note toute nouvelle représente la valeur spéciale de l'épisème : une note épisématique vaut donc deux temps :



Les antiennes du 4e ton dont la première incise finit par *ut – ré – ré* ont un épisème sur l'*ut* : *Qui sitit, Ego autem ad Dominum, Dixi vobis, Oves meæ*, etc. Mais lorsque l'incise finit par *ut – ut – ré – ré* : *Apud Dominum, Ecce veniet, Benedicta tu*, etc., le premier *ut* est figuré par une *virga* ordinaire, et alors le *podatus* suivant perd systématiquement son épisème. Autre équivalence. Dans la seconde incise *ante me factus est* de l'antienne *Qui post me venit*, sur le mot *me*, la *clivis* : *mi – ut*, est épisématique ; cependant le plus souvent, à la place de cette *clivis* épisémat., se trouve une *virga* ordinaire sur le *mi*, et une *clivis*, alors ordinaire et souvent marquée du *c*, sur les notes *ré – ut*. La nouvelle note *ré* représente manifestement la valeur qu'avait ailleurs, l'épisème sur le *mi* :



Pour prouver l'existence fréquente au moyen-âge de la forme métrique 1+2, nous pouvons enfin présenter un argument indirect qui n'est pas sans valeur. L'*Ars mensurabilis*, comme nous l'avons vu ailleurs, avait son premier Mode Rythmique composé d'une longue et d'une brève: « *Primus modus constat ex longa brevi* », mais son second Mode composé d'une brève et d'une longue : « *secundus modus constat ex brevi longa* ». (2) Or, si le premier Mode, comme l'interprète M. Beck,(3) correspondait à une longue accentuée et à une brève atone, le second

---

(1) On remarquera que, contrairement à l'Édition Vaticane, nous avons: *ut-si*, au lieu de: *si - ut*. Toutes les fois que Hartker a ici une seule syllabe pour deux notes, ces dernières sont sous forme, non de *podatus*, mais de *clivis*.

(2) Anonyme IV des *Scriptores* I de Coussemaker.

(3) *Die melodien der Troubadours*.

correspondait à une brève initiale accentuée et à une longue atone. Nous pouvons du reste rappeler ici un texte qui ne supporte pas d'autre interprétation : « In omnibus modis utendum est semper concordantiis in principio perfectionis, licet sit longa, brevis vel semibrevis. » (1) Puisque les « concordantiæ », avons-nous dit ailleurs, avaient comme place privilégiée le « principium perfectionis », le commencement de la mesure (appelé « perfectio » à cause de la perfection du nombre 3), c'est que la mesure médiévale, comme la nôtre qui en dérive immédiatement, commençait toujours par le temps principal, le temps portant l'accent métrique, le posé. Et comme les brèves, au dire de Francon, pouvaient se trouver sur ce premier temps, il s'ensuit que ces brèves initiales étaient au posé, et par conséquent accentuées d'accent métrique. Et maintenant remarquons que l'*Ars mensurabilis* ne fut pas créé de toutes pièces ; il dut emprunter certains de ses éléments à l'art grégorien préexistant. L'existence du 2e Mode Rythmique nous est donc un garant nouveau de la forme métrique grégorienne 1 + 2, forme que nous retrouvons encore dans les *podatus*, *clivis* ou *distropha* avec première note ordinaire et deuxième épisématique, et aussi dans le *podatus strophicus* et la *clivis strophica* (2).

M. Gastoué, à propos de l'intonation des Introïts du type *Statuit* (*Tribune de S. Gervais*, 1914, p. 127), voit dans l'épisème qui accompagne le *podatus* « l'indication d'un intervalle particulier à franchir : en l'espèce c'est la quinte. Et cela explique parfaitement la lettre *a*, « *ample, auge* » placée au-dessus de la seconde note dans les mss. messins (3). » Pour M. G. de Valois (*Tribune*, avril 1921), l'épisème sangallien et l'*a* messin représentent ici « l'intervalle de 2e mineure *la*- si ♭. » Malheureusement M. Gastoué n'apporte aucune preuve paléographique de son affirmation, et M. G. de Valois en allègue une qui n'a absolument aucune valeur : « Son absence (de l'épisème), constatée dans de nombreux

---

(1) Francon, *Ars cantus mensurabilis*.

(2) Il y a donc pur apriorisme à affirmer avec D. Mocquereau (*Le N. M. G.*, p. 46) qu'« il faut se faire violence pour chanter $\frac{3}{8}$ $\widehat{12-}$ | $\widehat{12-}$ | · » Et si l'accent isolé devant un groupe de deux notes est le plus ordinairement au posé, pourquoi ne pourra-t-il l'être aussi dans une mesure quaternaire commençant par un accent isolé et continuant par une note de valeur double ? Et alors que devient cette affirmation de D. Mocquereau : « L'effet de syncope est étranger à l'art grégorien. » ? (*op. cit.*, p. 128). Et qu'on n'objecte pas que « la secousse, l'agitation produite par la syncope répugne totalement au calme, à l'ordre parfait, à la paix qui est le caractère essentiel de la mélodie liturgique. » *Tous* les systèmes musicaux liturgiques d'Orient connaissent, et à tout bout de champ, le phénomène de syncope.

(3) Notre ms. avait été déjà envoyé à l'impression, quand nous eûmes sous les yeux (*Tribune* de décembre 1922) cette rétractation loyale de M. Gastoué : « L'*a*, dans les manuscrits de Laon, paraît être exclusivement l'égal de *t* ».

cas, tend bien à démontrer qu'il ne s'agit pas, dans l'espèce, d'un signe rythmique. » Nous montrerons ailleurs la raison pour laquelle les neumistes grégoriens écrivaient ou n'écrivaient pas l'épisème, la note pouvant être malgré cela parfaitement longue. Du reste, pour prouver directement la valeur d'allongement, et qui plus est, d'allongement double, pour l'épisème sangallien et l'*a* messin dans notre cas, nous pouvons citer le ms. sur lignes KII de Monza (XII[e] s.), lequel à plusieurs reprises *redouble* le *la* de notre *podatus* (1). Et puis ce *la* n'est pas seulement accompagné de l'épisème sangallien et de l'*a* messin, il l'est aussi du *t* messin ; dans le dépouillement qu'a fait D. Ménager de nos intonations, pour 9 cas avec *t* il n'y a que 5 cas avec *a*. Or, le *t* ne peut avoir de sens mélodique ; donc pas davantage l'*a* messin ou l'épisème sangallien.

Passons maintenant à une nouvelle preuve de la valeur redoublante des épisèmes. A propos des antiennes qui finissent par la cadence, si commune en Tetrardus : *la —ut — si — sol — sol*, établissons, d'après Hartker, un schéma de quelques exemples, en marquant d'une noire chaque note épisématique :



L'École de Solesmes voit, dans l'épisème qui commence la colonne f, un signe de simple ictus thétique. Mais cet épisème peut être précédé immédiatement d'un ou de deux autres. L'épisème, qui se trouve tout de suite avant la colonne f, a-t-il

---

(1) Dom Ménager, *L'intonation des introïts, du type «Statuit»*, dans *Revue Grég.*, sept.-oct. 1913.

(2) Exemple d'accent au levé devant un groupe de deux notes :



le droit, si on ne lui attribue pas deux temps, d'être considéré par Solesmes comme ictus thétique ? Non, évidemment. Donc pas davantage celui qui le suit immédiatement. Qu'on veuille aussi remarquer que la colonne *e* contient à volonté: une note épisématique (syllabe *me*), ou deux notes ordinaires (syllabes *obum*). Concluons de nouveau qu'une note épisématique vaut deux temps. Et si la note épisématique de la colonne *e* vaut deux temps, est-il admissible que les notes épisématiques immédiatement voisines des deux colonnes *d* et *f*, ne vaillent pas aussi deux temps ?



Ajoutons à cela que dans l'antienne, de mélodie particulière, *Confortatus est*, notre formule finale : *la — ut — si — sol — sol* se change en : *la — ré — ut — si — sol — sol*, et qu'alors le *la* ne porte plus d'épisème :



Nous venons de citer un certain nombre d'exemples en faveur de l'équivalence : note épisématique = 2 notes ordinaires = 2 temps. Toutefois ces exemples ne sont rien en comparaison de ceux que nous pourrions alléguer. Nous mettons en fait qu'on ne peut presque étudier comparativement de page de ms. sans découvrir plusieurs notes épisématiques représentées ailleurs : soit par un *pressus*, soit par un *franculus*, soit par un *distropha*, soit par une double *virga* en forme de *pressus*, soit enfin par deux syllabes. Là est le fond de la notation rythmique.

---

(1) Nous ne mettons pas au levé cet accent, parce que notre cadence, avec adjonction d'un temps premier, fait pendant à une autre où, à une *virga* ou à un *punctum* long, correspondent exactement deux *virgas* ou deux *punctum* brefs, et où, dans les deux cas, l'accent tombe au posé. Ainsi pour les antiennes *Qui sitit* et *Qui post me* :



Par suite nous considérons la *clivis* sur la syllabe *li* de *filia*, comme une simple ampliation de la *virga* sur la syllabe *tus* de *factus*, et nous faisons se correspondre rythmiquement les accents des deux combinaisons verbales identiques *filia* et *factus est*.

Sans doute les signes et lettres des mss. sont divers et de sens multiple, mélodique ou autre. Mais l'épisème ou forme épisématique, et aussi le *t*, l'*x* et l'*a* messin (car ces lettres sont interchangeables avec l'épisème) représentent certainement de soi un redoublement de valeur par rapport à la note privée d'épisème ou de lettre de prolongation.

Nouveau fait paléographique : la présence fréquente de notes isolément épisématiques en cours de mot devant une nouvelle syllabe. Nous pourrions citer des centaines d'exemples contredisant le principe émis par les *Mélodies Grégoriennes* (ch. IX) : « La suspension de la voix sur une note est une véritable pause, bien qu'elle ne soit pas suivie d'un silence, et nous devons la traiter comme telle », c'est-à-dire la supprimer entre deux syllabes du même mot. Où la contradiction devient plus accentuée, c'est lorsque les notes se multiplient sur une syllabe en cours de mot, et que la dernière de ces notes est épisématique, et cela après d'autres notes ordinaires. Une seule explication est ici possible : la note épisématique représente une prolongation de proportion métrique, c'est-à-dire vaut deux temps. Ainsi pour la formule si fréquente *fa — sol — la — sol— fa — sol — sol — fa*, le 3e *sol*, devant une nouvelle syllabe, est toujours épisématique dans le 339 de S. Gall, et parfois aussi dans d'autres excellents mss., par exemple Bamberg, 1, 6 :



Les exemples de notes isolément épisématiques devant une nouvelle syllabe du même mot, et cela après plusieurs (1) notes brèves, sont assez fréquents. Citons, au hasard, la communion *Dominus dabit*, où Laon, sur la syllabe *ta* de *benignitatem*, finit par un *punctum* marqué du *t* le dernier *climacus*, dont les deux premières notes sont indiquées par de simples *punctum* ronds. Un autre cas, qui n'est pas rare, ce sont les *strophicus* sangalliens avec dernière note marquée de l'épisème (2). Ainsi dans le 339, au mot *animam*, syllabe *a*, de l'offertoire *Ad te Domine*, immédiatement avant la syllabe *ni*, *tristropha* avec épisème final.

L'école de Solesmes, en traitant ainsi notre premier cas :

---

(1) Exemple du même cas après une seule note brève. Pour l'introït *Domine ne longe*, Laon a sur la syllabe *lon*, un *epiphonus* avec *n t* sur la 1re note et *a* sur la 2e, immédiatement avant la syllabe *ge*. Remarquons donc en passant que les notes liquescentes peuvent être longues.

(2) Le trait horizontal qui termine le *strophicus* sangallien est bien l'épisème romanien attaché à l'*apostropha*, et a bien un sens de longueur, puisque souvent il est accompagné de la lettre *x* (*expecta*).



traduit par une brève au levé la longue (3e *sol*) des mss., alors qu'elle met au posé le *fa* précédent, qui est bref dans les mss. Et elle ne se contente pas de traiter comme brèves des notes affectées d'épisème dans les mss., elle en agit souvent de même à l'égard des notes traduites dans ces mss. par un *pressus*. Tel est le cas pour la deuxième note de nombreux *pes subbipunctis*, ainsi que l'a observé M. le Chanoine Baralli (1) :



L'école solesmienne, avec son rythme :



met ici au levé le deuxième *ut* et le *la*, et les traite comme desimples brèves alors que les mss. les remplacent souvent par des *pressus*. Observation identique pour ces finales de graduels,qu'à Solesmes on traite ainsi :



et qui ont dans les mss. le traitement suivant :



Nouvel exemple d'arbitraire dans l'interprétation paléographique. Pour le trait *De necessitatibus*, au début des mots *te expectant*, Einsiedeln porte un *pes* anguleux avec *t b* (*tene bene*) sur le second élément, Laon un *pes* désagrégé avec adjonction de l'*a*. Or, qu'il s'agisse bien de valeur redoublée (2), cela ressort de la notation de Montpellier, lequel termine son *pes* par une première *virga* sur la syllabe *te*, et une seconde sur la syllabe *ex* avant l'*oriscus*, pour montrer la jonction du *pes* à l'*oriscus* :

---

(1) *Esecuzione di certi « pes subbipunctis » e « climacus » frequentissimi nel canto gregoriano*, *Rass. Gregor.*, 1911, p. 247 sq.

(2) Si la deuxième note d'un groupe a une valeur double, la première note, aussi marquée de l'épisème, peut-elle être bonnement considérée comme affectée d'un simple *ritenuto* ?



Les éditions solesmiennes n'indiquent même pas un léger ralentissement pour notre cas, pas plus qu'elles n'en indiquaient pour les divers cas précédents. Voici leur traduction (seul le second *ré*, parce que devant un *quilisma*, doit être légèrement prolongé) :



Autre exemple d'arbitraire. Le *Nombre Musical* (p. 399) parle de deux mss. qui « écrivent *le plus souvent* une double note avant le *quilisma.* » Plus loin, à la page 405, à propos de la *clivis* devant le *quilisma*, il observe que les monuments de S. Gall l'accompagnent «du trait ou du *t* romaniens. Il n'est même pas rare de trouver, dans les cas analogues, le redoublement de la *virga* devant la *clivis*, ou ce qui revient au même, l'usage du *pressus.* » Puisque certains mss. redoublent la seconde note et certains autres la première, on s'attendrait à cette conclusion : une *clivis* devant le *quilisma* vaudra quatre temps. Il n'en est rien : la première seule (pourquoi la première plutôt que la seconde ?) vaudra deux temps, et, quant à la seconde, elle « sera toujours un peu appuyée et allongée. »

Dans quel texte des musicologues du Moyen-Age a-t-on jamais trouvé trace de simples nuances de valeur à exécuter ? Que nous disent les auteurs contemporains des mss. qu'il s'agit d'interpréter, les *Scholia Enchiriadis* (1) ou la *Commemoratio brevis* (2) ? « *Quidquid in modulatione suave est, numerus operatur per ratas dimensiones vocum* » ; « *Numerose est canere, longis brevibusque sonis ratas morulas metiri* » ; « Omne melos more metri diligenter mensurandum est » ; «Inæqualitas ergo cantionis cantica sacra non vitiet, non per momenta neuma quælibet aut sonus indecenter protrahatur aut contrahatur » ; « *Omnia longa æqualiter longa, brevium sit par brevitas* » ; « *Semper unum alterum duplo superet* » ; « Magistri scholarum debent ab initio infantes eadem æqualitatis sive numerositatis disciplina informare, inter cantandum aliqua pedum manuumve vel qualibet aliqua percussione numerum instruere ». A ces textes il faut ajouter celui-ci de Bernon de Reichenau: «Attendas in neumis, ubi *ratæ sonorum morulæ* breviores, ubi vero sint *metiendæ* productiores.» Il faut surtout ajouter ceux de Guy et d'Ari-

(1) *Pat. Lat.*, t. CXXXII, col. 993 sq.
(2) *Pat. Lat.*, t. CXLII, col. 1114.

bon, que nous avons rapportés ailleurs, et dans lesquels il nous a été dit expressément que la *virga jacens*, ou *subjecta*, ou *plana, parce que virga épisématique*, amenait avec soi une « morulam duplo longiorem. » Aribon met en relation le mot « longitudinem » avec les mots « duplo longiorem » : « Longitudinem, de qua dicit (Guido) *duplo longiorem*, cum subjecta virgula (la *virga* épisématique) denotat. » Ce texte, à lui tout seul, renverse de fond en comble, l'interprétation solesmienne : cette dernière admet la « longitudinem », mais repousse le plus souvent la « morulam duplo longiorem. » Voici la traduction du texte complet : « Le neume *quilisma* présente, lorsqu'il est terminé par une *virga* épisématique, une note ayant la longueur dont parle Guy quand il emploie l'expression « durée deux fois plus longue », et, lorsqu'il n'y a pas *virga* épisématique, une note ayant la valeur brève qu'indique Guy par son expression « durée deux fois plus brève». Par conséquent, toutes les fois que les auteurs médiévaux nous parlent de *longue*, il faut interpréter : note ayant une valeur double (« duplo longiorem ») de la brève, c'est à dire valant deux temps ; toutes les fois qu'ils nous parlent de *brève*, il faut entendre : note ayant une durée moitié moindre («duplo breviorem») que la longue, c'est-à-dire valant un temps exact. C'est ce qu'enseigne expressément Remi d'Auxerre, lorsqu'il parle des « virgulæ quibus constant brevia et longa », et qu'il ajoute pour expliquer ces brèves et ces longues : « sicut unum ad unum... vel duo ad duo ».

Même enseignement explicite au sujet des lettres de prolongation. Voici quelques phrases d'Aribon qui attribuent au *t* une valeur proportionnelle : « Tenor dicitur mora vocis, qui in æquis est si quatuor vocibus duæ comparantur, et quantum sit numerus duarum minor, tantum earum mora sit major. *Unde* in antiquioribus Antiphonariis c, *t*, m, reperimus persæpe, quæ celeritatem, *tarditatem*, mediocritatem innuunt. Antiquitus fuit magna circumspectio non solum cantus inventoribus, ut quilibet *proportionaliter* invenirent et canerent (1). » Donc le *t* obtient ce résultat que deux notes qu'il affecte ont la « mora », la valeur, de quatre autres ordinaires : note avec $t = 2$ temps.

D. Mocquereau a intitulé son ouvrage célèbre: *Le Nombre musical grégorien*. Qu'est-ce donc que ce Nombre pour l'éminent paléographe ? On peut en juger par ces expressions : « Fixer la durée rigoureuse, mathématique des épisèmes sangalliens est chose impossible : *une telle exactitude n'a jamais existé.*» (*Paléog. Music.*, IX, p. 45). La « tendance de la prosodie métrique à se rapprocher *pratiquement* de la libre allure du langage ordinaire (2) se retrouve dans le nombre

(1) Gerbert, *Script.*, t. II, p. 277.

(2) Pour prouver cette tendance, D. M. cite un texte (Quintilien, *Inst. orat.*, IX, 4) se rapportant au cas, qui n'a rien à faire ici, du débit oratoire, mais tout de même où se trouve

musical grégorien avec une liberté, une souplesse plus larges et plus fréquentes encore. Les renseignements fournis sur ce point par la notation neumatique et par l'influence des textes liturgiques sur les mélodies complètent les indications un peu sommaires des théoriciens du moyen-âge. » (*Le Nombre Music.*, p. 212).

Pour ces derniers, que signifie par contre, et uniquement («quidquid in modulatione est suave »), le « numerus » ? L'exécution par « ratas dimensiones vocum », par « ratas morulas », par « morulam duplo longiorem » ou «duplo breviorem », l'exécution par conséquent métronomiquement isochrone que pratiquent encore aujourd'hui, dans la grande majorité des cas, les communautés liturgiques orientales ; car pour le « tempo rubato » oriental avec abandon de la mesure, s'il a existé en Occident dans le haut Moyen-Age, ce qui est possible, les expressions ci-dessus l'excluent clairement plus tard. Du reste, dans les divers systèmes musicaux orientaux qui emploient une notation, cette notation n'indique jamais le *tempo rubato*, mais figure uniquement la mesure stricte, qui ensuite est pratiquée ou abandonnée suivant le cas. Et puis en Orient les mélodies proprement organiques, de style syllabique ou quasi syllabique, sont exécutées avec mesure stricte et martèlement. Prenons, par contre, l'antienne *Qui sitit*, que nous avons traduite ailleurs. Pour quelques syllabes et peu de notes, on a huit des ces dernières épisématiques en dehors des finales. Qu'on essaie de faire là de simples *ritenuto*, et l'on verra l'effet ridiculement compliqué qui en résultera. Et les notes brèves isolément placées entre deux notes légèrement retenues, comment arriver à leur donner une valeur qui puisse bonnement s'appeler commune ?

L'on sait que certains maîtres de chapelle, tout en adoptant les éditions rythmiques de Solesmes, laissent assez généralement de côté les épisèmes horizontaux, parce qu'offrant un obstacle à l'ensemble dans l'exécution. Que serait-ce si, au lieu du nombre restreint de signes horizontaux indiqués, l'on avait sous les yeux la reproduction complète des prétendues nuances d'accélération et de prolongation qui ressortent, d'après les principes mêmes de Solesmes, de l'examen des mss ! (1) Les premières de ces nuances ont été toutes supprimées d'un trait de plume. Les secondes, on n'en a gardé qu'une partie assez restreinte, en faisant le choix d'après un critère bien peu logique.

---

cette remarque : « In *metris* omnes breves longæque inter se obsessæ sunt pares». Comme donc en chant grégorien « omne melos more *metri* diligenter mensurandum est », il s'ensuit qu'en chant grégorien « omnes breves longaeque inter se obsessae sunt pares » , ce qui est précisément le contraire de la thèse de D. Mocquereau.

(1) «Le manuscrit n° 359 de S. Gall, publié par le R.P. Lambillotte, contient, en chiffres ronds, 2400 clivis. Sur ce nombre, 1700 sont modifiées, par l'épisème ou le *t.* » (*Pal. Mus.*, t. IV, p. 21).

Hartker, par exemple, aura trois épisèmes en cours d'incise pour la formule antiphonique suivante :



Les éditions de Solesmes indiqueront un *ritenuto* sur le premier *fa* pour l'antienne *Sunt de hic*, mais n'en indiqueront plus pour l'antienne immédiatement suivante (*In octava S. Joannis*) *Ecce puer*. Très fréquemment du reste le *ritenuto*, marqué pour le cas d'un groupe de notes n'est plus qu'un épisème vertical d'ictus thétique pour le cas de deux syllabes occupant les notes, désagrégées du groupe primitif. Est-il admissible que des interprétations différentes aient été données à un même timbre d'antienne, alors que les mss. n'en assignent aucune positivement? Sans compter que les innombrables épisèmes traités en simples ictus thétiques sont en réalité des épisèmes supprimés, car ils n'amènent en fait aucun allongement. Autre bizarrerie : tel épisème, traité ici comme ictus thétique, n'a même plus ailleurs cette apparence d'existence, la note qui le porte étant mise sur levé bref. Tel est le cas du deuxième épisème de l'incise ci-dessus pour l'antienne *Joannes vocabitur*, où la syllabe *nes*, au lieu d'être comme ailleurs au posé, est mise au levé.

De même que les éditions de Solesmes, pour se soustraire à l'envahissement encombrant des simples nuances de valeur, que sont censés indiquer les mss,ont jeté en bloc par dessus bord tous les *accelerando*, elles en ont fait de même pour tous les *ritenuto*, lorsqu'il s'agit de neumes comprenant déjà plusieurs temps à l'unisson : *pressus*, *franculus*, *distropha*, *tristropha*, *bivirga*, *trivirga*. Et, au fait, conçoit-on qu'un compositeur ait éprouvé le besoin, après avoir accordé deux temps pleins aux deux premières notes d'un tristropha, d'ajouter bizarrement, souvent avant une nouvelle syllabe, un minuscule allongement à la seule troisième note ! L'épisème signifie manifestement ici un redoublement de valeur, et alors nous arrivons à ces équivalences :

A
- *distropha* bref = 2 temps ;
- *distropha* avec épisème = 3 temps (1+2) ;
- *bivirga* = 4 temps (2+2) ;

B
- *tristropha* bref = 3 temps (1+1+1) ;
- *tristropha* avec épisème = 4 temps (1+1+2) ;
- *trivirga* = 6 temps

Les éditions solesmiennes accordent 2 temps exacts à la catégorie A, et 3 temps à la catégorie B. Nous parlerons ailleurs des diverses valeurs qu'il faut attribuer

aux notes à l'unisson du *pressus* et du *franculus*, notes auxquelles les éditions susdites concèdent uniformément 2 temps.

Pour prouver l'existence paléographique de simples nuances de valeur, M. le Chan. Baralli a mis en avant la rencontre dans les mss. de l'*m* (*mediocriter*), soit avec une lettre de prolongation, soit avec un *c* : donc il y a alors, conclut-il, une légère augmentation, ou une légère diminution de valeur. Que l'éminent maître en paléographie ne nous en veuille pas si nous ne partageons pas sa manière de voir. Avec lui, nous admettons que l'*m* a un double sens : l'un mélodique, l'autre rythmique, le premier étant du reste de beaucoup le plus fréquent (1). Toutefois l'*m* rythmique a toujours, selon nous, pour fonction d'empêcher qu'on ne donne à la note qu'elle affecte autre chose que la valeur *exacte* d'un temps ou de deux temps. Comment du reste Aribon aurait-il pu autrement parler d'exécution *proportionelle* indiquée par l'*m* comme elle l'est par le *t* et le *c*?

Venons-en aux faits paléographiques, et prenons l'*md* qui surmonte les premiers des huit *punctum* accompagnant, dans Laon, les syllabes *et adduxerunt in montem* du Graduel *Discerne* ; et aussi, pour le même cas, l'*m* du 339 de S. Gall et la double *m* du 121 d'Einsiedeln. Il est bien évident, puisqu'il s'agit ici de notes en forme de récitatif à l'unisson, que l'*m* signifie simplement : donnez à ces notes exactement la valeur d'un temps, ni plus, ni surtout moins (*in medio*, d'où *mediocriter*) (2). *Tm* veut donc dire : faites ici une longue de deux temps bien exacts, sans presser ni allonger. *Cm*, de son côté, empêche d'allonger la note, et en même temps de lui accorder moins d'un temps.

---

(1) M. Gastoué (*Sur l'intonation des introïts du type « Statuit »*, *Tribune*, 1914, p. 127), a écrit que l'*m* « attire immanquablement l'attention sur un intervalle médiocre ». Dans le cas que nous citons du Graduel *Discerne*, il n'y a certainement aucun intervalle d'indiqué, l'*m* a certainement par suite un sens métrique. Et puis quel sens mélodique attribuer à *tm* et à *cm*, au moins pour les cas où ces indications se trouvent sur une note manifestement à l'unisson de la précédente ? Et même l'on peut se demander si jamais, dans les sigles *tm*, *cm*, l'*m* a un sens mélodique venant se surajouter au sens rythmique du *t* ou du *c*. Il faut, en effet, franchir un intervalle avant de donner à la note d'arrivée une valeur plus ou moins grande. C'est donc *mt*, *mc* qu'on devrait alors plutôt rencontrer.

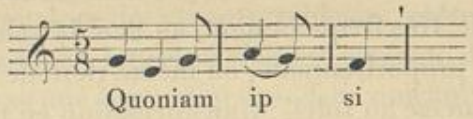
(2) Cette multiplication de notes à l'unisson, au beau milieu d'une mélodie est pour nous une imitation du fait oriental dont nous avons parlé ailleurs. Du reste, en Orient comme en Occident, c'est la tonique (ou la dominante) qui plus spécialement reçoit le phénomène en question. Or, en Orient ces suites de notes à l'unisson sont toujours exécutées en donnant un temps à chaque note, et cela avec une précision mathématique et un martèlement de chaque note. C'est très vraisemblablement l'exécution qu'on donnait aussi en Occident à ces successions de notes. Du reste, puisqu'au XI[e] siècle le ms. 318 du Mont Cassin appellait *Percussionalis* le *punctum* bref et long, toute suite de *punctum* amenait une suite de notes *percu'ées*.

Autre objection. A propos de l'incise antiphonique : *sol — mi — sol — fa — mi — ré* (ou *fa*) avec premier *sol* et premier *fa* épisém., D. Mocquereau (*Revue Grég.*, mars-avril 1920) a écrit : « Ses *clivis* longues n'étant que la réunion en un seul groupe de deux notes par ailleurs distinctes, ne peuvent valoir que deux temps. » En vérité, que nos *clivis* soient considérées comme la réunion de deux notes distinctes, ou que ces deux notes distinctes ne soient que la monnaie des *clivis* (et la deuxième hypothèse est, par comparaison, plus vraisemblable), qu'est-ce que cela a donc à voir avec la véritable valeur temporaire ? Dans l'une et l'autre hypothèse, nos notes distinctes ne peuvent-elles valoir : la première, deux temps pleins ; la seconde, un temps ? Comme, par ailleurs, nous rencontrons à chaque pas des *clivis* épisématiques ayant pour équivalence : soit *trois* syllabes, soit *trois* notes ; comme, en second lieu, nous savons par Guy et Aribon qu'une *virga* épisématique représente une « morulam duplo longiorem » ; comme enfin ces deux faits bien positifs ne peuvent être contrebalancés par la considération uniquement négative de D. Mocquereau, nous avons le devoir rigoureux d'accorder exactement deux temps à chacune des *virga* épisématiques entrant dans la composition des *clivis* de notre formule :



Nous trouvons une confirmation de notre conclusion dans la comparaison même qu'établit D. M. entre l'incise ci-dessus et une autre incise assez semblable, que nous traduisons ainsi :

Ant. *Beati pacifici*



Nous avons vu ailleurs qu'en cas de mot proparoxyton final, cette incise devenait :

Ant. *Sunt de hic*



Par où nous voyons que la seconde *clivis* de l'incise *fiat mihi* commence par une note de valeur double, puisqu'elle correspond à une autre *clivis* qui a pour équivalence *trois* notes. Il est assez improbable après cela que la première *clivis* ait été traitée autrement que la seconde.

Dans la brochure qu'a consacrée le R. Père Fradet au regretté Père Lhoumeau, se lit une appréciation de celui-ci au sujet des éditions solesmiennes. Il y est dit que ces éditions sont « du vandalisme et de la fantaisie au plus haut degré ».

Comment un tel musicologue a-t-il pu en arriver à écrire des expressions aussi dures, après avoir été un des initiateurs et des propagateurs du mouvement solesmien ? C'est que, dans les dernières années de sa vie, cet infatigable chercheur de la vérité, s'était attelé, lui aussi, à l'œuvre ingrate de dépouiller les mss. publiés par la *Pal. Mus.*, et que ce dépouillement lui avait révélé. comme à nous, l'erreur foncière de Solesmes.

Puisque les éditions *rythmiques* étaient conçues dans le but de réformer des éditions existantes, à peu près arythmiqnes, il est vrai, et qu'il ne s'agissait pas d'un simple travail de cabinet, mais d'une réalisation pratique qu'on entendait lancer à travers le monde, le devoir s'imposait de n'aller qu'à coup sûr. Il fallait tout d'abord répondre scientifiquement à cette question : Quelle est la valeur exacte des indications rythmiques des mss. ? Or, on trouvait à chaque pas, dans les mss., des équivalences entre note épisématique ou lettre de prolongation et note double. Cela était une présomption en faveur du principe : note longue = deux temps. Il fallait alors ne se décider pour une valeur habituelle de simple nuance, que si quelque raison positive sérieuse, tirée des mss. ou des auteurs du moyen âge, pouvait être présentée en faveur de cette interprétation. Mais non, les mss. ne disent rien de positif, et surtout les auteurs ont un enseignement unanimement contraire à l'interprétation en question, et cependant c'est cette interprétation qui prévaut. On se contente de convenir que l'équivalence constatée avec une note double entraînera la valeur double.

Arrive la réalisation pratique. On s'attendait à voir traiter les indications des mss. avec grand respect, puisque tout reposait là-dessus. C'est cependant la « fantaisie » qui sévit ici. On avait admis la valeur double pour le cas d'équivalence avec note double: très fréquemment, au lieu de valeur double, on n'accorde qu'augmentation non proportionnelle, ou même rien de tout. Les épisèmes des mss. fondent comme neige au soleil : transformation en ictus thétiques, ou suppression totale. Il ne valait vraiment pas la peine de lancer dans le domaine pratique un travail qui demande à être refait d'un bout à l'autre. La seule utilité qu'il ait, est celle de fournir, par ses différents ictus, un cadre à une musique qui en était plutôt dépourvue, des points de repère à des chantres souvent désemparés. Mais le vrai cadre, les vrais points de repère, c'est ailleurs qu'il faut les chercher, c'est dans l'ossature métrique qu'on connaissait au moyen âge. Quant aux ictus verticaux, s'ils ont, d'un côté, une réelle utilité pratique, ils représentent souvent, de l'autre, une véritable dénaturation, à la fois, des groupements neumatiques et métriques, et des caractères traditionnels de l'accent, comme nous le verrons plus loin.

f/ Bizarreries des mss. dans leur façon de porter ou non les indications rythmiques.

Reste à expliquer les bizarreries graphiques des mss. au point de vue qui nous occupe. Ici il faut se rappeler qu'au Moyen-Age l'on apprenait tout par cœur, et que c'était là, comme ça l'est encore en Orient, une des branches les plus importantes de la formation cléricale ou monastique. Aussi écoutons cette remarque ayant trait à l'an 1100 environ : « Rodulphus instruxit pueros arte musica secundum Guidonem, et primus illam in claustrum nostrum (Trudonense) introduxit, stupentibusque senioribus faciebat illos solo visu subito cantare tacita arte magistra, quod numquam auditu didicerant. » (*Gesta abbat. Trudon.*, l. VIII, *P. L.*, t. CLXXIII, c. 116). Les neumistes d'avant Guy d'Arezzo écrivaient donc pour des gens qui savaient déjà par tradition orale ce qu'ils lisaient, et en outre écrivaient peut-être assez souvent de mémoire. On comprend fort bien après cela que les mss. soient si peu fixes au point de vue de l'indication du rythme, en sorte que dans un même ms. une même formule sera ou ne sera pas rythmée.

Aussi faut-il être en garde contre la tendance que l'on aurait à voir des leçons différentes dans les variantes *purement négatives* des mss. entre eux. Il résulte de l'article qu'a publié en 1913 M. le Chanoine Baralli (1), que la plupart des divergences graphiques relevées par M. Wagner (*Neumenkunde*) ne constituent pas du tout des variantes rythmiques réelles. Déjà D. Mocquereau, en 1911 (2), avait pu conclure de savants tableaux paléographiques que, « si une indication supplémentaire, lettre ou trait,est présente dans un ms. et absente d'un autre, employée dans une ligne et omise dans une autre ligne d'une même colonne de tableau — ce qui arrive fréquemment — il n'y a pas pour cela divergence positive de signification rythmique entre ces deux mss., entre ces deux lignes. » Chartres écrit habituellement sous forme brève la *clivis* finale de ses pièces, laquelle est évidemment longue. C'est là un fait banal.

Et il est bon de remarquer que les mss. agissent avec la même liberté, aussi bien pour les cas où il y a équivalence entre note épisématique d'une part, et deux syllabes ou deux notes distinctes d'autre part, que pour ceux où l'on ne rencontre pas une telle équivalence. L'on voit donc quelle valeur aurait une ob-

(1) « *Nimium ne crede colori* », dans *Rass. Gregor.*

(2) *De la clivis épisématique dans les manuscrits de S. Gall, Rev. Greg.*, p. 55.

jection ainsi conçue : Pourquoi, le plus souvent, Hartker indique-t-il l'épisème pour les *podatus* ou *clivis*, et ne l'indique-t-il plus si ces *podatus* ou *clivis* sont monnayés ? Puisque Hartker ne l'indique pas davantage en cas de monnayage sur trois syllabes ou trois sons, c'est donc qu'ailleurs ces *podatus* ou *clivis* épisématiques valent bien aussi trois temps (1), c'est donc aussi que nous avons le droit d'accorder 2+1 temps aux notes monnayées non épisématiques correspondant ailleurs à des *podatus* ou *clivis* avec épisèmes dont l'authenticité nous est prouvée par comparaison.

