

A
m. b.
93.

Urisan
C

ÉTUDES

SUR

LES ANCIENNES NOTATIONS MUSICALES DE L'EUROPE.

TROISIÈME ARTICLE (1).

§ IX.

Digression sur les mots *ARSIS* et *THESIS*.

En appliquant, à la fin de mon dernier article, les expressions *Arsis* et *Thesis* à l'élévation ou à l'abaissement des signes neumatiques, je ne pensais pas qu'il fût possible de soulever, sur ce point, la plus légère contradiction. Il n'en a pas été ainsi, et je m'en félicite dans l'intérêt même de la science, car cela va me fournir l'occasion de donner, sur ces deux mots, quelques renseignements curieux, et d'augmenter ainsi le vocabulaire restreint de la sémiologie musicale.

« *Arsis* et *Thesis*, m'écrit-on, ne signifient point l'élévation et l'abaissement des signes neumatiques, mais bien l'élévation et l'abaissement de la main (2) pour indiquer la mesure. »

Que ces deux mots aient eu, depuis la plus haute antiquité, le sens que leur donne mon savant et honorable critique, c'est une chose certaine et connue de tous les musicographes. Je dirai cependant que ce point de doctrine musicale, comme beaucoup d'autres, n'a été jusqu'ici *parfaitement* exposé que par M. Vincent, dans son splendide ouvrage sur la musique des Grecs (3). Jean-Jacques Rousseau (*Dict. de Musique*, aux mots *Arsis* et *Thesis*), servilement copié

(1) Voy. le premier article, t. V, p. 701; et le deuxième article, t. VI, p. 101.

(2) Pour être parfaitement exact, il aurait fallu ajouter : *ou du pied*.

(3) *Notices et extraits des manuscrits de la Bibliothèque du Roi et autres bibliothèques*, t. XVI, Paris, 1847, Imprimerie royale, seconde partie, 1 fort vol. in-4° (§ XV, p. 48 et suiv.; note N, p. 197-218). — C'est dans ce volume, exclusivement rempli par les recherches de M. Vincent, que les érudits devront désormais puiser, s'ils veulent connaître à fond l'ancienne musique des Grecs : rien de ce qui a été écrit jusqu'à ce jour sur cette matière difficile, ne peut être comparé à l'admirable monument scientifique que je signale ici.



par Castil-Blaze, n'a pas su distinguer la véritable correspondance des temps *forts* et *faibles*, dans la musique grecque et la musique moderne. Son article, d'ailleurs, à part cette faute et malgré sa brièveté nécessaire, est fort bien fait; mais s'il remplit les conditions d'un dictionnaire, il ne suffit pas pour approfondir la question. Je le répète donc : c'est l'ouvrage de M. Vincent qui, dans l'état actuel de la science, peut seul remplir cette condition d'une manière complète.

Indépendamment de cette première signification, les mots *Arsis* et *Thesis*, en ont eu certainement une autre appliquée aux mouvements mélodiques du son musical pur.

On trouve, dans l'ouvrage de M. Vincent, un passage curieux qui vient à l'appui de cette affirmation; il est emprunté à un théoricien grec nommé Gémiste Pléthon : « *L'Arsis*, dit ce théoricien, est l'emploi d'un son aigu succédant à celui d'un son grave; la *Thesis*, au contraire, l'emploi d'un son grave après celui d'un son aigu (p. 237 des *Notices*, d'après le manuscrit 48 de la bibliothèque de Munich). »

Je n'insisterai point sur cette preuve, car on pourrait en tirer des conclusions qui n'entrent pas dans mon plan. Ce que je veux soutenir ici, c'est que les artistes musiciens du moyen âge ont aussi formellement entendu, par *Arsis* et *Thesis*, l'élévation et l'abaissement des sons musicaux. A tort ou à raison, telle a été chez eux la seconde signification, la signification parallèle de ces deux mots antiques.

Vers le IV^e siècle de notre ère, Martianus Capella adopte cette signification dans le neuvième et dernier livre de son encyclopédie latine à laquelle il a donné le nom de *Satyricon* : « *Arsis*, dit-il, est « *elevatio*, *thesis depositio vocis ac remissio* (Meibomius, p. 360; M. Vincent, p. 202). »

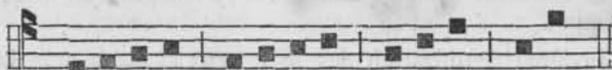
Remi d'Auxerre, commentateur du neuvième livre de Martianus, reproduit la même opinion au IX^e siècle : « *Arsis*, id est *elevatio*, « et *Thesis*, id est *depositio et remissio vocis* (Gerb. *Scriptores*, t. I, p. 83). »

Bernon, qui fut successivement abbé de Saint-Gall, de Prum et de Reichnau dans la première moitié du XI^e siècle, s'exprime dans le même sens au prologue de son précieux *Tonarius* dont M. Fétis n'a pas apprécié l'intérêt et le mérite (Gerb. *Script.*, t. II, p. 75).

