

J. ARTIGARUM

By 59 M

LE RYTHME

DES

MÉLODIES GRÉGORIENNES

ÉTUDE MUSICALE

Historique et critique



PARIS

Alphonse PICARD & Fils, Editeurs

82, RUE BONAPARTE, 82

1899

Bibliothèque Maison de l'Orient



134746

59m

3y

## PRÉFACE

---

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

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

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

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

*deratio jam dudum obiit imo sepulta est,* » pour parler comme Aribon. Que la terre lui soit légère!..... Au rythme oratoire, s'entend. C'est autant d'épargné pour tout le monde. A quoi bon défoncer les portes ouvertes?

Si plusieurs des idées que l'auteur avait consignées dans ses cartons ont prévalu avant même qu'il ait eu le temps de les livrer au public, c'est sans doute qu'elles étaient sensées, et cela lui donne bon espoir pour les autres.

Ce travail se divise en deux parties. La première, que l'auteur a pris soin d'exposer aussi clairement qu'il lui a été possible et pour laquelle il a fait confectionner de nombreux clichés, est plutôt technique. Elle s'adresse à tous ceux qui n'auraient pas fait du rythme une étude assez approfondie pour saisir d'emblée toutes les applications qui en seront faites dans le cours de cette étude. C'est l'expérience qui a démontré l'utilité de ces préliminaires, d'autant que l'ouvrage n'est pas destiné seulement aux spécialistes, mais à tous ceux qui désirent se former une opinion sur cette question du chant grégorien, qui paraît de plus en plus à l'ordre du jour. C'est aussi pour cette raison que l'auteur, s'écartant de l'exemple tracé par beaucoup de ses devanciers et en particulier de ses opposants, a cru devoir exposer tout au long, dans son étude, les documents sur lesquels il s'appuie. Il espère qu'on lui saura gré de cette prévenance, qui dispensera le lecteur de beaucoup de frais et lui permettra de former lui-même son jugement, sans être obligé d'émettre à tout instant, comme dans d'autres circonstances, un acte de foi à l'*infaillibilité* (le mot a été dit) de tel maître dont on a mis le traité entre ses mains, et cela parce que cet auteur porte une livrée glorieuse, se recommande d'ancêtres studieux (qui ne procédaient pas comme lui!), et qu'on a fait résonner en sa faveur, au point de vous assourdir, toutes les trompettes de la Renommée et même les conques de beaucoup de Tritons. C'est dire que le snobisme fin de siècle, sans lequel plusieurs ne croient plus pouvoir marcher, n'a rien à voir avec cette publication.

La deuxième partie, qui est la principale, traite à fond du rythme du chant liturgique, de son histoire, de sa nature, de ses variétés, des moyens pratiques pour le réintégrer dans la mélodie. C'est cette partie qui a paru dans la *Musica sacra* de Toulouse, si bien dirigée par le R. P. Comire, S. J. Depuis elle a été revue et complétée avec le plus grand soin. Plusieurs textes, nouveaux parce qu'ils n'étaient pas connus ou, du moins, n'avaient pas encore été produits, et qui nous paraissent absolument démonstratifs, ont été mis en lumière; de sorte qu'il ne semble plus possible de douter que le chant de saint Grégoire n'ait été mesuré, au moins dans le principe.

Mais nous ne voulons rien préjuger. C'est au lecteur de prendre connaissance du dossier et de dire son avis.



## PREMIÈRE PARTIE

### ÉTUDE DU RYTHME

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

#### § 1. — NOTIONS GÉNÉRALES.

Avant d'aborder le grand débat qui a lieu de nos jours entre les savants musicologues sur la question du rythme propre au chant liturgique, question capitale et difficile entre toutes celles qui se rattachent à la restauration du chant grégorien, il n'est peut-être pas inutile, tant pour l'intelligence de ce que nous avons à dire que pour aider la mémoire de nos lecteurs, de rappeler la véritable notion du rythme en général avec ses diverses applications à la parole parlée et chantée ainsi qu'à la musique pure.