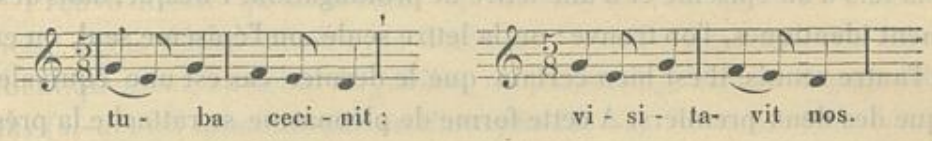
Chose plus remarquable encore : bien qu'il soit certain que la *virga* n'a pas *de soi* une valeur longue, il se rencontre que, pour tel groupe et dans telle école de mss., la *virga* est *toujours* longue, même sans épisème exprimé. Nous parlerons ailleurs de la *bivirga* et *trivirga* de S. Gall : qu'elles portent ou non l'épisème, elles ont chacun de leurs éléments longs. De même on trouve dans Laon un *scandicus subbipunctis* composé ainsi : 2 *punctum* ronds, 1 *virga* et 2 *punctum* ronds ; et un autre organisé avec 5 *punctum* ronds. La *virga* du premier groupe est toujours longue, ce qu'on prouve par comparaison avec les autres écoles des mss. et par opposition avec la forme à seuls *punctum* ronds. Il y a donc ici équivalence avec une note épisématique : telle *forme de groupe* amène de soi la longueur. Et cela se renouvelle pour plusieurs neumes dans lesquels l'indication de longueur est constamment sous-entendue.

La seule façon vraiment scientifique de découvrir le rythme authentique d'une formule grégorienne, c'est donc d'en établir l'analyse comparative. L'on prend cette formule d'abord dans les divers cas où elle se présente pour un même ms. puis pour d'autres mss. de la même école, puis enfin pour plusieurs autres écoles. Fatalement ressortent alors les longues authentiques, en même temps que les véritables variantes et les erreurs de copiste, des différences purement négatives apparaissent comme seulement graphiques. Les différences positives (d'un côté épisème, de l'autre *c*) ne sont, elles-mêmes, le plus souvent qu'apparentes, étant dues à une erreur de copiste. L'on peut voir en exemple l'*Etude sur une cadence des traits du huitième mode*, que publia, en 1903, Dom Mocquereau dans la *Tribune de S. Gervais*. Une certaine *clivis*, qui de temps en temps est longue dans plusieurs mss. y est démontrée être brève par l'insistance avec laquelle ces mêmes mss. et bien d'autres aussi, l'affectent du *c*. Le phénomène contraire se présente dans Hartker pour les antiennes du type *Lumen*. Partout ces antiennes portent un épisème sur leur premier *si* comme nous l'avons vu ailleurs. Mais l'antienne *De fructu* a là un *c*, et alors le *clivis* ne parle pas d'épisème.Simple preuve,

---

(1) Nous donnerons bientôt d'autres preuves de cette valeur de trois, et non de quatre temps, pour la plupart des *podatus* ou *clivis* épisématiques.

à notre avis, d'inadvertance chez le copiste. Le cas est semblable pour l'incise *visitavit nos* de l'antienne *Per viscera*. L'analyse comparative voudrait que la *clivis* sur la syllabe *vit* fût longue ; elle est au contraire privée d'épisème, et, au lieu d'écrire l'épisème, le copiste a tracé, par distraction selon nous, un *c* (1) :



g/ Cas de non activité métrique de certaines indications d'allongement.

Si une multitude de notes graphiquement brèves sont longues en réalité, à l'opposé un certain nombre d'indications d'allongement sont sans activité, au moins métrique. D'abord le *punctum* non rond, lorsqu'il accompagne seul une syllabe, bien qu'il soit long lorsque S. Gall y ajoute un épisème vertical, ou qu'une lettre de prolongation le surmonte, ou enfin que l'analyse comparative conclut à la longueur, le plus souvent de beaucoup est bref, et cela ressort du fait qu'il est facilement substitué : soit par le *punctum* rond, soit par la *virga* ordinaire. C'est comme tel qu'il sert de *punctum* de récitation. En résumé nous avons ici un neume ayant une forme longue de soi, (se souvenir de l'expression « Percussionalis *longa* » employé par certains mss. au sujet du trait sans épisème), mais qui en fait est bref, le plus souvent, lorsqu'il accompagne seul une syllabe.

Deuxième forme de non activité : les épisèmes à fonction pléonastique. Il y a pléonasme lorsque deux notes à l'unisson, et rattachées ensemble sans répercussion, ont chacune un épisème, et que cependant l'analyse comparative amène à constater qu'un seul de ces épisèmes a valeur de deux temps, l'autre étant mis là uniquement pour rappeler la jonction des deux notes. Ainsi pour la formule *fa-mi-fa-sol-sol-fa* des Traits du 2e Mode, le premier *sol* et le second sont ordinairement épisématiques dans S. Gall, bien que la comparaison avec Laon montre bien que seul le dernier est long : la lettre de prolongation, en effet, ne se trouve pas sur le premier, et même parfois ce dernier *sol* disparaît, et passe alors au *fa* précédent son unique temps de valeur (ce *fa* porte dans ce cas une lettre de prolongation) :

---

(1) Si nous avions un *c* sur la *virga* de *ta*, celui de *vit* serait évidemment authentique, et il y aurait alors suppression eurythmique d'un temps dans chaque mesure de l'incise. Mais tel n'est pas le cas ; et alors il y aurait, par contre, un manque d'eurythmie choquant à avoir une mesure quaternaire faisant pendant, d'une manière ici bien singulière, à une mesure quinaire.

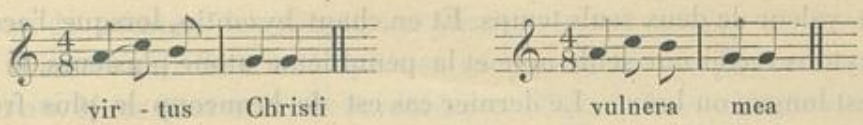


Une forme de pléonasme plus fréquente, c'est quand une même note est affectée à la fois d'un épisème et d'une lettre de prolongation. Puisque, dans des cas absolument identiques, l'on trouve : ou la lettre seule, ou l'épisème seul, ou enfin l'une et l'autre réunis, il est bien certain que le dernier cas est une équivalence rythmique des deux premiers. A cette forme de pléonasme se rattache la présence de l'épisème vertical à l'extrémité du trait sangallien, déjà long par lui-même. L'analyse comparative montre ici aussi l'identité de valeur avec ou sans l'épisème.

Troisième forme de non activité. Les neumes longs, parce que dissociés, n'ont pas nécessairement long chacun de leurs éléments. Ainsi le *podatus* et la *clivis* de Laon, toujours dissociés lorsqu'ils sont longs, ne valent, le plus souvent, en cours d'incise,à moins d'indication positive contraire et à moins d'un *quilisma* suivant immédiatement, que 2+1=3 temps, et non 4. En voici quelques raisons, qui montreront aussi que les *podatus* et *clivis* des autres écoles ont même valeur habituelle de 3 temps en cours d'incise.

Lorsqu'il s'agit du Trait *De necessitatibus*, Laon, aux mots qui *te expectant*, a deux *podatus* se faisant suite immédiatement, tous deux composés d'un *punctum* de forme longue et d'une *virga*. Cependant, alors que le premier *podatus* n'a aucune lettre, le second est accompagné d'un *a*, non plus entre les deux éléments, mais à la hauteur de la *virga* qu'il affecte manifestement. Einsiedeln a, lui aussi, deux *podatus* épisém., le premier sans lettre, le second avec *tb* (*tene bene*) sur son second élément. Impossible de ne pas être frappé de cette concordance graphique entre nos deux mss. et de ne pas y voir une indication de brièveté pour le second élément du premier *podatus*. Si, en effet, le *podatus* ép. avait été ordinairement d'une valeur de quatre temps, pourquoi, de part et d'autre, spécifier cette valeur pour notre *second podatus*?

En dehors de notre hypothèse, comment expliquer aussi cet autre fait ? Lorsque la cadence finale antiphonique *la-ut-si-sol-sol* a une seule syllabe sur le *la* et l'*ut*, Hartker indique un *podatus* ép. ; mais lorsque nos deux notes sont réparties sur deux syllabes, la première porte *toujours* l'épisème ou le *t* (ou les deux à la fois), et la seconde ne porte *jamais* rien. Si cependant notre cas était une exception, si habituellement les *podatus* ép. en cours d'incise valaient quatre temps, l'on devrait une fois ou l'autre rencontrer le *c*, soit sur le deuxième élément de notre *podatus*, soit sur la note qui sert de monnaie à ce second élément. Or, *jamais* non plus de *c* :



Preuve directe qu'un *podatus* ép. ne vaut souvent que trois temps en cours d'incise. Dans Einsiedeln le type d'alleluia *Ostende*, plusieurs fois reproduit, a authentiquement, au début du *jubilus*, un *podatus* ép. Mais, à la page 68, ce *podatus* (*si-ut*) est substitué par un *distropha* (*ut-ut*). A ce *distropha* l'on doit natu rellement sous-entendre l'épisème final, ce qui tout de même n'amène en tout que trois temps. (L'on a ici de nouveau l'équivalence : forme métrique 1 + 2 = forme métrique 2 + 1).

Remarques plus générales. Si l'équivalence des *podatus* ou *clivis* longs ou dissociés se rencontre à chaque pas avec trois syllabes ou trois sons distincts, nous ne l'avons jamais relevée avec quatre syllabes ou quatre sons, même lorsque cette équivalence eût été toute naturelle. Comment expliquer cette carence, en admettant la valeur habituelle de deux longues ? Enfin, si les *podatus* et *clivis* ont longs leurs deux éléments, l'on arrive à des réalisations parfaitement ridicules en style antiphonique. Par exemple, l'antienne *Qui sitit* finit par avoir 3 seules brèves sur 26 notes, et trois brèves se suivant immédiatement :



Qu'on compare cette version à celle que nous avons donné, ailleurs, et que l'on dise de quel côté se trouve mieux satisfait l'instinct artistique :



Ce qui est vrai, c'est que parfois les *podatus* ou *clivis* ont, indiqués longs, leurs deux éléments. Mais il est bon de remarquer que parfois aussi l'on voit l'épisème sur la note isolée qui précède, sur l'accent des proparoxytons, le *podatus* ou

la *clivis* à valeur de deux seuls temps. Et en chant byzantin, lorsque l'accent des proparoxytons reçoit une seule note et la pénultième atone plusieurs, la note de l'accent est longue ou brève. Le dernier cas est de beaucoup le plus fréquent ; nous en donnerons plus loin des exemples. En chant grégorien l'on peut donc légitimement supposer la valeur quaternaire ou la sénaire aux groupes longs de deux notes, tout en réservant la seconde valeur à la très grande majorité des cas, en dehors des finales d'incises et de la présence du *quilisma*. Somme toute, ici encore, et pour tous les neumes dissociés, c'est l'analyse comparative qui peut seule déterminer les éléments réellement de valeur double, à moins qu'une lettre accompagnant *chaque note en suite de la première* ne vienne trancher la difficulté. Une lettre affectant tout un groupe de notes ne suffit pas.

Quatrième forme de non activité : le *punctum* isolé, graphiquement long, au commencement d'un groupe n'a pas toujours une signification longue ; c'est de nouveau l'analyse comparative qui doit décider en dernier ressort. Prenons, dans la *Pal. Mus.*, t. X, p. 208 sq., la comparaison établie entre divers mss, pour l'alleluia *Ostende*. La toute première note est indiquée par un *punctum* rond dans S. Gall, par un *punctum* rond avec *c* dans Laon, mais par un *punctum* de forme longue dans Troyes 522, excellent ms. de l'école messine, de l'école à laquelle appartient Laon. Évidemment ce *punctum* a valeur brève, et de même celui qui commence le *scandicus* du début du mot *Domine*, car partout ailleurs on a *punctum* rond sans jamais lettre de prolongation. Du reste un *scandicus* qui a sa seconde note brève (et c'est ici le cas dans tout les mss.) doit nécessairement avoir brève aussi sa première.

Autre fait semblable. Chartres commence régulièrement son *torculus resupinus* par un trait, qu'il s'agisse du groupe ordinaire ou du groupe épisématique. Le trait en question — et cela est démontré par la comparaison des autres mss.—, tantôt a valeur de *punctum* long, mais tantôt aussi de simple *punctum* bref.

Dernière forme de non activité. De même que nous venons de montrer qu'un *punctum* initial isolé, graphiquement long, peut être bref, de même peut l'être un *punctum* final dans les mêmes conditions. Le *climacus* ordinaire de Chartres finit toujours par un trait. Il est bien évident que tous les *climacus* de Chartres ne peuvent se terminer par une longue. Notre trait, ici de nouveau, aura donc valeur longue ou brève suivant que l'indiquera l'analyse comparative. Même remarque pour beaucoup de *torculus* messins, et aussi pour beaucoup de *pes subbipunctis* chartrains ou messins, qui finissent par un élément isolément long dans sa forme, mais en réalité bref.

A propos du « trait allongé qui forme la troisième note de la *tristropha* dans les deux notations chartraine et messine », la *Pal. Music.* (t. XI, p. 120) écrit : « Nous inclinerions volontiers à croire que c'est là une simple manière d'écrire,

une façon de terminer le groupe, car jamais on ne rencontre de *punctum* bref comme dernière note de la *tristropha*, et surtout on n'y voit pas de lettre rythmique *t* ou *a* ». Nous fiant à ces deux dernières affirmations, impressionné de plus par le fait que très ordinairement à un trait allongé chartrain ou messin correspond un *apostropha* sans épisème dans S. Gall, nous avions eu tendance pendant un certain temps à voir aussi dans ce trait allongé «une simple manière d'écrire», une forme épisématique non active. Mais à l'étude plus attentive nous avons reconnu : et qu'on rencontre parfois, bien que rarement, un « *punctum* bref comme dernière note de la *tristropha* » dans Laon et dans Chartres, et qu'on y voit, plus souvent, la « lettre rythmique *t* ».

Qu'on prenne, par exemple, le 1^er^ verset de l'offertoire *Eripe... Deus meus*, à la 3^e^ syllabe de *captaverunt*. Laon a, à deux reprises, un *tristropha* avec *punctum* rond final ; et, chose remarquable, Chartres a exactement la même notation. Or, le dernier *apostropha* est si bien authentiquement bref, qu'Einsiedeln a un *st* après le 1^er^ *tristropha*. De même *punctum* rond, et dans Laon et dans Chartres, au 1^er^ verset de l'Offertoire *Constitues* : *præ filiis diffusa* ; et aussi au 3^e^ verset : *Propterea*. En outre, aux pages 24 et 25 du ms. de Chartres, on trouve l'offertoire *Domine ad adjuvandum* écrit avec notation particulière : les *tristropha* ou *distropha* ont leur dernier *apostropha* écrit exactement comme l'*apostropha* précédent. Enfin, ce qui est caractéristique, c'est que régulièrement quand les *tristropha* ou *distropha* de Laon sont écrits avec *punctum* rond final, ceux de Chartres le sont également avec *punctum* rond ; quand, par contre, ceux de Laon portent un trait allongé, ceux de Chartres le portent aussi. Est-il admissible qu'une pareille coïncidence n'indique pas une diversité de valeur entre *punctum* rond et trait allongé ?

Mais alors comment expliquer les divergences si fréquentes avec S. Gall ? Si le trait allongé des *strophicus* messins et chartrains représente vraiment une longue, pourquoi le plus souvent à ce trait allongé correspond-il dans S. Gall un *apostropha* non épisématique ? Faisons tout d'abord remarquer que jamais, à notre connaissance du moins, à un *punctum* rond dans Laon et Chartres ne correspond un *apostropha* sangallien avec épisème. Ce point, négatif mais de toute première importance, acquis, l'ont peut expliquer les divergences graphiques ci-dessus : ou par une variante rythmique assez ordinaire entre les deux groupes de mss., ce qui est bien invraisemblable après les constatations ci-dessus, ou parce que *l'apostropha* final sangallien est fréquemment long, bien que dépourvu de l'épisème, ce qui n'est pas pour nous surprendre après tout ce que nous avons vu ailleurs sur les équivalences possibles entre note graphiquement ordinaire et note graphiquement épisématique. N'est-il pas, par exemple, hors de doute qu'une

virga ou une *clivis* ordinaires dans l'écriture sangallienne sont très fréquemment longues en réalité ?

Nous venons de voir que la dernière note d'un *strophicus* peut être brève ou longue. Mais n'existe-t-il pas des *strophicus*, ou groupes de notes répercutées, ayant toutes leurs notes longues ? Nous le croyons ; pour nous, la forme longue du *strophicus*, c'est la *bivirga* ou la *trivirga*, affectée ou non de l'épisème (1). De même, en effet, que l'*apostropha* initial du *strophicus* est traduit dans Laon et Chartres par un *punctum* rond, et cela sans aucune relation de gravité avec la note précédente, *punctum* si essentiellement bref que jamais *t* ou *a* ne le surmonte, de même la *bivirga* ou *trivirga* se présente en dehors de toute relation nécessaire d'acuité, et jamais, à moins d'un sens très exceptionnel de correction, avec le *c*. Et cette absence absolue de *c* sur la *bivirga* ou la *trivirga* sangallienne écrite avec notes non épisématiques, en même temps que la correspondance constante de cette *bivirga* ou *trivirga* avec des *punctum* longs surmontés de l'*a* dans Laon, nous portent à dire que l'épisème romanien, lorsqu'il vient se surajouter, n'est qu'un épisème à fonction « pléonastique ».

Quelquefois dans Chartres la *trivirga* de S. Gall, (ou le triple *punctum* long de Laon) est exprimé par un trait, un *punctum* rond et un trait. Mais ce *punctum* rond a, selon nous, valeur longue en réalité (2), car à la place on trouve très fréquemment, dans S. Gall, une *virga* épisématique. Qu'on veuille bien comparer en outre les deux exemples de *punctum* rond chartrain donnés par la *Pal. Mus.* avec les cas de formules identiques dans Chartres, et l'on verra réapparaître le trait du milieu. En résumé les *bivirgas* valent toujours quatre temps, les *trivirgas*, six, chaque note répercutée longue ayant naturellement la même longueur que sa voisine.

h/ Le *c* n'a jamais le sens solesmien de légère diminution de valeur.— Théorie de l'*oriscus*.

Pour terminer la question d'interprétation des mss., il nous faut dire maintenant quelques mots sur le sens positif d'accélération attribué au *c* fréquemment par l'École de Solesmes. et que nous croyons inexistant. Rappelons ici le raisonnement par l'absurde que nous avons présenté ailleurs. Certains mss. excellents

---

(1) C'est aussi l'opinion de la *Pal. Mus.*

(2) La même chose doit se dire de nombreux *punctum* ronds qui se rencontrent, dans les divers mss., au milieu de plusieurs notes descendantes. Souvent la brièveté est purement graphique.

portent de nombreux épisèmes, ou même de nombreuses lettres, et n'ont aucun *c*. Si ce dernier a un sens d'accélération, il est inadmissible qu'un même ms. indique bien soigneusement les *rallentando*, et n'indique jamais les *accelerando*. Rappelons aussi qu'Aribon parlé du *c* dans un sens *proportionnel*. Entrons maintenant dans le détail de quelques cas spéciaux.

A propos de l'*oriscus*, D. Mocquereau pense qu'il signifie, pour la note immédiatement précédente, « une gracieuse ondulation de la voix qui fléchissait le son, sans qu'il ait été possible d'en fixer la place sur l'inflexible échelle diatonique... avec effet rétroactif d'accélération modérée sur le groupe précédent... Les lettres et les signes rythmiques des manuscrits Sangalliens nous font savoir que ce groupe est toujours bref, léger.» *Nombre musical*, p. 376. Cette théorie suppose donc que le groupe précédant l'*oriscus* n'est jamais paléographiquement long, et par suite interprète le *c*, qui le surmonte souvent, dans un sens positif d'accélération. Pour nous, au contraire, ce *c*, comme toujours, est un simple rappel de valeur brève ou commune, empêchant d'accorder au groupe qui en est affecté le traitement long qu'on lui accorde toutes les fois que les mss., contrairement à ce qu'affirme D. Mocquereau, portent des indications de longueur devant un *oriscus*.

Nous montrerons, en effet, tout à l'heure que le *quilisma* n'est pas autre chose qu'un *oriscus*, puisque dans certaines notations c'est l'*oriscus* qui fournit la graphie du *quilisma*, puisqu'en retour le *quilisma*, chez Aurélien de Réomé, cède à *l'oriscus* son nom de « vox tremula. » Or, Solesmes admet que le groupe neumatique précédant le *quilisma* est toujours long. Nous avons ainsi toute une première série d'*oriscus* n'ayant certainement pas « effet rétroactif d'accélération modérée sur le groupe précédent. » Mais le cas se présente aussi pour tels *oriscus* ordinaires. Un seul exemple tiré du trait *De necessitatibus*. Aux mots *te expectant*, Einsiedeln a un *oriscus* précédé d'un *pes* anguleux avec, sur le second élément, un *t b* (*tene bene*) ; Laon, un *oriscus* précédé d'un *pes* avec adjonction de l'*a*. Montpellier porte un *pes* dont la *virga* est dédoublée : une première *virga* est sur la syllabe *te*, une seconde sur la syllabe *ex* avant l'*oriscus*. Il y a donc à la fois indication de longueur, et de longueur redoublée, et indication d'intime union entre l'*oriscus* et le groupe qui le précède. L'interprétation solesmienne de l'*oriscus* manquant ainsi de tout fondement paléographique, voici celle que nous nous permettons de proposer. L'*oriscus*, à notre humble avis, est un signe d'effet vocal comportant un certain tremblement de la voix, et ce signe d'effet vocal se retrouve dans les neumes les plus divers : 1° *pressus major* = *virga* + *oriscus* + *punctum* ; 2° *pressus minor* = *oriscus* + *punctum* ; 3° *franculus* = *virga* + *oriscus* ; 4° *quilisma* (dans Chartres c'est l'*oriscus* isolé qui repésente le *quilisma*, dans Laon il y a *oriscus* avec prolongement de *virga*) ; 5° *salicus* (la *Pal. Music.*, XI,

p. 193, parlant du signe qui indique le *salicus* dans Chartres, dit ceci : « il semble bien que c'est un *oriscus* ») ; 6° *pes quassus* =*oriscus* + *virga* (les deux formes de Laon, la forme de Chartres, et surtout la forme de la notation anglaise l'indiquent clairement ; en outre le *pes quassus* de cèrtaines notations est parfois traduit ailleurs par un *quilisma*).

Au point de vue métrique, l'*oriscus* bref vaut un temps, et l'*oriscus* long en vaut deux. L'École de Solesmes parle de légère accélération pour le *pressus* avec *c*, et de léger ralentissement pour le *pressus* long. A cela nous nous permettons d'opposer le cas de certains *pressus*, admis au moins par elle comme tels, et où se rencontrent à la fois l'indication de longueur et celle de brièveté. Impossible évidemment de parler ici de léger ralentissement suivi à l'unisson de légère accélération ! L'épisème sangallien ou le *t* de Laon sur le premier *ré* du mot *Domine* dans les Alleluia du style *Ostende* (1) vaut donc deux temps, et le *c* sur le deuxième *ré* a le sens qu'il a toujours, et indique la valeur exacte d'un temps :



Quelqu'un émettra peut-être un doute sur la qualité réelle du *pressus* dans notre cas. Ne s'agit-il pas dans l'espèce, dira-t-il, de deux groupes détachés l'un de l'autre, le premier finissant par une longue, le second commençant par une brève? Voici donc un exemple fourni par Einsiedeln pour la vocalise finale des graduels *Propitius* et *Viderunt*. On y trouve un *salicus* avec épisème sur la *virga* finale, et immédiatement après un *pressus minor* avec *c*. Ce *pressus minor* devant certainement s'unir à la *virga* précédente, nous avons un *pressus* à valeur 2 + 1 temps :



Mais si le second élément d'un *pressus* peut être bref après un premier élé-

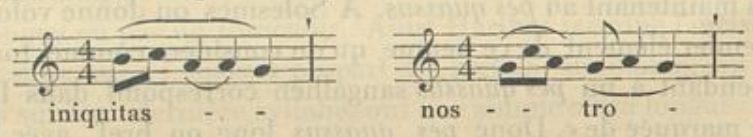
(1) Cf. *Pal. Mus.*, t. X., p. 208. Voir deux autres exemples dans *Nombre Music.*, p. 312-313, deux autres p. 311, un autre encore, p. 325.

(2) On remarquera le phénomène de *mordant* (tel est, en effet, nous le verrons ailleurs, l'interprétation que nous croyons devoir donner à la note caractéristique du *salicus*) sur temps faible. La double façon solesmienne de grouper les sons, suivant qu'il s'agit du *salicus* ou du *scandicus*, est sans fondement aucun, puisque Laon a ici deux *scandicus*, et le 339 de S. Gall un *salicus* d'abord, un simple *scandicus* ensuite. En Orient aussi le phénomène de *mordant* et celui de *sforzando* (indiqué par le Ψήφιστον en chant byzantin) se produisent facilement sur temps faible.

ment long, (1) le contraire se rencontre aussi. Dans le type d'alleluia *Ostende* on trouve, sur la syllabe *ia* d'*Alleluia*, un *pes subbipunctis* avec *punctum* final rond dans tous les mss. sans jamais de lettre de prolongation, et aussitôt après un *pressus minor* avec *t* dans S. Gall. Donc *pressus* égalant 1+2 temps pour ces notes à l'unisson (*oriscus* = 2 temps) :



A côté des *pressus* dans lesquels les deux notes à l'unisson valent soit deux, soit trois temps, il y a ceux dans lesquels ces deux notes valent quatre temps. Prenons dans Laon la cadence similaire des mots *iniquitas* et *nostro* pour le même trait *Ostende*. Dans le 1er cas, *pressus* avec *t* sur la 1re note et épisème sur la deuxième (2). Dans le 2e cas, la seconde note du *pressus* ci-dessus est représentée par une *virga* avec *a*, et la première par les deux notes *la* et *sol* :



Le *franculus* n'étant pas autre chose qu'un *pressus major* auquel il manque le *punctum* final, le *c* dont on le trouve souvent surmonté vient simplement empêcher de le confondre avec le *franculus* long (par ex., celui qui accompagne dans Hartker le *ré* avec *t* du mot *thus* pour l'antienne *Ab oriente*). Le *franculus* bref ou avec *c* vaut deux temps exacts, attendu que lorsque S. Gall porte un *franculus* diastématique avec *c*, souvent Laon le traduit par un *podatus* ordinaire sans *c*. Quant au *franculus* long, il vaut au moins trois temps, puisque souvent les *franculus* diastématiques de S. Gall sont remplacés dans Laon par un *podatus* désagrégé. D'un autre côté, comme on trouve souvent l'*oriscus* du *franculus suivi* du *c*, c'est donc que cet *oriscus* peut avoir à lui seul une valeur de deux temps, opposée à la valeur d'un temps que précise le *c* ailleurs.

---

(1) L'école de Solesmes considère comme épisème le petit crochet que porte souvent la *virga* initiale du *pressus major* sangallien. Et cependant l'analyse comparative amène à découvrir qu'il s'agit dans l'espèce d'un *pressus major* qui peut être aussi bien bref que long : à telle *virga* crochetée correspondra, dans S. Gall même, une *virga* non crochetée accompagnée du *c*, et les autres écoles de mss. viendront corroborer la constatation. Pour l'alleluia *video*, au mot *stantem*, le 359 a un *c* sur la *virga*, crochetée, du double *pressus*, tandisque Einsiedeln a un *c* sur la virga non crochetée. M. le Chan. Baralli a parfaitement montré que le crochet en question existe ou n'existe pas suivant que le copiste commençait à écrire son neume par en bas ou par en haut.

(2) Nous avons montré ailleurs qu'un *pressus* avec deux signes de longueur peut tout de même n'en avoir qu'un d'actif.

De même le *c* sur la note caractéristique du *salicus* ne signifie pas du tout une légère accélération, de même que le *salicus* long n'a pas sa note caractéristique légèrement retenue. Le *salicus* long a cette note de la valeur de deux temps, et le *salicus* avec *c* a cette note de la valeur exactement d'un temps. C'est ce qui ressort du double fait suivant. Fréquemment Laon porte un *scandicus* avec *a* sur la 2e note (cf. *Nombre Musical*, p. 390 — 391), et à ce *scandicus* messin correspond un *salicus* dans S. Gall ; donc la deuxième note de ce *salicus* vaut deux temps. Par contre, à un *salicus* avec *c* de l'école sangallienne ne correspond jamais un *scandicus* avec *a* de l'école messine. Deuxième fait : Bamberg remplace de temps en temps la note caractéristique du *salicus* par le premier élément d'un *podatus* épisématique, et la note caractéristique du *salicus* bref ou marqué ailleurs du *c*, par le 1er élément d'un *podatus* ordinaire. Le *c* a donc pour mission d'empêcher qu'on ne fasse une note de deux temps, au lieu de la note d'un temps exact du *salicus* bref.

Passons maintenant au *pes quassus*. A Solesmes on donne volontiers deux temps au premier élément de ce neume qu'on considère comme toujours long. Souvent cependant à un *pes quassus* sangallien correspond dans Laon un *pes* avec 1re note marquée de *c*. Donc *pes quassus* long ou bref, avec longueur et brièveté relative et proportionnelle de l'*oriscus*.

Le seul *oriscus* qui soit toujours bref, au moins à notre avis, c'est celui du *quilisma* (1) : nous n'y avons jamais rencontré un *t* authentique, ni du reste un *c*. Le *c*, en effet, voulant toujours dire positivement : faites ici une note d'un temps, et négativement : ne faites pas ici une note de deux temps, sa présence sur l'*oriscus-quilisma* supposerait l'existence de cas longs. En second lieu notons ce fait, qu'à l'*oriscus-quilisma* est positivement substitué de temps à autre un *punctum* rond dans Laon et Chartres (cf. par exemple, *initia* de certains versets dans les traits du Samedi-Saint). Enfin la comparaison de cette même formule finale d'antienne (Hartker, p. 40), tantôt avec, tantôt sans *quilisma*, montre bien que ce dernier vaut un seul temps :

---

(1) C'est ce qu'enseigne aussi l'Anonyme Vatican : « Nota, quæ dicitur tremula, ex tribus gradibus componitur, id est, ex duabus brevibus et acuto, ut est *Ex ore infantium* ». Dans l'exemple cité, les trois degrés sont manifestement le *ré*, le *mi* et le *fa* sur la syllabe *Ex* : il y a « acuta », *virga*, sur le *fa* ; il y a brève sur le *mi*, qui est précisément notre *oriscus- quilisma*. Quant au *ré*, les mss. contredisent ici l'affirmation de l'Anonyme, et l'analyse comparative, pour une note précédant immédiatement sur même syllabe le *quilisma*, oblige à s'en tenir à l'indication des mss. : cette note est longue.



Nous disions plus haut que l'*oriscus*, à notre avis, est un signe d'effet vocal. Cette qualité de simple effet vocal explique la facilité avec laquelle un même ms. pour une même formule musicale, souvent dans une même pièce, écrit ou n'écrit pas l'*oriscus*. De même en chant liturgique oriental l'effet vocal de *trille* ou de *mordant* est laissé, semble-t-il, au libre choix de l'exécutant. En fait l'*oriscus* isolé est facilement remplacé par une note ordinaire, le *franculus* par une *virga* épisématique, le *quilisma* par un *punctum* rond, le *salicus* par un *scandicus*, le *pes quassus* par un *pes* sans *oriscus*. C'est encore parce que l'*oriscus* est un pur effet vocal facultatif, qu'à volonté telles incises antiphoniques sont terminées par une *virga* longue ou par un *franculus*. Ainsi Hartker termine l'incise *Ecce video* par un *franculus* sur *o* ; mais la plupart des incises similaires, au lieu d'avoir un *franculus* sur leur dernière syllabe, ont une simple *virga* longue : effet vocalde l'*oriscus* présent ou absent à volonté.

Que maintenant l'effet vocal de l'*oriscus* soit celui d'un certain tremblement de la voix, cela ressort, à notre avis, d'un côté, de ce que le *quilisma* est le plus ordinairement qualifié de « vox tremula », de l'autre, du fait que certaines notations, ainsi que nous l'avons vu, emploient l'*oriscus* pour représenter le *quilisma* : l'*oriscus* est donc lui aussi une « vox tremula ». C'est du reste ce qu'affirme expressément Aurélien de Réomé, lequel, parlant de la première incise de l'antienne *Tradent enim vos*, incise terminée dans Hartker par un *oriscus* (et cela, ici encore, *immédiatement* après un groupe *épisématique*), écrit ceci : « Finisque versiculi tremulam mittit vocem ». C'est ce qui explique que le signe de l'*oriscus* est le plus souvent *ondulé*.

Du caractère tremblé de l'*oriscus*, de l'ondulation que comporte fréquemment sa figuration paléographique, nous déduisons une raison sérieuse pour ne pas employer, comme D. Mocquereau, l'expression d'*apostropha-oriscus*. L'effet vocal de *tremblement* est fort éloigné en soi de celui de *percussion*, et l'on sait que

---

(1) On voit par notre exemple que le quilisma peut parfaitement recevoir ce que l'École de Solesmes appelle l'ictus thétique, ou ce que nous appelons l'accent métrique. A noter que le ms. C. 13. 76 de Monza (que nous avons eu en mains) porte, à deux reprises, un *f* (*at cum frangore feriatur*) sur un *quilisma* pour la dernière ligne du verset *Notas fecisti* de l'Offertoire *Benedicam Dominum*.

c'est ce dernier que les auteurs médiévaux réservaient au *strophicus*, à l'*apostropha* par conséquent. Ce dernier est un *punctum* particulièrement percuté, « ad. instar manus verberantis » ; l'*oriscus* est une note, non nécessairement percutée, mais toujours balancée.

En quoi exactement consistait ce balancement ? Le *Nombre Music.* (p. 370-sq.) fait remarquer les « cas très nombreux où l'*oriscus* est placé dans les anciens manuscrits sangalliens... au-dessus de la note précédente », et ajoute que « le manuscrit de Laon 239, dans ces mêmes exemples d'*oriscus ascendants* (1), donne à cette note un signe spécial qui ressemble à un très petit *porrectus* sangallien dont la troisième branche serait ondulante ». De part et d'autre, par conséquent, la note qui précède immédiatement l'*oriscus* restant indiquée à sa place ordinaire, ne subissant par suite aucune altération mélodique, le 1er son de l'*oriscus* est noté au-dessus de la note précédente. Puis Laon nous figure un second son de l'*oriscus* plus grave, enfin de nouveau un son plus aigu terminé par une ondulation.

A ces indications joignons celle que nous fournit le ms. digrapte de Montpellier. Ici les deux dernières notes de certains groupes, où se trouve un *oriscus* final, sont traduites par deux lettres à l'unisson, bien que la notation neumatique porte pour finir une note plus élevée, par exemple aux mots *diem, festum, celebrantes* de l'introït *Gaudeamus* : d'une part un *porrectus* =*sol—fa—sol*, de l'autre, *sol—fa—fa*. La transcription en lettres représentant évidemment la réalisation pratique, c'est à elle qu'il faut recourir pour connaître les sons de la vraie filière rythmique. Le *sol* final de la notation neumatique indique donc, semble-t-il, le point de départ de l'effet vocal d'*oriscus* (la première note du petit *porrectus* de Laon), le *fa* final en lettre, le point d'arrivée, qui est la note comptant dans la mesure. Tout ceci posé, voici comment nous croirions pouvoir traduire l'*oriscus* ordinaire qui se trouve sur la syllabe *ex* de *expectant* dans le trait *De necessitatibus* :



Montpellier, dans notre exemple, a, sur la syllabe *ex*, comme nous l'avons déjà dit, une *virga* et un *oriscus* : mais l'*oriscus* est écrit sensiblement plus haut que la *virga*, bien que la notation alphabétique indique un double *sol*. Cela concorde parfaitement avec un *la* initial et un *sol* final pour l'*oriscus*.

---

(1) Peut-être, comme dans notre musique moderne, y avait-il deux sortes de trille grégorien, l'un commençant par la note supérieure, l'autre par la note elle-même.