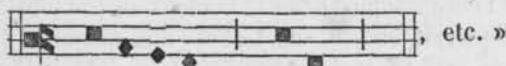
Hermann Contract, mort vers l'an 1055, dit dans sa *Musica* : « *Flatus* (*le souffle musical, la voix, le son, et non le rythme*) habet « *duas partes, arsim et thesim, hoc est elevationem et depositionem* (Gerb. *Script.*, t. II, p. 140). »

Plus tard, c'est-à-dire en 1274, le célèbre Marchetto de Padoue publie son *Lucidarium musicæ planæ*. Dans cet ouvrage, les expressions *Arsis* et *Thesis* sont encore également appliquées à l'élévation et à l'abaissement des intervalles de la mélodie, abstraction faite de toute idée de rythme ou de mesure. Cette doctrine se trouve dans le curieux chapitre du *Lucidarium* où Marchetto parle des différentes espèces de quartes et de quintes, *species principalis, communis, simplex, composita, aggregata, disgregata, apposita, præposita, supposita, continua, commixta, intensa et remissa* (Gerbert, *Script.*, t. III, p. 114-117). L'auteur donne ces deux dernières épithètes aux quartes et aux quintes par *arsim* et *thesim*.

« Intensa species, dit-il, dicitur illa quæ fit per arsim, ut hic :



« Remissa, ajoute-t-il, quæ per thesim, ut hic :



Engelbert, mort en 1331, abbé d'Aimont dans la haute Styrie, dit également : — « Unisonus non habet arsim et thesim, nec per « consequens intervallum vel distantiam. (Apud Forkel, *Allg. Gesch. der Musik*, t. II, p. 347; Gerbert, *Script.*, t. II, p. 287-369) (1). »

Tinctoris, à la fin du XV^e siècle, ne donne qu'une seule définition de l'*arsis* et de la *thesis* dans son Dictionnaire de musique, et cette définition, la voici : « *Arsis* est *vocum* elevatio. *Thesis* est *vocum* « depositio. »

Nicolas Wollick, auteur d'un excellent ouvrage sur le plain-chant, la musique figurée et le contre-point, qui a paru de 1501 à 1521 sous deux titres différents, donne le nom d'*arsis* aux gammes ascendantes, et de *thesis* aux gammes descendantes (*Enchiridion musices*, in-4^o, 1521).

J'abuserais de la patience de mes lecteurs, si je prolongeais mes citations ; celles qui précèdent suffisent, je le crois, pour établir solidement la seconde signification de l'*arsis* et de la *thesis*.

(1) Gerbert, dans la table fort mal faite de ses *Scriptores*, ne renvoie, pour les mots *arsis* et *thesis*, qu'au fragment de saint Isidore de Séville sur la musique, t. I, p. 21.

Je n'ajouterai plus qu'un mot.

D'où vient que les termes *arsis* et *thesis* ont été appliqués à l'élévation et à l'abaissement des sons musicaux? C'est que, selon moi, le *rhythme poétique*, ayant fourni l'idée de la mesure musicale, les artistes ont voulu compléter cette idée en empruntant au *rhythme oratoire*, pour l'appliquer aux sons mélodiques, ce que les grammairiens disaient de l'accent dans le *discours*.

Or, les grammairiens appelaient *arsis* et *thesis* les inflexions ascendantes et descendantes de la voix oratoire : « In unâquâque parte « orationis, dit Priscianus, célèbre grammairien du IV^e siècle, « arsis et thesis sunt, non in ordine syllabarum, sed in pronunciatone ; velut in hâc parte, *natura* ; ut quando dico, *natu*, elevatur « vox, et est arsis in *tu* : quando vero *ra*, deprimitur vox, et est « thesis (1) ».

La deuxième signification des mots *arsis* et *thesis*, que je viens de prouver d'une manière historique, me conduit naturellement à celle que j'ai employée à la fin de ma huitième *Étude*.

En effet, si l'on applique l'*arsis* et la *thesis* au son musical, pourquoi ne l'appliquerait-on pas aux signes, aux neumes, aux notes qui représentent ce son? Quel inconvénient plausible, je le demande, pourrait-on m'objecter contre cette extension de sens si rationnelle et si logique? Pour moi, je n'en vois aucun, parce que dans le langage universel, je trouve mille exemples analogues qui m'y autorisent. En transportant au *signe* le nom de la *chose signifiée*, je suis ici dans les conditions rigoureuses de la métonymie classique. Un auteur anonyme dont M. Vincent a traduit et commenté l'ouvrage sur la musique grecque (2), dit formellement : « Le mot *son*, pris dans le sens *général*, exprime le *nom* propre du son lui-même ; dans un sens plus *restreint*, il désigne le *caractère* graphique adopté pour le représenter ; et enfin, dans un sens tout-à-fait *spécial*, il indique la puissance du son, c'est-à-dire le degré d'acuité et de gravité qui le distingue de tout autre (p. 23-24 des *Notices*). »

Comme on le voit, je suis parfaitement en règle dans l'emploi de mon expression métonymique.