L'origine du mot rythme, *ρυθμος* en grec, est assez obscure. On fait généralement dériver ce mot du verbe *ρῶω*, qui fait *ρῶω* au subj. aor. 2 et veut dire *couler*<sup>1</sup>. Le rythme signifie dès lors l'écoulement du son ou de la parole. Mais cette étymologie ne dit rien de la manière dont se produit ce rythme ou écoulement, et pourtant c'est sur ce point qu'il importe surtout d'être fixé.

Lorsqu'un fleuve coule paisible dans un lit profond, sans rencontrer le moindre obstacle et par suite sans faire entendre le moindre bruit, peut-on dire qu'il suit un mouvement rythmique? Évidemment, non. Il est vrai qu'il engendre le mouvement, condition essentielle

<sup>1</sup> Les Latins donnèrent au rythme le sens étymologique de nombre et l'appelèrent *numerus*. Si les Grecs l'avaient considéré sous le même aspect, ils ne l'auraient pas appelé *ρυθμος*, rythme, mais *αριθμος*, nombre; d'où nous avons tiré arithmétique, science des nombres.

du rythme; mais ce mouvement est continu, et la continuité neutralise le rythme.

Supposons maintenant que, pour donner libre cours à ses ondes, le fleuve soit obligé de bondir par dessus des rochers : que quelque digue vienne briser son courant, ou que la tempête, soufflant avec violence, vienne onduler ses eaux et précipiter ses flots sur la rive : voilà que son cours devient impétueux ! Il ne sommeille plus, il ne paresse plus, il lutte, il tourbillonne, il écume à la manière d'un coursier fougueux, mugit et se brise avec fracas ; tout cela avec un certain rythme, un certain ordre ou beau désordre, si vous préférez, qui ne manque ni de grandeur ni de variété. C'est alors qu'il est intéressant ; c'est alors qu'il fait du rythme.

Quel spectacle plus imposant pour la vue et pour l'ouïe que celui d'une mer en courroux ? Quoi de plus attrayant qu'une cascade qui descend en bondissant du sommet des montagnes ? Quoi de plus gracieux encore que le murmure discret d'un ruisseau qui chante sous la mousse ? Mais le ruisseau ne dirait rien, s'il ne rencontrait des cailloux sur son passage.

Donc, sans obstacles, sans inégalités, point de rythme, point d'intérêt..... dans le cours des eaux. De même pouvons-nous dire : sans inégalités, sans limitation, point de rythme, point de charme dans la parole humaine ou l'écoulement du son.

Et ne croyez pas que ce soit manie de la part de l'homme, que cette aversion instinc-



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## § 2. — DÉFINITION DU RYTHME.

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

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

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

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

II. Entre des *sons musicaux*.

Par là, le rythme musical se distingue du

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

### III. *Successifs.*

Ce mot indique trois choses, à savoir :

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

2° Que, par suite, un son isolé ou même un accord plaqué ne peut pas donner la sensation du rythme, puisqu'il ne fournit à l'oreille qu'un seul rapport au point de vue de la durée<sup>1</sup>; qu'il n'en existe point d'autre, par hypothèse, avec lequel il puisse être comparé et qu'à lui seul il ne représente point le mouvement, mais l'immobilité.

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

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

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

### IV. Considérés au point de vue du *nombre.*

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

### V. De la *durée.*

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

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

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

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

### VI. De la *force* ou *intensité.*

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

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

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

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

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

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

Toutefois, le choix du mouvement général

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

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

### § 3. — PROPORTIONS RYTHMIQUES

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

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

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

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

<sup>1</sup> *Micrologus*, cap. xv.

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

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

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

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

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

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

### § 4. — RYTHME ET MÉLOS

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

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

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

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

<sup>1</sup> *Du rythme dans l'hymnographie latine*.



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

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

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

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

#### § 5. — MANIÈRE DE RECONNAITRE LE RYTHME

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

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

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

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

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

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

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

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

#### § 6. — NÉCESSITÉ DU RYTHME.

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

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

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

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



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

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

§ 7. — PROPRIÉTÉS DU RYTHME.