Pour le *pes quassus* et le *salicus*, au lieu du trille complet, nous croirions plutôt à l'effet de *mordant* =balancement légèrement écourté comprenant la note supérieure et de nouveau la note réelle, avec renforcement de la voix sur la 1re note. En effet, si le *quilisma* est figuré, dans certaines notations, par une *triple* circonvolution, souvent le *pes quassus* n'a normalement qu'une double circonvolution(1).Remarquons, en outre, d'un côté que le *pes quassus* est très fréquemment mis en remplacement de la note caractéristique du *salicus*, de l'autre que cette note caractéristique du *salicus* est souvent surmontée de l'*f* notkérienne, laquelle indique un renforcement de son. Nous arrivons ainsi à deux effets vocaux : le *trille* et le *mordant* (2), extrêmement fréquents en musique syrienne, et aussi en toute espèce de musique liturgique orientale, et y tenant souvent la deuxième place dans une succession de deux notes à l'unisson :



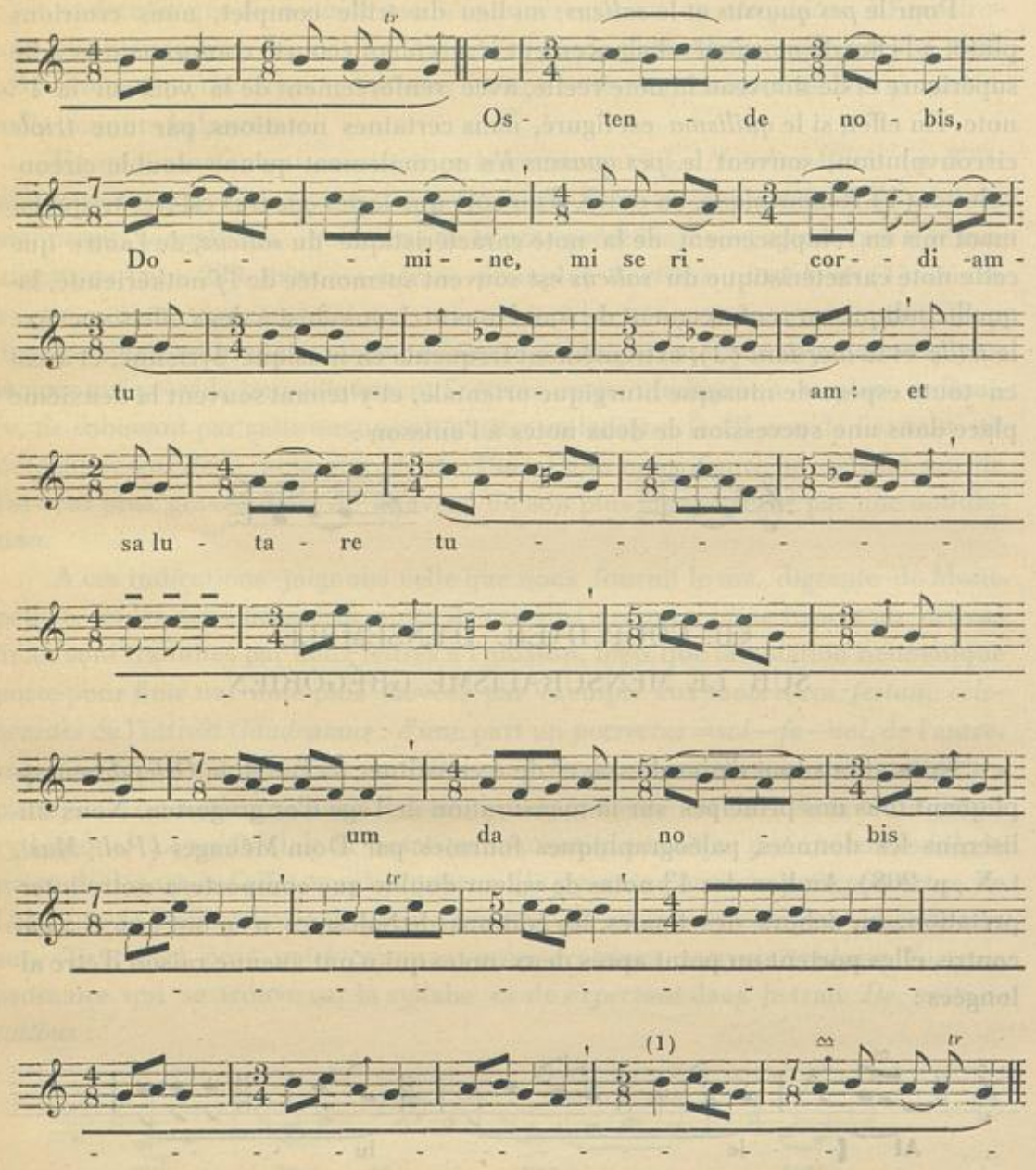
§II. COUP D'ŒIL D'ENSEMBLE SUR LE MENSURALISME GRÉGORIEN.

Nous allons tout d'abord essayer de reconstituer ici l'alleluia *Ostende*, en appliquant tous nos principes sur la mensuration de l'âge d'or grégorien. Nous utiliserons les données paléographiques fournies par Dom Ménager (*Pal. Mus.*, t. X., p. 208). Au lieu des 43 notes de valeur double que comportera notre interprétation, en dehors des finales, les éditions de Solesmes n'en ont que 8 ; par contre, elles portent un point après deux notes qui n'ont aucune raison d'être allongées :



(1) Cette double circonvolution étant parfois employée pour le *quilisma*, il est à croire que celui-ci était alors exécuté en forme de *mordant*.

(2) On sait que l'abbé Raillard dérivait le mot *oriscus* du grec ὄρος montagne ; quoi de plus montagnard musicalement, que l'effet de trille et de mordant ? Cet effet de gosier explique aussi parfaitement que le *franculus* reçoive souvent le second nom de *gutturalis*.



(1) Ce triton direct de *fa* à *si* ♮ semble bien authentique, attendu que les mss. les meilleurs, et à tendances nettement distématiques, écrivent la *virga* ou *punctum* initial plus bas que l'*ut* suivant. Montpellier évite le triton en écrivant deux *punctum* à l'unisson qu'il traduit d'ailleurs par *kk=ut ut*. L'on touche ici du doigt la tendance médiévale à éviter le triton, surtout direct, tendance qui cependant dans certains cas a subi des atteintes caractérisées. Il y a combat entre l'influence proprement orientale et l'influence gréco-latine.

Jusqu'ici nous avons exposé notre manière de lire les mss. rythmiques. Certes nous admettons fort bien qu'il puisse y avoir discussion pour tels cas particuliers. L'on pourra se demander: telle note est-elle bien authentiquement longue? tel épisème est-il, oui ou non, actif ? Mais une fois prouvé la longueur graphique et active, cette longueur doit se traduire par une valeur de deux temps. Cela amène des séries de notes doubles qui pourront nous paraître fastidieuses, mais qui existent en Orient. Nous admettons de même qu'on puisse discuter l'organisation de telle ou telle des mesures de nos transcriptions. Quant à nier le caractère franchement métrique du chant grégorien de l'âge d'or, c'est aller contre l'évidence des faits.

A tous ceux que nous avons énumérés jusqu'ici, joignons en un nouveau : la présence du *c* ou du *st* (*statim, strictim)* entre incise et incise d'une même pièce. Prenons, par exemple, les trois incises : *Ecce video, Alieni* et *Quaerite Dominum* dans Hartker. La première se termine par un *franculus* avec $c = 2$ temps. La deuxième a une *virga* ordinaire sur le *ni*, et un *oriscus* sur la première syllabe du mot *insurrexerunt*, la *virga* et l'*oriscus* représentant le *franculus* d'ailleurs (1). La troisième porte une *virga* sur *num*, et une autre *virga* ordin. sur le mot suivant *dum*, avec un *c* entre les deux, pour indiquer que la première de ces deux *virgas* doit être brève et s'unir dans une même mesure à la deuxième *virga* qui remplace l'*oriscus* du *franculus*. Tout est arrangé pour que partout la troisième mesure commence ici avec l'*ut* long :



Nouvel exemple en style orné. Le ms. 121 d'Einsiedeln, pour l'introït *Suscepimus*, porte, à la fin de l'incise : *ita et laus tua in fines terræ*, un *st* (*statim*), qui empêche une longueur métrique avant l'incise : *justitia plena est dextera tua.*

(1) Puisque le *franculus* se décompose en *virga* et *oriscus*, puisque aussi le signe sangallien du *pressus major* est exactement celui du *franculus*, avec seulement en plus un *punctum*, au lieu de parler, avec D. Mocquereau, d'*apostropha-pressus*, nous avons parlé ailleurs d'*oriscus-pressus*.

Par suite la *clivis* épisématique qui termine la première incise ne vaut que trois temps, et la mesure s'achève par la brève qui commence le mot *justitia* :



Bien mieux le *c* se trouve dans Hartker entre certaines finales psalmiques et les antiennes correspondantes (cf. p. 196 — 197). La dernière note de l'*Amen* du *Gloria Patri* se trouvait ainsi brève, et s'unissait métriquement à la première de l'antienne : la même mesure réunissait par suite la fin du psaume et le commencement de l'antienne. Et s'il y avait ainsi fréquemment conjonction, dans une même mesure, de la fin d'un psaume et de l'intonation de l'antienne correspondante, *a fortiori* devait-il en être de même pour l'intonation d'une pièce et la partie chantée par tout le chœur.

Les faits que nous venons de relever au sujet des incises se succédant sans longueur de la note qui termine la première, sont à expliquer par le texte de la *Commemoratio brevis* où il est dit: « Omnia longa æqualiter longa, brevium sit par brevitas, *exceptis distinctionibus*, quæ simili cautela in cantu observandæ sunt. » A propos de ce texte, M. Schmidt (*Les principaux textes des auteurs grégoriens concernant le rythme*, p. 9, en note) écrit que « les dernières notes ralenties des distinctions (mora ultimæ vocis), comme nous le dit Guy d'Arezzo, ne sont pas des durées exactement proportionnelles ». Ceci est parfaitement vrai, à condition toutefois qu'on observe que les mots « mora » ou « tenor », signifiant « durée », ont deux explications, différentes entre elles, et se surajoutant l'une à l'autre, lorsqu'il s'agit d'une note finale d'incise. Il y a, en effet, « mora » *proportionnelle*, pour cette note comme pour toutes les autres, en tant qu'elles entrent dans la mesure ; et les mss. nous ont appris que la note en question peut être ou une longue de deux temps, ou une brève d'un temps. Il y a en outre « mora ultimæ vocis » *non proportionnelle*, prolongation en forme de point d'orgue, pour la dernière note en tant que dernière note. Peut-être faut-il voir l'indication graphique de cette durée non proportionnelle dans les mss. lorsque ceux-ci emploient de petites croix divisant la mélodie. Cette prolongation en manière de point d'orgue nous explique maintenant pourquoi la *Commemoratio brevis* enseigne que « toutes les longues doivent être également longues, excepté *pour les distinctions* », pour les finales d'incises qui, à leur longueur commune avec celles des autres longues, joignent une longueur supplémentaire.

Mais Guy d'Arezzo va plus loin. Cette longueur supplémentaire, il l'accorde, non seulement en fin de « distinction », mais aussi, en en diminuant progressivement la valeur, en fin de « partie » et en fin de « syllabe » : « Tenor, id est mo-

ra, ultimæ vocis, qui in syllaba quantuluscumque, amplior in parte, diutissimus vero in distinctione, signum in his divisionibus existit. » Que représente la « syllabe » pour Guy ? Un groupement formé d'un, de deux ou trois sons: «Unus, duo vel tres soni aptantur in syllabas. » Quant à la « partie », elle est la réunion de plusieurs « syllabes ». Aribon, commentateur de Guy, explique l'enseignement de son maître au moyen de l'antienne *Dixit Dominus mulieri Chananææ*, et parle d'un « tenor quantuluscumque » à la dernière note de *Dixit* et de *mulieri*, d'un « tenor amplior » à la dernière note de *Dominus*, et d'un « tenor diutissimus » à la dernière note de *Chananææ*.

Ces pratiques du XI^e^ siècle existaient-elles déjà au IX^e^ siècle ? Nous ne le pensons pas. Outre que les mss. n'indiquent jamais que les « syllabes » non les « parties », la *Commemoratio brevis*, qui prend bien soin cependant de signaler la « mora ultimæ vocis » pour les « distinctions », mentionne expressément que toutes les autres longues sont également longues : « Omnia longa æqualiter longa. » Comment donc expliquer cette diversité d'enseignement entre le maître du XI^e^ siècle et le maître du IX^e^ ? La réponse à donner à ce problème est sans doute ce que Guy d'Arezzo décrit plus haut, une pratique sentant l'âge de décadence qui commence à son époque (1). A l'âge d'or grégorien, les *Scholia Enchiriadis* nous disent, à propos de l'antienne *Ego sum via* : « Solæ in tribus membris ultimæ longæ, reliquæ breves ». Il y a ici longues en fin d'incise seulement, et l'auteur, qui annonce à son élève qu'il va battre les pieds (« plaudam pedes ego in præcinendo »), ne fait allusion à aucun ralentissement en fin de syllabe musicale ou de coupure mélodique, et cependant chaque « membre » de notre antienne compte plus de trois notes.

Il reste, en tout cas, bien avéré que le chant liturgique de l'âge d'or grégorien a connu une alternance de longues et de brèves. M. Combarieu a prétendu prouver, dans son *Histoire de la Musique* (t. I, p. 250 sq.), « l'égalité des notes dans le plain-chant » : « Il y a dans les manuscrits des preuves certaines de cette égalité », affirme-t-il. Là dessus il montre, non certes que les mss. offrent une suite de notes égales, mais que, dans les neumes, chaque note a une valeur propre, indépendante du groupement neumatique. Quelle est au surplus cette valeur ? C'est ce que M. Combarieu oublie de nous dire. En somme il renverse un système men-

(1) Cette décadence se fait sentir dans une autre expression de Guy d'Arezzo que nous avons citée ailleurs à propos de la longueur de la *virga* épisématique: «quem longum(tenorem) *aliquotiens* litteræ virgula plana apposita significat ». Pour quelqu'un qui a un peu parcouru les mss. rythmiques de la bonne époque, cet « aliquotiens » révèle un acheminement vers cet état que nous font constater les mss. guidoniens du XII^e^ siècle, dans lesquels à peine de temps à autre un *pressus* ou un *distropha* rappelle les longues de l'âge d'or. Aribon, commentateur de Guy, et écrivant à peine dans la seconde moitié du XI^e^ siècle, témoigne expli-

suraliste, celui du *neume-temps*, tout en restant muet sur le problème qu'il entend résoudre, celui de « l'égalité des notes dans le plain-chant ».

Il continue ainsi : « En dehors des manuscrits, l'égalité des notes dans le plain-chant est attestée par un très grand nombre de textes ; on n'a que l'embarras du choix en feuilletant les divers recueils des *Scriptores*. Les théoriciens de la musique *mesurée* l'opposent toujours au plain-chant, qui lui est antérieur ». Suivent des citations d'auteurs du XIII[e] siècle. Sans doute M. Combarieu aura feuilleté d'une main distraite « les divers recueils des *Scriptores* ». Il n'aurait pas manqué autrement d'être frappé par les nombreux textes de la meilleure époque grégorienne que nous avons cités ailleurs. Il nous semble que lorsqu'on écrit, au IX[e] siècle, une phrase comme celle-ci « Omne melos more metri diligenter mensurandum est », c'est bien de mesure qu'il s'agit, bien qu'il s'agisse de mesure libre, tandisque lorsque Francon, Elie Salomon et les autres auteurs du XIII[e] siècle, cités par M. Combarieu, parlent de « cantus planus », de « musica plana » à propos du chant liturgique, ils emploient des expressions s'harmonisant fort bien avec l'époque de pleine décadence où ils vivent. On comprend dès lors que le Chant Grégorien soit appelé par eux « musica immensurabilis » dans ce sens particulier qui est celui de leur temps.

M. Gastoué a, de son côté, présenté une objection de principe tendant à nier la différence proportionnelle des notes grégoriennes. Il a écrit à propos de l'Orient et de l'Occident : « Si tel groupe de deux ou trois notes, placé ici sur une seule syllabe, est ailleurs partagé entre deux ou trois, c'est que les notes dont il est formé sont égales entre elles, qu'elles soient seules ou réunies » (1). Rappelons que le chant oriental, pour adapter à une mélodie-type un nombre différent de syllabes, emploie tantôt la *compensation par isochronie*, tantôt(2) l'*adjonction ou suppression pure et simple de temps musicaux*. Or, l'un et l'autre procédés s'allient en fait avec l'inégalité de soi des notes, avec la mesure, tout simplement parce que cette mesure est libre. Quant à la musique grégorienne, elle connaît les deux procédés de l'*Hirmos* ou du *Rishqolo*. Nous avons fourni de nombreux exemples du premier ; voici un exemple, où, la cadence restant immuable, la mesure qui la

---

citement de la tendance rapide à une perte totale de la vraie tradition. Après le texte que nous avons cité ailleurs sur l'exécution « proportionnelle », il ajoute : « Quæ consideratio jamdudum obiit, imo sepulta est ». Dans le tableau de Louvain, dont nous parlerons plus loin, pas un son valant deux temps : toutes les longues des pieds métriques sont composées de deux sons distincts brefs.

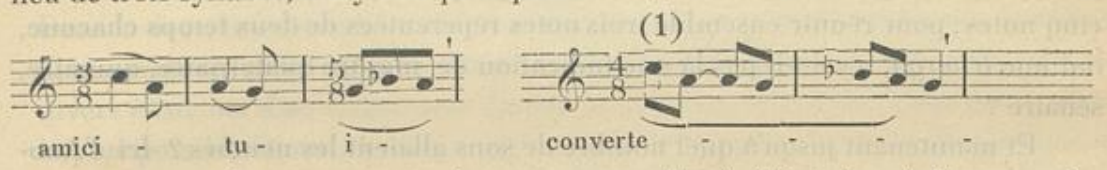
(1) *Origines du Chant Romain*, p. 64.

(2) En Chant Syrien, la compensation par isochronie est beaucoup moins fréquente qu'en Chant Byzantin ou en Chant Grégorien, parce que les mots syriaques n'ont pas le mélange de forme proparoxytonique et de forme paroxytonique, celle-ci est la seule existante.

précède a un temps de plus en cas de mot proparoxyton final qu'elle n'en a en cas de mot paroxyton :



Exemple de suppression de temps premiers. La formule qui accompagne une certaine finale d'incise dans le Graduel *Nimis honorati sunt*, perd trois temps premiers pour l'incise correspondante du graduel *Domine Deus*, parce que, au lieu de trois syllabes, il n'y en a plus qu'une :



En résumé la mesure grégorienne comprend trois éléments: a/ alternance de *longues* et *brèves proportionnelles*, b/ *groupements* de ces longues et brèves allant de deux à huit temps premiers, c/ existence de *temps forts et faibles*. Le premier de ces trois éléments, nous l'avons amplement démontré jusqu'ici ; le troisième, nous en parlerons quand nous montrerons que *très habituellement* l'accent latin coïncide avec le premier temps de la mesure, cet accent ayant été du reste *intensif* dès les toutes premières origines grégoriennes, ce qui montre bien que le premier temps de la mesure grégorienne est de soi intensif. Disons un mot des groupements de valeurs.

Les *Scholia Enchiriadis*, en plein âge d'or grégorien, emploient cette expression : « Veluti metricis pedibus cantilena plaudatur ». Puisqu'à cette époque l'on avait la sensation, en écoutant la cantilène grégorienne, d'entendre une succession de pieds métriques, il faut de toute nécessité en conclure que cette cantilène était composée, non de temps isolés, pas davantage des seuls mouvements binaires et ternaires de D. Mocquereau, mais de véritables groupements métriques. Il nous est du reste facile de connaître la composition de ces groupements métriques. Dans un traité composé au XIII[e] siècle à S[t] Jacques de Louvain, se trouve un Tableau des pieds grégoriens, tableau qui, depuis Coussemaker (2), a été publié plusieurs fois. La série commence avec le *Pyrrhychius* (2 temps), et comprend des pieds de 3, de 4, de 5, de 6, de 7 temps, avec pour limite d'étendue le *Dispondeus* (8 temps). Là est la seule façon de comprendre les choses qui reposent sur des documents authentiques.

---

(1) La comparaison de nos deux exemples nous fournit une preuve que, contrairement à la pratique solesmienne, la note qui est unie neumatiquement à un *pressus* subséquent ne doit pas faire partie d'une unité rythmique précédente.

(2) *Scriptores*, II, 490.

Et les données paléographiques s'harmonisent fort bien avec cette conception de mesures grégoriennes allant de 2 à 8 temps. D'abord la présence de neumes comptant plus de trois sons nous est un garant de cette conception. Guy d'Arezzo, en effet, après avoir répété en écho la formule des *Scholia Enchiriadis* : « Quasi metricis pedibus cantilena plaudatur », ajoute un peu plus loin : « Cum neumæ loco sint pedum ». (*Microl.*, c. XV). Lorsque les diverses écoles de mss., pour représenter une série de quatre temps premiers, écrivent une *clivis* épisématique en fin de pièce, un *porrectus flexus*, un *torculus resupinus*, un *pes subbipunctis* ; pour figurer une série de cinq temps premiers, portent un *climacus* à cinq notes ; pour réunir ensemble trois notes répercutées de deux temps chacune, ont une *trivirga*, n'y a-t-il pas là une indication de mesure quaternaire, quinaire, sénaire ?

Et maintenant jusqu'à quel nombre de sons allaient les neumes ? Ici l'Anonyme Vatican va nous répondre : « Componuntur (neumæ)... aliquando ex duabus notis, aliquando ex tribus, aliquando ex quatuor vel quinque vel sex usque ad septimum vel octavum gradum ». N'est-elle pas remarquable cette coïncidence numérique entre les pieds du Tableau de Louvain et les neumes de l'Anonyme ? Il est vrai que les indications d'allongement viennent encore augmenter le nombre des temps, et qu'alors un neume dépassant huit temps devra être divisé ; il est vrai aussi que la facilité avec laquelle les mss. séparent ici des éléments ailleurs réunis nous est une preuve que la figuration neumatique n'est pas nécessairement la représentation exacte et complète de la mesure grégorienne. D'ailleurs nous avons dans le Tableau même de Louvain la réunion de plusieurs menus groupes, et aussi naturellement de plusieurs notes détachées (1), pour former un seul pied métrique. Voici donc, par exemple, la double façon dont une mesure à huit temps peut se présenter, suivant qu'elle se trouve en style neumé ou en style syllabique (le second exemple est celui même du dispondée dans le Tableau de Louvain) :



Evidemment il reste une certaine latitude dans l'organisation de la mesure grégorienne. Tel préférera les unités plus simples. Tel autre, au contraire, aura tendance à réunir les mêmes groupements. Cette dernière tendance est la nôtre. Voici nos raisons. Prenons cette fin d'incise dans l'alleluia *Ostende* :

(1) Lorsque ces notes détachées sont à l'unisson l'une de l'autre, il semble bien qu'on peut les considérer à volonté, ainsi que nous l'avons fait pour notre Chant Syrien, soit comme formant mesure, soit comme formant *tenor* ou récitatif, mais avec temps métronomiquement égaux.



Si l'on considère comme formant *pressus* la rencontre des deux *ré* dans la première mesure, il va de soi que les deux groupes de trois notes demandent à être joints métriquement. Toutefois, même dans l'hypothèse de deux neumes simplement juxtaposés, il y a avantage à réunir deux mouvements ternaires qui se correspondent mutuellement, l'un par son ascension, l'autre par sa descente. Dans la deuxième mesure, c'est un autre principe, très important aussi, semble-t-il, qui nous a guidé : celui de réunir le plus possible dans une unité métrique les divers éléments d'un même mot. Et cela a une nouvelle utilité, celle de réserver le plus possible l'accent métrique principal à la syllabe accentuée, avec rencontre, par conséquent, de la plus grande intensité musicale avec un accent verbal intensif, et de n'accorder qu'un accent métrique secondaire aux syllabes atones.

En plus de la battue générale qui entraînait, au moyen âge, les divers éléments d'un pied ou mesure (d'où le nom de « scansion » employé par les auteurs), il y avait une battue particulière pour chacune des notes percutées : « Trinum, ad instar manus verberantis, facias celerem ictum » dit Aurélien (Gerbert, *Script.* I. p. 57), à propos du *tristropha*. Les notes percutées, malgré cela, entraient dans le comput neumatique : « Cum neumæ tum ejusdem soni repercussione, tum duorum aut plurium connexione fiant. » (Guy d'Arezzo, *Script.* II, p. 15 ab.)

L'École de Solesmes, qui a entièrement méconnu l'enseignement du moyen-âge en n'organisant pas une scansion de plus de trois temps, a encore battu en brèche cet enseignement dans la façon dont elle a fréquemment compris ses mouvements binaires et ternaires. Ceux-ci, en effet, sont organisés très souvent au rebours des indications paléographiques. En plus des exemples déjà fournis ailleurs, nous reviendrons sur cette question plus loin, quand il s'agira des rapports de l'accent latin avec le Chant Grégorien. Ici contentons-nous de souligner la fausseté historique du principe solesmien de la concaténation fréquente des groupes neumatiques par voie d'enjambement de l'un sur l'autre. Cette esthétique est de tout point contraire au principe guidonien : « cum neumæ loco sint pedum. » Puisque les pieds classiques (nous ne parlons pas des mots qui y entraient) n'enjambaient pas les uns sur les autres, les neumes grégoriens, qui « en tiennent lieu », doivent s'unir entre eux, et former mesures musicales, non par voie d'enjambement, mais par voie de juxtaposition, ou tout au plus de syncope à l'unisson. C'est aussi ce qui se vérifie en musique orientale.

Quant à la variation habituelle de la mesure grégorienne dans une même pièce, après tout ce que nous avons dit, aux ch. IV et X, sur le phénomène similaire

oriental, dûment constaté par ceux des musicologues modernes qui, sur place, ont su se mettre au dessus de certains préjugés occidentaux, nous croyons qu'elle ne soulèvera pas de difficulté théorique. Dechevrens, dans son ouvrage *Composition musicale et Composition littéraire* (p. 156), après avoir cité une des *Mélodies populaires de la Grèce et de l'Orient* recueillies par Bourgault-Ducoudray, ne peut échapper à cette constatation : « Mr B. D. est naturellement obligé de faire usage du rythme libre à mesures mélangées ». C'est ce « rythme libre à mesures mélangées » que nous avons souvent employé pour nos transcriptions orientales, et qui se trouvait aussi habituellement employé par les compositeurs grégoriens.

Dechevrens a vu dans la notation rythmique du moyen âge quelque chose d'assez peu complet, au point de vue des valeurs métriques indiquées, pour que nous ayons le droit de lui faire subir un arrangement (1). Nous ne croyons pas que l'éminent mensuraliste maintiendrait aujourd'hui ce point de vue, après les études comparées faites sur les quatre notations : sangallienne, messine, chartraine et nonantolienne. Ces quatre notations sont substantiellement identiques dans leur indication des notes ordinaires et des notes épisématiques, des notes brèves et des notes longues par conséquent. Impossible dans ces conditions de se permettre des arrangements de valeurs, sous peine de dénaturation flagrante.

Et si l'on parle de la difficulté qu'il y avait à exécuter une musique ainsi faite, nous répondrons qu'il y a aussi difficulté à exécuter les multiples changements de mesure du chant liturgique oriental. Cette difficulté est, et était, considérablement diminuée par le fait d'apprendre par cœur. en se la faisant longtemps seriner, la mélodie à rendre. Et puis le chant grégorien est une musique à nombreuses formules stéréotypées. Une fois appris le vrai rythme de chacun de ces formules, il sert partout.

Pour terminer ce paragraphe, nous dirons un mot des notes liquescentes dans leurs rapports avec la mesure. Le fait paléographique qui domine la question de la liquescence, est celui du caractère facultatif donné à ce phénomène : pour un même cas, un ms. l'indiquera ; un autre, non ; bien mieux, un même ms. ici l'indiquera, ailleurs, non. Et lorsqu'il y a indication de la liquescence, le cas est double : ou bien l'on a le même nombre de notes pour la formule avec liquescence que pour la formule sans liquescence, et alors, évidemment, la note

---

(1) Dans ses *Etudes de science musicale* il a présenté trois versions, de plus en plus riches en valeurs temporaires, pour un même texte paléographique. Contrairement à la vérité, c'est la plus riche qu'il considérait comme la meilleure. Inutile d'insister ici sur les variations arbitraires dans la traduction d'une même mesure, que D. Baralli dans ses *Osservazioni sul mensuralismo gregoriano* (*Rassegna gregoriana*, 1905-1908), et M. Wagner dans son *Einführung... Neumenkunde*, p. 422 sqq., ont justement reprochées à Dechevrens.

liquescente (1) vaut la note non liquescente d'ailleurs, et donc entre dans la mesure, soit ordinairement comme brève, soit parfois comme longue ; ou bien la note liquescente est surajoutée, et alors son caractère facultatif pour un même ms. nous montre clairement qu'il s'agit là d'une petite note n'entrant pas dans le comput métrique. En Orient de même, il y a caractère facultatif pour les dédoublements de syllabes dont nous avons parlé au chap. III, et c'est aussi ce que dit, pour le chant grégorien, Guy d'Arezzo (*Microl.*, c. XV) : « Si autem eam (vocem) vis plenius proferre, non liquefaciens, nihil nocet, sæpe autem magis placet ».

§ III. L'ACCENT LATIN ET LE CHANT GRÉGORIEN.

Nous n'entendons pas dire, en revendiquant le caractère métrique du Chant Grégorien que l'accent, à son tour, n'exerce pas d'action propre. Tout au contraire, il en exerce une multiple. Et d'abord D. Ferretti (*Il cursus metrico e il ritmo delle melodie gregoriane*, p. 150), a relevé que 8 fois sur 10 l'accent correspond à une élévation mélodique. A noter, pour le Protos byzantin, cette remarque similaire de Rebours (*Traité de psaltique*, p. 85) : « Si le chant commence sur une syllabe accentuée, nous aurons ordinairement l'intonation sur une note plus élevée que la tonique ». De même M. Machabey, étudiant, dans *La Musique des Hébreux* (*S. I. M.*, sept.-oct. 1912), les rapports entre « les accents toniques » hébraïques et les « inflexions ascendantes de la voix » des cantilènes juives, conclut « que les inflexions mélodiques sont déterminées par l'accentuation tonique (et dynamique) du texte littéraire ».

Une seconde action de l'accent, qui se révèle aussi en Orient, c'est celle qu'il exerce en attirant volontiers à soi la multiplication des notes. Nous reparlerons de ce fait plus loin.

Une troisième action de l'accent, commune encore à l'Orient et à l'Occident, c'est celle qui consiste à faire chavirer le mouvement rythmique, en lui imprimant la direction Levé-Posé au lieu de la direction plus commune Posé-Levé, et cela à cause de la présence de cet accent au Levé. Nous n'avons pas à revenir sur ce phénomène que nous avons expliqué dans notre première Partie.

---

(1) Il est bon de rappeler que M. le Chanoine Baralli (*Le figure dell « ancus » o « climacus liquescens »*, *Rass. greg.*, 1908) a prouvé que la forme la plus fréquente de l'*ancus* dans les éditions modernes (et l'Édition Vaticane a continué l'erreur), celle qui comprend deux notes liquescentes, est « fausse historiquement, et aussi artistiquement. »

Une quatrième action de l'accent est celle qu'il exerce dans la partie « rythmique » des Récitatifs. Ces derniers, en effet, connaissent une double exécution. L'une s'applique plutôt à ce qu'on pourrait appeler la récitation proprement dite et où l'accent est vrai facteur de rythme : un groupe rythmique est formé par une syllabe accentuée à laquelle viennent tout naturellement s'adjoindre les atones qui se rencontrent jusqu'à l'accent suivant. L'autre exécution, l'exécution «métrique», est celle où la mesure, telle que nous l'avons décrite plus haut, se substitue à l'action de l'accent. C'est ce qu'enseignent expressément les *Instituta Patrum de modo psallendi* : « Ammonemus ut una respiratione sive uno anhelitu usque ad punctum *rythmice* vel *metrice* psallamus ».

Comment les *Instituta* caractérisent-ils la partie métrique ? Par cette expression : « Accentus sophisticat », l'accent y est fallacieux, c'est à dire n'y fait pas fonction de directeur rythmique, mais s'y plie aux exigences de la mesure : « Omnis tonorum depositio in finalibus, mediis vel ultimis, *non est secundum accentum verbi*, sed secundum musicalem melodiam toni facienda. Suivant les cas, la partie métrique, où apparaissent les épisèmes. dans les mss. rythmiques, est plus ou moins étendue. L'on peut voir à ce sujet les divers chants du *Venite exsultemus* qui se trouvent dans le 390-391 de S. Gall (p. 439 sq) ; tantôt la partie métrique se réduit à un ou deux groupes aux cadences ; tantôt elle embrasse plusieurs groupes, non seulement aux cadences, mais dans les intonations et même ailleurs. Il y a lieu de constater des faits tout semblables (p. 195 sq.) pour les mélodies psalmiques ordinaires. Voici en exemple le chant de l'*amen* du *Gloria Patri* pour la première différence du 2e et du 3e tons :



Il est particulièrement remarquable que les Récitatifs orientaux sont organisés exactement suivant les mêmes principes, comme on le verra dans notre Recueil, en particulier pour les formules du chant des Psaumes : partie rythmique et partie métrique, cette dernière se produisant toujours aux finales, souvent aussi aux intonations ou même encore en cours de verset. C'est manifestement d'Orient que provient le genre des Récitatifs grégoriens.

Une dernière action de l'accent, ou mieux du texte littéraire, est celle qui amène en dehors des Récitatifs, pour une formule mélodique, similaire à telle autre formule, des notes ou groupes de notes ajoutés, supprimés ou modifiés suivant le nombre des syllabes ou la place de l'accent. La *Paléographie Musicale* a consacré plusieurs volumes à expliquer ce fait, mais en exagérant considérablement l'influence de l'accent au détriment d'une autre influence, méconnue entièrement celle-ci, l'influence de la mesure. Un exemple entre cent.

La *Pal. Mus.* (t. IV,p. 115) compare entre elles les deux formules *ascendens in altum* de l'alleluia *Dominus in Sina*, et *quem fecit Dominus* de l'alleluia *Hæc dies*. Elle rend compte ainsi des divergences de notation. Dans le premier exemple, « la première *clivis* de la syllabe *al* est marquée de l'épisème romanien ou même du *t*. Cela s'explique : elle coïncide avec l'accent tonique, elle est le premier groupe d'une assez longue vocalise. Au second exemple, métamorphose complète: cette même *clivis* surmontée du *c* devient légère à cause de sa liaison avec la pénultième brève *mi*. L'accent musical se trouve par suite reporté sur le *podatus* précédent qui coïncide avec la syllabe accentuée *Do*. Autre différence : la dernière *clivis* du jubilus, celle qui précède immédiatement la syllabe *tum*, est commune dans le premier exemple ; elle devient longue dans le second par suite de l'apocope... On voit par tous ces faits avec quelle docilité la mélodie, habilement ordonnée par le compositeur, se soumettait aux diverses influences du texte ».

En plus, et au-dessus de ces « influences du texte », la *Pal. Mus.* n'a pas su découvrir l'influence primordiale de la mesure. Si « la première *clivis* de la syllabe *al* est marquée de l'épisème romanien ou même du *t* », c'est parce qu'elle vaut trois temps. Si cette même *clivis* est « surmontée du *c* » sur la syllabe *mi* de *Dominus*, ce n'est nullement « à cause de sa liaison avec la pénultième brève *mi* », c'est parce que le troisième temps de la mesure ci-dessus est reporté sur la syllabe suivante *nus*. Même phénomène métrique exactement, mais en sens contraire, pour la dernière *clivis* de notre incise. Il y a influence du texte sur la mélodie, mais influence plus grande encore, véritablement prépondérante, de la mesure :



Dans ses *Études de philologie musicale*, I, *Théorie du rythme*... suivie d'un Essai sur l'*Archéologie musicale au XIX^e siècle*, p. 180, note 2, M^r Combarieu parle de « la distinction si ingénieuse et si profonde que Dom Mocquereau vient d'établir dans une récente conférence (*L'Art Grégorien*, etc., Solesmes, 1896) entre la musique latine (le plain-chant, qui a adopté les

principes rythmiques de la prose latine) et la musique *romane*, la nôtre, qui a emprunté sa mesure, ses cadences, sa rythmique, aux mots, aux cadences et à la rythmique des langues romanes ». Ce que nous avons écrit jusqu'ici montre assez que, pour être de caractères divers, la musique «latine» et la musique «romane» concordent en plusieurs points, dont le premier de tous, celui d'être l'une et l'autre métriques, d'être basées sur une alternance de longues et de brèves proportionnelles.