Il y a plus : c'est que Guy d'Arezzo, pour ne citer qu'une seule

(1) *Grammaticæ latinæ auctores antiqui... operâ et studio Helii Putschii. Hanoviae, MDCV, in-4^o, Prisciani de accentibus liber, p. 1289. — M. Vincent cite ce passage, p. 202 des *Notices*.*

(2) Ἀνόνημου σύγγραμμικὰ περὶ μουσικῆς.

autorité décisive, s'est permis dans son *Micrologue*, ce que je me suis permis moi-même dans mon dernier article.

Je veux parler du seizième chapitre de cet ouvrage précieux, qu'il intitule : *De multiplici varietate sonorum et neumarum* (1). Il commence par constater qu'avec six intervalles mélodiques seulement (2), on compose des chants innombrables qui ont tous une facture différente. Cela ne doit point étonner, dit-il, puisque l'on forme, avec les lettres peu nombreuses de l'alphabet, des syllabes infinies, et, avec quelques pieds poétiques, beaucoup d'espèces de mètres.

Puis il ajoute : « Nos, si possumus, videamus quibus modis dis-
« tantes ab invicem *neumas* constituere valeamus. Igitur motus *vo-*
« *cum*, qui sex modis consonanter fieri dictus est, fit *arsis* et *thesis*,
« id est elevatione et depositione, quorum gemino motu, id est *arsis*
« et *thesis*, omnis *neuma* formatur, præter reperiçussas aut sim-
« plices.... »

Dans ce passage remarquable, Guy d'Arezzo confond le son avec les neumes ou signes graphiques du son; et, pour ne laisser aucun doute à cet égard, après avoir montré d'une manière synthétique les différentes manières de varier les sons musicaux par l'*arsis* et la *thesis*, il termine en disant : « NEUMÆ QUOQUE PER EOSDEM MODOS
« ARSIS ET THESIS POTERUNT VARIARI. »

Un pareil témoignage me dispense d'insister sur la troisième signification que j'ai donnée aux mots *arsis* et *thesis* : comme les deux autres, elle a pour fondement la double autorité du langage et de l'histoire. Cela me suffit.

§ X.

Des ornements mélodiques et de leur notation dans l'ancienne musique de l'Europe.
Systèmes.

La question que je vais examiner est l'une des plus difficiles, des plus complexes et des plus importantes qu'il soit possible de soulever à propos des anciennes notations musicales de l'Europe.

La solution en est certaine, si l'on s'enquiert uniquement de l'existence abstraite des ornements mélodiques.

Elle devient plus embarrassante, si l'on recherche la nature et les espèces différentes de ces ornements.

(1) Apud Gerbert. *Script.*, t. II, p. 17-21.

(2) « Habes itaque sex vocum consonantias, scilicet : tonum, semitonum, ditonum, semiditonum, diatessaron, diapente. (*Microlog.*, cap. v.) »

Elle semble entourée d'un voile impénétrable lorsqu'il s'agit de savoir si, indépendamment de la note, les points simples, doubles, triples ou ligaturés des neumes, représentaient aussi les agréments mélodiques en usage à ces époques si reculées.

Enfin, le même mystère enveloppe l'histoire musicale, quand on se demande s'il n'y avait pas des signes *muets*, c'est-à-dire des figures neumatiques dont le *seul* rôle fût d'indiquer aux artistes les ornements et les expressions du chant?

On conçoit sans peine tout l'intérêt qui se rattache à l'éclaircissement de ces points obscurs de la musique ancienne : car, si l'on ne parvient pas à répandre la lumière sur ces questions capitales, toute tentative de déchiffrement n'aboutira qu'à des conjectures pleines d'erreurs et de doutes. Et, pour ne parler ici que de la restauration du chant ecclésiastique qui préoccupe la science en ce moment, veut-on savoir ce qu'elle produira, si l'on n'est pas d'abord bien fixé sur la question des ornements mélodiques, sur l'exécution générale elle-même de ce chant qui nous paraît aujourd'hui si lourd, si monotone et si ennuyeux?

La réponse est facile. — Le principe vivace de la tradition catholique fournira certainement à l'archéologue la traduction de la plupart des signes neumatiques : en plaçant toutes les versions connues d'une même mélodie religieuse les unes au-dessous des autres suivant l'ordre naturel de la chronologie, on pourra parvenir, dans une foule de cas, à reconnaître le *sond* des antiques cantilènes de l'Église ; mais, à côté d'une certitude acquise, combien ne restera-t-il pas d'obscurités et même de difficultés insolubles? Ici, on demandera si certains signes n'indiquent point la longueur ou la brièveté des notes ; là, on trouvera mille choses embarrassantes sur le chapitre des synonymies sémiologiques ; ailleurs, on ne pourra se fixer sur la nature de l'agrément mélodique qu'il faut attribuer à tel ou tel passage ; à chaque pas, enfin, le traducteur se trouvera en face du doute, de l'incertitude, du mystère.....

Et qu'on ne croie pas que j'exagère ici les difficultés des anciennes notations musicales de l'Europe, par rapport à la question des ornements mélodiques ; on se détromperait bien vite, en examinant les théories incertaines et contradictoires qui ont été formulées, sur cette question, par la science moderne.