Les Anciens attachaient une grande importance au rythme. « Les Grecs le regardaient comme l'élément principal, masculin, actif de la musique, comme le générateur des passions. Le mélôs sans rythme était pour eux sans énergie, sans force. — Le mélôs sans rythme ne diffère pas de ce qu'est la matière informe vis-à-vis de l'esprit créateur, — dit A. Quintilien, probablement inspiré par Aristoxène<sup>1</sup>. » (Mathis Lussy, *Le Rythme musical*.)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## ARTICLE II. — La mesure.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

§ 1. — DIFFÉRENTES ESPÈCES DE MESURES.

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

§ 2. — TEMPS FORTS ET TEMPS FAIBLES.

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

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

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

On appelle binaires les mesures où le temps fort revient de deux en deux temps, ternaires celles où le temps fort revient de trois en trois temps, et quaternaires celles où le temps fort ne revient que de quatre en quatre temps<sup>1</sup>. Nous n'avons pas, dans la musique moderne, de mesure où le temps fort revienne à de plus grands intervalles de temps.

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

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

<sup>1</sup> C'est une erreur de croire que le troisième temps de la mesure à quatre temps soit toujours fort; en soi il est faible. (Voir Mathis Lussy, *Traité du Rythme*.)

§ 3. — NOTES FORTES ET NOTES FAIBLES

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

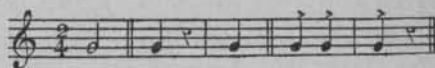
La note forte est une note d'appui qui coïncide avec l'accent rythmique. Sa place est sous le temps fort de la mesure, c'est-à-dire sous l'accent métrique, à moins que le rythme n'en décide autrement, ce qui doit être indiqué, dans la séméiographie musicale, par des signes spéciaux ou par une disposition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

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

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

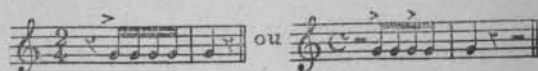
Il est à remarquer que, tandis que la mesure ne comporte jamais, par elle-même, deux temps forts de suite, le rythme peut amener consécutivement plusieurs notes fortes; d'abord, parce que chacune de ces notes peut se trouver frappée au commencement d'une mesure, soit qu'elle l'occupe toute entière, soit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

EXEMPLE



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

EXEMPLE





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

EXEMPLE



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

EXEMPLE



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

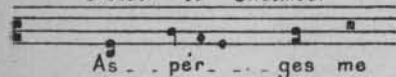
§ 4. — RYTHMES MASCULINS ET RYTHMES FÉMININS

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

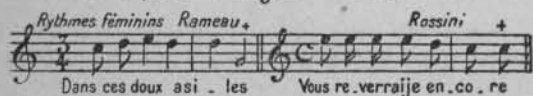
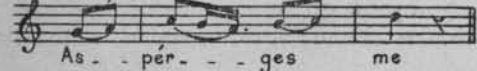
EXEMPLES



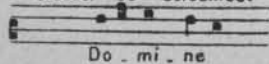
Graduel de Solesmes.



Transcription.



Graduel de Solesmes.



Transcription.



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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

§ 5. — RYTHMES ÉMASCULÉS OU FÉMINISÉS

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

EXEMPLE



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

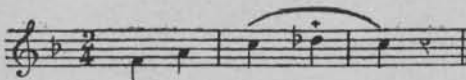
1° Lorsque la dernière note d'un rythme finissant sur le temps fort a une petite valeur, et que le rythme suivant commence sur le même temps ou sur le suivant.

EXEMPLES



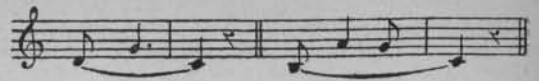
2° Lorsque la dernière note d'un rythme finissant sur le temps fort est précédée d'une note pathétique qui attire l'accent rythmique.

EXEMPLE



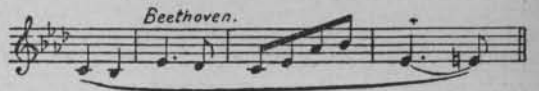
3° Lorsque l'avant-dernière note d'un rythme finissant sur le temps fort a une grande valeur *exceptionnelle*, ou est précédée d'une grande valeur sur laquelle se produit l'ictus rythmique.