Celui qui entraîna l'École de Solesmes à ses débuts dans la voie fausse d'où elle n'a pas su se dégager jusqu'ici, ce fut le Chanoine Gontier du Mans, ami de Dom Guéranger. Dès 1859, dans sa *Méthode raisonnée du plain-chant*, il avait écrit : « Le rythme du plain-chant consiste-t-il dans une alternation de longues et de brèves comme la musique, comme la poésie latine ; ou bien, comme la prose, d'accentuées et de non accentuées ?... Le plain-chant est une récitation modulée dont les notes ont une valeur indéterminée et dont le rythme, essentiellement libre, est celui du discours». Plus tard, en août 1866, il écrivait ces expressions, qui acquièrent une saveur particulière à être mises en regard de celles que nous avons rencontrées chez les théoriciens du IX^{e}-X^{e} siècle :

« Le plain-chant est opposé à ce qui est mesure, quantité ».

« Jamais, dans le plain-chant, la note ne représentait une durée ».

« Dans le plain-chant il n'y a ni longue ni brève, ni quasi-longue ni quasi-brève ».

« Omne melos more metri diligenter mensurandum est ».

« Quidquid in modulatione suave est, numerus operatur per ratas dimensiones vocum ».

« Numerose est canere longis brevibusque sonis ratas morulas metiri ».

Dom Pothier, qui plus tard eut la gloire incomparable de redonner à l'Église Romaine un texte mélodique vraiment traditionnel, entra dès l'abord, et pour n'en plus sortir, dans les vues rythmiques du Chanoine Gontier. En préparant ses diverses éditions grégoriennes, il écarta de parti pris les indications rythmiques des mss. Mis en demeure de donner son avis officiel sur ces indications rythmiques des mss., il répondit, dans une lettre du 16 janvier 1906 à M^{r} Widor, par cette fin de non-recevoir : « Les signes romaniens de S. Gall... appartenant à une école particulière, n'ont pas droit de faire loi et à s'imposer en ce qu'ils présentent de particulier (1) à la pratique universelle ».

---

(1) M^{r} Gastoué (*Tribune*, décembre 1922, p. 7, note 3), donne à ces mots un sens assez inattendu : « Ici, le R^{me}. Abbé de Saint-Wandrille, dit-il, vise les cas tels que ces nombreux scandicus que l'école de Saint-Gall dote, pour le second son, d'un signe spécial ». Nous nous permettons d'observer que les écoles de Metz et de Chartres ont aussi fréquem-

Le mérite, qu'on ne reconnaîtra jamais assez, de Dom Mocquereau, fut celui précisément de montrer *l'universalité de la tradition rythmique*. Les diverses Écoles de mss. de la bonne époque nous offrent en effet, dans leurs meilleurs représentants, une version rythmique *substantiellement* identique.

Malheureusement le Maître actuel de l'École de Solesmes s'est arrêté à mi-chemin. Il fallait certes montrer qu'une édition fidèle du Chant Grégorien ne peut s'abstraire des indications des mss ; mais il fallait en outre se rendre compte que ces indications étaient, sans conteste possible, *métriques*. Il fallait éclairer, à la lumière des données paléographiques, les enseignements, nettement mensuralistes, des théoriciens médiévaux, et ne pas créer un système dont chaque point, ou est étranger à ces enseignements, ou est en contradiction manifeste avec eux. La théorie du «Rythme Musical et Naturel (1) » de D. Mocquereau est tout aussi inacceptable que la théorie du « Rythme Oratoire » de D. Pothier.

A propos de la *clivis* ép. qui se rencontre sur la pénultieme de *gloriæ* dans l'introit *In medio*, D. M. a noté (*Pal. Mus.*, t. X, p. 75) que « la théorie du rythme oratoire et naturel se trouve ici en défaut, elle cloche, et, ce qui est plus grave, elle contredit l'interprétation suggérée par les documents rythmiques écrits et bien authentiques. Elle dit, cette théorie : Glissez légèrement, *celeriter*, sur ce groupe, parce que la syllabe qui le porte est légère, faible, brève'; l'interprétation « oratoire et naturelle» l'exige. Non, disent les documents, appuyez, allongez légèrement la première note de cette *clivis*, malgré la faiblesse et la légèreté de la syllabe ; c'est l'interprétation « musicale et naturelle ». La théorie du rythme oratoire, sans aucun doute, a beaucoup de vrai, mais vouloir l'appliquer toujours et partout, contre les *faits (res)* les mieux constatés, contre les textes les plus formels des manuscrits pratiques, ce serait une exagération, une erreur ». Mais, objecterons-nous, est-il vraisemblable qu'une syllabe accentuée ait été traitée avec trois notes égales, et que les *deux* atones suivantes, comportant chacune deux seules notes, aient eu la première de celles-ci affectée seulement d'un léger

---

ment des *scandicus* dont le second son est figuré par un « signe spécial », lequel n'est pas autre chose qu'un *oriscus*, c'est à dire, comme nous l'avons montré, un signe de pur effet vocal, raison pour laquelle il y a si grande facilité à écrire ou à n'écrire pas le *salicus*, pour un même cas.

(1) Ce terme de «naturel» est appliqué par beaucoup à la musique non mesurée, la musique mesurée étant appelée « artificielle ». Il y a là un apriorisme égal à celui qui n'accorde pas le nom de rythme au rythme non mesuré. Il est tout aussi naturel de chanter avec mesure que sans mesure, et il est probable que l'homme a eu l'idée de chanter en mesure en même temps qu'il a eu celle de danser, c'est-à-dire vraisemblablement dès son apparition sur la terre.

ritenuto ? Au contraire, après une mesure ternaire sur la syllabe accentuée, on comprend fort bien qu'il y ait deux autres mesures ternaires sur les deux suivantes, et tout ce que nous avons écrit sur la valeur redoublante des épisèmes oblige à cette conclusion :



Le phénomène, si caractéristique, de note épisematique, dans un groupe de deux notes, sur syllabe pénultième atone, est loin d'être une rareté. Dans sa *Nouvelle méthode pratique de Chant grégorien seule entièrement conforme à l'Édition Vaticane*, Mr Gastoué ayant donné comme règle (p. 49) d'accélérer un groupe de deux notes placé sur la pénultième d'un proparoxyton, Mr l'abbé Laroche (1) a voulu se rendre compte du fondement paléographique d'une pareille règle. Il est arrivé, pour un certain nombre de pièces, à cette proportion : *clivis brèves* 278, *clivis* longues 56 ; *podatus* brefs 135, *podatus* longs 41. Il faut en outre remarquer que par groupe brefs l'A. entend ici, non seulement ceux qui sont surmontés d'un *c*, mais ceux qui sont dépourvus de tout signe ; or, un certain nombre de ces derniers sont longs en réalité. Veut-on maintenant savoir dans quelles proportions les éditions solesmiennes ont tenu compte des signes de longueur ? Mr l'abbé Laroche fait observer que, sur les 41 *podatus* longs ci-dessus, elles n'en indiquent que 3.

De son côté la *Pal. Mus.* (t. IV, p. 22) a posé la règle ; « Une clivis seule sur une syllabe pénultième brève est surmontée presque toujours de la lettre *c.* » Nous venons de voir que ce « presque toujours » est suffisamment exagéré. Quant aux exceptions, continue la *Pal. Mus.*, elles sont « toujours motivées par des raisons mélodiques ou rythmiques des plus intéressantes à étudier. » Nous avons montré plus haut que les « raisons mélodiques ou rythmiques » fournies par la *Pal. Mus.*, étaient manifestement erronées. La seule explication adéquate de tous les faits paléographiques, c'est l'explication mensuraliste. Comment rendre compte, en particulier, du fait si caractéristique d'une note épisématique et *unique* sur une pénultième atone ? En voici quelques exemples.

---

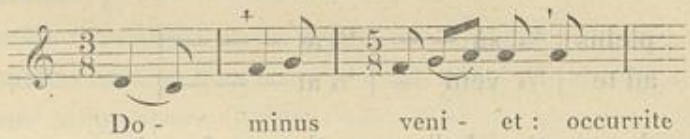
(1) *Un gruppo di due note « clivis » o« podatus » sulla penultima sillaba d'un proparossitono, Rass. Greg.*, 1912. « Dans un autre tableau, où j'ai réuni ensemble *pes subbipunctis* et *pes subbipunctis resupini*, dix sept-fois ceux-ci se trouvent sur la syllabe faible des proparoxytons. Or, treize d'entre eux, ont la forme de deux longues et de deux brèves. ». D. Ferretti, *Les formes rythmiques du « pes subbipunctis » d'après les manuscrits*, *Revue grégor.*, 1920, n. 2 b.

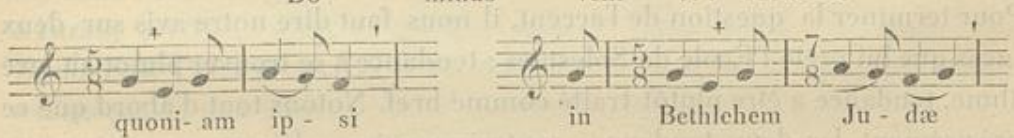
Nous avons parlé ailleurs de l'incise antiphonique du type *Ecce sacerdos magnus*. Cette incise se termine par deux longues, lesquelles sont ordinairement sur une accentuée et une atone. Mais le même plan métrique se maintient même pour le cas de deux atones suivant une pénultième accentuée.



(deux *punctum* avec épis. vertical et *t* superposé).

Par la comparaison avec les indications de Hartker pour les antiennes similaires, nous arrivons aussi aux cas suivants:





Quant aux similitudes qu'on a relevées entre les cadences grégoriennes et celles du *cursus tonique*, elles sont entièrement illusoires. Ici encore l'inintelligence de ce qui fait le fond de la notation rythmique a pu seule permettre de rattacher systématiquement les faits musicaux aux formules toniques. Même pour les rares cas où le texte littéraire est organisé cursivement, comme pour le chant de l'*Exultet*, les mss. emploient, précisément aux cadences, des épisèmes ou des lettres de prolongation. Or, nous l'avons démontré, ces épisèmes ou lettres de prolongation indiquent un redoublement de valeur. Donc les cadences en question sont métriques. Et si les *Instituta Patrum de modo psallendi* ont formulé la règle : « rythmice vel metrice psallamus », en spécifiant que les cadences psalmiques relèvent de la partie « métrique », *a fortiori* faudra-t-il en dire autant des cadences appartenant aux mélodies proprement organiques.

La *Pal. Mus.* (t. IV, p. 102-103), pour prouver que l'état « normal », et l'état « épenthétique » de ces cadences finales font partie d'un même plan cursif, a parlé de « l'immutabilité rythmique » qui « s'appuie sur le rôle que remplissent ces

---

(1) La première *clivis* et le premier *podatus* des antiennes de notre type sont tous deux episématiques, lorsqu'ils accompagnent deux syllabes. Voir entre autres l'ant. *O quam pulchra es*, deux fois reproduite dans Hartker. Par contre, quand la *clivis* et le *podatus* sont sur la même syllabe, le second seul est épisématique : la *clivis* des ant. *Domine si adhuc*, *Homo natus es!*, *Misereor*, *Argentum*, a un c.

cadences à la fin des phrases : vraies rimes musicales, l'oreille les réclame dans leur intégrité ; elle s'appuie aussi sur la notation romanienne. En effet, chose très remarquable, la notation de ces formules ne subit aucune modification lorsqu'elles passent de l'état *normal* à l'état *épenthétique*. Dans les deux cas, ce sont mêmes neumes, mêmes lettres, mêmes signes romaniens. Rien ne peut être plus significatif ». Mais n'est-elle pas aussi une « rime musicale », la cadence finale des *Responsoriola* dont nous avons parlé ailleurs ? Et cependant nous avons vu qu'à un *podatus* épis., pour un mot paroxyton, y correspondait toujours un *podatus* ordinaire, pour un mot proparoxyton, ce qui n'empêchait pas la correspondance rythmique, parce qu'à une mesure ternaire correspondait une autre mesure ternaire :

plebis | $^{3}/_{8}$ sù — — | $^{4}/_{8}$ æ — — — |
ad te | $^{3}/_{8}$ véni — | $^{4}/_{8}$ at — — — |

Pour terminer la question de l'accent, il nous faut dire notre avis sur deux tendances que lui prête l'École de Solesmes : tendance à se trouver plutôt au levé de rythme, tendance à être plutôt traité comme bref. Notons tout d'abord que ce sont précisément les deux tendances contraires qui se relèvent en musique syrienne, chaldéenne, maronite, byzantine, copte. Ce sont les deux tendances contraires qu'a pratiquement constatées, en en exagérant toutefois la portée au point de vue de l'origine de la mesure orientale (1), Dom Parisot dans son article sur la *Musique des Hébreux* (*Dictionnaire de la Bible*) : « La tradition syrienne nous présente des successions de pieds toniques où les syllabes atones, alternant avec les syllabes accentuées, donnent des mesures régulières à deux temps: 2 ♩|♩ ♩|♩ ; où encore, la note forte étant doublée de valeur, le rythme devient ternaire: 3 ♩ ♩|♩ ♩ ; 3 ♩|♩ ♩ ♩|♩ . » Dans le papyrus chrétien d'Oxyrhynque (fin du III[e] siècle de notre ère) contenant une hymne notée, M. Gastoué (*Tribune* sept. oct. 1922) observe que « les syllabes toniques offrent de préférence des groupes plus longs.» Nous avons aussi cité, au commencement de ce paragraphe, un article de M. Machabey sur la musique des Hébreux. Il y constate que les mélismes des cantilènes juives recherchent de préférence l'accent tonique et dynamique du texte littéraire.

En musique grégorienne, les deux tendances ci-dessus se retrouvent. L'accent

---

(1) Nous avons vu ailleurs que la mesure syrienne est indépendante de l'accentuation verbale. Ce qui est vrai, c'est que, à prendre l'ensemble des faits, l'accent tombe le plus souvent sur le posé de rythme et attire à soi la longueur. C'est l'exagération de D. Parisot (cf. aussi *Rapport sur une miss. sc. en T. d'A.*, p. 30) qui a malheureusement influencé la théorie d'Aubry sur « la transparence du rythme poétique au travers de la musique ».

admet, il est vrai, un double traitement ; mais la place au posé et le traitement long ont manifestement ses préférences. Malheureusement l'École de Solesmes, parce qu'elle a vu les choses à travers le prisme déformant d'une hypothèse à couleur philosophique, a été portée instinctivement à les présenter dans un sens erroné. Premier raisonnement aprioristique. Tout rythme comprend un élan et un repos ; or, il est bien certain que l'élan est plutôt du levé que du posé ; il n'est pas moins certain que l'accent a le droit d'être considéré comme l'*arsis* du mot latin (1) ; donc l'accent latin *doit* de préférence se trouver au levé musical. Dom Mocquereau, *Pal. Mus.* t. VII, p. 143 : «L'accent qui est un *élan*... par conséquent doit correspondre à l'élan même du rythme » ; Abbé Rousseau, *L'École Grégorienne de Solesmes*, p. 79 : « L'accent latin coïncide souvent avec l'arsis mélodique... l'*exception* cependant se présente encore fréquente, et l'accent fort tombe parfois au toucher ou à la thesis. » ; le même, *Bulletin de vulgarisation grégorienne*, dans *Revue grégorienne*, juillet - août 1912 : « L'accent se met de préférence à l'*arsis*, ou *levé*... c'est en quelque sorte sa place normale » ; Dom Gatard, *Le Rythme du Chant grégorien et les Méthodes*, dans *Revue grégorienne*, 1921, p. 77 : « L'accent du mot latin se trouve régulièrement à l'*arsis* (accent au levé), mais il y a des cas où il se trouve à la *thesis* ».

L'on n'a cependant qu'à parcourir les éditions solesmiennes elles-mêmes pour s'apercevoir que l'accent, bien loin d'y tomber au posé « par exception », y tombe dans au moins les *deux tiers des cas*, pour les mélodies proprement organiques. Or, ces éditions n'admettent pas la forme ternaire 1 + 2, celle que néanmoins les données paléographiques mettent le plus habituellement en relief pour les cas d'accent sur note isolée suivie d'un groupe binaire. De plus, comme nous l'avons montré, elles placent indûment au levé, dans le *salicus*, la note qui précède l'*oriscus*, si elle est unique ; et de même la note unique qui se rattache neumatiquement à un *pressus* subséquent. Tout cela empêche une multitude d'accents au posé. En réalité, l'accent au levé représente tout au plus en moyenne 2 cas sur 10.

Reprenons maintenant le raisonnement aprioristique ci-dessus. On nous dit que tout rythme comprend un élan et un repos. Rappelons ici le fondement de cette erreur : la comparaison trop serrée qu'on établit entre mouvement physique ordinaire et mouvement proprement rythmique. Sans doute tout mouvement, étant mesuré par le temps (« tempus est mensura motus » disent les Philosophes), va d'un départ à une arrivée, d'un antécèdent à un conséquent («Protase»—«Apodose »). Mais dans les mouvements physiques d'une balle qui rebondit, d'un

---

(2) In hac parte « natura », quando dicitur « natù », elevatur vox et est arsis in « tù». Priscien, édit. Putsch, p. 1289.

pied qui entre en danse, il y a une force extérieure préexistante qui conditionne le tout: la pesanteur. Il y a alors *élan*, c'est à dire résistance à la pesanteur; *repos*, c'est à dire soumission à la pesanteur. La voix humaine, le jeu de l'instrument, le son en un mot n'étant pas rythmiquement conditionné par la pesanteur, est indifférent à se diriger d'un quelconque à un autre quelconque des deux termes de la battue chironomique, du posé au levé comme du levé au posé, tandis que le mouvement physique soumis à la pesanteur va nécessairement de l'élan au repos.

Ce qui est vrai cependant, c'est que dans la battue chironomique il y a tendance toute naturelle à donner plus de force à l'abaissement qu'au levé de la main. C'est à cause de cela que l'accent littéraire *intensif*, en musique liturgique orientale, en musique grégorienne, en musique de l'*Ars Mensurabilis*, a manifesté une tendance très marquée à occuper le posé de la mesure. Vice versa, si la musique grégorienne a fait coïncider *très habituellement*, avec la place normale de l'intensité musicale, avec la place de l'accent métrique, un accent littéraire qui était intensif dès la fin de la période des Antonins, de l'avis général, dès les toutes premières origines du chant liturgique, par conséquent, et si elle a fait cela même pour les pièces syllabiques, à une époque où le latin était encore une langue parlée, c'est donc que la *mesure grégorienne*, comme sa mère, la mesure liturgique orientale, comme sa fille, la mesure de l'*Ars Mensurabilis*, comme sa petite-fille, la mesure moderne (1), *débutait par un temps normalement fort*. Et c'était évidemment surtout ce temps initial fort, qu'étaient chargées de souligner les castagnettes liturgiques de l'âge d'or grégorien dont nous parlerons bientôt. En Orient aussi, c'est ce temps spécialement fort, place plus fréquente de l'accent littéraire intensif, que soulignent en fait les instruments de percussion, lorsqu'ils accompagnent le chant liturgique. Voir en exemple la mélodie chaldéenne reproduite par D. Parisot (*Rapport sur une miss. sc. en Turq. d'Asie*, p. 226), avec accompagnement de cymbale indiqué à chaque premier temps de la mesure.

Le seul argument historique, ou mieux d'apparence historique, que présente l'École de Solesmes, en faveur de l'accent ayant *de soi* une tendance à se trouver plutôt au levé, c'est celui-ci : l'accent classique était certainement mélodique et n'était pas intensif. Puisque donc l'accent grégorien continue à être plutôt aigu, c'est donc qu'il nous faut le traiter à l'antique, que sa qualité d'intensité n'a pas à intervenir dans le choix de la place à lui attribuer. A cela l'on peut répondre que les deux qualités d'acuité et d'intensité ne s'excluent pas le moins du monde; qu'en second lieu, si l'acuité est indifférente au levé ou au posé, il n'en est pas de

(1) On oublie trop, dans un certain milieu, que la musique palestinienne a été dirigée, en pleine Chapelle Sixtine, et cela pendant plusieurs siècles, à la *ciabatta*, sorte de semelle de cuir fort bruyante, ou au *rololo*, rouleau de carton non moins bruyant.

même pour l'intensité, qui, nous l'avons vu plus haut, recherche de préférence le posé, de par l'effet même de la loi de la pesanteur sur la battue chironomique. Étant donc admis qu'aux tout premiers siècles de notre ère l'accent latin devint intensif, cette intensité, sans faire disparaître l'acuité, put et dut lui faire rechercher le posé de rythme et cela dès les débuts de la formation du répertoire grégorien.

L'on peut répondre aussi qu'il n'est pas si sûr que cela que l'accent classique n'ait pas été déjà intensif en même temps que mélodique. Mr Havet, il est vrai, est d'avis que cet accent « n'avait rien à démêler avec l'intensité » (1). Toutefois MM. Riemann et Goelzer enseignent qu' « en latin, l'accent n'était pas comme en grec, purement musical ; il semble bien qu'il était caractérisé par une *élévation* plus grande de la voix, accompagnée, comme dans les langues modernes, d'une *intensité* plus grande » (2).

L'autre raisonnement aprioristique de l'École de Solesmes est celui-ci : L'accent latin, étant bref de sa nature, a une tendance à être traité comme bref dans la composition grégorienne. Et d'abord est-elle vraie, dans sa seconde partie, cette phrase : « L'acuité et la brièveté étaient les deux caractères essentiels de l'accent classique », qu'a écrite la *Pal. Mus.* (t. VII, p. 208) ? Comment ! Dans le jeu de la déclinaison et de la conjugaison l'accent quitte à tout moment une brève pour une longue, mais ne quitte presque jamais une longue pour une brève, et l'on vient nous dire que cet accent a une tendance à la brièveté ! La vérité est qu'il ne se trouve sur une brève que lorsqu'il ne peut pas faire autrement, à cause de la règle plus générale qui le confine à la pénultième ou à l'antépénultième syllabe. Aussi, en fait, les syllabes accentuées longues sont-elles de beaucoup supérieures en nombre aux syllabes accentuées brèves. Qu'on ne vienne donc plus nous parler d'accent latin bref de sa nature (3).

Du reste ce qui importe surtout pour nous, c'est de savoir comment cet accent a été traité en Chant grégorien. Or, ici encore les faits contredisent de tous points les affirmations suivantes de l'École de Solesmes (4) : « Les anciens...

---

(1) *La prononciation du latin*, p. 10.

(2) *Grammaire comparée du grec et du latin*, p. 77.

(3) Dans la diction classique l'accent sur syllable brève était bref, et avait alors l'effet de simple accent aigu, avec élévation mélodique d'environ une quinte. Mais sur syllabe longue il était long, avec effet d'accent circonflexe (= accent aigu + accent grave, ce dernier signifiant un abaissement mélodiqne d'environ une quinte : *Máàter*).

(4) La justice nous fait un devoir de dire que le R. Père Dom L. David, en rendant compte (*Rev. du Ch. gr.*, mars-av. 1920) de la 2e édition de notre brochure *La prononciation romaine du latin* (Paris, Bonne Presse), brochure où nous avions exposé nos idées sur la tendance de l'accent à la longueur, a écrit ceci : «Nous sommes heureux de trouver ici exposés des principes que nous avons toujours admis, appliqués et fait appliquer dans la déclamation latine et le chant grégorien ».

presque toujours accordaient la légèreté à l'accent (1) » ; « L'accent est purement mélodique et nullement quantitatif, il est généralement bref » ; (2) « Que si, plus tard, un élément de durée est venu s'ajouter à l'accent et absorber plus ou moins tous les autres, cette transformation n'a pas à entrer en ligne de compte lorsqu'il s'agit du plain-chant, qui était déjà constitué au moment où elle s'est produite » ; (3) « L'allongement mélodique s'opère plus naturellement et plus souvent, ou pour mieux dire, presque toujours sur la syllabe non accentuée » (4). Il suffit, en effet, de parcourir un certain nombre de pièces grégoriennes, pour se convaincre qu'en laissant de côté les cas, non probants, d'égalité, ceux où la syllabe accentuée a plus de notes que les autres est à ceux où elle en a moins dans la proportion moyenne de 5 à 4. Et même si l'on veut ne comparer entre elles, ce qui est assez logique, que la syllabe accentuée et celle qui la suit immédiatement, la proportion moyenne ci-dessus de 5 à 4 devient proportion de 5 à 3. Une autre preuve, plus décisive encore, de la tendance à la longueur qu'a l'accent, ce sont les cas très nombreux, déjà relevés par le savant Chanoine Baralli, où cet accent, *sur note isolée*, porte des épisèmes ou des lettres de prolongation : « Très fréquemment le Chant grégorien amplifie ou allonge la note qui accompagne l'accent aussi bien dans le cas où lui succédent une au plusieurs notes brèves, que dans le cas où elle est suivie de groupes neumatiques ». (5) En exemple, outre les divers extraits de pièces grégoriennes citées dans ce chapitre, mentionnons l'antienne *Credimus Christum Filium Dei verum Deum esse, qui sibi talem elegit famulam*, où l'accent de *Credimus* a, dans le 390-391 de S^{t} Gall, une virga épisématique, celui de *verum* une virga épis. avec *t*, (celui de *talem* un *franculus*) et celui de *famulam*, une virga épis. avec *m*. Donc disposition toute spéciale à la longueur *en chant syllabique*, c'est à dire dans un milieu où l'accent peut en toute liberté développer ses tendances natives.

Quant aux mélismes, écoutons ces remarques de la *Pal. Mus.* : « Oh ! nous ne l'ignorons pas : le répertoire grégorien contient quelques mélismes assez longs, une vingtaine peut-être, sur des pénultièmes non accentuées ; mais ces faits rares n'infirment en rien les règles de composition grégorienne que nous essayons de

---

(1) Dom Mocquereau, *A la recherche du rythme*, dans *Rev. grég.*, janv.-févr. 1922.

(2) Abbé Rousseau, *L'École grégorienne de Solesmes*, p. 127.

(3) Dom Gatard, *L'accent dans ses rapports avec le plain-chant* (*Dictionnaire de liturgie*).

(4) Dom Pothier, *Revue du Chant Grégorien*, janv. 1895, p. 83.

(5) *L'accento latino nel Canto Gregoriano*, dans *Rassegna Gregoriana*, 1911. Sans doute il n'est pas rare que les syllabes atones reçoivent un semblable allongement. Mais c'est sans comparaison dans le plus grand nombre des cas une syllabe accentuée qui reçoit ainsi une prolongation sur note isolée. Aux indications directes, il faut en outre ajouter les indications, autrement nombreuses, fournies par l'analyse comparative.

reconstituer, car ces règles sont basées sur des centaines de faits bien constatés. » (1) Les mélismes, qui évitent habituellement la pénultième non accentuée, recherchent volontiers, au témoignage de la *Pal. Mus.* elle-même, la syllabe accentuée. Nous avons donc tout droit à retourner contre la *Pal. Mus.* le principe qu'elle a cru pouvoir opposer à la théorie moderne de la mesure : « Une théorie vraie, juste, doit embrasser dans sa formule l'immense majorité des faits qu'elle entend régir ». (2)

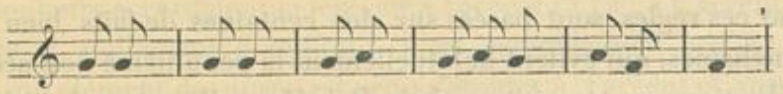
Les éditions rythmiques solesmiennes, telles qu'elles se présentent, n'embrassent pas, loin de là, « l'immense majorité des faits » que théoriquement elles entendent régir. Mais que serait-ce, si elles représentaient vraiment les données des mss. ! Un exemple : Hartker, lorsqu'il termine une incise par une *virga* et un *punctum*, ou deux *punctum.*, ou deux *virgas*, respectivement sur les deux dernières syllabes d'un paroxyton, ordinairement ne marque pas d'épisème sur la première *virga* ou le premier *punctum*, et le plus souvent pas davantage sur le *punctum* final ou la *virga* finale. Mais de même que la note finale est toujours longue (à moins d'indication positive contraire), de même la première *virga* ou le premier *punctum* l'est aussi. Cela ressort d'abord du fait que *jamais* cette *virga* ou ce *punctum* ne porte de *c*; ensuite de cet autre fait qu'à cette *virga* ou *punctum* correspond une double note, pour les cas de mot proparoxyton terminant une incise en cours de pièce ;enfin de ce troisième fait que parfois il y a épisème exprimé, ou, ce qui revient au même, *franculus* = 2 temps.

L'École de Solesmes admet bien en principe qu'une note, graphiquement ordinaire dans un ms., est en réalité longue lorsque l'étude comparative la démontre longue. Mais en fait, pour un très grand nombre des cas dont nous parlons, sans voir que le copiste n'a pas indiqué l'épisème, parce qu'il se fiait, en le sous-entendant, au sens commun philologique et musical du lecteur, ses principes aprioristiques sur l'accent au levé et bref l'ont porté instinctivement à sacrifier les vraies données paléographiques à un pur subjectivisme. Au lieu de cette version solesmienne :

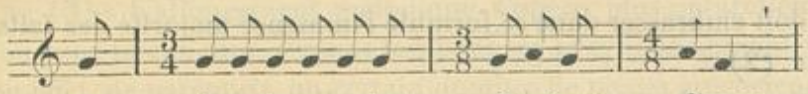
---

(1) T. IV, p. 188.

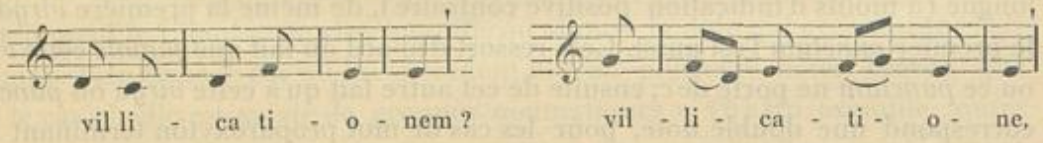
(2) T. VII, p. 31. De tous les faits grégoriens analysés jusqu'ici nous avons le droit de tirer une conclusion importante au point de vue philologique. Puisque, dès l'époque de la composition des pièces musicales les plus antiques, les antiennes psalmiques par exemple, c'est-à-dire bien avant S. Grégoire, l'accent, même sur note isolée, avait une tendance caractérisée à la longueur, c'est que la prononciation courante de cet accent dans le langage parlé connaissait déjà cette tendance à la longueur. Rien d'étonnant du reste qu'un accent, intensif dès les premiers siècles, ait eu, comme tel, et dès les premiers siècles, une propension à la longueur.



voici comment il faut certainement interpréter Hartker : (1)



Ce qui montre bien le peu de consistance des principes solesmiens en la matière, ce sont les variations, d'abord entre éditions, celle de 1903, par exemple, et celle de 1921 ; (2) ensuite, dans une même édition, entre tels cas et tels autres cas identiques. Prenons, dans l'édition de 1921, l'antienne *Quid faciam*. Le mot *villicationem* termine une incise, puis le mot *villicatione* en termine une autre. Pour l'un et l'autre cas Hartker a deux *punctum* sur les deux syllabes finales. Mais le traitement solesmien varie :



Que dire aussi des contradictions ouvertes entre version solesmienne et version d'Hartker ? Ainsi l'incise *et incidit in latrones* de l'antienne *Homo quidam* se termine, dans le *Liber Usualis* de 1921, par une brève et une longue ; dans le 390-391 de S. Gall, par deux *virgas* ép. Hartker qui, nous l'avons vu plus haut, réserve les épisèmes aux notes *isolées* accompagnant l'accent en style syllabique, admet bien au levé l'accent d'un paroxyton sur note isolée brève, mais d'abord en cours d'incise, et surtout devant un *groupe* de notes. Et même lorsque le groupe en question n'est que de deux notes, à peu près toujours l'accent est au posé :



Mais jamais on ne trouve chez lui, même en cours d'incise, un paroxyton traité avec note isolée authentiquement brève sur l'accent au levé, et note isolée longue sur l'atone au posé. Et l'on voudrait qu'il ait admis un traitement aussi an-

---

(1) Hartker n'a de *virga* que sur la syllabe *ni* de *Dominum* et la syllabe *di* de *dicens*.

(2) Citons l'incise *accipe coronam* de l'antienne *Veni, sponsa Christi*, l'incise *et sedebat super eum* de l'antienne *Angelus autem*, etc.

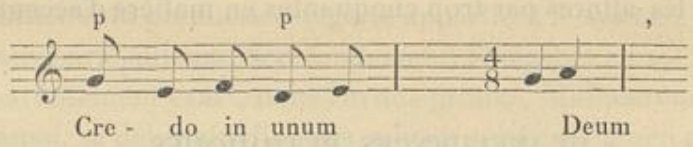
tiesthétique dans les cadences, pour que la mélodie finisse ou soit suspendue sur une impression de déhanchement musical et verbal, pour qu'il y ait arrêt heurté, au lieu de repos préparé ! Certainement, au lieu d'y voir une forme d'art raffiné, Hartker aurait repoussé vivement une cadence comme celle-ci, contre laquelle proteste explicitement son mss :



De même, au lieu de cet arrangement, que l'on ne peut aucunement justifier au point de vue paléographique :



voici celui qui ressort de toutes les données fournies par les enseignements du moyen âge (le *p* représente chacun des posés de la partie rythmique) :



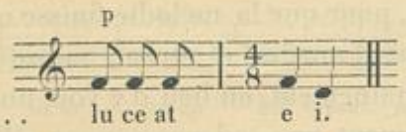
Il n'est pas jusqu'aux moindres versets où l'on ne trouve des cadences comme celle-ci dans les éditions solesmiennes :



Il y a illogisme à avoir une réponse ainsi rythmée comme pendant à ce verset :



Puisque le proparoxyton *Domine* a deux brèves et une longue, le paroxyton *ei*, comme cela se pratique couramment chez Hartker, même en cours d'incises, devrait voir deux longues, par eurythmie. Qu'on veuille se reporter à la page 19 d'Hartker : il y a là quelques rares versets notés, bien que sur une mélodie moins simple que celle ci-dessus. À la cadence médiane du verset *Et ostende faciem tuam, et salvi erimus*, après trois *punctum* sur *faciem*, nous trouvons un *franculus* sur *tu*, et un *punctum* sur *am*. C'est exactement la disposition rythmique :



Pour le verset *Et salutare tuum da nobis*, le mot *salutare* a le *franculus* sur *ta*, et le *punctum* se trouve sur *re*. Décidément notre sens commun philologique et musical au sujet de l'accent est bien le même que celui de nos aïeux de l'âge d'or grégorien, et nous verrons ailleurs que ce sens philologique et musical s'est manifesté avec infiniment moins de mélange de liberté encore dans le domaine de l'hymnodie médiévale, que dans celui des chants sur texte de prose. Pratiquement, en attendant le jour où nous aurons enfin une édition basée sur les vrais principes traditionnels, nous souhaitons à tous les chœurs qui utilisent les éditions solesmiennes la sagesse de nos confrères d'Hautecombe : d'un consentement unanime et tacite ils accordent deux temps exactement à chacune des deux notes isolées qui accompagnent les deux dernières syllabes d'un paroxyton à la fin d'une coupure mélodique quelconque, et ils suppriment ainsi intinctivement de leur exécution les allures par trop choquantes en matière d'accent.

§ III. INFLUENCES RYTHMIQUES GRÉCO - LATINES ET ORIENTALES DANS L'ART GRÉGORIEN

Nous avons entendu, au IX^{e} siècle, cette phrase : « Veluti metricis pedibus cantilena plaudatur ». Deux siècles plus tard, Guy d'Arezzo répète en écho : « Quasi metricis pedibus cantilena plaudatur ». Deux siècles plus tard encore, le Tableau de Louvain donne la description des pieds métriques grégoriens assimilés aux gréco-latins. Il est temps maintenant de nous demander si cette façon traditionnelle de comprendre les choses est adéquate. Que l'art gréco-latin ait exercé son influence, rien de plus vraisemblable, et plus loin nous signalerons un point, l'indivisibilité grégorienne du temps premier, qui est dû, semble-t-il, à cette influence. Mais l'organisation métrique proprement dite est-elle plutôt gréco-latine, ou plutôt orientale ? Nous penchons pour cette seconde hypothèse.