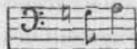
Je réduirai à quatre seulement les systèmes que la discussion des ornements mélodiques a fait éclore sous la plume des musico-

graphes de l'époque contemporaine, et que j'indiquerai en nommant ici leurs auteurs, qui sont MM. Fétis, Baini, Perne et Danjou.

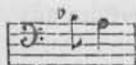
I. — Je commence par l'exposition de la doctrine de M. Fétis.

« Bien différents des signes collectifs de sons de la musique orientale, ceux des notations saxonne et lombarde, dit-il, n'étaient point destinés à représenter les ornements du chant, et ils n'étaient souvent qu'une manière abrégée et liée d'exprimer par un seul caractère plusieurs sons syllabiques, ou bien des signes de liaison entre deux ou plusieurs sons lents. Ce ne fut qu'aux XII^e et XIII^e siècles que les signes de la notation lombarde, modifiés par l'adjonction de la portée, servirent quelquefois à représenter les agréments du chant qui s'étaient introduits de l'Orient dans l'Occident, à la suite des croisades (*Biogr.*, t. I, *Résumé de l'Hist. de la Musiq.*, notation, p. CLXIII).

M. de Coussemaker qui ne rapporte que ce *seul* passage de M. Fétis, dans son *Mémoire sur Hucbald* (p. 163), en conclut que l'auteur de la *Biographie universelle des musiciens* refuse aux neumes la propriété de représenter les agréments mélodiques. J'avoue que j'y vois autre chose : au lieu de nier, M. Fétis distingue, ce qui est bien différent... Avant les XII^e et XIII^e siècles, les neumes, selon lui, n'indiquaient point les ornements de la mélodie; ce n'est qu'après cette époque et à la suite des croisades, que les signes neumatiques eurent cette propriété chez les copistes lombards (1). Mais, chose étonnante! dans le même ouvrage et dans la même page, M. Fétis assure positivement que, chez les Lombards, le signe  exprimait l'appoggiature ascendante



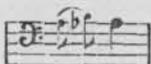
et  l'appoggiature descendante



. Il affirme encore que, chez les mêmes

(1) Je ne relèverai pas ici les erreurs manifestes qui abondent dans les quelques lignes que je viens de citer du savant musicographe moderne. La plus énorme est celle qui est contenue dans cette proposition : « Les signes collectifs n'étaient souvent qu'une manière abrégée et liée d'exprimer par un seul caractère plusieurs sons syllabiques. » — Souvent? Mais quelle autre signification pouvaient-ils donc avoir, puisqu'ils n'indiquaient aucun ornement? — Ils exprimaient par un seul caractère plusieurs sons syllabiques. Que signifient ces mots : plusieurs sons syllabiques? S'agit-il de plusieurs sons liés appartenant à un seul signe neumatique et en même temps à plusieurs syllabes différentes du texte? Si telle était l'idée de M. Fétis, cet écrivain aurait contre lui tous les manuscrits du moyen âge. Si ce n'est pas cela qu'entend M. Fétis, sa phrase est inintelligible, et je lui laisse le soin de la justifier.

peuples, cet autre signe ∞ indiquait une note réelle simple, mais accompagnée d'un tremblement qui était exécuté ainsi :



« J'ai tiré ces instructions, dit-il, d'un précieux bréviaire noté en notes lombardes sur deux lignes rouge et jaune. Ce bréviaire, du *onzième siècle*, est dans ma bibliothèque. »

L'étonnement redouble lorsque M. Fétis, traduisant quelques lignes du mystère des *Vierges folles*, d'après un manuscrit de la fin du *dixième siècle*, brode sa traduction d'une foule de petites notes d'agrément. Et comme ici l'influence des croisades ne peut plus être invoquée, et qu'il faut à tout prix que les fioritures musicales nous viennent de l'Orient, le musicographe de Bruxelles se fonde sur l'invasion des Arabes dans le midi de la France au temps de Charles-Martel (*Revue* de M. Danjôu, 1847). Ainsi, la question de l'origine des ornements mélodiques en Europe est successivement placée, par M. Fétis, au XIII^e, au XII^e, au XI^e, au X^e, et au VIII^e siècle.... Ce sont d'abord les croisades qui nous ont importé cet élément de musique orientale; puis, ce sont les Arabes sous Charles-Martel. Après de pareilles tergiversations scientifiques, il est affligeant d'entendre M. Fétis conclure par ces paroles un peu sèches : « A ces faits, que quarante années d'études incessantes ont rendus pour moi inattaquables, M. Kiesewetter et d'autres (1), qui se sont fait des théories de fantaisie contrariées par ces faits, m'ont opposé des dénégations basées sur des pauvretés et des propos en l'air (*Revue*, *ibid.*, p. 329). »

M. Fétis met ensuite ses adversaires au défi de prouver qu'il a tort dans sa traduction du fragment des *Vierges folles*, parce que, dit-il, ils sont dans l'impuissance de rien comprendre aux anciens monuments de la musique européenne.