EXEMPLE



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

EXEMPLE

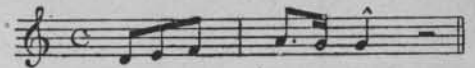


§ 6. — « MASCULATION » DES RYTHMES

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

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

EXEMPLE



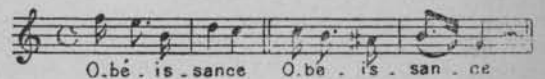
Dans la musique vocale, cet effet de masculination des rythmes par répétition temporelle est moins accusé, tant qu'on maintient, sous le temps faible, la syllabe atone ; toutefois, il est bien sensible.

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

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

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

EXEMPLE

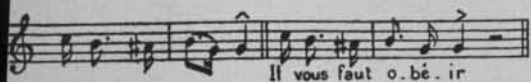


Il est évident que la répétition temporelle occasionnée par le port de voix, dans le second cas, donne à la syllabe *ce* une force qu'elle n'a pas dans le premier. Cela provient de ce que le point d'appui rythmique tend à se transporter sur la note répétée et porte à accentuer la syllabe qui lui correspond.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

grammaire s'y oppose, il y a lutte entre le texte et la musique, et le coup est amorti.

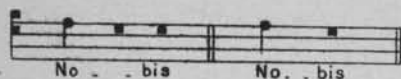
Supprimez le texte ou mettez une syllabe forte sous la note répétée et le rythme sera entièrement masculin.

EXEMPLE



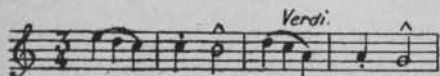
Le même effet se produit dans les répétitions de notes du chant grégorien. C'est ainsi que, dans le premier exemple qui suit, la note *si* et la syllabe *bis*, qui lui correspond, acquièrent plus de force que dans le second.

EXEMPLE



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

EXEMPLE



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

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

EXEMPLES



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

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

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

§ 7. — CONCORDANCES RYTHMIQUES

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

EXEMPLES



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

EXEMPLE

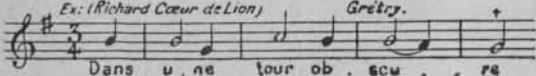


Ce sont autant d'artifices dont il est bon de ne pas abuser, mais qui, loin d'être désagréables, introduisent dans le chant un élément

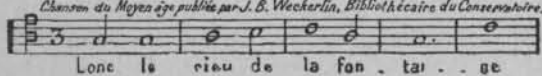
nouveau de variété, sans blesser l'oreille, quand ils sont employés avec discrétion.

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

EXEMPLES

Ex: (Richard Cœur de Lion) Grétry.  


(Joseph) Méhul.  


Chanson du Moyen âge publiée par J. B. Weckerlin, Bibliothécaire du Conservatoire.  


Messe du Carême (édit. de Digne).  


Transcription musicale :  

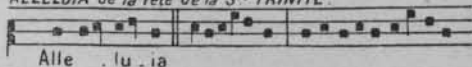

Bien mieux, il n'est pas rare dans le chant grégorien qui, comme chacun sait, est rempli de vocalises et de fioritures, de rencontrer des passages où l'auteur paraît s'être appliqué à

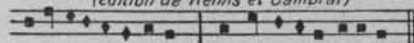
<sup>1</sup> Qui donc oserait reprocher à Meyerbeer la manière dont il fait concorder une syllabe atone avec le commencement de la mesure, dans les célèbres mélodies qu'il a composées sur ces paroles : « Robert, Robert, toi que j'aime... » « Plus blanche que la blanche hermine... »

<sup>2</sup> Je ne cite pas de mots *proparoxitons*, puisqu'il est entendu qu'ils reçoivent un accent secondaire sur leur dernière syllabe.