On objectera sans doute que S. Augustin, dans son *De Musica*, développe uniquement la théorie des Mètres et Pieds gréco-latins. Cependant, demanderons-nous, est-il certain qu'il veuille l'appliquer à l'art musical chrétien ? En faveur de la négative, faisons observer que le Saint Docteur, s'adressant à l'évêque Memorius, lui dit qu'après avoir écrit « de solo rythmo sex libros, et de melo scribere alios forsitan sex, fateor, disponebam, cum mihi otium futurum sperabam.Sed posteaquam mihi curarum ecclesiasticarum sarcina imposita est,omnes illæ deliciæ fugere

de manibus. » Si S. Augustin avait pu écrire ses six livres « de melo », est-il vraisemblable qu'il l'aurait fait autrement que Boèce et Cassiodore le firent après lui? Or, de quelle musique s'occupent Boèce et Cassiodore ? De musique païenne : l'un a l'intention d'expliquer les 8 échelles de Ptolémée, l'autre les 13 d'Aristoxène, et nous avons vu ailleurs que l'Octoéchos grégorien a toujours compris des faits étrangers à l'art gréco-latin. La rythmique du *De Musica*, est donc, elle aussi, païenne, non ecclésiastique (1). Mais de même que, au point de vue modal et mélodique, les auteurs du Moyen Age n'ont su que repéter les théories de Boèce, de Cassiodore, et en général de l'art classique, de même, au point de vue rythmique, ils ont servilement copié S. Augustin et les grammairiens pour expliquer leurs faits à eux.

Nombreux ont été, à notre époque, les systèmes imaginés pour rattacher le rythme grégorien à la métrique gréco-latine. On peut les diviser en deux catégories générales : ceux qui ont opéré le rattachement sur la base de l'inégalité en soi des notes, et ceux qui l'ont conçu avec égalité en soi des notes, mais avec substitution habituelle de deux notes communes grégoriennes aux longues des pieds gréco-latins. A la première catégorie appartient le système de Mr Wagner, dont nous avons parlé ailleurs. Son fondement, l'inégalité en soi des notes grégoriennes, est parfaitement exact, nous l'avons prouvé. Malheureusement, nous l'avons prouvé aussi, sa détermination des valeurs a été erronée en plusieurs points. Les principaux systèmes conçus sur la base de l'égalité en soi des notes sont ceux de Mgr Foucault (2), de M. Gastoué (3) et du Rme D. Ferretti (4).

Occupons-nous un instant en particulier de l'*hypothèse* de D. Ferretti : car c'est une simple hypothèse que le savant auteur a voulu exposer. Elle a pour caractéristique d'assimiler les cadences musicales aux cadences littéraires du *cursus métrique* de Cicéron et de Quintilien. Mais si, d'un premier côté, l'on donne aux notes la valeur qu'elles ont dans les éditions solesmiennes ; si, d'un second côté, les groupes neumatiques sont divisés, suivant le besoin, pour obtenir les longues et les brèves que l'on a l'intention d'utiliser ; si, d'un troisième côté, l'on compare les cadences musicales ainsi obtenues avec les 46 cadences littéraires de Quintilien, et, en outre, avec les très nombreuses cadences assimilées qu'on en

---

(1) Toutefois, nous verrons que les hymnes de S. Ambroise précisément à l'époque de S. Augustin, parce que sur texte à cadre classique, furent chantées sur des mélodies ressortissant, au moins substantiellement, à l'art gréco-latin au point de vue rythmique.

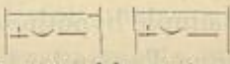
(2) *Le rythme grégorien d'après Guy d'Arezzo.*

(3) *Cours théorique et pratique du Plain-Chant Romain.*

(4) *Il cursus metrico ed il ritmo delle melodie gregoriane.*

fait dériver : formes contractées, allongées, mixtes, catalectiques (pied final), abrégées (pied initial) ; l'on rend absolument fatale la rencontre fréquente des cadences grégoriennes et des cadences cursives. Et cependant la rencontre ne se vérifie pas toujours. Pour nous rendre compte du caractère artificiel du système, prenons la forme de cadence finale qui se trouve dans la première partie de l'*Exultet* (1) (nous rythmons d'après le système dont nous parlons) :



L'on parle ici de cadence *dicrétique* composée ainsi  et dans laquelle par conséquent chacun des deux pieds débutait obligatoirement par une accentuée, avec, en outre, nécessité d'une césure entre les deux pieds, en sorte que le second commençait toujours par un nouveau mot. Qu'on examine nos cinq cadences musicales : pas une seule fois les données du problème ne se vérifient entièrement. Si notre cadence débute sur le *la* qui accompagne la syllabe *so* de *insonet*, il se rencontre que, trois fois sur cinq, elle commence sur une syllabe non accentuée, bien mieux, dans la première formule, *celle qui semblerait devoir régler les autres*, sur une note au levé, privée par conséquent même d'accent métrique musical. En second lieu, *pas une seule fois* le premier soi-disant pied métrique ne se termine à la fin d'un mot. Que dire aussi de toutes les transformations subies par les prétendues longues et brèves du *cursus dicrétique* ! Signalons, en outre, le fait, plusieurs fois renouvelé, d'une brève isolée, dans un

(1) Nous prenons telle quelle la version de l'Édition Vaticane, abstraction faite par conséquent des surprises que réserverait la notation des mss. rythmiques.

pied ou dans l'autre, laquelle, par suite, devrait être représentée par une note isolée, et qui l'est cependant par la seconde note d'*une clivis* ou la troisième d'un *climacus*. De quel droit peut-on prétendre que, dans notre cas, le *climacus* forme trochée ? Un *climacus* ne dit pas davantage un trochée qu'un iambe ou un tribraque, ou mieux il ne dit rien de tout cela : c'est pur arbitraire que de diviser en 2 + 1 trois notes qui forment un tout rythmique, ici indivisible.

Et si l'on répond que les heurts du texte littéraire avec le *cursus* musical s'expliquent du fait que ledit texte littéraire est organisé d'après d'autres formes que le *cursus* musical, la difficulté ne fait que s'aggraver. Comment, en effet, peut-on supposer qu'un compositeur, lequel ne pouvait composer son texte littéraire que pour être chanté, et sa mélodie que pour accompagner son texte littéraire, ait précisément choisi un *cursus* musical qui ne coïncide *jamais* avec celui des cadences littéraires ? En tout cas, il lui eût été bien facile, s'il avait eu le moins du monde un plan de *cursus* dicrétique musical, de réunir le *la* et le *sol* sur la syllabe *so* de *insonet*, de manière à débuter par les deux temps qui représentent la longue initiale de la cadence dicrétique.

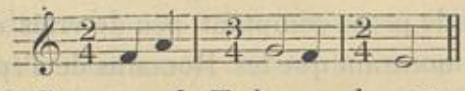
Nous nous trouvons en réalité en présence de mouvements binaires et ternaires qui s'entremêlent, et, pour trouver une musique similaire, il suffit de se retourner vers les divers systèmes musicaux liturgiques d'Orient. Nos cinq incises grégoriennes représentent une formule mélodique à laquelle s'adaptent des textes divers, et pour cela la mesure subit quelques modifications : c'est exactement ce qui se passe en Orient dans l'adaptation, surtout pour les Récitatifs, de textes variés à l'*hirmos* ou au *rishqolo*. En somme toutes les cadences finales grégoriennes finissent par un des trois cas suivants :

a) $\left|\frac{2}{8}\right|\frac{2}{8}$

b) $\left|\frac{3}{8}\right|\frac{2}{8}$

c) $\left|\frac{3}{8}\right|\frac{2}{8}\left|\frac{2}{8}\right.$

Or, ces trois cas se retrouvent dans les divers systèmes musicaux liturgiques d'Orient. Inutile évidemment de parler du premier. Voici quelques exemples du second. *Troparion* gréco-slave extrait de la *Methodus cantus ecclesiastici greco-slavi* de Castro, p. 143 :



Hirmos tiré de l'ouvrage de Tsiknopoulos : Νέον Εἱρμολόγιον, p. 370 :



Hirmos traduit par D. Gaïsser (*Les Heirmoi de Pâques*, p. 22) du Codex Barberini III, 20 :



Mélodie maronite (D. Parisot, *Rapport sur une Mission scient. en Turquie d'Asie*, p. 112-113) :

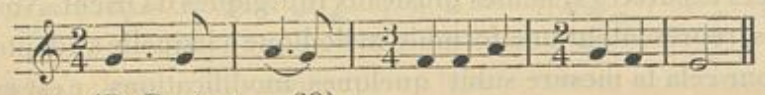


Nous avons, dans notre ch. V^e^, analysé une mélodie syrienne dont les incises se terminaient par une mesure ternaire suivie d'une mesure binaire.

Voici quelques exemples du cas c). *Hirmos* traduit du *Codex cryptaferratensis E. p. II* par D. Gaïsser (*op. cit.*, p. 22) :



Quatrième ton des *Prokimenica* gréco-slaves (*op. cit.*, p. 138) :



Mélodie maronite (D. Parisot, p. 68) :



Exemple syrien :



Exemple chaldéen :



Au cours de nos études nous avons relevé, comme on a pu le voir, un certain nombre de faits qui sont autant de sérieuses raisons pour rattacher plutôt la métrique grégorienne, non à l'art classique, mais à l'art liturgique oriental. Ce ne sont pas toutefois les seuls. Notons que la musique grégorienne accompagne le plus souvent un texte de prose, et de prose comptant peu de vrais *quasi-versus*. A-t-on jamais cité un témoignage montrant que les Romains de l'époque classique aient eu l'idée de mettre en musique de la pure prose ? On a pu chanter des compositions littéraires basées sur l'accent ; mais ces compositions étaient des

poésies rythmiques, non de la prose. Par contre, tous les systèmes musicaux liturgiques d'Orient, le juif et les chrétiens, connaissent, en dehors de nombreux récitatifs sur texte de prose, des mélodies organiques accompagnant un texte non poétique, le mot *alleluia*, par exemple.

Une autre forte invraisemblance à rattacher l'art grégorien à l'art classique au point de vue métrique, consiste dans ce fait que la musique vocale gréco-latine n'a pas connu le style orné, comme l'enseigne expressément Gevaert. Or ce style, que nous trouvons partout en Orient, nous le retrouvons aussi partout en Occident, par imitation évidemment de l'Orient, d'autant plus que le style orné occidental, comme le style orné oriental, connaît l'absence habituelle de symétrie parfaite entre les divers membres de la période.

Nouveau fait. Lorsque Aristide Quintilien (Meib., p. 42) étudie les huit manières dont se produisaient les Métaboles grecques, il énumère celle qui amenait l'alternance de mesures diverses,et celle qui introduisait seulement des *valeurs irrationnelles* dans une mesure restant immuable. Dans le premier cas, les proportions entre parties du Pied étaient simples ; dans le deuxième cas, ces proportions n'étaient plus simples. En tout état de cause, c'était l'action directe des paroles chantées, le style étant toujours syllabique, qui amenait à la fois la différenciation des longues et des brèves musicales, et les métaboles métriques musicales. Mais, à son tour, la musique mettait de la clarté dans l'imbroglio métrique des productions poétiques destinées à être chantées. Ce n'est pas, comme l'ont pensé D. Gaïsser et d'autres, que la musique ait ajouté ou supprimé habituellement des temps (avec ou sans divisibilité du temps premier) à la rythmopée littéraire, de façon à produire une compensation par isochronie continuelle. Autrement on ne verrait pas pourquoi Aristide Quintilien aurait parlé de vraies métaboles métriques. Mais quand Cicéron (*Orator*, n. LV) parle des Lyriques « quos cum cantu spoliaveris, nuda pœne remanet oratio », il veut dire, à notre humble avis, que la musique englobait, en les entraînant, dans l'unité de sa composition *mélodique*, les *variations* de la composition *rythmique* attribuables au texte littéraire. En art liturgique oriental et grégorien, la musique englobe aussi en les entraînant, dans l'unité de la composition mélodique, les variations de la composition rythmique ; toutefois, point essentiel, les variations en question, et aussi l'alternance des notes longues et des notes brèves, la mesure par conséquent (et cela non seulement dans le style orné, mais dans le style syllabique) sont indépendants substantiellement du texte littéraire et de l'accentuation.

Autre dissemblance. La musique grégorienne, pas plus que la musique liturgique orientale, n'est basée, comme la musique classique, sur des Mètres composés de Pieds, Mètres pouvant réunir jusqu'à 25 temps premiers, et admettant une double direction rythmique : levé-posé et posé-levé. Les mesures grégoriennes et orientales sont plutôt semblables aux Pieds gréco-latins. Mais ici encore que de

divergences. Nous avons prouvé la forme métrique 1 + 2 ; peut-on ici parler d'iambe gréco-latin ? Nullement : d'abord parce que l'iambe n'était jamais employé à l'état isolé dans la lyrique classique, ensuite parce que chaque iambe isolé avait sa brève au levé et sa longue au posé, tandis que la forme liturgique 1 + 2 a sa brève au posé. Peut-on davantage rattacher à l'ordonnance métrique gréco-latine la disposition quaternaire 1 + 2 + 1, si fréquente en musique grégorienne comme en musique orientale :



Même observation pour certaines dispositions quinaires ou septénaires. Enfin n'y a-t-il pas parfaite identité métrique entre ces deux incises. l'une syrienne, l'autre grégorienne ?

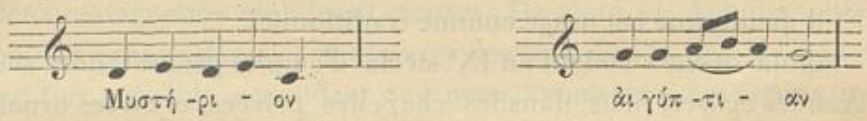


Nous parlions tout à l'heure de la double direction du mouvement rythmique dans les Mesures ou les Pieds gréco-latins. Disons que, par contre, les pieds rythmiques orientaux, juifs, chrétiens, arabes, indiens, commencent toujours du posé. « L'arsis est la fin de la mesure temporaire », enseigne le théoricien byzantin Étienne le Lampadaire. Comme aussi la mesure grégorienne et la «perfectio » de l'*Ars Mensurabilis* débutaient par le posé, on voit que la barre de mesure, contre laquelle nos musicologues modernes ne cessent de lancer leurs anathèmes, est la manifestation d'un fait se rattachant, non à la tradition hellénique, que ces musicologues modernes ont uniquement en vue dans leurs raisonnements, mais à la tradition orientale se perpétuant jusqu'à nos jours à travers l'art grégorien et l'art médiéval.

Au point de vue de l'accent tonique, les tendances, et aussi les formes de liberté, sont les mêmes en chant Grégorien qu'en musique liturgique orientale. Si cet accent a une tendance générale à être traité comme long de part et d'autre, et à se trouver au posé de rythme, c'est, nous l'avons dit ailleurs, parce que, de part et d'autre aussi, c'est un accent *intensif* qui historiquement s'est offert aux compositeurs des tout premiers siècles. Or, le posé de rythme plus volontiers attire l'intensité et provoque la longueur. L'accent métrique du posé initial de la mesure orientale se manifeste clairement lorsque quelque instrument de percussion accompagne le chant. En dehors de là, l'on a l'impression le plus souvent, au lieu de temps forts et faibles, de temps forts et sous-forts, ou même de temps également forts, à cause du martèlement assez habituel dont nous avons parlé ;

n'est-ce pas ce qui se vérifie aussi lorsque nos enfants du catéchisme exécutent à pleine voix leurs cantiques populaires ?

A côté des mêmes tendances générales pour l'Orient et l'Occident, il y a des formes identiques de liberté : liberté d'avoir l'accent littéraire au levé ; liberté de traiter cet accent comme relativement plus bref que les syllabes atones. Nous avons noté en Chant Grégorien le fait fréquent particulièrement curieux, et nullement vérifié en musique grecque antique, d'accent portant une seule note, et, par contre, de pénultième brève avec plusieurs notes. C'est encore là, à notre avis, une des multiples pratiques que la musique liturgique occidentale tient de l'Orient. Déjà en musique hébraïque orientale, quand l'accent se trouve sur la pénultième, celle-ci souvent n'a qu'une note, alors que la dernière en a plusieurs. Même chose en Chant Syrien, Chaldéen, Maronite. En Chant Byzantin ou Copte, où l'accent peut se trouver aussi sur l'antépénultième, il est fréquent de voir la pénultième atone avec plusieurs notes, après accentuée en ayant une seule. Il n'y a donc nullement à parler, pour expliquer le fait similaire grégorien, de « l'influence des *accentuations vicieuses* du langage courant dans la mélopée liturgique », en particulier «de l'*i* penultième dans le parler vulgaire, qui influe dès le troisième siècle sur les *quasi-versus* des évêques africains ». (1) Voici, entre bien d'autres, deux exemples byzantins (2) où se trouve un *i* pénultième traité comme long :



L'usage en question se trouve dans les plus anciens mss. En voici un exemple tiré d'un Hirmos traduit par M. Gastoué lui-même, dans son *Catalogue des Manuscrits de Musique Byzantine*, sur un manuscrit du X^e^ — XI^e^ S. (supplément grec 1284 Bib. nat. Paris, f° 3) :



Enfin l'exécution martelée et l'usage corrélatif d'instruments de percussion, relevés en Orient, se retrouvent en Occident à l'âge d'or grégorien. L'école de Solesmes, avec son aversion pour la mesure, par suite aussi de la nécessité, où l'a mise son unique mouvement levé-posé, d'«enlever » souvent ses thésis (3), d'admettre une

(1) Gastoué, *Les origines du Chant Romain*, p. 178.

(2) Rebours, *Traité de psaltique*, p. 135 et 233.

(3) Pour ce qui regarde les expressions *arsis* et *thésis*, on aura pu remarquer que nous nous en sommes systématiquement abstenu pour notre propre compte. Nous avons montré

contraction rythmique inconnue jusqu'alors dans la théorie musicale (1), a propagé de tout son pouvoir la pratique du simple « touchement de la thésis », et plus généralement de l'immatérialisation du rythme. Voici ce qu'elle dit à ce sujet (t. VII, p. 181) : « Le vol de l'oiseau qui, à chaque coup d'aile, s'appuie sur l'air pour reprendre son élan, la pose de cet oiseau ; le léger flocon de neige qui lentement tombe, touche la terre et s'évanouit, se rapprochent... de la délicatesse du rythme musical. Mais, là encore, il reste quelque chose de matériel, de fatal, qui s'écarte de la réalité : la voix est plus légère, plus souple que le flocon de neige. »

Nous avons le regret de ne pouvoir admettre historiquement ces idées. Elles jurent avec l'emploi en Occident, pendant de longs siècles, d'instruments liturgiques de percussion, dont malheureusement les historiens de la Musique n'ont pas eu connaissance jusqu'ici, tellement que Dom Leclerc a pu faire cet aveu (*Dict. de Liturg.*, art. *Chant Romain*) : « On n'est guère en état de dire si les instruments,à vent, à cordes, à percussion étaient interdits dans l'Église ou si on leur concédait quelque rapide apparition. » Amalaire de Metz cependant, au IX^{e} siécle, parle expressément de castagnettes liturgiques : « Cantor tenet tabulas in manibus, ut figuret illud Psalmistæ : Laudent nomen ejus in choro et tympano... Tabulæ quas cantor tenet, solent fieri de osse. » (*De ecclesiasticis officiis*, l. III, c. 16) (2). Et il mentionne cet usage comme traditionnel.

Ces « tabulæ osseæ » étaient au IX^{e} siècle d'emploi général. non seulement dans les grandes églises, mais dans les chapelles privées, et on les ornait même d'or et d'argent, comme le prouve le «testamentum Everardi Comitis qui funda-

---

ailleurs à combien d'interprétations différentes, et parfois contradictoires, ont donné naissance ces deux expressions, non seulement chez les modernes, mais chez les Grecs eux-mêmes (D. Jeannin, *Le chant liturgique Syrien*, dans *Journal Asiastique*, nov. déc. 1912, p. 440 - 445). Mieux vaut s'en tenir aux expressions, claires pour tout le monde, de *levé* et *posé* de rythme musical, attendu surtout que la *thésis* grecque pouvait se trouver aussi bien à la fin qu'au commencement de la mesure, tandis le *posé* commence toujours la mesure grégorienne, médiévale, orientale et moderne.

(1) « Je dois en toute loyauté reconnaître qu'après les avoir âprement défendues, je ne crois plus pouvoir partager les idées de D.Mocquereau concernant la théorie du rythme grégorien basé sur la fusion des groupes. » J. de Valois, *Tribune de S. Gervais*, avril 1921.

(2) Il est bon de remarquer que le capitulaire de 805 avait ordonné (cf. Baluze, *Cap. reg.*, t. I., p. 421) : « Ut cantus discatur secundum ordinem et morem Romanæ Ecclesiæ. » Or, pour obtenir ce résultat, il était spécifié que l'école de la cathédrale de Metz devait servir de modèle à toutes les autres. On voit dès lors l'extension qu'ont dû avoir les pratiques messines à l'âge d'or grégorien.

vit Cisoniensem Ecclesiam in Diœcesi Tornacensi anno 837 conditum» (1). Ce Comte Everard donne à un de ses fils « de paramento Capellæ nostræ... Tabulas ad canendum, auro et argento paratas. » Mentionnons au XI[e] siècle des « tabulæ osseæ» dans le *De officiis Ecclesiasticis* de Jean de Bayeux, archevêque de Rouen († 1079). Cet usage des «tabulæ», les expressions du *Mitrale* (II, 4) de Sicard de Crémone († 1215 d'après U. Chevalier) le supposent diminué : « Cantor tabulas *secundum quorumdam consuetudines* gerat in manu ». Enfin il disparaît au XIII[e] siècle. Durand de Mende (peu après 1284) dit dans son *Rationale* (II. 2) des chantres : « Non tenentes in manibus cymbala vel aliquid hujusmodi ». Il n'est pas sans intérêt de noter ici que les « tabulæ » n'étaient pas seulement employées à l'église : elles servaient encore à accompagner le chant profane. Nous lisons dans la *Poetria nova* (2) de Geoffroy de Vinsauf, poète anglais du commencement du XIII[e] siècle ; « hinc in utraque manu geminaque ludente tabella/ ludit ore sonus.... ferit aera cantus/, et sese tabulæ strepitusque saporat in aure ».

Comment étaient faites nos castagnettes médiévales ? Il y a bien des castagnettes figurées sur le premier feuillet du Psautier de Charles le Chauve (ms. lat. 1152 de la Bib. Nat.) ; mais elles ne méritent nullement le nom de « Tabulae », et on ne peut leur appliquer les expressions « geminaque ludente tabella », « et sese tabulæ », car elles se composent d'une tige fixe contre laquelle viennent battre deux castagnettes mobiles et creuses. Du reste, les Auteurs ont noté une imitation de l'antique dans les miniatures des mss. de Charles le Chauve.

Il est fort possible cependant que nous ayons tenu entre nos mains une castagnette liturgique. Une tablette d'os ou d'ivoire, trouvée dans un champ à Predore, sur le lac d'Iseo, diocèse de Bergame, en 1916, nous a été communiquée par son propriétaire, M. Piccinelli de Brescia. Cette tablette a 6 centim. de haut, 34 millim. de large, 4 millim. d'épaisseur à une extrémité, 3 seulement à l'autre. Cette dernière extrémité moins épaisse est en même temps arrondie, sans doute

---

(1) Aubert Le Mire, *Opera historica et diplomatica*, t. I, p. 21, col. 1. Peut-être y a-t-il une allusion à nos « tabulæ » dans une expression de la vie de S. Athanase, évêque de Naples (850 † 872), écrite par Jean Diacre (ap. Muratori,t. III, part. 2,col. 1046): «Item paravit duas conchas argenteas... fecit et Comitidas, quibus cantores per festivitates uterentur. » Muratori et Du Cange se demandent ce qu'étaient ces « Comitidæ ». N'étaient-elles pas notre instrument d'accompagnement (« comitidas» sous-entendu « tabulas », de «comes, comitis »), dont S. Athanase aurait fait faire des exemplaires richement ornés pour les jours de fête ?

(2) Cet ouvrage n'a pas été édité que nous sachions. Nous avons pris nos textes directement dans le ms. latin n. 8246 de la Bib. Nat. de Paris (ancien 525 de la Bibl. de De Thou), f° 107 a — 129 b.

pour faciliter le mouvement à charnière des deux tablettes jumelles dans le creux de la main. Il y a, gravées sur les deux faces, des inscriptions en majuscules, en particulier la date DCCC, et aussi une croix latine. Le très minime relief des ornements forme une surface à peu près continue et parfaitement lisse. L'extrémité moins épaisse et arrondie est aussi munie d'un trou, probablement pour laisser passer la cordelette qui devait attacher les deux castagnettes entre elles et à la main. En somme, cette tablette peut représenter très bien une castagnette commode et sonore, et il est remarquable que le pays de Predore, où elle a été trouvée, possédait, dès avant l'an 800, une église paroissiale.

Il reste en tout cas bien avéré que, pendant de longs siècles, a existé au Moyen Age l'usage d'accompagner le Chant Grégorien avec des castagnettes liturgiques. L'on peut même prouver l'emploi à une certaine époque d'un autre instrument de percussion, les cymbales (1). Écoutons, en effet, ces expressions du B. Aelred (vers 1109 + 1166) dans son *Speculum charitatis*, l. II, c. 23 : « Unde, quæso, cessantibus, jam typis et figuris, unde in Ecclesia tot organa, tot cymbala ?... Stans interea vulgus sonitum follium, *crepitum cymbalorum*, harmoniam fistularum tremens attonitusque miratur (2) ». *P. L.*, t. CXCV. Quelqu'un objectera peut-être que les auteurs du Moyen Age emploient de temps en temps les mots de « dulcedo », de « suavitas » à propos de l'exécution grégorienne. Sans doute, mais quel sens avaient ces mots à leur époque ? Le « moine de S. Gall » (probablement Notker le Bègue lui-même) auteur des *Gesta Karoli*, parlant de l'orgue offert à Charlemagne en 812 par l'empereur de Constantinople, emploie l'expression : « cymbali dulcedinem coæquabat ». Qui aujourd'hui s'aviserait de parler de la « douceur de la cymbale » ? Du bruit, et de la rigidité extrême dans la mesure, voilà ce qui plaisait à l'élite musicale elle-même, ce qui partant s'appelait « douceur», au Moyen Age.N'avons-nous pas entendu plus haut Geoffroy de Vinsauf nous dire à propos des castagnettes d'accompagnement : « Strepitusque *saporat* in aure » ? Et si les moines cultivés se rinçaient ainsi l'oreille du fracas des castagnettes, que dirons-nous des moines plutôt rustres qui formaient la majorité des chœurs monastiques à l'époque où n'existait pas

---

(1) Durand de Mende sans cela ne les aurait pas proscrites.

(2) On s'est longtemps demandé si les instruments s'unissaient aux voix pour l'exécution de la musique polyphonique médiévale. Aubry (*Cent motets du XIII^e siècle, Manuscrit de Bamberg*) a prouvé, pour le XIII^e s., l'existence d'œuvres instrumentales polyphoniques. Le texte du B. Aelred montre que, dès la première moitié du XII^e s., les flûtes et l'orgue se mêlaient à la triple partie vocale : « Hic succinit, ille discinit, alter medias quasdam notas dividit et incidit ».

encore la distinction entre moines de chœur et frères convers ? Notons aussi que si les lettres significatives des mss. comportent le «clange», « crie» ; le « fortiter», « fort » ; nous ne trouvons rien pour indiquer le « piano ». De même les notations orientales, suivies en cela par la pratique actuelle, connaissent les signes de force, p. ex. le ψήφιστον byzantin, mais nullement ceux de douceur. Enfin rappelons-nous que le ms. 318 du mont Cassin appelle *Percussionalis* tout *punctum*, bref ou long. Quelle multitude innombrable de notes *percutées* !

Qu'on n'objecte pas davantage que le Chant Grégorien, en admettant une grande liberté de composition, excluait par le fait même, et ce qui, dans notre mesure moderne, amène le retour périodique des temps forts, et *a fortiori* le martèlement. Nous avons constaté dans tous les systèmes musicaux d'Orient la plus grande liberté de composition, et cependant la présence habituelle des temps forts et du martèlement. Cela veut donc dire qu'il peut parfaitement y avoir ictus, et très énergiquement marqué, sans retour périodique des temps forts. Quant à l'*accent mélodique* tel que le pratiquent certains, c'est-à-dire avec *crescendo* et *diminuendo* soulignant la marche générale de la mélodie, accent qui nous avait attiré tout d'abord, nous avouons aujourd'hui, après examen sérieux de la question, qu'il n'a pas de fondement historique. Sans doute, nous l'avons vu, l'accent tonique se met de préférence sur notes aigües, mais rien, ni dans les mss, ni dans les musicologues, ne permet de supposer des progressions croissantes d'intensité. En Orient non plus, il n'y a pas d'accent mélodique systématique. L'art grégorien, comme l'art oriental, est un art naïf, qui gagne à garder sa naïveté, à ne pas admettre des effets d'art évolué. Les autres arts, peinture, sculpture, architecture, n'ont cessé d'évoluer depuis l'époque carolingienne. Pour l'art grégorien, au contraire, cette période carolingienne a été celle de son apogée : depuis lors il n'a fait qu'aller en déclinant, son esthétique n'a pas progressé. Ce qui s'est developpé, ç'a été l'esthétique générale de la musique figurée. Est-il juste aujourd'hui d'appliquer cette esthétique évoluée à un art que l'on ressuscite en l'extrayant des mss. rythmiques et autres documents de l'époque carolingienne ?

Et puis si, en principe, notre musique moderne est considerée comme bâtie, dans son ensemble et ses parties, sur la forme du fronton des temples grecs, cependant c'est avec une extrême discrétion qu'en pratique on fait sentir les progressions, surtout à longue portée, d'intensité. A agir autrement, on risquerait de rappeler le gonflement et le dégonflement de son d'un accordéon. Plusieurs de ceux qui appliquent, par contre, au Chant Grégorien le principe de l'*accent mélodique*, s'en servent à tout propos. Qu'on donne donc à l'accent tonique, partout où il se présente, le double caractère de force et d'élasticité rebondissante qui lui convient, et qu'on s'occupe surtout, après cela, de ce qu'à Solesmes on a trop laissé de côté jusqu'ici, de la valeur précise et mesurée des sons d'abord, des grou-

pements métriques de sons ensuite. Là est l'élément principal de l'intérêt que doit présenter l'exécution grégorienne : à cela *uniquement* convergent toutes les recommandations des théoriciens de l'âge d'or, lesquels, s'ils avaient connu un phénomène d'*accent mélodique*, n'auraient pas plus manqué de nous en faire part que leurs successeurs du XX[e] siècle. Sans doute ce serait trop demander que de retourner aux castagnettes liturgiques et au martèlement corrélatif de l'âge d'or grégorien, martèlement qui s'était cependant perpétué jusqu'au milieu du siècle dernier, mais sachons au moins renoncer aux manifestations d'expression pure et de grand art qui ne s'harmonisent guère avec le caractère historique de simplicité et de bonhomie archaïque du Chant Grégorien.

En rattachant *substantiellement* la métrique grégorienne plutôt à la métrique liturgique orientale, nous n'entendons pas naturellement exclure les divergences qui, existant déjà entre système musical et système musical en Orient, ont eu plus de raison encore d'exister entre l'Orient et l'Occident : influence, même prépondérante, ne dit pas nécessairement imitation servile. D'une manière générale on peut remarquer que le mélange de 3 à 2 est beaucoup plus fréquent en musique grégorienne qu'en musique orientale, et donc que la première est beaucoup plus libre que la seconde. Rien d'étonnant à cela : n'est-il pas naturel qu'une musique accompagnant de la prose soit plus libre qu'une autre accompagnant ordinairement des vers ou quasi-vers ?

Une autre différence considérable entre l'Orient et l'Occident, c'est la présence, ici et non là, de l'indivisibilité du temps premier. Rien, dans les mss. rythmiques, ne permet de supposer des sous-mutiples du temps bref ou commun, et cela aussi bien pour le style orné que pour le style syllabique. Du reste la notation est exactement la même partout, et telles formules mélodiques, *communes aux deux styles*, sont semblablement rythmées dans les mss. Si une lettre pouvait indiquer la divisibilité, ce serait le *c*, et nous avons cité un certain nombre d'exemples où cette lettre se rapporte manifestement à une brève ou commune qu'on avertit par là de ne pas allonger. Faudra-t-il donc admettre qu'une même lettre ait eu un double sens métrique ? Comment expliquer que certains mss. portent le *t* d'allongement, et aucun *c*, si cette dernière lettre est susceptible d'indiquer la division du temps bref ? Pourquoi, dans un même ms, indiquer soigneusement les multiples du temps commun, et jamais les sous-multiples ? C'est donc que ceux-ci n'existaient pas.

Au IX[e] siècle, Hucbald, ou le faux Hucbald, introduit le Chant Grégorien dans une notation spéciale adaptée à l'*Organum*. De quoi parle-t-il ? De longues et de brèves : « ad distinctionem sonorum brevium et longorum ». Combien de signes emploie-t-il ? Deux : un pour les longues, les « jacentes virgulæ » ; un autre pour les brèves, les « puncti ». S'il avait existé à cette époque des sons infé-

rieurs en durée à la brève, n'aurait-il pas dû inventer un signe pour les représenter ?

Et Hucbald, ou Hoger, n'est pas le seul à mentionner seulement des brèves et des longues en Chant Grégorien. Tous les textes de l'âge d'or, absolument tous, s'en tiennent là. Par contre, lorsqu'au XII[e] siècle et plus tard les théoriciens de l'*Ars Mensurabilis* exposent leur système, ils savent parfaitement employer le mot de « semibrevis » pour représenter la moitié de la note brève ou commune. Pourquoi pas de « semibrevis » mentionnée chez les auteurs grégoriens (ni du reste chez les auteurs de l'antiquité classique), s'il en existait dans la pratique ? Pourquoi aussi Remi d'Auxerre, dans le même ouvrage où il fait manifestement allusion au Chant Grégorien par ces mots : « virgulæ quibus constant *brevia et longa* », enseigne-t-il expressément l'indivisibilité du temps premier avec Martianus Capella qu'il commente ? « Tempus primum est quod in morem atomi nec partes nec momenta recisionis admittit, ut est in Geometricis punctum, in Arithmeticis monas... Compositum vero, quod potest dividi, et quod a primo aut duplum, aut triplum, aut quadruplum est ». Et que le temps premier de Martianus Capella et de Remi soit proprement la brève entrant dans la composition d'un pied, et non pas la plus petite division possible de cette même brève (1), c'est ce qui ressort de leur façon de parler du pied métrique : « Atque in hoc numeris tonus similis invenitur : sicut enim ille (id est tonus) per quatuor species (id est dieses) dividitur, ita hic (scilicet pes) etiam quaternaria temporum modulatione concluditur (id est dupla, tripla et quadrupla)».

Cette façon de comparer le pied métrique au ton, répond parfaitement à l'enseignement d'Aristoxène, pour lequel la Rythmopée réalise exactement, à l'égard de la Rythmique, ce qu'est la Mélopée relativement à l'Harmonique. De même que l'élément le plus petit de l'Harmonique classique, l'élément premier tonal, était le quart de ton (« diesis ») (2), de même l'élément le plus petit, le temps premier, de la Rythmique gréco-latine était la brève. Le temps composé, ou pied, basé sur cette brève, sur ce temps premier (« a primo »), allait jusqu'à quatre temps, de même que le ton comprenait quatre « dieses ».

Il y a cependant une différence considérable entre l'élément premier tonal et l'élément premier rythmique ; tandis que le quart de ton était l'intervalle le plus petit *physiquement* qu'un artiste grec se sentit capable de produire, la brève, dans le chant, ou même la simple récitation, était évidemment susceptible de voir une syllabe ou un son exécuté avec une rapidité double. C'est pourquoi ici inter-

(1) On sait que certains auteurs expliquent le temps premier dans ce sens.

(2) C'est peut-être là la raison de la préférence des philosophes grecs pour le genre enharmonique, le seul qui se servît de ces « dieses » à l'état non composé.

vient la convention. A plusieurs reprises Remi, à propos du « tempus primum » a bien soin de l'expliquer ainsi : « tempus *præsens* », le temps *hic et nunc* adopté comme unité, lequel, bien que divisible physiquement, devient, *par convention*, temps premier et indivisible.