Je montrerai bientôt d'une manière *rigoureuse* et *mathématique* que la traduction du fragment, donnée par M. Fétis, est elle-même, d'un bout à l'autre, une œuvre de pure fantaisie qui ne repose sur rien. Mais, auparavant, qu'on me permette de continuer l'exposition des doctrines relatives aux ornements de la musique ancienne, et

(1) A l'époque où ces lignes ont été publiées, je n'avais encore rien écrit sur la question qui m'occupe ici. Par conséquent, cette citation de M. Fétis ne doit pas être considérée comme une attaque dirigée contre moi, ni ma réponse, comme la réplique d'un amour-propre blessé à l'adresse du savant musicographe.

(Note de l'auteur.)

d'établir, à mon tour, ce que m'en ont appris les monuments littéraires et pratiques de l'art. Je donnerai ensuite la traduction, non pas du seul fragment interprété par M. Fétis, mais de *tout* ce qui a rapport, dans le manuscrit 1139, aux *Vierges folles* et aux *Vierges sages*. Je mettrai mes lecteurs à même d'établir une comparaison sérieuse entre mon travail et celui que je rejette positivement; aucun élément ne manquera à cette discussion que je tâcherai de rendre aussi courtoise et aussi claire que possible.

Mais je n'ai pas encore terminé l'exposition des idées de M. Fétis.

« Il existait, dit-il, dès le ONZIÈME SIÈCLE, un signe d'*appoggiature* ascendant et descendant : ce signe était la *plique*, figure de note qui ressemblait à la longue, mais qui avait la queue tournée d'un autre côté. Dans la suite, la plique se distingua par deux queues dont l'une était plus courte que l'autre. Francon dit que la plique est un signe de division du même son en grave et en aigu : *Plica est nota divisionis ejusdem soni in gravem et in acutum*; ce qui ne peut s'entendre que de l'appoggiature. Il en distingue de deux espèces : l'un ascendant, l'autre descendant.

« Ce signe du simple port de voix reçut ensuite une signification plus étendue, et devint l'équivalent du trille, car il est dit dans le manuscrit anonyme de l'abbé de Tersan (du treizième siècle) : *Antica plica erat simplex nota divisionis soni; est hodiè signum tremulæ vocis*. Ce passage est clair et positif : dès le treizième siècle on faisait usage du trille. A l'exception de M. Perne, aucun auteur moderne n'a connu la véritable valeur de la plique; Burney, Hawkins, et Forkel lui-même, n'ont eu sur cela que des idées vagues. De là vient qu'on a souvent mal traduit la musique ancienne quand on a trouvé des pliques de longues, brèves et semi-brèves, ascendantes ou descendantes, surtout dans les ligatures, où elles sont fort difficiles à distinguer; on les a prises pour des signes de temps.

« Au reste, la plique n'est pas le seul signe d'ornement du chant qui se rencontre dans les anciens auteurs : Walther Odington, qui écrivit un traité de musique vers 1240, en fait connaître plusieurs qui sont absolument semblables à ceux qui sont en usage dans l'église grecque de l'Orient. Burney ni Forkel n'ont compris quel était l'emploi de ces signes.....

« On voit que c'est postérieurement à la première croisade que les ornements du chant ont été introduits dans la musique européenne. Le goût de cette nouveauté se soutint jusques vers le milieu du dix-

huitième siècle, où les fioritures prirent un autre caractère (*Biographie*, t. I, p. CLXXXVIII, note 1). »

« Ce qu'il y a de certain, dit encore M. Fétis (*ibid.*, p. CXCII, note), c'est que ce n'est point au dix-septième siècle, comme le prétend M. l'abbé Bains, que les ornements se sont introduits dans l'église; mais bien dès la fin du TREIZIÈME, ou au plus tard au commencement du SUIVANT. »

Ainsi, je le répète, M. Fétis n'a point de doctrine fixe sur l'introduction des fioritures musicales en Europe. Il pose en principe qu'on les doit à l'Orient; toutefois, les représentations sémiologiques de ces fioritures orientales ont un caractère graphique essentiellement différent en Europe. Quant à l'époque où elles ont été importées dans notre pays, c'est au commencement du XIV^e siècle, ou au XIII^e, ou au XII^e, ou au XI^e, ou au X^e, ou au VIII^e: ce qui équivaut à dire que M. Fétis est dans une incertitude complète à cet égard....

II. — J'arrive à la doctrine de l'abbé Bains (1), telle qu'elle est consignée dans son savant ouvrage sur Palestrina: *Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina...*, Roma, 1828, 2 vol. in-4^o.