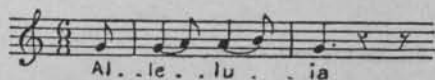
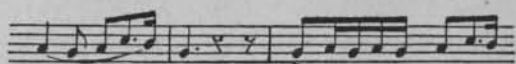
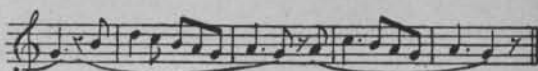
faire alterner, souvent sur la même syllabe des cadences masculines avec des cadences féminines. C'est ainsi que, dans le motif suivant, qu'on tienne compte ou non de la mesure indiquée, il est évident que les trois premiers rythmes (membres de phrase) sont masculins et les deux autres féminins.

EXEMPLES

ALLELUIA de la fête de la S<sup>te</sup> TRINITE.  


(édition de Reims et Cambrai)  


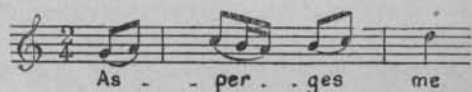
Al . le . lu . . ia

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

EXEMPLE

As - - per - ges me



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





## DEUXIÈME PARTIE

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

*Si cantas, male cantas ; si legis, cantas.*

Si vous chantez, vous chantez mal ; et, si vous lisez, pourquoi chantez-vous ?

(C.-J. CÆSAR, *apud Quintil. de Instit. orat.*,  
lib. I, cap. VIII.)

## CHAPITRE PREMIER

### ÉTAT DE LA QUESTION ET PLAN DE CE TRAVAIL

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

Qu'on ne s'effraie pas non plus du mot *mesure*<sup>1</sup>. Pourquoi le rejeter, puisqu'il ne s'en

trouve pas, que je sache, dans notre vocabulaire, qui traduise mieux les *pieds*<sup>2</sup> musicaux dont parlent les anciens ? Ne sait-on pas, du reste, qu'en cette matière, comme en beaucoup d'autres, de nos jours, comme autrefois sans doute, il est bon de demander beaucoup si l'on veut obtenir peu ? En musique, d'ailleurs, c'est le sentiment qui prime tout, et le sentiment n'est pas réglé par les mathématiques.

Il en résulte que, suivant la judicieuse observation de Lemmens<sup>3</sup>, la mesure, exacte sur le papier, est toujours interprétative dans l'exécution. Et, d'ailleurs, quel est le chef d'orchestre qui oserait se faire fort de battre la mesure d'une façon *absolument* mathématique ?

Mais, de ce que la mesure demeure toujours

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

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

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

<sup>3</sup> Depuis la rédaction de ce travail, j'ai eu la satisfaction de constater que ce terme de *mesure* vient d'être accepté, même par l'école bénédictine de Solesmes. « On dit couramment qu'il n'y a pas *mesure* dans le plain-chant, mais seulement rythme. Si l'on entend par là que la mesure isochrone n'entre pas dans la constitution rythmique du chant grégorien, on a raison ; si l'on veut dire, au contraire, que ce rythme n'est construit sur aucune sorte de mesure, on a tort ; car certainement un rythme, c'est-à-dire un



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

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

Enfin, si l'on trouve que l'auteur de ce travail ne recule pas devant certains mots qui, à première vue, peuvent paraître audacieux, on voudra bien aussi reconnaître qu'il ne recule pas non plus, comme tant d'autres, devant les difficultés. C'est ainsi que, pour donner au lecteur un exposé complet de la question, il remontera patiemment le cours de la tradition jusqu'à la source première du chant liturgique, jusqu'à la célébration de la première de toutes les messes, jusqu'au Cénacle, où fut chanté le premier hymne en l'honneur de l'Eucharistie, et, par conséquent, plus haut que saint Grégoire. Car si l'on admet, avec certains critiques, que ce saint pape aurait poussé la condescendance, lors de la centonisation <sup>2</sup> de son fameux antiphonaire, jusqu'à sacrifier la mesure, en faveur des barbares qui deman-

<sup>1</sup> Omnes affectus spiritus nostri, pro sua diversitate habent proprios modos in voce atque cantu, quorum occulta familiaritate excitantur. (Confess., l. X, c. xxxiii.)