Si le temps premier grec avait été la plus petite division possible de l'unité de temps adoptée, comme serait la quintuple croche chez nous, le « tempus compositum » pourrait bien être dit partir « a tempore *præsenti* », de l'unité adoptée, elle-même divisible, mais non « a tempore *primo* ». Ou bien alors il aurait fallu distinguer deux sortes de « tempus compositum », l'une allant « a primo » jusqu'à la brève, l'autre partant « a brevi » et allant jusqu'aux quatre temps pouvant former le pied. C'est donc que la conception gréco-latine, n'a pas été la conception orientale. En Orient, et cela dans les nomenclatures elles-mêmes, la brève connaît une semi-brève : nous avons vu que dans la musique védique, d'après M. Grosset (1), « l'unité de temps est appelée *hrasva* (brève) ; elle correspond au *laghu* de la théorie sanscrite et vaut 1 *mâtrâ* ou *temps*. Les durées inférieures sont le quart de temps (*anumâtrâ*), la demi-*mâtrâ* ». Quant à la musique populaire indienne, M. Grosset parle d'une durée « égale à la moitié de l'unité de temps (*ardhamâtrâ*), à la moitié du *laghu* (*levis* = brève). On lui a donné le nom de *druta* rapide). Mêmes phénomènes dans les nomenclatures des systèmes musicaux chrétiens. En Orient, comme chez nous, l'unité de temps se compose et se divise ; dans la conception gréco-latine, elle se composait seulement.

On a cité la phrase de Denys d'Halicarnasse affirmant que « la nature des syllabes longues et brèves n'est pas absolue » ; celle de Marius Victorinus écrivant que « musici non omnes inter se longas aut breves (putant) pari mensura consistere, siquidem et brevi breviorem et longa longiorem dicant posse syllabam fieri » ; enfin celle du scoliaste Hephaïstion distinguant entre Métriciens et Rythmiciens, et ajoutant que ces derniers admettent des syllabes plus brèves valant un seul demi-temps, et des syllabes plus longues ayant la valeur de deux temps et demi. Mais qui ne voit qu'il s'agit ici de textes se rapportant à une époque où la musique se prêtait, d'une manière parfaitement normale, à une double interprétation, celle, plus stricte, des Métriciens, et celle, plus libre, des Rythmiciens ? Or, comme l'on veut naturellement appliquer ces textes à l'exécution du Chant Grégorien, c'est aux auteurs contemporains de l'âge d'or grégorien qu'il faut nous adresser pour savoir quelle était la pratique de leur époque. Nous les avons entendu dire que « *Omne* melos more *metri* diligenter mensurandum », et l'enseignement de toute l'antiquité a été que « in metris omnes breves longæque inter se obsessæ sunt pares ». (Quin-

(1) *Inde*, dans *Encycl. de la mus.*, p. 282.

tilien, *Inst. orat.*, IX, 4). Si donc l'exécution de l'âge d'or n'admettait pas les minimes nuances de *ritenuto* et d'*accelerando*, à plus forte raison n'admettait-elle pas les brèves ne valant qu'un demi-temps. Nous rattachons ainsi la mesure grégorienne plutôt à la mesure orientale, mais l'indivisibilité grégorienne à l'indivisibilité gréco-latine.

§ V. HYMNODIE LATINE.

Une autre influence gréco-latine sur le rythme grégorien, celle-ci ayant trait à l'organisation métrique elle-même, c'est celle que la mesure poétique et musicale des vers classiques a exercée sur la mesure poétique et musicale de l'hymnographie latine de S^{t} Ambroise. M^{r} le chanoine Ulysse Chevalier a écrit sans distinction qu' « opposée à la poésie métrique, qui a pour base la quantité, la poésie rythmique des hymnes et des proses liturgiques a pour fondement l'accent, le syllabisme et l'assonance ou la rime » (1). Il est vrai que S. Ambroise, premier introducteur du chant des hymnes, véritable créateur du genre hymnodique le plus répandu au moyen âge, admet dans ses compositions ordinairement l'isosyllabie (2), et parfois l'*assonance*, dont le premier n'était pas exigé pour le mètre iambique qu'il emploie, et dont le second a été presque inconnu de l'art classique.

Ce sont là des procédés mnémotechniques fort explicables dans des hymnes destinées à être chantées par toute une foule, et qui demandaient partant un certain cachet populaire. L'isosyllabie avait, en effet, déjà essayé une apparition dans les Saturniens d'avant Ennius, où l'on remarquait « une certaine tendance à la numération des syllabes », comme l'a remarqué Léon Gautier, et nous l'avons relevée sur une grande échelle en Orient. Quant à l'assonance, déjà pratiquée de temps en temps par Homère, elle était fréquente dans les poésies latines popu-

---

(1) *Poésie liturgique traditionnelle de l'Église catholique en Occident*, p. XXXIX. Même enseignement, même mise à l'écart absolue de la quantité, dans *Poésie liturgique du Moyen Age*.

(2) A l'isosyllabie s'est jointe de temps en temps la *suppression de l'élision* (*Enixa est Puerpera*, dans l'hymne *A solis ortus cardine* de Sédulius). Cette suppression devint obligatoire dans la poésie rythmique. Il est à remarquer que la poésie rythmique byzantine, elle aussi, au contraire de la poésie grecque classique, pratiquait librement l'hiatus : Τότε ἐνεκίσσησεν (7 syllabes) dans l'*Encomium in S. Basilium Magnum*, v. 99, Mercati, *S. Ephraem Syri Opera*, I, p. 160.

laires. Elle n'était pas inconnue non plus dans l'art Syrien : nous l'avons signalée chez S. Ephrem. Elle était assez fréquente aussi dans la poésie byzantine :

Ὁ βαδίζων ἐν σαρκὶ
καὶ βαίνων τῷ πνεύματι.
ὁ σύμβιος τοῖς κάτω
καὶ ἐμβλέπων τοῖς ἄνω (1).

Mais S. Ambroise a-t-il dans ses Hymnes remplacé la quantité par l'accent ? Nous ne pouvons vraiment nous faire à l'idée que la quantité ne soit pas le véritable facteur rythmique dans les hymnes que S. Augustin attribue expressément à l'évêque de Milan : *Æterne rerum Conditor; Deus, Creator omnium; Jam surgit hora tertia; Veni, Redemptor gentium.* Sans doute Pimont (2) a pu relever dans ces dernières quelques licences poétiques : mais celles-ci ne dépassent certes pas en fréquence celles qu'on trouve dans Plaute et dans Térence, et des hymnes à destination populaire les supportent sans difficulté. En dehors du reste de ce petit nombre d'exceptions, les longues et les brèves de l'art classique se présentent toujours à leurs places respectives. Et puis, si S. Ambroise avait employé le cadre classique pour le remplir régulièrement d'accentuées et d'atones, comment expliquer que pour l'*Æterne rerum Conditor*, qui compte 32 vers, nous rencontrions des atones, aux places du Mètre iambique obligatoirement longues, dans 17 vers ? Citons au hasard :

Noctem diemque qui regis.
Pontique mitescunt freta.
Gallo canente spes redit.
Et vota solvamus tibi.

Aussi le plus ancien auteur qui se soit occupé *ex professo* des hymnes liturgiques, S. Bède (672 † 735), ne fait-il pas la moindre allusion à de prétendus *accents mètriques* : toute sa théorie a pour premier fondement la *ratio*, la proportion mesurée de l'art classique. C'est par suite avec le plus profond étonnement

---

(1) *Encomium in S. Basilium Magnum, op. cit.*, p. 145. Souvent même la *rime* se fait jour dans cette traduction d'une œuvre de S. Ephrem : ἀνάγοντα δεήσεις / καὶ κατάγοντα ῥήσεις (p. 129).

(2) *Les hymnes du bréviaire romain*, II, p. XXVI. sq. Parmi ces licences, il en est une : *Jesu labentes respice* (*Aeterne rerum conditor*) que M. l'abbé Delaporte (*Étude rythmique sur les hymnes iambiques*, dans *Revue grégorienne*, mai-juin 1914) ne croit pas imputable à S. Ambroise, la leçon *labentes* pouvant être changée en celle des Mss Vatic. 82; 83, 4754 : *paventes*. Une autre : *Qui credidit salvus erit* (*Jam surgit hora tertia*) est motivée par l'intention de citer un passage scripturaire.

que nous avons relevé dans les ouvrages de M. Gastoué une théorie d'après laquelle la base du chant des hymnes, «c'est comme pour les autres cantilènes, l'observation de l'accent tonique, jointe à une certaine régularité. Un des plus anciens théoriciens du VII[e] siècle, S. Bède (1), nous le dit en faisant remarquer que ces pièces *ne sont pas métriques*, mais écrites suivant les lois du rythme pur : « Le rythme paraît avoir une certaine ressemblance avec le mètre ; il est une composition modulée des paroles soumise non à la règle métrique, mais par le nombre de syllabes, au jugement de l'oreille, comme le sont les vers des poètes « vulgaires », et la plupart des hymnes ambroisiennes, ajoute un commentateur, en s'appuyant du reste sur la suite du texte. « En effet, ajoute Bède, vous trouverez aussi par occasion la régularité dans le rythme, due non point à la recherche de l'auteur, mais conduite par le chant et la modulation elle-même (ce que les poètes vulgaires font avec rusticité, et les savants avec science) ; c'est ainsi qu'a été si bien composée, à l'instar du mètre iambique, cette hymne célèbre : *Rex aeterne Domine*, et beaucoup d'autres ambroisiennes ». Il semble bien résulter de ces paroles que la mélodie des hymnes versifiées les plus anciennes, n'a pas été chantée en mesure régulière, mais presque en mesure, selon d'ailleurs les lois du *quasi-versus*. Voici des exemples de rythmes réguliers...



A l'époque de la renaissance carolingienne, on commence à vouloir faire entrer dans l'usage les mètres anciens oubliés... Cet essai de retour à l'antiquité paraît avoir été une des causes principales qui amenèrent, au XII[e] siècle, la formation de la musique mesurée, par l'allongement voulu donné aux accents *métriques*... A moins toutefois que le texte de Bède, assez obscur, signifie que, bien que les paroles ne soient pas mesurées, elles donnent, étant chantées, l'impression d'une pièce métrique parce que la mélodie l'est ». (2)

En réalité S. Bède, bien loin d'affirmer des « hymnes versifiées les plus anciennes » qu'elles «ne sont pas métriques», les range, au contraire, expressément dans la catégorie du Mètre. Le §24 du *De arte Metrica*, celui *De Rythmo*, que cite M[r] Gastoué, est précédé de sept autres, dont ne parle pas malheureusement M[r] Gastoué, où sont étudiées les diverses espèces de Mètres. Il y en a un entre autres intitulé : *De Metro iambico tetrametro* « quo scriptus est hymnus Sedulii :

A solis ortus cardine,
Ad usque terræ limitem,
Christum canamus principem.

(1) *De arte metrica*, § 24 *de Rythmo*, *P. L.*, t. XC, col. 173-174.

(2) *L'art grégorien*, p. 178-182 ; cf. *Les origines du Chant Romain*, p. 65.

Sed et *Ambrosiani eo maxime currunt :*

Deus creator omnium.
Jam surgit hora tertia.
Splendor paternæ gloriæ.
Æterne rerum Conditor.

Et ceteri perplures. In quibus pulcherrimo est decore compositus hymnus beatorum martyrum :

Æterna Christi munera,
Et Martyrum victorias ».

Des hymnes citées ici, l'une est du V^e^ siècle, celle de Sédulius, trois se trouvent parmi celles dont S. Augustin fait honneur à S. Ambroise, et les deux autres sont aussi considérées comme de S. Ambroise par Biraghi (1).

Passons maintenant au Rythme : « Videtur autem Rythmus Metris esse consimilis, quæ est verborum modulata compositio non metrica ratione, sed numero syllabarum ad judicium aurium examinata, ut sunt carmina vulgarium poetarum.Et quidem Rythmus sine Metro esse potest, Metrum vero sine Rythmo esse non potest : quod liquidius ita definitur. Metrum est ratio cum modulatione ; Rythmus modulatio sine ratione, plerumque tamen casu quodam invenies etiam rationem in Rythmo non artificis moderatione servatam, sed sono et ipsa modulatione ducente, quod vulgares poetæ necesse est rustice, docti faciant docte ; quomodo et ad instar iambici metri pulcherrimus factus est hymnus ille præclarus:

(O) Rex æterne Domine,
Rerum Creator omnium,
Qui eras ante sæcula
Semper cum Patre Filius.

Et alii Ambrosiani non pauci. Item ad formam metri trochaici canunt hymnum de die judicii per alphabetum :

Apparebit repentina
Dies magna Domini,
Fur obscura velut nocte
Improvisos occupans ».

Il y a donc deux catégories d'Hymnes : celles qui relèvent du Mètre, et celles qui relèvent du Rythme. La dernière catégorie comprend les Ambrosiens les moins nombreux : « non pauci », dit Bède, tandis qu'au paragraphe du Mètre

(1) *Inni sinceri e carmi di S Ambrogio, vescovo di Milano, cavati specialmente da monumenti della chiesa Milanese e illustrati*, Milano, 1862.

iambique il parle de « perplures », et affirme que « Ambrosiani eo maxime currunt ». Si le commentateur dont parle M. Gastoué a relevé plus tard une proportion inverse, c'est qu'Aurèlien est situé par M. le Chan. Ulysse Chevalier (*Répert.*) vers l'an 851, tandis que S. Bède est à cheval sur le VII[e] et le VIII[e] siècles.

Voyons maintenant par quoi se distinguent, d'après Bède, le *Metrum* et le *Rythmus*. Le premier est « ratio cum modulatione », c'est à dire : 1° la proportion métrique qui existe entre les diverses parties d'un même pied, « ratio », 2° la cadence qui résulte de l'agencement des divers pieds entre eux, « modulatio ». M. Gastoué traduit « ratio » par « régularité », et il entend celle-ci dans le sens d'un *cursus égal*. Tel n'est pas le sens du mot « ratio » dans S. Augustin. Citons, au hasard, quelques expressions de ce dernier, tirées du 2[e] livre du *De Musica*, « in quo de syllabis et pedibus metricis disputatur » : «Dividitur in duas binarum syllabarum partes, aequalium *ratione* numerorum duo et duo tempora possidentes »; «Omnes isti quatuor pedes, ubi cum tribus brevibus varie longa collocatur, sesquatorum numerorum *ratione* partes suas ad se collatas habent ». « Ratio» signifie donc: la « proportion métrique existant entre les diverses parties d'un pied classique, et basée sur la quantité des syllabes », et c'est dans ce même sens exactement que Martianus Capella (*De nuptiis philologiæ*) employait notre mot, comme on peut s'en convaincre par le commentaire qu'en fit Remi d'Auxerre au X[e] siècle : « (Sequitur Iambicum genus quod) diplasion, id est duplum superius expressi, in quo pedum signa, id est virgulæ similiter ut supra, duplicem ratioem (ad invicem servant) sicut unum ad duo, sive unus ad duo, ut in iambo » (1).

Du reste, pour savoir ce que comprenait Bède par un Mètre, nous n'avons qu'à parcourir les diverses compositions poétiques qui nous restent de lui, et que l'on trouve dans la *Patr.* de Migne, col. 575-638. L'on peut y observer l'application *constante* des règles de la versification classique. Il y a en particulier 10 hymnes iambiques : la « ratio » ou proportion strictement métrique en est l'unique base. Et puis à quoi rimeraient les observations caractéristiques sur l'emploi des longues et des brèves, qui se rencontrent dans les paragraphes de son *De Arte Metrica* où, étudiant les divers mètres, il en donne comme exemples *uniquement* des compositions chrétiennes ? Ainsi à la fin du paragraphe *De metro iambico tetrametro* que nous avons rapporté plus haut, il ajoute cette remarque : « Recipit hoc metrum aliquoties, ut scribit Mallius Theodorus, etiam tribrachym locis omnibus, praeter novissimum, dactylum et anapestum locis tantum imparibus. Unde est :

Geminæ gigas substantiæ
Alacris ut currat viam.

Caeterorum rarum habemus exempla ». Et en commençant il avait dit :

(1) Migne, *P. L.*, t. CXXXI, c. 953.

« Metrum iambicum tetrametrum recipit iambum locis omnibus, spondeum tantum locis imparibus ».

Quand donc M. Gastoué (*Les origines du Chant Romain*, p. 65), tout en se référant, ici encore, à l'enseignement de Bède, écrit de S. Ambroise que « ses strophes sont écrites suivant les lois du *quasi-versus*, et c'est surtout—comme dans l'hymne syriaque—l'alternance des accentuées et des atones qui donne à l'oreille l'impression que lui donnaient dans les compositions savantes les successions métriques », il contredit, de la manière la plus catégorique, au susdit enseignement de Bède. Celui-ci, encore une fois, range expressément les compositions de S. Ambroise dans la catégorie du Mètre, et nous avons montré plus haut que l'alternance des accentuées et des atones est très souvent, dans ces compositions, au rebours de l'alternance des longues et des brèves classiques. Enfin nous avons prouvé que l'hymne syriaque, si elle est littérairement basée sur « l'alternance des accentuées et des atones », est musicalement rythmée sur une mesure substantiellement indépendante de ces accentuées et atones.

Qu'est maintenant le Rythme d'après Bède ? « Modulatio sine ratione ». Puisque nous avons la cadence, et dans le Mètre et dans le Rythme, puisque nous savons par ailleurs que l'hymnodie latine pratique généralement partout l'isosyllabie, que peut signifier cette cadence, sinon un *cadre* de pieds latins, et donc de *places* longues et brèves, indépendamment de la quantité des syllabes occupantes ? Dans le Mètre, ces syllabes occupantes seront obligatoirement longues ou brèves selon leur place, et l'on aura ainsi la « *ratio* ». Dans le Rythme, ces syllabes pourront être au rebours de la quantité métrique, exigée par la place occupée : mais, en entrant dans la cadence ou le cadre métrique, elles recevront pratiquement, dans la récitation ou le chant, la valeur des longues et des brèves du Mètre. C'est pourquoi la « Modulatio », unie au « sonus », à l'air musical adopté (basé donc lui-même sur l'alternance de temps doubles et de temps simples), portait tout naturellement le compositeur à pratiquer, ici aussi, la « ratio », et cela « plerumque », le plus souvent (mot omis par M. Gastoué dans sa traduction), à faire coïncider des syllabes longues avec les places longues de la cadence. Prenons, par exemple, la première strophe de l'(*O*) *Rex aeterne Domine* donnée comme modèle de Rythme par Bède, et aussi par Aurélien :

O Rex aeterne Domine,
Rerum creator omnium,
Qui eras ante saecula,
Semper cum Patre Filius.

Nous avons ici une proportion de 9 sur 12. Dans une autre strophe de la même hymne la proportion est de 11 sur 12 :

Qui nobis in baptismate
Donasti indulgentiam
Qui tenebamur vinculis
Ligati conscientiæ.

La scansion traditionnelle par longues et brèves, qui se retrouvait encore plus ou moins partout avant la réforme, malencontreuse en ce point, de Solesmes, est explicitement affirmée au XI^e^ siècle par Guy d'Arezzo : « Metricos autem cantus dico, quia sæpe ita canimus, ut quasi versus pedibus scandere videamur, *sicut fit, cum ipsa metra canimus* » (*Micr.*, c. XV). Qu'on se reporte, par contre, à l'exemple de rythme régulier donné plus haut par M. Gastoué au sujet d'une hymne iambique syllabique : ce n'est là ni la scansion du mètre iambique, ni du reste celle d'aucun mètre connu, puisqu'il n'y a aucune alternance de longues et de brèves.

M. Gastoué (*Les origines...*, p. 67) a voulu voir un *cursus égal* dans ce texte d'Aurélien : « Hymnos vero quos choris alternantibus canere oportet, necesse est singulis versibus ad purum esse distinctos, ut sunt omnes ambrosiani ». A notre humble avis, Aurélien veut tout simplement dire de ne pas briser l'unité des vers par une respiration intempestive. Cela rappelle l'avertissement des *Instituta Patrum* au sujet du chant des Psaumes : « Ammonemus ut una respiratione sive uno anhelitu usque ad punctum rythmice vel metrice psallamus », mais n'a rien à voir avec la composition musicale elle-même. Bien au contraire, si l'on suppose 12 temps premiers pour chaque vers d'Ambrosien, l'on comprend qu'on ait pu avoir la tentation de faire une respiration avant la fin, tandisque, si l'on suppose seulement 8 temps premiers, un pour chaque syllabe, comme le fait M. Gastoué, la tentation de respirer n'existait plus. Dans un autre ordre d'idées, M. Delaporte (*op. cit.*) a écrit que le mètre iambique classique, parce qu'admettant des pieds binaires, est plutôt « un rythme binaire, ayant, de place en place, des appuis prolongés », et qu'il est « inexact de se figurer la mesure ternaire comme essentielle au rythme iambique ». C'est là tenir compte davantage de l'exception que de la règle, des éléments facultatifs que des éléments habituels,au rythme desquels les premiers devaient se plier,comme l'enseignent généralement les spécialistes de métrique classique.Voici, par exemple, le schéma que donne M. Emmanuel (1):



(1) *Grèce*, dans *Encycl. de la Mus.*, p. 472 : « Le véritable facteur du rythme est donc le retour périodique, et ici isochrone, de l'iambe ».

Il est vrai que, comme l'a observé Gevaert (1) l'exécution ci-dessus « ne pouvait être observée par un chœur dépourvu de culture musicale », lequel devait probablement se servir plus commodément de la longue pour compenser les changements momentanés qu'amenaient avec elles les syllabes adventices et la pratique, lorsqu'on en tenait compte, de l'élision. Du reste les Ambrosiens sont intentionnellement *à base très habituelle* d'isosyllabie. Qu'en outre l'exécution des Ambrosiens ait eu, dès les premiers siècles, un caractère plus simplifié que celle du mètre iambique classique, nous en avons une preuve dans l'expression employée par Bède pour les désigner : au lieu de parler de *dimètres*, il parle de *tétramètres*. Tout devait donc se réduire à une mesure ternaire continue et exacte. Par conséquent, si l'on tient compte de notre manière actuelle de figurer par des caselles la mesure musicale, avec posé de rythme se trouvant toujours sur la première partie de chaque caselle, nous représenterions ainsi cet air de l'*Æterne rerum Conditor* :



Il est particulièrement remarquable qu'à *Milan*, pays d'origine du chant des Hymnes, les Ambrosiens, il n'y a pas encore bien longtemps, étaient chantés avec mesure ternaire rigoureuse. Pourquoi faut-il que l'Église Milanaise ait abandonné, sous l'influence de la réforme solesmienne, une exécution qui remontait certainement à l'époque de S. Ambroise ! Et il est bon de noter que si « hymni *metrici* ac *ritmici* in Ambrosianis officiis dicuntur», comme en témoigne Walafrid Strabus (2) vers 840, la même mesure musicale traditionnelle se retrouvait dernièrement encore pour les Mètres et pour les Rythmes à Milan.

Tout ce que nous avons dit jusqu'ici s'applique aux mélodies hymniques syllabiques. Pour les autres, plus récentes, les mss. rythmiques indiquent, non la mesure fixe gréco-latine, mais la mesure variable orientale, celle que nous avons relevée pour les textes de prose.

Nous avons parlé plus haut d'hymnes rythmiques, en entendant ce dernier mot dans le sens de Bède. Celui-ci, nous l'avons vu, ne mentionne pas le moins

---

(1) *La Mélopée antique dans le chant de l'Eglise Latine*, p. 68.
(2) Edition de Knœpfler, Munich, 1890, c. 26, p. 76.

du monde l'accent comme facteur de rythme. Ce n'est pas, certes, qu'on doive nier le fait du remplacement très fréquent de la quantité syllabique par l'accent, aux places longues du Mètre, remplacement qui a donné le change à plusieurs sur le vrai rôle de l'accent. Pour avoir une idée nette sur le point qui nous occupe, il faut, d'une part, se rappeler comment procédaient les compositeurs d'Hymnes-Rythmes dans leur composition, de l'autre, se souvenir des qualités que nous avons ailleurs reconnues à l'accent latin dès les premiers siècles de l'ère chrétienne.

S. Bède nous a expliqué que les Hymnes-Rythmes étaient composées « ad judicium aurium », « sono et ipsa modulatione ducente ». D'un autre côté, nous avons prouvé que l'accent avait une double tendance très marquée : à se trouver d'abord plutôt au posé qu'au levé de rythme, à être traité ensuite plutôt comme long, et cela non seulement en style orné, mais encore en style syllabique et dans la prononciation courante. Bien mieux, nous avons constaté que très fréquemment, c'était une valeur double que cet accent recevait en style syllabique, par rapport aux atones voisines. Si donc le compositeur d'Hymne-Rythme, sur mélodie syllabique, était porté tout naturellement à mettre des syllabes longues aux places longues de la cadence métrique, n'était-il pas plus encore enclin à y mettre des syllabes accentuées ? Une syllabe accentuée, en effet, outre qu'elle supportait parfaitement la longueur double et la place au posé, comme la longue métrique, avait de plus cet avantage, que n'avait pas de soi une syllabe longue non accentuée, de correspondre, par son caractère d'intensité, au caractère général d'intensité du posé rythmique dans la mesure grégorienne des tout premiers siècles.

Le remplacemeut de la quantité par l'accent, bien que parfaitement vrai, n'enlève rien à la solidité du seul facteur rythmique, qui reste ceci : un cadre de places longues et brèves en nombre fixe, et cela indépendamment de la qualité métrique ou tonique des syllabes occupantes. Cela explique les accrocs si nombreux faits, à une alternance régulière d'accentuées et d'atones, même pour les Rythmes à 15 syllabes, si fréquents au Moyen Age, « ad formam Metri Trochaici ». Bien que l'accent dans ces Rythmes coïncide le plus souvent avec la place longue, l'on y rencontre fréquemment des finales des vers comme celles-ci (1) :

Ablutus a crimine.
Per diem qui graditur.
Vocavit silentio.
Soluta caesarie.

(1) Cf. Dom Wilmart, *L'hymne de Paulin sur Lazare dans un manuscrit d'Autun*, *Revue Bénédictine*, janvier 1922. Paulin d'Aquilée mourut en 802.

Donc, encore une fois, le vrai cadre des Rythmes en question est un cadre, non d'accentuées et d'atones, mais de *places* longues et brèves. La syllabe *lu* d'*Ablutus*, quoique longue et accentuée, parce qu'elle doit occuper la place brève du cadre métrique, épouse la brièveté de cette place ; la syllabes *tus*, bien que brève et atone, parce qu'elle doit occuper une place longue de ce cadre, épouse la longueur de cette place. Quand, par suite, Dom Mocquereau, après avoir proposé la version musicale suivante :



la repousse avec mépris comme « propre à la mauvaise musique, musique de marche, de danse, de chevaux de bois... ; cette mélodie ainsi rythmée n'a rien de religieux (1) » ; D. Mocquereau, disons-nous, écarte justement le seul traitement qui puisse historiquement convenir aux vers ci-dessus. Ces vers sont en tout semblables, sauf l'etendue de la strophe, à ceux de l'*Apparebit repentina Dies magna Domini*, que nous avons entendu plus haut S. Bède nous citer comme étant « ad formam Metri Trochaici ». Reportons-nous donc au paragraphe *De Metro Trochaico*. S. Bède nous y parle encore de *Tétramètre*, et explique que notre Mètre «recipit locis omnibus trochæum, spondeum omnibus præter tertium. Currit autem alternis versiculis, ita ut prior habeat pedes quatuor, posterior pedes tres et syllabam. Hujus exemplum totus hymnus ille pulcherrimus :

Hymnum dicat turba fratrum,
Hymnum cantus personet,
Christo Regi concinentes,
Laudes demus debitas ».

Voici par conséquent le cadre musical de style syllabique qui convient seul aux vers traités par D. Mocquereau :



Pour trouver des vers vraiment basés sur l'accent, dans le sens oriental, avec tantôt isosyllabie, tantôt homotonie, tantôt ni l'une ni l'autre, et aussi avec indépendance complète de la quantité, il faut passer au genre des Proses de Notker. Et alors les mss rythmiques grégoriens, toutes les fois qu'ils nous transcrivent ces Proses ou Séquences, et cela que le style de la mélodie soit strictement

(1) *A la recherche du Rythme*, dans *Rev. Grég.*. janv. - févr. 1922,

syllabique ou non, nous indiquent, non plus une mesure fixe, mais une mesure variable, celle employée pour les textes de prose ordinaires. Rien d'étonnant du reste à ce qu'un genre poétique introduit, semble-t-il, sous l'influence des « fratres hellenici » de S. Gall (1), ait adopté la mesure libre orientale, indépendante substantiellemeut de l'accent verbal.

Un autre genre de compositions hymniques basées sur l'accent, mais cette fois avec homotonie et isosyllabie à peu près constante, ce sont les productions liturgiques latines sur le modèle desquelles ont été organisées les productions rythmiques en langues romanes. Comme l'a fort bien noté M. Havet, « les vers de Dante ou de Chrestien de Troyes sont des vers rythmiques latins faits avec des mots italiens ou français » (2). Si donc les vers romans des Troubadours ont été chantés sur les *Modes Rythmiques* de l'*Ars Mensurabilis*, il est de toute vraisemblance que leurs modèles, les vers latins du même moule, l'ont été aussi d'après le même procédé musical. Nous adhérons ici pleinement, au moins pour les compositions hymniques ayant abandonné un cadre *intégral* quelconque de l'art classique, à la théorie magistrale de M. Beck (*Die Melodien der Troubadours*). Voici le *Dies irae* en 2e Mode Rythmique :



Quant à la Prose *Veni, Sancte Spiritus*, la disposition des menus groupes, non plus sur syllabe atone, mais sur syllabe accentuée, amène pour elle le 1er Mode :



(1) Cf. Gastoué, *Sur les origines de la forme «sequentia» aux VIIIe et IXe siècles*, dans le *Compte-Rendu du Congrès de Bâle de la S. I. M.*, 1906 ; *Catalogue des mss. de musique byzantine*. M. Wagner, *Origine et développement du Chant Liturgique*, p. 260, a écrit aussi des Séquences qu'elles sont « de la poésie hymnique byzantine transplantée ». C'est peut-être précisément parce qu'elles furent exécutées dès le début avec la mesure musicale des *textes de prose*, que nos compositions reçurent le nom de *Proses*.

(2) *Métrique*, p. 240.



On remarquera d'abord, dans nos deux Proses, l'application de cette « semibrevis in principio perfectionis » dont nous a parlé ailleurs Francon. On remarquera en outre que si, dans l'*Ars Mensurabilis*, l'accent latin était tantôt traité comme bref, tantôt comme long, cet accent était, ainsi que nous l'avons déjà dit ailleurs, normalement placé au posé (1). Par conséquent, même si les vers ci-dessus du XII[e] siècle étaient à base d'accent, D. Mocquereau n'aurait pas davantage le droit de les traiter comme il l'a fait, avec accent au levé presque uniquement :



Notre A. estime qu' « il faut éviter absolument la cacophonie verbale qui résulte de l'accent au frappé ». Plusieurs préféreront peut-être, au contraire, appeler « cacophonie » le renversement systématique et continuel des idées qui ont régné à toutes les époques. L'esthétique solesmienne, basée sur l'interprétation à rebours des faits, n'est ni médiévale ni moderne. elle s'applique à un art de pure convention. D. Mocquereau a eu le très réel mérite de mettre en relief la liberté de traitement de l'accent grégorien. Toutefois l'accent, même libre, continue à avoir

(1) Cependant de temps en temps l'accent était au levé, par exemple, pour les mots *aestu* et *fletu* de notre deuxième Prose.

des préférences, et ces préférences sont justement les contraires de celles que lui prête D. M. De même le VII[e] vol. de la *Pat. Mus.* a souligné la liberté de l'accent dans la polyphonie classique. Mais nous n'admettrons jamais cette manière de raisonner : sur un certain nombre d'accents étudiés dans telles pièces de la polyphonie classique, on relève tant d'accents au levé et un nombre sensiblement supérieur d'accents au posé ; donc le levé est la place normale de l'accent. Notre sens logique conclut : donc l'accent a une tendance à se trouver plutôt au posé de rythme.

Pour résumer en quelques mots le chapitre que nous terminons, nous dirons que le chant liturgique médiéval a connu trois formes authentiques de mensuration : 1° *Mesure* libre *Orientale*, 2° *Mesure* fixe *gréco-latine*, 3° *Mesure* fixe *Modale*. Nous pouvons aussi maintenant nous rendre compte des divers sens dans lesquels le mot Rythme a été employé au Moyen Age. Quand les *Instituta Patrum*, à propos de la psalmodie, distinguaient entre chanter « rythmice vel metrice », la partie des Récitatifs chantée « rythmiquement » n'avait ni mesure verbale, ni mesure musicale : l'accent était facteur de rythme verbal et de rythme musical. Par contre, dans les hymnes rythmiques dont nous a parlé S. Bède, l'accent n'est intervenu activement en aucune façon : il y avait mesure musicale, se rattachant, comme *type*, à la mesure verbale du Mètre, mais indépendante substantiellement de la quantité des syllabes chantées, et l'accent adoptait tout simplement la longueur ou la brièveté de la place métrique qu'il occupait. Un sens nouveau du mot Rythme a eté celui des auteurs contemporains de l'*Ars Mensurabilis*, S. Thomas par exemple écrivant ceci (*In libro Politicorum*, lib. VIII, lect. 2) : « Est autem rythmus numerus syllabarum determinatus in oratione simili fine terminatus. » Cette définition ne s'applique bien qu'à ce qu'à l'époque du Docteur Angélique on appelait un Rythme: ainsi l'*Adoro te* composé précisément par le Saint. Il y a isosyllabie (« numerus syllabarum determinatus (1) »), accompagnée d'assonance ou de rime (« simili fine terminatus »). Ici l'accent devient créateur, non seulement du rythme en général, mais d'une mesure, verbale à la fois et musicale. On peut juger par là combien Longin avait raison de dire que « le Rythme est le père et le dieu du Mètre », car il joue vis-à-vis de celui-ci les rôles les plus divers, et s'en montre par là réellement indépendant.

---

(1) Dans les hexamètres classiques, par exemple, il n'y avait pas un nombre déterminé de syllabes. Pour ce qui est des hymnes chrétiennes sur cadre gréco-latin, elles connaissent, il est vrai, ordinairement, mais pas toujours certes, l'isosyllabie. On voit dès lors combien le R. Père Raymond avait tort de se baser sur S. Thomas pour affirmer que tout rythme, poétique ou musical, est basé sur un « numerus determinatus ».

Un mot important pour finir. Tout ce que nous avons dit dans ce chapitre sur la mesure du chant liturgique, c'est en nous plaçant exclusivement au seul point scientifique que nous l'avons dit. Il résulte « du simple examen de l'édition vaticane, où les mélodies sont évidemment disposées selon le système du rythme appelé libre », que la pensée de l'Autorité Écclésiastique, en publiant cette édition, « n'a jamais été de laisser à l'arbitraire de chacun un élément aussi important et substantiel que le rythme des mélodies de l'Église.. » (1). Par conséquent il n'est loisible à personne de faire entrer dans la pratique liturgique le rythme mesuré dont nous avons démontré plus haut le caractère historique. Nous formons seulement le vœu respectueux qu'un jour, le jour qu'elle aura choisi dans sa haute sagesse, Rome fasse préparer une nouvelle édition grégorienne tenant compte de toutes les données qui seront reconnues comme définitivement acquises à la science.

---

(1) Lettre du Card. Martinelli, Préfet de la S. Congrégation des Rites, à Mgr Haberl, 18 fév. 1910.

APPENDICE

En écrivant notre Introduction, nous espérions que l'impression de nos deux premiers volumes irait ensuite de front. C'est pourquoi nous avons évité de fournir certains exemples qui devaient tout naturellement se trouver dans le volume de mélodies syriennes. Les circonstances ne nous ayant pas permis de réaliser notre plan primitif, nous croyons utile d'ajouter ici le présent appendice, qui complètera quelques-uns de nos chapitres.