« On lit, dit-il, dans différents auteurs de l'antiquité, que les artistes de cette époque faisaient généralement usage du *piano*, du *forte*, du *crescendo*, du *decrescendo*, du *trille*, du *gruppetto* et du *mordente*. Tantôt ils accélèrent la mélodie, tantôt ils la ralentissent, tantôt ils conduisaient les sons du piano au pianissimo, d'autres fois enfin ils les enflaient graduellement du pianissimo au fortissimo (2). »

Bains ajoute qu'à Reims, à Metz, à Soissons, il y avait dans les livres de chant envoyés à Pépin et à Charlemagne par les papes Paul I^{er}, Adrien I^{er} et Léon III, comme dans ceux de Rome, certaines petites lettres placées au-dessus des notes et rappelant aux musiciens divers agréments mélodiques, telles que *t* pour *tremulæ*, *u* pour *vinulæ*, *c* pour *collisibiles*, *s* pour *secabiles*, *p* pour *podatus* et *pinnosa*, *d* pour *diatinus* (sic), *e* pour *exon*, *a* pour *ancus*, *o* pour *oricus* (sic) et beaucoup d'autres que les Français ne pouvaient exprimer avec leur voix peu flexible (3).

(1) L'abbé Bains est mort en 1844.

(2) « Leggesi in varii scrittori antichi, che se usava comunemente il piano, il forte, il crescere e calare la voce, i trilli, i gruppi, i mordenti: ora si accelerava il canto, ora andava più rimesso, si smorzava pian piano la voce fino al pianissimo, si spandeva fino al massimo forte, etc. (T. II, p. 82). »

(3) « Quindi il ripiego preso dai nostri cantori predecessori non solo in Reims,

L'auteur des *Memorie storico-critiche* fait une remarque toute spéciale sur la lettre *r* qui, suivant Notker Balbulus, signifiait : *rectitudinem vel rasuram non abolitionis sed crispationis*, c'est-à-dire : « Quando doveya cessare il trillo incominciato per la figura *trémula* (*Ibid.*, p. 84). »

Ainsi, d'après Bains, il y avait une figure neumatique qui désignait le commencement du trille, et la lettre *r* en indiquait la fin.

Le neume appelé *pinnosa* nous a aussi valu, de la part du même auteur, des observations que je ne dois point passer sous silence. « La *pinnosa*, dit-il, contenait deux notes ascendantes et devait s'exécuter comme s'il y avait eu sur chacune de ces deux notes le signe moderne <> (1). »

Toutefois, deux différences existaient entre ces notes antiques et leurs synonymes modernes : la première, c'est que la figure qui exprime maintenant le *crescendo* et le *decrescendo* était dans l'origine, et un signe de nuance et tout ensemble un signe de notation ; la seconde, c'est que cette figure s'écrivait perpendiculairement, de cette manière pour les deux notes de la *pinnosa* :



Enfin, Bains assure que Jean-Luc Conforti, admis parmi les chanteurs de la chapelle pontificale, le 4 novembre 1591, fut le premier qui renouvela le *trille* des anciens, inconnu, dit-il, aux chanteurs des XV^e et XVI^e siècles, et il invoque à l'appui de ce fait le témoignage de Thomas Aceti, cité par Gabriel Bari.

Telle est la doctrine de l'auteur des *Memorie storico-critiche* sur la question qui m'occupe en ce moment. M. de Coussemaker adopte cette doctrine dans son *Mémoire sur Hucbald* (Appendice V,

« in Metz, ed in Soissons, ma eziandio in Roma di notare nei libri di canto che S. Paolo I, Adriano I, e Leone III inviarono a Pippino, ed a Carlo Magno alcune piccole lettere sopra le note, come : *t, u, c, s, p, d, e, a, o, r*, ec. onde rammentare a que' cantori *tremulas, vinnulas, collisibiles, secabiles*, e così *podatum, pinnosam, diatinum, exon, ancum, oricum*, etc., tutti ornamenti, che i Francesi non poterant esprimere.... (*Ibid.*, p. 83). »

(1) « La *Pinnosa* conteneva due note ascendenti, e dovevano amendue eseguirsi *aumentando*, e quindi subito *scemando* la forza della voce ; perciocchè mostravasi per la sua stessa figura, ch'è tal quale il moderno segno <> ma doppio <> <> ; se non che questo è giacente, e la *pinnosa* era diritta. (*Ibid.*, p. 84). »

p. 163-166) : « Nous nous rangeons, dit-il, de l'opinion du savant auteur des *Mémoires de Palestrina*, et nous nous appuyons, pour la soutenir, sur un passage de Huchald qui ne paraît point susceptible de laisser de doute dans l'esprit (1)..... L'emploi des initiales ajoutées aux neumes pour faciliter la mémoire des chanteurs nous semble une nouvelle preuve que, parmi les neumes, il y en avait qui représentaient des nuances et ornements du chant. »

M. de Coussemaker ajoute une troisième preuve : « Nul doute, dit-il, que certains neumes représentaient des nuances (ou ornements) ; on en trouverait une nouvelle preuve, si elle était nécessaire, dans un passage du traité de musique d'Engelbert, où cet auteur cite le trille (*vox tremula*) comme étant représenté par le neume *quilisma*. »