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

<sup>2</sup> Deinde in domum Domini, more sapientissimi Salomonis, propter musicæ compunctionem dulcedinis, antiphonarum centonem, cantorum studiosissimus nimis utiliter compilavit. (Joann. diac. in vita S. Gregorii, l. II, c. xvii.)

Le centon (κεντὸν, je couds, je brode) était une sorte de composition poétique toute faite d'emprunts et d'arrangements qui jouit d'une certaine vogue au moyen-âge. Saint Grégoire aurait appliqué à la musique ce genre d'adaptation qui se pratique encore de nos jours.

daient une place au giron de l'Église, voir même au lutrin, bien qu'il ne semble pas que ces derniers aient eu besoin du secours ni de la permission de personne pour exercer ce nouveau genre de vandalisme, cela ne suppose-t-il pas que la mesure régnait, avant lui, dans le chant sacré, et ne permet-il pas de penser qu'elle a dû se conserver, au moins à l'état latent, dans certaines mélodies plus régulières, mieux rythmées et partant plus rebelles à la dislocation, où il sera relativement aisé de la faire d'abord repaître et de la fixer. Voudrait-on qu'au dix-neuvième siècle nous nous accommodions encore, en matière artistique, d'un nivellement soi-disant accompli par ou pour des barbares, sans même remonter à la civilisation romaine? Allons donc! Ces raisons de facilité, qui ravalent un art, ne sont pas faites pour nous plaire. Arrière les interprètes ignorants et les artisans de pis-aller! Quand on a conscience d'avoir pour mère l'Église catholique, cette fidèle dépositaire de la vérité et de toutes ses splendeurs, cette muse divine qui fut toujours l'inspiratrice et la mère nourricière des beaux arts <sup>1</sup>, on estime que son chant officiel doit être à la hauteur de ses autres prérogatives, et l'on ne peut se faire à l'idée que son royal Époux, toujours si jaloux de sa beauté, ait pu supporter qu'il en fût jamais autrement. Si, par suite du malheur des temps, le Seigneur a permis (il le permet encore) que, malgré la rudesse de leurs gosiers, des peuples à peine sortis de la barbarie ou replongés à nouveau dans l'ignorance fussent admis dans ses temples à chanter ses louanges sans mesure, sans justesse, sans expression, cela veut-il dire qu'il approuvait officiellement leur horrible méthode comme étant celle de son Église, et qu'il nous autorisait, par ce fait même, à laisser, entr'autres choses, à l'art mondain échappé du sanctuaire, l'un des attraits les plus puissants qu'il ait dévolus à la musique: le sentiment de la mesure?...

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

<sup>1</sup> « Je ne crois pas trop dire en affirmant qu'à la fin du quatrième siècle et au commencement du cinquième, c'est l'Église chrétienne qui a sauvé les arts et les lettres; c'est l'Église, avec ses institutions, ses magistrats, son pouvoir... qui a conquis les barbares, et qui est devenue le lien, le principe de civilisation entre le monde romain et le monde barbare... L'ordre spirituel embrassait alors tous les développements possibles de la pensée humaine; il n'y avait qu'une science, la théologie; qu'un ordre spirituel, l'ordre théologique; toutes les autres sciences, l'arithmétique, la musique même, tout rentrait dans la théologie. » (Guizot, *Hist. gén. de la Civilisation*, leçons 2<sup>e</sup> et 5<sup>e</sup>.)

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

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

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

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

## CHAPITRE II

### FORMES ANCIENNES DU CHANT LITURGIQUE

#### ARTICLE PREMIER. — **Forme mélodique.**

Les formes les plus anciennes de chant ecclésiastique dont il soit fait mention par les auteurs sont : la psalmodie, l'hymnodie et le cantique <sup>1</sup>.

Tout porte à croire que ces formes de chant

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

<sup>1</sup> Et hymno dicto (ὕμνησαντες) exierunt in montem Olivarum. (Math., xxvi, 30.) Vid. *Comment. Cornel. a Lap.* — Hymnus... Si non cantetur non est hymnus. (August., in psalm. 148.)