CHAPITRE PREMIER

OCTOÉCHOS SYRIEN

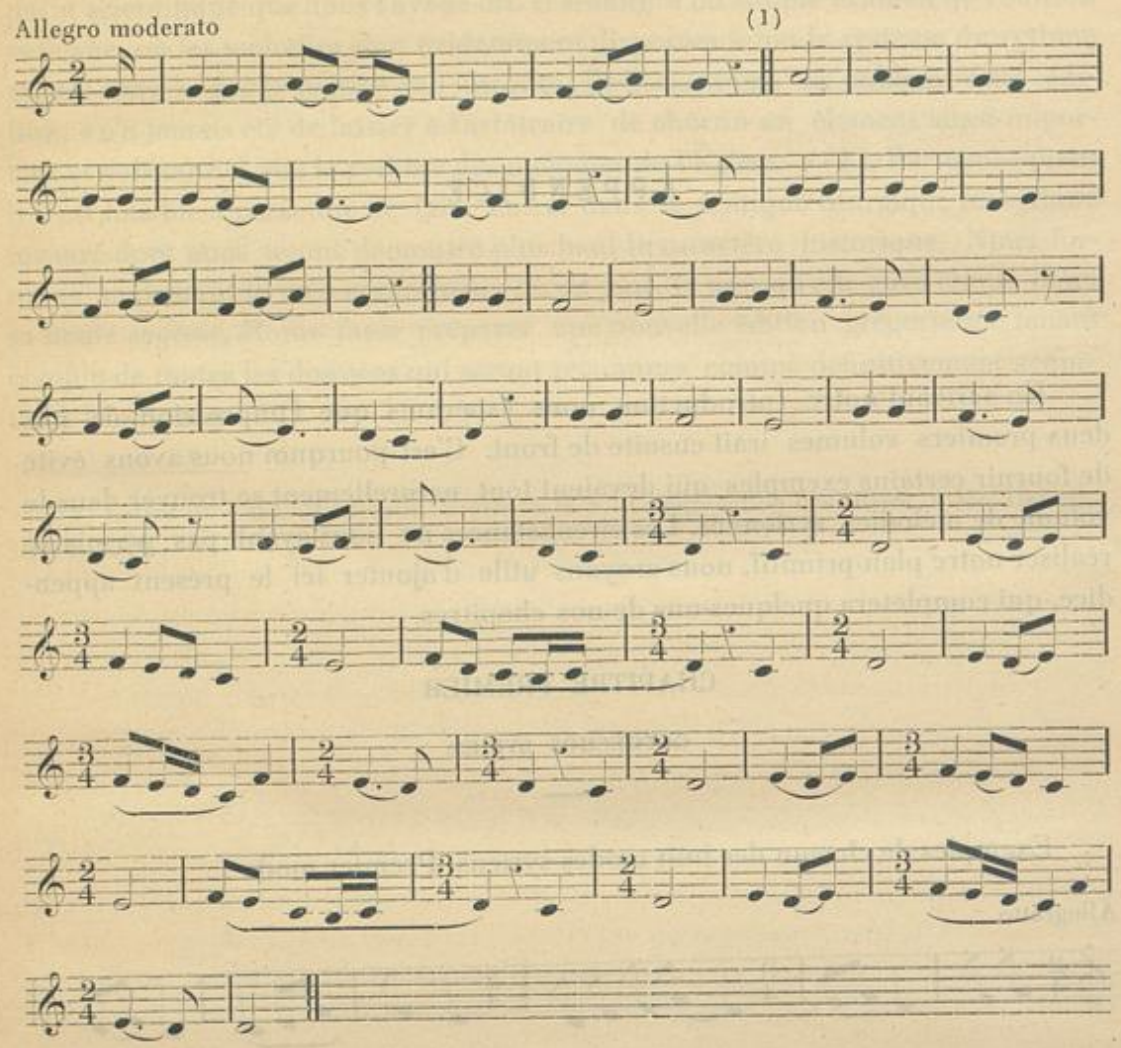
Exemples de chacun des huit modes syriens. Premier mode :

Allegretto.



Deuxième mode :

Allegro moderato (1)



Troisième mode :

Andante



(1) La double barre indique ici la fin de la formule d'introduction dont nons avons parlé ailleurs. La double barre suivante marque un changement de chœur.



Quatrième mode :

Allegro



Cinquième mode :

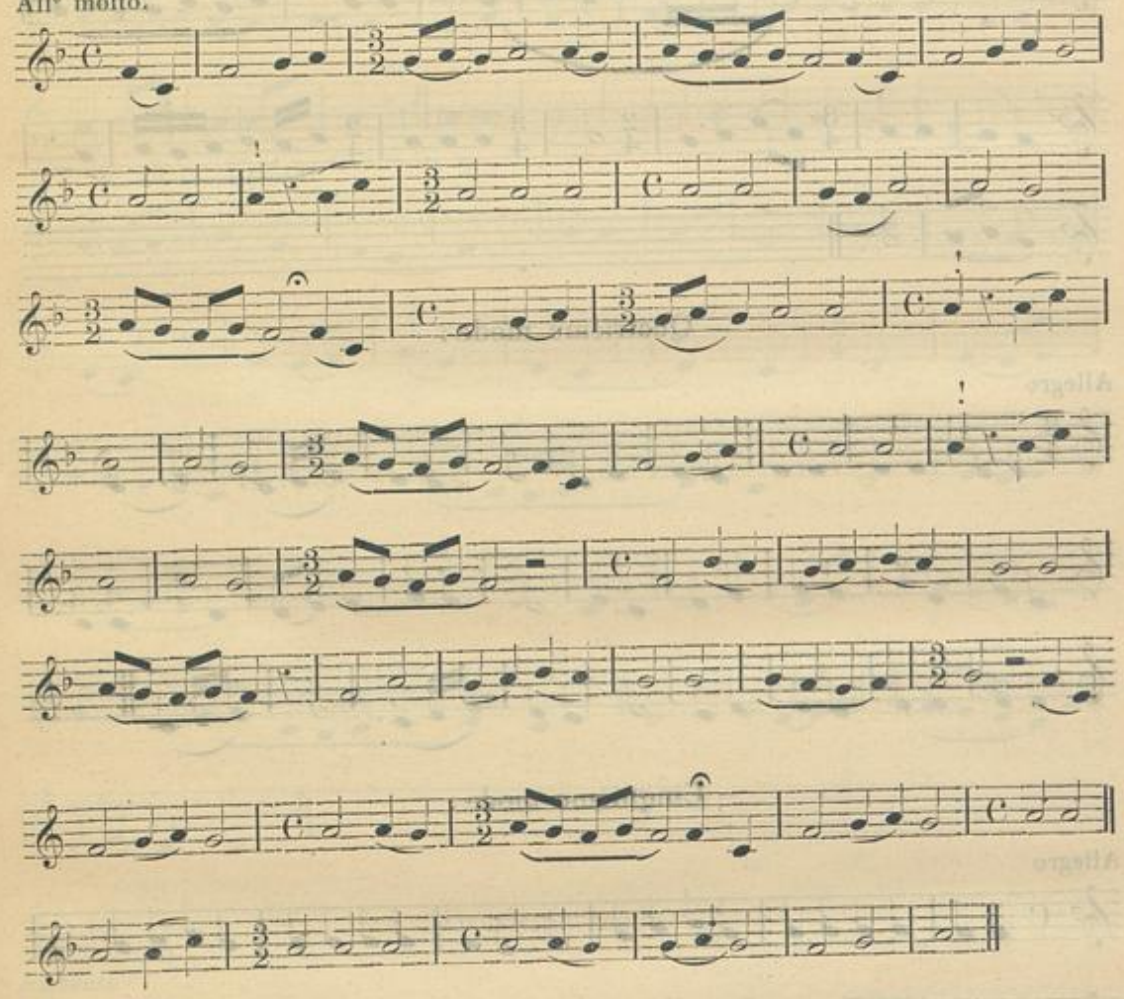
Allegro





Sixième mode :

All° molto.



Sixième mode à *si* ♮ :

Allegretto.





Septième mode à finale mineure :

Allegro molto.



Septième mode à finale majeure :

Andante



Huitième mode :

Allegro moderato



Diverses finales des modes.

Aux exemples donnés ailleurs ajoutons ceux-ci.

Cinquième mode (fondamentale *fa*) à finale *ré* :

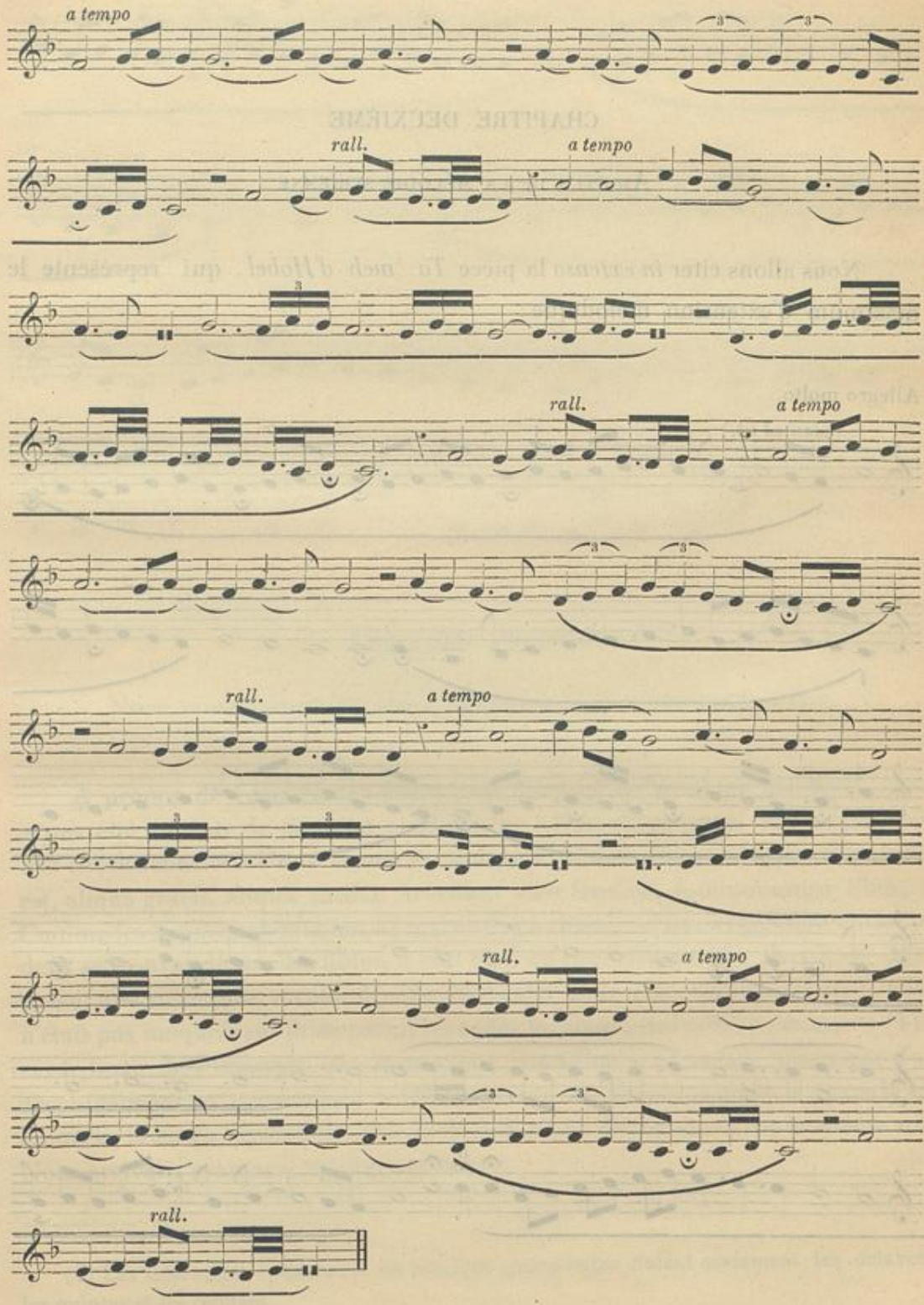
Allegro.



Sixième mode (tonique *fa*) à finale *ré* :

Allegro moderato.

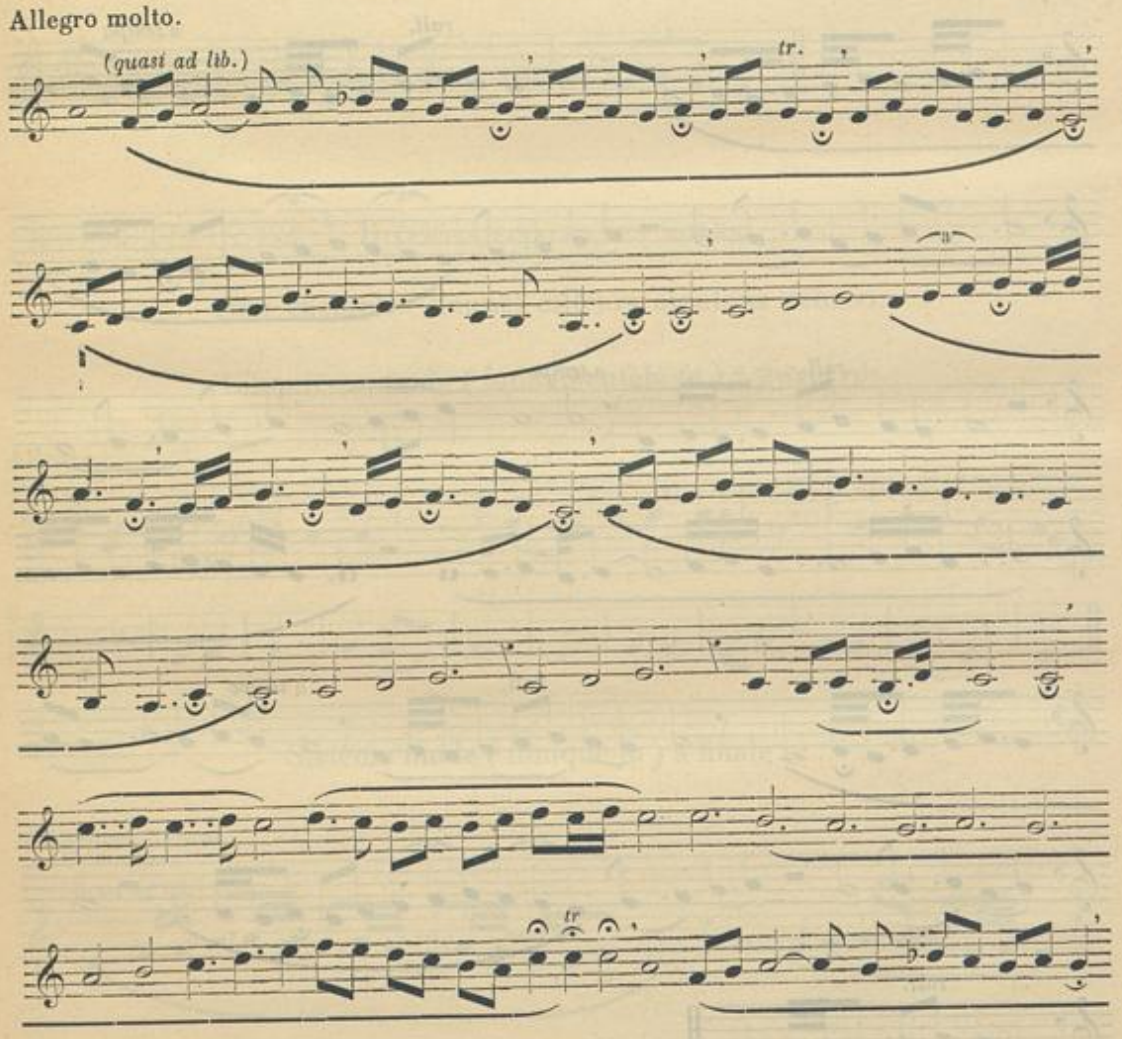



a tempo
rall.
a tempo
rall.
a tempo
rall.
a tempo
rall.

CHAPITRE DEUXIÈME

Ambitus de la mélodie syrienne

Nous allons citer *in extenso* la pièce *Ta 'meh d'Hobel*, qui représente le maximum d'extension mélodique :





CHAPITRE TROISIÈME

Note complémentaire sur l'harmonie dans l'art gréco-latin.

A propos de l'accompagnement instrumental en musique classique, nous avons cité un texte de Sénèque ainsi conçu : « Non vides quam multorum vocibus chorus constet ? Unus tamen ex omnibus sonus redditur. Aliqua illic acuta est, aliqua gravis, aliqua media. Accedunt viris feminæ, interponuntur tibiæ, » Comme les femmes chantaient à l'octave des hommes, et que cependant entre les deux se trouvait le son des flûtes, il faut bien en conclure que ces dernières donnaient une autre note vocale. Quelle était cette note d'accompagnement ? Elle n'était pas uniquement prise parmi les notes formant intervalles consonants (1) ; car le texte de Plutarque, que nous avons cité ailleurs, en même temps que l'*ut* accompagnant en consonance le *fa*, et que le *mi* accompagnant le *la* ou le *si*, énumère le *mi* en dissonance avec le *ré* et le *si* ♭ en dissonance avec le *ré* et le *sol*. Nous arrivons ainsi aux résultats suivants :

---

(1) Les intervalles consonants en musique gréco-latine étaient seulement les octaves, les quintes et les quartes.



Voici un autre texte, de Varron cette fois, qui permet de supposer une harmonie plus développée : « Succinit tibia sinistra, quod est inferior a dexteræ foraminibus (1)». Si les flûtes, d'après Sénèque, donnaient une autre note que le chant, et si les deux tuyaux de la *diaule* faisaient entendre, d'après Varron, deux notes distinctes, l'une plus aiguë, l'autre plus grave, lorsque cette diaule accompagnait un chant, ne pouvait-on arriver à des accords comme ceux-ci ?



Il n'est pas sans intérêt de remarquer que le terme « succinit », employé par Varron à propos du jeu simultané des deux tuyaux d'une diaule, se retrouve au moyen âge pour désigner la partie inférieure de l'*organum*. Ainsi nous avons entendu le B. Aebred, au XII[e] siècle, nous décrire ainsi la musique à trois parties : « Hic succinit, ille discinit, alter medias quasdam notas dividit et incidit. » (2) Comme le chant, le *tenor*, de même que dans la musique gréco-latine, se mettait au moyen âge à la basse, nous avons en premier lieu le « succinit ». Le « discinit» indique la partie supérieure, le déchant proprement dit. Enfin la partie intermédiaire est désignée par les « medias quasdam notas ».

On objectera peut-être que les expressions de Varron pourraient aussi bien s'entendre d'un accompagnement de la diaule ainsi compris : un tuyau répétant le chant, un autre faisant une note d'accompagnement. A cela on peut répondre qu'à l'époque de Varron, la musique gréco-latine connaissait des mélodies à ambitus fort développé. Et cependant Fétis, parlant des flûtes doubles représentées « dans les peintures d'Herculanum, de Pompéï et sur les monuments de Rome, » observe que « le fait le plus remarquable qu'on y constate est le très petit nombre de trous. » (3) Que conclure de tout cela ? Que les deux flûtes servaient à un simple accompagnement en cas d'union avec le chant vocal, et que chacune d'elles donnait sa note spéciale.

---

(1) Autre texte du même Varron (I. R. R. 2 *ante med.*) : « Agricultura succinit pastorali vitæ, quod est inferior, ut tibia sinistra dextræ. »

(2) Cette troisième partie faisait donc entendre un contre-point en valeurs dédoublées : Le terme « vocis infractio » (d'où le *canto fratto* italien) était classique pour désigner ces dédoublements de valeurs.

(3) *Hist. gén. de la mus.*, t. III, p. 356.

Qui sait si le jeu à plusieurs parties de l'orgue primitif n'a pas été la transposition, sur le terrain purement instrumental, de ce que pratiquait l'harmonie composite gréco-latine ? Qui sait si l'*organum* du moyen-âge, avec sa partie de chant à la basse lui aussi, n'a pas été la transposition à travers le jeu de l'orgue, sur le terrain vocal, de cette même harmonie composite gréco-latine ? En tout cas il semble bien que l'accompagnement du plain-chant à la basse qu'on entendait à l'orgue, il n'y a pas encore bien longtemps, était un reste des traditions antiques de l'*organum*, peut-être même des traditions plus antiques gréco-latines. L'on voit dès lors s'ils ont historiquement raison, ceux qui en principe s'opposent à l'accompagnement du chant grégorien. D'autres admettent bien cet accompagnement, mais veulent le réduire à une grande simplicité : pas plus de trois parties, le chant compris. Ils oublient que l'*organum* admettait déjà les quatre parties, le « quadruplum ». D'autres encore voudraient enlever aux parties d'accompagnement tout caractère concertant, tout caractère de contre-chant. Quoi de plus concertant cependant que ce déchant du XI[e] siècle ?





A quelqu'un qui ne tolérerait pas les dissonances, notre exemple, et déjà celui du *mi* en dissonance avec le *ré* chez Plutarque, donneraient un démenti.

Il est vrai que le chant de l'*organum* était plus lent que le chant simplement mélodique, d'où nécessité d'abandonner ce qui nuirait à une exécution plus svelte. Mais si l'on ne chante plus le chant grégorien, comme on le faisait au XII[e] siècle si souvent, avec multiple partie vocale et, en plus, accompagnement de flûtes, d'orgue et de cymbales, au dire du B. Aebred, qu'on ne s'insurge plus du moins, au nom de l'histoire, contre le principe d'un accompagnement même riche, de ce chant grégorien.

CHAPITRE HUITIÈME

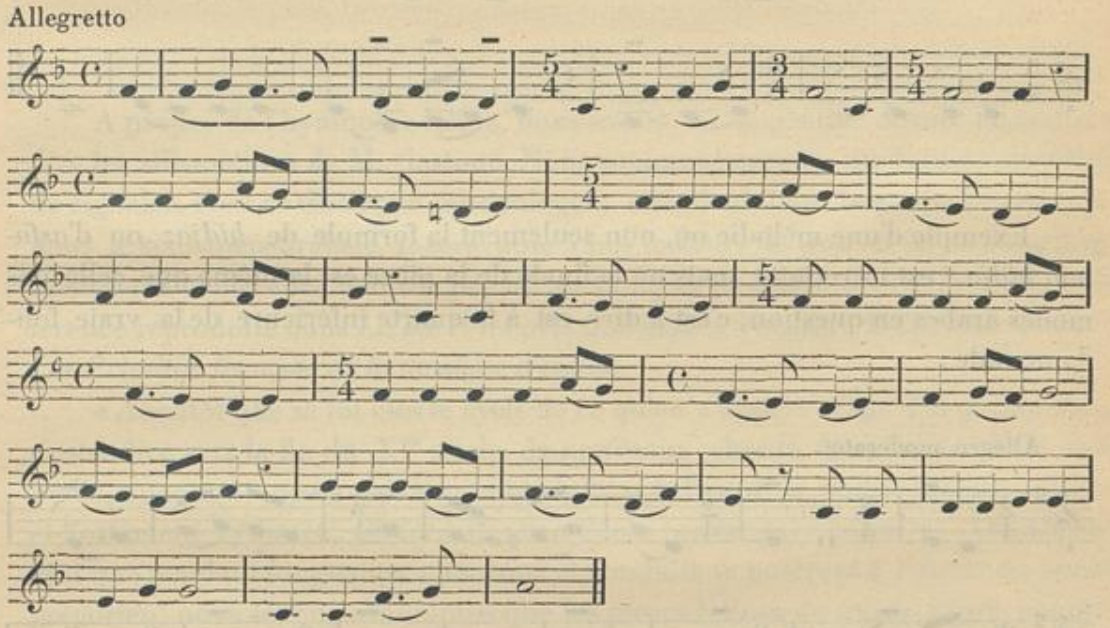
Chromatismes et Chroai

Nous allons donner des exemples montrant les diverses façons dont les notes surélevées ou surbaissées s'introduisent dans la mélodie. Premier cas : celui d'une note, diatonique dans la plus grande partie de la pièce dont il s'agit, et qui est tout à coup augmentée ou diminuée une fois ou l'autre, sans qu'on puisse la rattacher directement à une formule arabe bien déterminée (alleluia du 1er mode) ;





Exemple d'une note altérée d'environ un quart de ton, se présentant encore de passage, mais faisant partie d'une véritable formule, au moins transposée, de mode arabe (ici le mode de *ḥidjaz* ou d'*asfahan ḥidjazi*.



Exemple d'une mélodie du 7ᵉ mode où une note surbaissée se maintient pendant toute la durée de la pièce, sans cependant qu'on puisse y reconnaître une introduction positive de formule arabe.





Exemple d'une pièce du huitième mode où la formule arabe de *ḥidjaz* ou d'*asfahan ḥidjazi* se présente constamment, bien qu'à l'état transposé :

Allegretto.



Exemple d'une mélodie où, non seulement la formule de *ḥidjaz* ou d'*asfahan ḥidjazi* est introduite, mais où la finale de la pièce est la même que celle des modes arabes en question, c'est à dire est à la quarte inférieure de la vraie fondamentale :

Allegro moderato





CHAPITRE ONZIÈME

Hymnodie latine.

A propos de l'hymnodie latine, nous avons eu le pénible devoir de contredire les affirmations de M. Gastoué. Nous sommes heureux, au dernier moment, de signaler, chez ce distingué musicologue, une évolution, bien qu'incomplète, dans le sens mensuraliste. Il sera utile à nos lecteurs de trouver ici un long fragment de la conférence donnée par lui au Congrès de Paris, décembre 1922, conférence reproduite dans *La vie et les arts liturgiques* d'octobre 1923, sous le titre : *Les Primitifs français de la musique d'église*.

« Aussitôt que se fut clos le cycle de ce qu'on a appelé «l'âge d'or grégorien», c'est-à-dire vers la fin du XI[e] siècle, de nouveaux chants, dans l'ordre de la monodie, apportent peu à peu leur contributton à l'art de la poésie tonique, rimée et fortement rythmée, imitées des cantilènes en langues vulgaires. Or, s'il est vrai que pendant longtemps chansons et conduits se notèrent à l'instar du chant grégorien, nous savons néanmoins que les pièces latines du même genre, composées chez nous aux XII[e] et XIII[e] siècles, à l'imitation de la poésie vulgaire, s'exécutaient dans un rythme ternaire très marqué, à l'accent métrique analogue à celui des langues modernes. »

« Ainsi, pour ne prendre qu'un spécimen passé dans la liturgie romaine, la prose *Veni sancte Spiritus* appartient à ce genre. Composée au début du XIII[e] siècle par un britannique, mais sous l'influence directe de l'école française —son auteur fut en effet une illustration de l'Eglise de Paris avant de devenir archevêque

de Cantorbéry—, cette prose est précisément citée par un contemporain comme un exemple des proses du nouveau style, dont il met la mesure en opposition avec les anciennes, au rythme libre, et nous en avons la preuve pratique par tel graduel du temps, qui en écrit la mélodie en notation proportionnelle. Cette œuvre s'exécutait donc par mouvement de brèves et de longues régulièrement alternées. »

« De telles pièces traitées à deux voix et plus, fournissent aussi par ailleurs la preuve que l'on y suivait le rythme ternaire, marqué par les figurations mêmes des parties d'accompagnement. Le fameux « conduit » *Orientis partibus*, dont vous connaissez tous la mélodie, appliquée plus tard aux paroles *Concordi lætitia*, est un style de ce genre : nul doute que si la forme, purement matérielle, des notes, me conduisit autrefois à y voir l'indication d'un chant plane, l'interprétation usitée dans le même siècle, montre que l'allongement de l'accent métrique y crée un rythme ternaire, analogue à celui de la prose précédente. »

. . . . . .

« Et c'est encore au même rythme qu'appartiennent indubitablement telle et elle prose parisienne de la même époque, comme certaines œuvres fameuses du chanoine Adam de Saint-Victor, pour les fêtes de saint Denys et de sainte Geneviève... Mais les auteurs de ce temps ne s'inféodaient point à un unique genre rythmique. A ces mélodies syllabiques et d'allure dégagée, que nous appellerions « en mesure », ces vieux auteurs savaient adjoindre d'autres passages ornés dont les « ligatures » ou neumes s'interprétaient selon le rythme égal du plain-chant... »

« *Et sans doute faut-il chercher l'origine de ce double courant dans une interprétation traditionnelle et ancienne des hymnes de la liturgie, dont certaines mélodies, les plus simples, devaient suivre un rythme nettement métrique, tandis que les plus ornées se chantaient d'une autre façon.* »

M. Gastoué a parfaitement raison de supposer, pour la bonne époque grégorienne, une exécution métrique aux hymnes de mélodie syllabique. Mais puisque exécution métrique signifie au minimum exécution par notes valant chacune ou deux temps ou un temps, c'est à toutes les hymnes, même celles de mélodie plus ornée, que convient cette exécution. Nous avons, en effet, prouvé que les signes et lettres de prolongation des mss. représentent de véritables redoublements de valeur. Or, ces signes et lettres sont employés par les mss. pour les hymnes de mélodie non syllabique, par exemple pour l'hymne de Venance Fortunat *Crux fidelis* ou *Pange lingua*. Par conséquent cette catégorie d'hymnes était, elle aussi, métrique. Du reste si les chants grégoriens *sur texte de prose* étaient basés sur une alternance libre de longues et de brèves, comme nous

l'avons prouvé, pourrait-il en être autrement pour des hymnes *sur texte poétique*? L'adage médiéval « Omne melos more metri diligenter mensurandum est » n'a qu'un sens possible : toute mélodie entendue à l'église est à base d'alternance, fixe ou libre, de longues et de brèves.

Et puisque M. Gastoué, dans le texte cité plus haut, applique au Chant Grégorien dans son ensemble les expressions de «chant plane», de « rythme égal du plain-chant, » qu'il nous permette de revenir sur cette question générale et de lui faire respectueusement remarquer que les termes de « planus cantus, » de « musica plana, » sont très tardifs dans la littérature musicologique : on ne les rencontre pas avant les théoriciens de l'« Ars Mensurabilis » (fin du XII^{e} siècle). Si ces théoriciens opposent leur « art mesurable » à l'art grégorien « plane » ou « non mesurable, » c'est parce qu'ils écrivent à une époque où cet art grégorien est en décadence, et cela depuis assez longtemps, puisque, plus d'un siècle auparavant, Aribon parle de chant *proportionnel* indiqué «in antiquioribus antiphonariis, » et pratiqué anciennement : «antiquitus magna fuit circumspectio ut *proportionaliter* invenirent et canerent. Quæ consideratio jamdudum obiit, imo sepulta est. » La décadence a donc surtout consisté en ce que la musique grégorienne, qui primitivement était mesurée par longues et brèves (« Numerose est canere longis brevibusque sonis (1) ratas morulas metiri »), était devenue une musique « plane ». un « plain chant », et donc une musique à « rythme égal ».

Et maintenant arrivons à l'Edition Vaticane, que nous a préparée une Commission dont M. Gastoué faisait partie. Pie X, en instituant cette Commission, n'avait-il pas pour but de nous faire chanter comme on chantait à l'âge d'or grégorien ? Les expressions de sa lettre instituant la Commission ci-dessus ne permettent pas d'en douter : c'est bien le rythme des « vetustissimi codici » qu'il s'agissait de restituer. Que représente cependant l'Edition Vaticane ? Parce que précisément elle a été conçue sur la base du « rythme égal » et en dehors des indications métriques des mss, elle nous transporte en pleine époque de décadence.

Quant aux éditions solesmiennes, malgré leur intention très louable de nous ramener à la vraie tradition de l'âge d'or, elles ne méritent encore pas le nom de scientifiques : elles tronquent, en effet, ou suppriment totalement, la plupart des

---

(1) « Sons » longs, et non uniquement combinaisons de deux sons brefs pour former une longue, comme nous l'avons vu dans le Tableau de Neumes de Louvain, au XIII^{e} siècle, et comme M. Gastoué l'a imaginé, dans son *Cours théorique et pratique du Plain-Chant Romain*, à propos de l'art primitif.

« sons longs », de deux temps, qu'on entendait à cet âge d'or. Du reste voici la liste des principes qui ont inspiré la rédaction de ces éditions, ou qui doivent présider à leur utilisation : valeur habituelle de simple nuance attribuée le plus souvent aux épisèmes ou lettres de prolongation des mss, « mora ultimæ vocis » en fin d'incise interprétée comme prolongation proportionnelle (1), unités rythmiques réduites aux seuls mouvements binaires et ternaires, jonction fréquente des groupements neumatiques par voie d'enjambement de l'un sur l'autre, diversité d'arrangement rythmique pour le *scandicus* et le *salicus*, suppression de la combinaison ternaire 1+2, suppression de la syncope, accent latin ayant tendance à être plutôt traité comme bref ou levé, influence du cursus tonique, immatérialisation du rythme, remplacement de l'accent métrique par le touchement thétique, unique direction levé-posé du mouvement rythmique. Tous ces principes, nous l'avons démontré, sont anti-historiques. C'est pourquoi, tout en professant, pour les gigantesques travaux de documentation paléographique dûs à nos illustres confrères, une admiration sincère et reconnaissante, un loyal souci de vérité nous fait l'impérieux devoir de souhaiter que leur œuvre pratique soit reprise sur des bases toutes nouvelles.

Tout à fait à la dernière heure (*Revue Grégorienne*, mars-avril 1924), nous passe sous les yeux une étude de Dom Mocquereau : *A la recherche du rythme. Les épisèmes verticaux. Comment les placer dans les mélodies grégoriennes* ? L'éminent auteur nous y dit que « réponse à cette question est faite tout au long dans

---

(1) Nous aurions pu, dans nos transcriptions, ajouter un point d'orgue à toutes les finales d'incises, soit longues, soit brèves. Il est à remarquer que les *Chorals* allemands, qui se rattachent directement aux mélodies liturgiques anciennes, ont ainsi leurs finales d'incises exécutées en point d'orgue. Voici pratiquement comment on pourrait noter cette antienne :



Pour retrouver un rythme si bien assis, si agréable à l'oreille, et aussi s'harmonisant si bien avec la mensuration orientale, avec notre théorie moderne de la mesure et avec notre sens commun musical et philologique, il fallait tout simplement découvrir la loi fondamentale des mss. rythmiques : note longue = 2 temps.

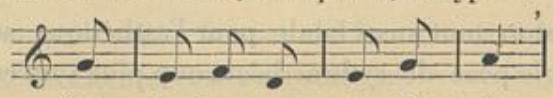
le deuxième volume du *Nombre Musical grégorien* actuellement en cours d'impression chez MM. Desclée à Tournai. Déjà elle a été traitée partiellement dans divers articles de la *Revue Grégorienne* et surtout dans notre troisième *Monographie* du *Credo* I (1). Toutefois les faits exposés dans ces divers travaux ne présentent que des côtés restreints de cette question très vaste, très complexe par elle-même et qui, par suite, demande un développement que ne comportent pas de brefs articles de revue. »

Là-dessus D. Mocquereau étudie l'incise du type rencontrée en seconde place dans l'antienne *Qui sitit* que nous venons de traduire en note. Cette étude nous donne évidemment un avant-goût de ce que sera le deuxième volume du *Nombre Musical grégorien*, mais nous fournit en même temps un nouvel exemple des bizarreries auxquelles aboutit à chaque instant l'interprétation solesmienne. Prenons ces trois réalisations pratiques qu'elle nous offre :





(1) Dans cette Monographie D. Mocquereau a essayé de justifier la formule, éminemment solesmienne, qui consiste à terminer une incise, avec mot paroxyton final, par une brève sur l'accent et une longue sur la dernière syllabe. Nous mettons de nouveau ici au défi qu'on nous cite un seul cas authentique, dans Hartker ou ailleurs, où la notation paléographique indique une brève sur notre syllabe accentuée. Jamais le *c* ne se trouve sur la note qui accompagne cette syllabe accentuée, et comme très souvent la note en question est marquée d'un signe d'allongement, l'on n'a jamais le droit de la traiter comme brève, pas plus dans le cas de cadence soi-disant « imparfaite, » que dans le cas de cadence « parfaite. » Une des principales lois paléographiques, loi que D. Mocquereau lui-même a eu l'immense mérite de formuler le premier, c'est qu'une note graphiquement brève n'a de sens que par comparaison. Et l'on n'a même pas le droit de mettre en avant la juxtaposition qu'on rencontre parfois. d'une note graphiquement brève sur le dernier accent de nos cadences et d'une note épisématique sur l'atone finale ; car la juxtaposition, toute opposée, d'une note épisématique sur l'accent et d'une note graphiquement brève (et sans *c*) sur l'atone finale, se rencontre aussi. En somme la cadence solesmienne, si fréquente, du type :



est une pure nouveauté paléographiquement injustifiable.