III. — Le système de M. Perne peut se résumer dans ces quelques lignes que j'emprunte à sa préface des *Chansons du Châtelain de Coucy* : « La seule trace que l'on trouve dans les plus anciens manuscrits de ce que nous appelons *agrèments du chant*, est un signe ou note appelée *plique* par les anciens, du terme *plica*, mot latin qui veut dire *pli*. Cette note qui étoit tantôt de figure carrée, tantôt de figure losange, avoit toujours deux queues, et cela pour la distinguer des autres valeurs de notes dont elle faisoit partie, ou contre lesquelles elle étoit accolée comme signe de *trill* ou de *brisement de la voix*. Sa présence indiquoit que la note qu'elle désignoit devoit être partagée en deux sons contigus, et battus l'un contre l'autre par le mouvement de la glotte. Les deux sons opérés par ce mouvement se formoient en montant si la note qui suivoit la plique étoit plus élevée ou sur le même degré qu'elle, et en descendant si la note qui la suivoit étoit d'un ou de plusieurs degrés plus bas. On ne peut affirmer que ce mouvement de la glotte indiqué par la plique fût effectivement le même que celui de la voix dans l'exécution du *trill* moderne, mais le terme *plique* indique assez que, par la présence de cette note, la voix devoit se plier au mouvement de sons contigus, ce qui est enseigné dans les anciens ouvrages sur le plain-chant et le chant figuré, et démontré par les manuscrits des chansons du Châtelain du douzième siècle, où les mêmes passages de mélodie sont écrits en deux ou trois notes dans l'un des manuscrits, et en plique d'une seule figure dans l'autre. On peut aussi considérer

(1) Je citerai plus loin et *in extenso* ce passage d'Huchald que signale ici M. de Coussemaker.

comme *petites notes*, *notes de goût*, ces fréquentes *appoggiatures* qui précèdent ou qui suivent les notes dont la valeur à elle seule rempliroit l'un des temps de la mesure, et qui, s'associant une petite note, rendent alors ce temps ternaire de binaire qu'il seroit sans la présence de cette valeur minimale (1). »

IV. — Les opinions de M. Danjou sur les anciens ornements du chant sont disséminées dans sa *Revue de musique religieuse et classique*, qui a paru pendant quelque temps et qui renferme de bons articles. Une mission que ce littérateur obtint de M. de Salvandy pour explorer les richesses musicales de l'Italie, lui a donné l'occasion de publier, sur les fioritures neumatiques, quelques conjectures que je vais indiquer ici.

Étant à Padoue, M. Danjou trouva chez M. Pacchiarotti un manuscrit précieux qui avait appartenu au chapitre de la cathédrale de Beauvais avant la révolution. L'écriture de ce manuscrit paraît être de la première moitié du XIII^e siècle. Il contient un mystère de Daniel, composé par les étudiants de Beauvais : *Ad honorem tui, Christe. Danielis ludus iste in Belvaco est inventus et invenit hunc juvenis*. M. Danjou l'a reproduit intégralement, musique et texte, dans trois livraisons de sa *Revue* (année 1848).

Parmi les réflexions dont cet écrivain fait précéder le mystère de Daniel, il en est quelques-unes qui rentrent dans le sujet qui m'occupe et que je dois rapporter. Suivant lui, le *point oblong* pourrait avoir, dans ce *mystère*, la valeur d'une blanche moderne; le même point, précédé d'un trait oblique descendant, indique une note longue ou accentuée, et la petite note en losange correspond à notre noire. « La plique, dit-il, indiquait à la fois un ornement du chant et une valeur de note; elle dérivait, comme tous les autres signes de la notation, des anciens signes de neumes, et correspondait au *quilisma*. Francon définit la plique : *un signe de division du son en grave et aigu*, « *signum divisionis soni in gravem et acutum*. » C'est ce que nous appelons aujourd'hui *port de voix*; et les chantres de la chapelle pontificale qui ont encore conservé l'usage du port de voix dans toutes les intonations, ne font qu'exécuter les pliques ou *quilisma* (sic). Francon ajoute à cette définition des explications sur la valeur de la plique en tant que durée de son; mais la théorie a

(1) *Chansons du Châtelain de Coucy, revues sur tous les manuscrits*, par Francisque Michel, suivies de *l'ancienne musique*, etc., par Perne, 1 vol. grand in-8°, 1830, p. 148-149.

tellement varié à cet égard, les systèmes des traductions sont si nombreux, qu'il sera toujours difficile de donner une interprétation certaine de cet ornement du chant (*Revue*, 1848, p. 75). »

« Quant aux ligatures qui sont employées dans certains passages, ajoute-t-il, et toutes les fois d'ailleurs que deux ou plusieurs notes sont réunies sur une seule syllabe, nous ne pensons pas qu'elles aient pour objet de déterminer la valeur, mais seulement la liaison des sons..... Le plain-chant et plusieurs compositions populaires, conservant les signes des ligatures (*antiques*)..... ne tenaient pas compte des diverses valeurs de notes qu'ils indiquaient; c'est pour cela que l'on adopta le mot *planus*, pour caractériser le chant d'Église, bien qu'il fût écrit avec les mêmes signes qu'on employait pour la musique figurée (*Ibid.*, p. 76). »