Première bizarrerie : l'épisème, qui accompagne dans les mss. le *podatus* sur la première syllabe de *propheta*, signifie ici une légère prolongation de son, mais ne correspond plus qu'à un simple ictus thétique pour la première syllabe de *quinque* ou d'*ante*. Deuxième bizarrerie : les deux premiers exemples ont le *mi* troisième note, brève, d'un mouvement ternaire, alors que ce *mi* devient, dans le troisième exemple, première note, et un peu allongée, d'un mouvement binaire. Voici maintenant la version d'Hartker :



Ici l'épisème a partout même signification, celle d'un temps plein. Le *mi* est partout premier temps d'une mesure ternaire ; et que la *clivis* ép. sur *me* ait bien valeur de trois temps, cela ressort précisément des trois syllabes brèves qui lui correspondent ailleurs : *millia*. Dans nos trois exemples, à l'absence de l'épisème sur le *mi* correspond l'apparition d'un *ré* bref immédiatement subséquent, ou réciproquement à l'absence de ce *ré* correspond la présence de l'épisème sur le *mi*. C'est donc que l'épisème représente bien un redoublement de valeur, et qu'alors notre rythme grégorien doit être recherché, non d'après la place « des synérèses, ou réunions de notes en groupes, » suivant le grand principe de D. Mocquereau, mais d'après les concordances des mesures entre elles, et ici en particulier d'après l'équivalence entre mesure ternaire 2+1 et mesure ternaire 1 + 2 ou 1 + 1 + 1.

Une autre conclusion tout aussi fatale pour l'esthétique solesmienne, c'est que l'accent recherche le posé de rythme beaucoup plus souvent que ne le souhaiterait cette esthétique. Dom Mocquereau, après s'être mis en présence de l'hypothèse :



écrit ceci : « Une oreille grégorienne exercée, habituée à la souplesse, à la délicatesse exquise de la mélodie liturgique, sentira aussitôt, dans cet arrangement rythmique purement matériel et intensif, une sécheresse, une raideur qui sont totalement étrangères, et le rythmicien se trouvera poussé à le rejeter et à en chercher un autre. » Nous prétendons, au contraire, qu'une oreille grégorienne habituée à la mélodie liturgique, non telle qu'on la comprend à Solesmes, mais telle qu'elle se trouve dans les mss. rythmiques, admettra l'accent métrique sur syllabe atone, parce que « musica non subjacet regulis Donati, » mais demandera le plus souvent la concordance entre accent métrique intensif et accent tonique, intensif aussi. D. Mocquereau, sur 68 textes étudiés, constate que le *mi* de notre formule se chante 45 fois sur une syllabe accentuée, 8 fois sur un accent secondaire, 12 fois sur une finale de mot, 3 fois sur une pénultième faible. Hartker admettait donc parfaitement le traitement :



mais son arrangement habituel était celui que nous avons vu plus haut, faisant correspondre à un accent verbal le *mi* porteur d'accent métrique.

Même constatation pour le premier *ut* de notre incise, *ut* qui se trouve au posé, aussi bien dans l'interprétation solesmienne que dans la nôtre : 27 fois il accompagne un accent principal, 17 fois un accent secondaire, par suite 44 fois sur 68 il y a concordance entre l'appui rythmique et l'accent verbal. Et comme cet *ut* a valeur de deux temps, parce que correspondant 15 fois à la première note d'un *podatus* épisématique, il ressort de nouveau que l'accent recherche la longueur en Chant Grégorien, comme nous l'avons prouvé ailleurs. N'hésitons donc pas à le proclamer bien haut : si, par malheur, l'esthétique solesmienne continue à se propager à travers le monde, le goût public finira par se laisser influencer pour de bon dans un sens diamétralement opposé à la vérité historique.

En France, en particulier, le sens de l'accent est à créer de nouveau. Pour plusieurs raisons excellentes on s'est retourné vers la prononciation romaine comme au modèle à suivre. Mais l'accent romain n'est pas seulement vigoureusement intensif, avec grande souplesse toutefois, il est toujours accompagné

d'une certaine longueur. De tous ceux qui ont écrit sur la question, nous sommes, croyons-nous, le seul qui ayons osé dire toute la vérité (1). Un de nos confrères de Solesmes a publié, à la maison d'édition Desclée, les *Règles de la prononciation romaine du latin*, et il a défini l'accent : « Une impulsion vive, élastique, brève, de la voix ». Le jour où à Solesmes on aura reconnu que les mss. rythmiques sont nettement métriques, on reconnaîtra sans peine aussi que l'accent recherche de préférence le posé de rythme et la longueur.

TEXTE DE S. AUGUSTIN AU SUJET DE L'HYMNODIE AMBROSIENNE

« Responde, si videtur, cum istum versum pronunciamus, *Deus creator omnium*, istos quatuor iambos quibus constat, *et tempora duodecim* ubinam esse arbitraris, id est, in sono tantum qui auditur, an etiam in sensu audientis qui ad aures pertinet, an in actu etiam pronuntiantis, an quia notus versus est, in memoria quoque nostra hos numeros esse fatendum est ? In his omnibus puto. » (2) Nous dédions ce témoignage dirimant à tous ceux qui ont vu dans la poésie ambrosienne de simples accents métriques, ou tout au plus un mètre iambique comprenant *huit temps*: c'est bien *douze temps* que constate Augustin, et douze temps, non pas seulement théoriques, mais existant « in sono qui auditur, in sensu audientis, in actu pronuntiantis, in memoria nostra ».

(1) La prononciation romaine du latin, 2e id., p. 70-71, Paris, Bonne Presse.
(2) *De Musica*, l. VI, c. 2.

NOTE

AU SUJET DU SENS A ATTRIBUER A CETTE EXPRESSION DE GUY D'AREZZO (*Microl.*, c. XV) :

« Cum neumæ loco sint pedum ».

Un de nos correspondants, après avoir lu le chap, XI[e] de notre Introduction, a bien voulu nous faire une objection, qu'il y a intérêt à mettre sous les yeux de nos lecteurs avec la réponse que nous allons y apporter. Voici d'abord l'objection. Comment, dans cette expression : « Cum neumæ loco sint pedum », peut-on interpréter le mot « neumæ » dans le sens de : groupements métriques élémentaires, puisque Guy, au commencement du chapitre qui contient cette expression, prend le même mot dans le sens très différent de « pars cantilenæ», et qu'Aribon, commentateur de Guy, appelle « partes cantilenæ », pour l'incise : *Dixit Dominus mulieri Chananææ*, les deux coupures : *Dixit Dominus*, et : *mulieri Chananææ*, ces deux « partes cantilenæ » comprenant chacune deux syllabes : *Dixit—Dominus* et : *mulieri-Chananææ* ?

Bien qu'il soit assez étrange qu'un auteur emploie le même mot dans deux sens différents pour un même chapitre, nous croyons que tel est bien le cas pour le mot « neuma » dans le chap. XV du Microloge. Voici nos raisons.

Et d'abord, dans ce même ch. XV, un autre mot, précisément en rapport avec notre expression « neuma », est certainement pris dans une double acception : c'est le mot « syllaba ». Première acception : « In harmonia sunt phtongi, id est, soni, quorum unus, duo vel tres aptantur in syllabas, ipsæque solæ vel duplicatæ neumam, id est, partem constituunt cantilenæ ». Voilà donc des syllabes qui sont parties composantes d'un neume. Voici maintenant à l'opposé une syllabe qui se répartit sur plusieurs neumes : « Item ut aliquando *una syllaba* unam *vel plures habeat neumas*, aliquando una neuma plures dividatur in syllabas ». Évidemment dans notre premier texte il s'agit de syllabes musicales, dans le second, de syllabes verbales. Mais alors l'expression : « una neuma plures dividatur in syllabas » aurait un sens enfantin, si le mot « neuma » y avait le sens de « pars cantilenæ » : une « pars cantilenæ » ne se divise pas tant sur diverses syl-

labes, que sur divers *mots*. Notre deuxième texte demande donc à être ainsi traduit : « Que tantôt une syllabe verbale soit accompagnée d'un ou de plusieurs groupements élémentaires métriques, et tantôt qu'un seul groupement élémentaire métrique (une mesure grégorienne ou pied métrique)se partage sur plusieurs syllabes verbales ».

Un autre passage de notre ch. XV est le suivant : « At summopere caveatur talis neumarum distributio, ut cum neumæ tum ejusdem soni repercussione, tum duorum aut plurium connexione fiant.... ». Dans ce passage il se trouve une expression qui n'a pas de sens, si l'on interprète le mot « neuma » dans l'acception de « pars cantilenæ ». Qu'une « pars cantilenæ » se compose uniquement de la répercussion d'un même son, c'est ce qui est inadmissible. Un *strophicus* n'est jamais tellement indépendant de ce qui précède ou de ce qui suit, qu'il puisse faire à lui tout seul une « pars cantilenæ ». Tout ce qu'il peut être, c'est une syllabe musicale. Ici encore il faut traduire : « Qu'on prenne surtout garde de distribuer tellement les groupements élémentaires métriques, que, tout en ayant ces groupements élémentaires tantôt formés de la répercussion d'un même son, tantôt de la réunion de deux ou plusieurs sons.... ».

Enfin il est assez invraisemblable que le Tableau des Pieds Métriques de Louvain ne représente pas quelque chose de traditionnel, et nous avons dit que ce Tableau donne le nom de Pieds Métriques à des groupements élémentaires métriques allant de 2 temps (*Pyrrhique*) à 8 temps (Dispondée). Il y a donc toute vraisemblance que Guy, dans sa double expression : « Veluti metricis pedibus cantilena plaudatur », et : « Cum neumæ loco sint pedum », entende ses pieds et ses neumes comme des mesures allant de 2 à 8 temps.

A ce propos il est bon de remarquer qu'Aribon, lui aussi, dans son commentaire du ch. XV de Guy, emploie le mot « neuma » dans un double sens, dans celui de «pars cantilenæ», et aussi dans celui de groupement métrique lorsqu'il écrit : « Tremula est neuma quam gradatum vel quilisma dicimus, quæ longitudinem de qua dicit *duplo longiorem* cum subjecta virgula denotat, sine qua brevitatem, quæ intimatur per hoc quod dicit, *vel duplo breviorem,* insinuat ». Évidemment ce neume *quilisma* n'a rien à voir avec la « pars cantilenæ » et a si bien un sens métrique, que tantôt elle a une valeur temporaire plus longue, tantôt elle en a une plus brève, le nombre de sons par ailleurs ne changeant pas.

Nous arrivons ainsi à une triple interprétation du mot « neuma ». Ce mot désigne d'abord une figuration graphique des sons. Et dans ce sens le neume comprend un seul son (*virga*, *punctum*, *apostropha*, *oriscus*), ou plusieurs sons « usque ad octavum gradum », nous dit l'Anonyme Vatican. Un second sens du mot neume est celui de groupement élémentaire métrique embrassant une seule figuration graphique, ou plusieurs, ou même une partie de l'une d'entre elles, car

l'essentiel est qu'il comprenne de 2 à 8 temps seulement, comme le neume « figuration graphique» atteignait 8 sons. Enfin il y a le neume «pars cantilenæ», qui peut dépasser les 8 sons et les 8 temps. Dans l'exemple ci-dessus, en effet, d'Aribon, la « pars cantilenæ » : « *mulieri Chananææ* » comprend chez Hartker 9 sons et 11 temps. Par les divers exemples d'Aribon l'on constate, en outre, que les mots ne chevauchent jamais d'une « pars cantilenæ » sur une autre, tandis que nous avons démontré ce chevauchement d'un neume-mesure à un autre neume-mesure.

ERRATA

(Il y aura plus loin une liste d'*errata* spéciale pour les mots syriaques)

p. 45, l. 3, au lieu de : *l'appliquent* lire : *l'applique.*

p. 46, l. 22, au lieu de  lire : 

p. 60, l. 5, au lieu de : *Morgenladischen,* lire : *Morgenländischen.*

p. 73, l. 1, au lieu de : 3 + 2
3 + 2
2 + 3
3 + 2
lire : 2 + 3
2 + 3
3 + 2
2 + 3

p. 73, l. 17, au lieu de : *ignorons,* lire : *inaugurons.*

p. 82, l. 23, faire coïncider la 2e syllabe de Δεσπότη avec le commencement de l'avant-dernière mesure.

p. 82, l. 28, même remarque.

p. 83, lire ainsi l'exemple musical :



p. 85 et 86, au lieu de : Ὀκτώηχος, lire : Ὄκτώηχος.

p. 105, l. 34, au lieu de : *avançant,* lire : *avouant.*

p. 114, l, 15, au lieu de : *Museque oriental,* lire : *Musique orientale.*

p. 119, p. 11, lire : 

p. 119, l. 27, au lieu de *vrai métabole,* lire : *vraie métabole.*

p. 132, l. 6, au lieu de : *toujours,* lire : *souvent.*

p. 141, l. 12, au lieu de : *2e mode,* lire : *1er mode.*

p. 144, au lieu de : *Chapitre huitième*, lire : *Chapitre neuvième*.
p. 144, 3e ligne du chap., lire : (+ 223).
p. 146. l. 2, au lieu de : *hoec*, lire : *hoc*.
p. 147, l. 17, au lieu de : *qonqoio*, lire : *qouqoio*.
p. 174, l. 32, compléter ainsi le texte de Guy d'Arezzo :

« et aliæ voces ab aliis morulam duplo longiorem vel duplo breviorem aut tremulam habeant »,

p. 175, l. 2, au lieu de : *compositur*, lire : *componitur*.
p. » l. 25, au lieu de : *litteræ virgula, apposita,* lire : *litteræ virgula plana apposita*.
p. » l. 30, au lieu de : *note*, lire : *notre*.
p. 177, l. 21, au lieu de : *jonction immédiate*, lire : *jonction métrique*.

p. 178, 3e portée, au lieu de :

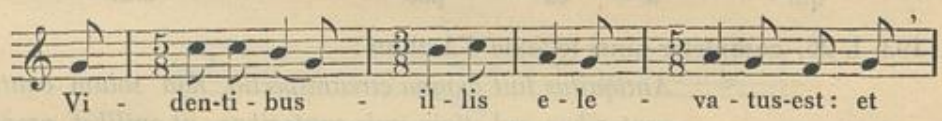


lire :

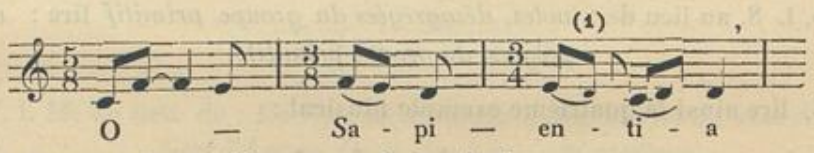


p. 181, lire ainsi les deux premiers exemples musicaux:

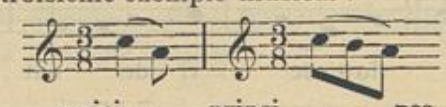




p. 182, lire ainsi le deuxième exemple musical :



p. 182, lire ainsi le troisième exemple musical :



p. 183, lire ainsi le sixième exemple musical :



p. 185, lire ainsi le deuxième exemple musical :



p. 186, lire ainsi le premier exemple musical :



p. 190, lire ainsi l'exemple musical :



p. 191, lire ainsi le premier exemple musical :



p. 192, lire ainsi le premier exemple musical :



p. 193, l. 26, compléter ainsi le texte d'Aribon :

Antiquitus fuit magna circumspectio, non solum cantus inventoribus, sed etiam ipsis cantoribus, ut quilibet proportionaliter invenirent et canerent.

p. 195, l. 8, au lieu de : *notes, désagrégées du groupe primitif* lire : *notes, désagrégées, du groupe primitif.*

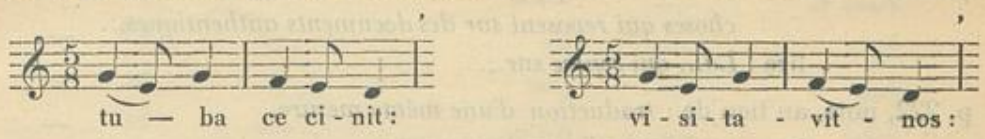
p. 197, lire ainsi le quatrième exemple musical :



p. 200, l. 26, au lieu de : *Fatalement ressortent alors les longues authentiques, en même temps que les véritables variantes et les erreurs de copiste, des différences purement négatives apparaissent comme seulement graphiques.*

lire : *Fatalement . . . . copiste. Les différences . . . .*

p. 201, lire ainsi l'exemple musical :



p. 204, l. 5, au lieu de : *sénaire*, lire : *ternaire.*

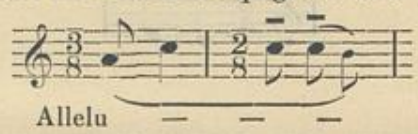
p. 206, l. 11, effacer les mots : *à moins d'un sens très exceptionnel de correction*

p. 217, lire ainsi la deuxième partie de l'exemple musical :



p. 213, l. 19, au lieu de : *43*, lire : *45.*

p. 213, lire ainsi le texte musical accompagnant la 3e syllabe d'*Alleluia* :



p. 214, l. 1, 1re mesure, lire :



p. 214, l, 2, 1re mesure, lire :



p. 214, l. 5, mesure 3, lire ainsi (le 1er *sol* est long dans le , 359 de S. Gall) : (1)



p. 214, l, 7, mesure 3, lire ainsi (l'*ut* est long dans le 359 de S. Gall) :



p. 217, l. 16, au lieu de : *La réponse à donner à ce problème est sans doute ce que Guy d'Arezzo décrit plus haut, une pratique...*

lire : *La réponse . . . doute que Guy décrit plus haut une...*

p. 219, lire ainsi le 3e exemple musical :



(1) Ce ms, tout à fait précieux par son ancienneté, n'a été publié par la *Pal. Mus.* que tout dernièrement.

p. 219, au lieu de cette dernière phrase : *Là est la seule façon de comprendre les choses qui reposent sur des documents authentiques...*

lire : *Là... qui repose sur...*

p. 222, note, au lieu de : *traduction d'une même mesure.*

lire : *traduction d'un même neume.*

p. 237, 5e ligne avant-dernière, au lieu de : *voir*, lire : *avoir.*

p. 238, titre au milieu de la page, au lieu de : § III, lire : § IV.

p. 255, lire ainsi le commencement de l'exemple musical :



p. 273, lire un *ré* comme finale de la pièce notée.

p. 280, lire ainsi la 2e mesure de la 6e portée musicale ;



ERRATA DES MOTS SYRIAQUES

Page	65	Ligne	35	ܙܩܦ	Lisez	ܐܩܡ
—	66	—	7	ܚܟܡܠܐ	—	ܚܟܝܠܐ
—	id	—	8	ܦܟܝ	—	ܦܠܝ
—	id	—	11	ܦܬܠܐ	—	ܦܬܝܠܐ
—	68	—	36	ܐܝܟ	—	ܐܝܠ
—	id	—	37	ܐܚܩܩܡܢ	—	ܐܚܩܩܡܢ
—	69	—	4	ܢܣܩܡܟ	—	ܢܣܩܡܟ
—	id	—	«	ܐܣ	—	ܐܣ
—	id	—	9	ܩܐ ܟ	—	ܩܐ ܟ
—	72	—	12	ܟܟ	—	ܟܟ
—	73	—	4	ܟܟܒ	—	ܟܟܒ
—	75	—	13	ܠܗܟ ܐܗܘ	—	ܠܗܟ ܐܗܘ
—	id	—	15	ܠܗܟ ܐܣ	—	ܠܗܟ ܐܣ
—	id	—	12	ܟܩ	—	ܟܩ
—	id	—	17	ܠܗܟ ܐ	—	ܠܗܟ ܐ
—	id	—	24	ܟܐ	—	ܟܐ
—	87	—	13	ܐܐ	—	ܐܐ
—	90	—	5	ܩܟ	—	ܩܟ
—	144	—	30	ܐܟ	—	ܐܟ

مَنْهَفَ حَبِ	—	مَنْهَفَ	7	—	146
حَبِ	—	حَبِ	1	—	147
وِحْفَا	—	وِحْفَا	«	—	id
هَمْبِمْ	—	هَمْ وِمْ		—	id
ممْمَنْهَا	—	ممْمَنْهَا	«	—	id
أَحسِبًا	—	أَحسِبًا	2	—	id
هَمتهَا	—	هَمتهَا	6	—	id
وِنْهَمَ	—	وِنْهَمَا	14	—	id
قَزِمْهَا	—	قَزِمْهَا	15	—	id
وِهَذَا	—	وِهَذَه	12	—	id

TABLE ANALYTIQUE

DES MATIÈRES ET DES PRINCIPAUX NOMS D'AUTEURS

A

a (auge) 180, 187, 188, 190.
abyssin (chant) 160.
accent latin 223 sq., 254, 261, 264, 265.
accompagnement instrumental 32, 33, 54, 107, 157, 158, 159, 162, 162.
ambitus mélodique 24, 96, 163.
Ambroise (saint) 239, 253 sq.
ambrosien (chant) 76, 103, 111, 122, 125, 128.
ancus 223.
antiphonie 33, 34.
apostropha 190, 205.
arabe (musique) 23, 34, 100, 114, 137 sq.
Aribon 121, 174 sq., 192, 193, 197, 217.
Aristote 26, 29, 33.
arménien (chant) 9, 32, 41, 102, 106, 114, 164.
Assémani 73, 144.
assonance 65, 253.
Athanase (Saint) 156, 157.
Aubry 39, 148, 152, 154, 156, 159, 230.
Augustin (St) 157, 162, 238, 239, 254, 256, 257, 288.
Aurélien 94, 102, 104, 207, 221, 257, 258, 259.
authentes et plagaux (modes) 17, 87, 94, 99.

B

Badet (Père) 36, 109, 137, 153.
Bannister 118.
Baralli 142, 144, 179, 199, 222, 223, 234.
Bardesane 60, 144.
Bar-Hebræus 21, 32, 73, 87, 89, 107.
Baumstark (Dr) 86, 88.
Beck 47, 186, 263.
Bède (saint) 254 sq.
Bedjan 144.
Bellermann 30.
Bernon de Reichenau 117, 192.
bethgazo 76, 88.
Bianchini 41, 114, 164.
Bickell 61, 63.
bivirga 195, 200, 206.
Blin (Père) 109, 153.
Boèce 99, 239.
bo'ouotho 5, 62, 71 sq.
Borremans (Père) 117.
Bourgault. Ducoudray 34, 35, 38, 141, 153, 222.
Briennios 30, 94.
byzantin (chant) 9, 98, 41, 95, 101, 102, 105, 113, 117, 135 sq., 150, 218, 242, 245.

C

c (celeriter) 169, 177 sq., 191, 206 sq., 215, 216, 250.
canons grecs 83, 87.
Cassiodore 18, 20.
Castro (Jean de) 31, 98, 153, 241.
Celentano (Dr) 158.
chaldéen (chant) 32, 81, 112, 147, 152, 159, 242, 245.
Chevalier (chanoine U.) 161, 247, 253, 257.
Christ 58, 94, 153.
chroai 23, 24, 113, 114, 135 sq.
chromatisme 23, 24, 116 sq., 130, 134.

chronos 148, 160.
Chrysanthe 105.
Clément d'Alexandrie 134, 158.
Collangettes (Père) 34, 98, 100, 138, 140.
Combarieu 18, 54, 217, 218, 225.
copte (musique) 36, 102, 109, 137, 245.
cursus métrique 239 sq.
cursus tonique 229, 230.

D

Dechevrens (Père) 98, 99, 104, 115, 118, 119, 130, 154, 171, 222.
diatonique (musique) 135, 137.
diezeugmenon (tétracorde) 119, 120.
direction des échelles 24.
distropha 169, 189, 195, 205.
divisibilité du temps premier 149 sq., 238, 250 sq.
dominante 15.
doristi 18, 94, 99, 131.
doum-tek turc 156, 158.
Duval (R.) 59, 65, 68, 89, 147.

E

égyptiennne (musique) 33. 108, 134, 149.
Emereau (Père) 59, 62.
Emmanuel 25, 26, 39, 43, 101, 106, 116, 120, 127, 143.
enharmonie (v. chroai).
'enioné 77, 80.
éolien (v. hypodoristi).
Ephrem (Saint) 3, 61, 93, 144.
épisème 169 sq., 180 sq.
éthos modal 18, 129.

F

fanqit 5, 145.
Ferretti (Dom) 223, 228, 239 sq.
Fétis 3, 38, 98, 109, 112, 149, 164.
finale 11, 12, 13, 14, 15, 100, 101, 102.
fioritures 34.
Fleischer 105.
fondamentale (tonique) 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 26, 101, 102.
Francon 47.
franculus 189, 207, 209, 211, 215, 234, 235, 237, 238.

G

Gaïsser (Dom) 70, 81, 94, 95, 105, 135, 154, 242, 243.
Gastoué 32, 79, 99, 105, 120, 125, 126, 129, 132, 148, 149, 150, 156, 160, 162, 187, 196, 218, 226, 228. 230, 239, 245, 255 sq., 263.
Gaudence 129.
Gevaert 15, 18, 26, 99, 101, 104, 116, 120, 127, 143, 159, 162, 260.
gnostico-magique (chant) 10, 23, 29, 110, 147, 149, 158, 163.
grégorien (chant) 9, 25, 26, 102, 106. 121 sq.
Grimme 60, 62, 63, 67, 68.
Grosset 39, 54, 101, 115, 150, 152, 252.
Guy d'Arezzo 104, 118, 132, 174, 175, 192, 193, 197, 199, 216, 217, 220, 238.

H

harmonie 32, 33, 34, 124.
Harmonius 144.
Hartker 176, 177, 181, 186, 195, 200, 215, 216, 235, 236, 237.
hébraïque (musique) 20, 111, 137, 149, 150, 151, 164, 230, 245.
Héraclide 18, 19.
hirmologique (chant) 29, 162.
hirmos 145, 218, 241.
homophone (musique) 27, 101, 105.
homotonie 61, 67, 76.
Houdard 167.
Hucbald 176, 250, 251.
hymnodie latine 253 sq., 288.
hypodoristi 94, 95, 99, 120, 127, 128, 129.
hypolydisti 94, 95, 99, 128, 129, 130.

hypomixolydisti 94, 95, 99.
hypophrygisti 94, 95, 99, 162.

I

indienne (musique) 36, 49. 54, 115, 150, 152.
intensité 159.
ison 34.
isosyllabie 61, 67, 76, 253.

J

jacens (virga) 170, 171 sq.
Jacobites 3, 151.
Jacques de Saroug 3, 71.

K

kathismata 5.
Kharbeloff (Wasili) 153.
Koukouzélès 150, 154, 161.
Krumbacher 59, 70, 79.

L

Laloy 39.
Lamy (Mgr) 61, 144, 145.
Leclercq (Dom) 100, 103, 246.
Lhoumeau (Père) 51, 197.
liberté du rythme 37, 38, 39, 41, 82, 148, 211, 222, 250.
liquescence 182, 222, 223.
locrien 127.
Loret 108.
Lussy 27, 50.
lydisti 16, 20, 94, 99, 108, 129.

M

m (mediocriter) 177, 193, 196.
Machabey 79, 155, 159, 223, 230.
madrashé 5, 62, 67, 145.
majeur 18, 20, 107, 114.
ma'nitho 5.
maourbé 5, 77.
maronite (chant) 81, 137, 147, 125, 242, 245.
martèlement 156 sq., 249.
mélodique (accent) 249.
Ménager (Dom) 188.
mensurabilis (ars) 251, 263, 264.
Mercati 59.
mèse 26, 94, 99.
mesures rythmiques syriaques 65.
mètres gréco-latins 43.
métrique syriaque 60 sq.
métrôa 120.
Meyer (W.) 59.
mineur 18, 20, 107, 114.
mixolydisti 94, 95, 99.
Mocquereau (Dom) 31; 45, 48, 153, 187, 193, 197, 199, 200, 207, 219, 225, 227, 231, 234, 246, 262, 263, 264.
modes rythmiques 47, 186, 263.
modes syriens 9, 96, 98, 106, 147.
modulation 107, 118.
mora 216.
mordant 208, 211, 213.
mouvement rythmique (direction du) 42, 45, 46, 48.
Mubarak (Père) 61, 144.

N

n (naturaliter) 169.
nasillement 35.
Nau 88, 92.
Nestoriens 147.
neume-temps 166 sq.
neume-pied 168 sq.
non activité métrique 201-206.

O

Octoéchos 9, 85, 91, 93, 95, 99, 105.
Organum 173.
oriscus 191, 206 sq., 215, 227, 231.
orné (chant) 159 sq., 243.
Ott 122.
oussouli 154.

P

papadique (chant) 27.
Parisot (Dom) 3, 20, 38, 100, 106, 111, 112.

115, 119, 137, 139, 153, 159, 163, 230, 232, 242.
percussionalis 172, 175, 196.
perfectio 47, 186.
Petit (Mgr) 33.
phrygisti 16. 94, 98, 99, 120, 125, 126.
Pitra (cardinal) 58.
Plutarque 33, 120, 126, 131.
Poirée 110.
polyphonie (voir harmonie)
porrectus 212.
Pothier (Dom) 103, 130, 226, 227, 234.
premier (temps) 251, 252.
pressus 153, 180, 181, 189, 191, 192, 207, 208 sq., 219, 231.
Ptolémée 117.
punctum 168 sq.
pycnum 24.

Q

qolé 5, 67.
quarte 15, 96, 127.
quassus (pes) 208, 210, 211, 213.
quilisma 174, 175, 192, 207, 210, 211, 213.
quinte 15, 27, 96, 108, 125, 127.
Quintilien (Aristide) 127, 134, 135, 136, 193, 252, 253.

R

Rahmani (Mgr) 86, 145.
Raillard (abbé) 120.
Raymond (Père Léon) 37, 42, 153, 154.
Rebours 41, 105, 113, 117, 153, 164 223, 245.
récitatifs 37, 40, 86, 224.
Réginon 102, 116, 143.
Reinach (Théodore) 33, 101, 120.
Remi d'Auxerre 176, 193, 251, 257.
Riemann (Hugo) 43, 45, 46, 47, 105, 120.
rime 65, 253.
rishqolo 81, 84, 145, 218, 241.
rubato (tempo) 41, sq., 159 sq., 194.
Ruelle 26.
rythme mesuré 37, 40, 148, 151 sq., 255 sq.
rythmique (accent) 50, 51, 53, 55.

S

salicus 207, 208, 210, 211, 213, 227, 231.
Salvador (Daniel) 98, 115.
scandicus 208, 210, 211, 227.
Schmidt 175, 216.
seblotho 145.
Sévère 88, 89.
sforzando 208.
st (statim) 177.
Southgate 108.
st (statim) 215.
stichirarique (chant) 27.
strophicus 31, 190, 205.
syncope 152, 153.
synemmenon (tétracorde) 119, 120.
syntono-lydisti 101, 129.

T

t (tene) 177, 180, 188, 190, 192, 195.
Tachdjian 153.
tachshefto 5, 77.
t'âmîm 149, 150.
tempo rubato 41.
temps fort (accent métrique) 44, 50, 51, 53 54, 249.
térétisme 29.
Thibaut (Père) 113, 117, 135, 136, 140.
Thomas (Saint) 37, 83, 157, 265.
tierce 16, 26, 27, 115, 137.
Tombelle (de La) 32.
tonales (échelles) 94, 98, 99, 120.
tonique (accent) 53, 64, 82, 223 sq., 249.
trigon 179.
trille 153, 211, 213.
tristropha 190, 195, 204, 205, 221.
triton 27, 105, 116 sq.
trivirga 195, 200, 206, 220.

U

'uniotho 115.

V

Valois (de) 127, 187, 246.
Villoteau 3, 32, 96, 160.
Vincent 29, 141.
virga 168 sq.
Vivell (Dom) 47.

W

Wagner (Dr) 79, 105, 168, 170, 171 sq., 199, 222, 239, 63.

X

x (expecta) 180., 190.

TABLE GÉNÉRALE DES MATIÈRES.

	Pages
Avant-Propos.	1
Introduction Musicale.	9
Première Partie. Le Chant Syrien dans son état actuel.	9
Première Section, Mélodie.	9
Chap. 1er. Octoéchos Syrien.	9
I. Les huit Modes Syriens.	9
II. Diverses finales.	11
III. Dominantes.	15
IV. Authentes et plagaux.	17
V. Ethos modal.	18
Chap. 2e. Détails de la composition mélodique.	23
I. Caractères généraux de la mélodie syrienne :	23
A/ Intervalles non diatoniques.	23
B/ Ambitus de la mélopée.	24
C/ Marche de la mélodie.	24
D/ Rapports harmoniques des sons.	26
E) Genres hirmologique, stichirarique et papadique.	27
II. Procédés de développement mélodique.	28
III. Térétisme syrien.	29
Chap. 3e. Particularités d'exécution.	31
Deuxième Section, Rythme.	31
Chap. 4e. Rythme musical.	37
I. Groupements élémentaires des valeurs temporaires.	37
II. Double genre d'exécution au point de vue rythmique.	41

III. Double direction du mouvement rythmique. 42
IV. Période musicale syrienne. 55

Chap. 5e. Rythme littéraire dans ses rapports avec le rythme musical, 58
Deuxième Partie, Essai de critique historique du Chant Syrien, 85
Première Section, Mélodie. 85

Chap. 6e. L'Octoéchos au point de vue historique. 85

Chap. 7e. Origine orientale des modes autonomes grégoriens d'*ut* et de *ré*.
et par suite de notre majeur et de notre mineur modernes. 107
Présence des modes d'*ut* et de *ré* dans la musique égyptienne
et copte. 108
dans la musique gnostico-magique. 110
dans la musique hébraïque orientale. 111
dans la musique de la région du Tigre et de l'Euphrate. 112
dans la musique byzantine. 113
dans la musique arménienne. 114
dans la musique arabo-turque. 114
dans la musique de l'Inde. 115
dans la musique grégorienne. 116
a/ Mode autonome de *ré* dans le fonds primitif grégorien. 116
b/ Mode d'*ut* autonome dans le fonds primitif grégorien. 123
c/ Le mode de *ré* que nous avons relevé et dans le chant grégorien et dans les diverses traditions orientales. ne peut en aucune façon se rattacher à la musique hellénique. 125
d/ Le mode d'*ut* grégorien et oriental ne peut en aucune façon se rattacher à la musique hellénique. 129

Chap. 8e. Chromatismes et Chroai. 134

Chap. 9e. St. Ephrem a-t-il utilisé les airs de Bardesane ou d'Harmonius ? 144
Deuxième Section. Rythme. 148

Chap. 10e. Antiquité des éléments généraux du rythme syrien. 148
a/ Divisibilité du temps premier. 149
b/ Mesure uniforme ou variée. 151
c/ Scansion métrique martelée. 156
d/ Ad libitum, Tempo rubato. 159
e/ Proportion souvent libre de la période musicale. 164

Chap. 11e. La mesure dans le chant grégorien de l'âge d'or. Influences
rythmiques orientales. 166

I. Question paléographique. 166
a/ Système du neume-temps. 166
b/ Système du neume pied. 168
c/ Identité de valeur métrique entre la Virga et le Punctum. 169
d/ Le *c* des mss. n'a jamais la signification d'une diminution positive proportionnelle, 177
e/ Valeur redoublante des indications paléographiques d'allongement. 180
f/ Bizarreries des mss. dans leur façon de porter ou non les indications rythmiques. 199
g/ Cas de non activité métrique de certaines indications d'allongement, 201
h/ Le *c* n'a jamais le sens solesmien de légère diminution de valeur .— Théorie de l'*Oriscus*. 206
II. Coup d'œil d'ensemble sur le mensuralisme grégorien. 213
III. L'accent latin et le chant grégorien. 223
IV. Influences rythmiques gréco-latines et orientales dans l'art grégorien. 238
V. Hymnodie latine. 253

Appendice 267

Chap. 1er. 267
Octoéchos Syrien. 267
Diverses finales des Modes. 272

Chap. 2e. 274
Ambitus de la mélodie syrienne. 274

Chap. 3e 275
Note complémentaire sur l'harmonie dans l'art gréco-latin. 275

Chap. 8e. 278
Chromatismes et Chroai. 278

Chap. 11e. 281
Hymnodie latine. 281
Texte de S. Augustin au sujet de l'hymnodie ambrosienne. 288
Note au sujet du sens à attribuer à cette expression de Guy d'Arezzo (*Microl.*, c. XZ): «Cum neumæ loco sint pedum. » 289

IMPRIMERIE CATHOLIQUE, Beyrouth.