Dans une autre livraison de la *Revue*, M. Danjou revient sur la *plique*, et dit, à propos d'un livre intitulé : *Defensio libelli Savonarolæ* (Bibl. du Vatican, imprimés, n° V, m. 6, 33) : « La couverture et les gardes de ce livre sont un des documents qui peuvent fournir le plus de lumières sur la notation en neumes. Les signes simples et composés de cette notation et même les signes d'ornement y sont placés sur des lignes. Il résulte entre autres remarques de l'examen de ce fragment, que le signe nommé *quilisma* avait une double fonction : il représentait, dans certains cas, un groupe de trois ou cinq notes ascendantes, et, dans d'autres cas, une sorte d'appoggiature ou port de voix. Ce même effet apparaît souvent dans la notation proportionnelle et est indiqué par le signe nommé *pliqua* (sic) ou *plique*, et qui avait également une double signification. Cette remarque, relative à la signification commune du *quilisma* et de la *plique*, a déjà été faite par le chanoine Lazare Belli, dans sa *Dissertazione sopra li pregi del canto gregoriano*, Frascati, 1788, in-4° (*Revue*, 1848, p. 82).

Dans un tableau des signes de la notation en neumes que M. Danjou a publié en 1847, d'après un manuscrit du XIII^e siècle (*Revue*, p. 261), cet auteur envisage encore le *quilisma* comme un groupe de notes et comme un ornement du chant ou port de voix. Il partage les signes neumatiques en quatre classes : *signes générateurs*, *composés*, de *durée* et d'*ornement*. Ses deux premières divisions sont inexactes, en ce sens que la première donne des ligatures qui doivent nécessairement rentrer dans la deuxième. Le tableau de M. Danjou contient, en outre, d'étranges et nombreuses anomalies : c'est ainsi, par exemple, que la figure du *Torculus* y est sem-

blable à deux signes du *Porrectus*, et que l'une des figures du *Porrectus* est absolument identique à l'une de celles qu'il donne pour le *Quilisma*. Je l'ai déjà dit : M. Danjou n'a point publié ce tableau comme devait le faire un archéologue ; il l'a fait passer sous la fourche caudine des divisions systématiques, avec des remaniements, des additions et des explications qui ne sont pas toujours fondées. Il eût beaucoup mieux fait de le livrer au public tel qu'il l'avait trouvé dans le manuscrit 1346 du Vatican.

J'insiste sur cette manière d'éditer les monuments archéologiques, parce qu'elle est d'une extrême importance pour les conquêtes positives de l'érudition. J'insiste, parce que mon honorable et savant ami, le P. Lambillotte, ayant trouvé beaucoup de documents sur les signes neumatiques, je serais désespéré qu'ils fussent mis au jour selon le système de M. Danjou ; celui-ci a cru être utile, sans doute, mais le P. Lambillotte reconnaîtra la nécessité d'une reproduction pure et simple, sauf à la faire suivre de tous les commentaires possibles. Donc, je ne doute pas de l'immense service que le P. Lambillotte rendra à l'étude des anciennes notations musicales de l'Europe, lorsqu'il publiera, entre autres choses, le tableau très-curieux et très-complet des signes neumatiques qu'il a découvert chez un seigneur allemand. Mes lecteurs apprécieront l'importance de cette trouvaille, lorsqu'ils sauront que, dans ce tableau, le *podatus* et le *clivis* sont divisés en douze espèces, et que toutes les autres figures de notes y sont exposées avec la même richesse de développement théorique. Que le P. Lambillotte se hâte donc.....

THÉODORE NISARD.

(La suite à un prochain numéro.)

NOTICE HISTORIQUE

ET DESCRIPTIVE

SUR L'ÉGLISE DE MUNSTER.

(MEURTHE.)

Parmi les anciennes églises de la Lorraine, il en est une qui, jusqu'à ce jour est restée inconnue et comme ensevelie au milieu des forêts, au centre desquelles elle est bâtie. Cette église, remarquable par son architecture, son étendue et les souvenirs qui s'y rattachent est celle du petit village de Munster.

Munster, village du département de la Meurthe, est situé dans le canton d'Albestroff, dans la partie désignée autrefois sous le nom de Lorraine allemande. Il est bâti sur le penchant d'une colline et entouré de tous côtés par les forêts qui couvrent une grande partie du canton. Le village est complètement isolé, aucune route ne le traverse, le touriste ne peut le voir en passant; il faut y aller exprès pour admirer la superbe basilique à laquelle il doit la réputation dont il jouit dans le pays.

L'origine de Munster est ancienne. Ce village existait déjà au XII^e siècle; il dépendait alors du duché de Lorraine; plus tard, il fut enclavé dans la seigneurie de Fénétrange, et il fit partie du diocèse de Metz jusqu'au concordat de 1801, époque à laquelle le département de la Meurthe forma la circonscription du diocèse de Nancy.

Selon les historiens de la Lorraine et l'opinion la plus accréditée dans le pays, voici à quelle occasion fut bâtie l'église, dont nous ne voulons donner à nos lecteurs qu'une faible idée.

C'était dans les premières années du XIV^e siècle, les comtes de