Modulata laus est hymnus, ut quidem arbitror : cum cantione psalmus est psalmodia. (Greg. Naz., de Carmine iambico, 45.)

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

Et hymno dicto, id est cantato; hymnus proprie cantum significat. (Estius., *In Script.*, in-fol., p. 502.)

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

Tristatur aliquis vestrum? Oret : æquo animo est, psallat. (Jac., v, 13.)

Post aquam manualementem et lumina, ut quisque de scrip-

turis sanctis, vel de proprio ingenio potest, provocatur in medium Deo canere. (Tertul. apologet., c. xxxix.)

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

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

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

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

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

laissé des enseignements, des exemples et des préceptes <sup>1</sup>. Le quatrième concile de Tolède déclare la même chose pour ce qui est de l'exemple <sup>2</sup>. Quant à la différence qui existait entre les hymnes, les psaumes et les cantiques des Hébreux, saint Jérôme nous fait comprendre qu'elle résidait plus dans la nature de leur objet que dans leur forme littéraire et musicale <sup>3</sup>. Mais que renfermaient ces enseignements de Notre-Seigneur et des Apôtres; en quoi consis-

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

<sup>1</sup> De hymnis et psalmis eanendis ipsius Domini et apostolorum habemus documenta, exempla et præcepta. (S. Aug. epist. 55.)

Et hymno dicto exierunt in montem Oliveti. (Math., 26, 30. — Vid. *Comment. Cornel. a Lapide.*)

Docentes et commomentes vosmetipsos psalmis et hymnis et canticis spiritualibus. (Coloss., 3-16.)

<sup>2</sup> De hymnis et psalmis canendis publice in Ecclesia, et Salvatoris et apostolorum habemus exemplum. (Quatrième Concile de Tolède, chap. 43<sup>e</sup>.)

<sup>3</sup> Hymni sunt qui Dei fortitudinem et majestatem prædicant et ejusdem semper vel beneficia vel facta mirantur; quod omnes psalmi continent, quibus alleluia vel prepositum vel subjectum est. Psalmi autem proprie ad ethicum locum pertinent, ut per organum corporis quid faciemdu

taient ces formules vénérables de chant liturgique qui, après avoir reçu leur consécration des lèvres même du Fils de Dieu, nous furent transmises par le collège apostolique, au dire de saint Augustin? Mystère! Déjà le même docteur constate que, de son temps, il y avait divergence de coutume pour cette pratique du chant, si propre à exciter la piété et à enflammer le zèle de l'amour divin <sup>1</sup>. Et quod d'étonnant à ce que le chant de la liturgie variait à cette époque, puisque le rit du saint Sacrifice différait lui-même, suivant les églises, en ce qui n'est pas essentiel? Il faut même croire qu'il s'était produit, en certains lieux, de graves discordances, puisque le concile de Laodicée (320) fut obligé d'ordonner « que personne ne chante dans l'église, si ce n'est les chœurs réguliers qui montent sur l'ambon et qui lisent sur le manuscrit <sup>2</sup>. »

Nous tournerons-nous du côté de la synagogue, dans l'espoir d'en recevoir indirectement quelque lumière? Peine perdue! Les Juifs ne s'entendent plus entre eux, sous ce rapport, et leurs mélodies diffèrent totalement, selon qu'ils habitent l'Allemagne, l'Espagne, la Hollande, l'Angleterre ou la France. Fétis n'attache de valeur traditionnelle qu'à certains de leurs chants populaires <sup>3</sup>.

et quid vitandum sit noverimus. Qui vero de superioribus disputat, et concentum mundi, omniumque creaturarum ordinem atque concordiam subtilis disputator edisserit, iste spiritalis canticum canit. (Ap. Cornel. a Lapide, *Commentaria in epist. ad Ephes.*, c. v, v. 49.)

<sup>1</sup> De hac re tam utili ad movendum pie animum et accendendum divinæ dilectionis affectum, varia consuetudo est. (S. Aug., epist. 55.)

<sup>2</sup> Non oportere præter canonicos cantores, qui suggestum ascendunt et ex membrana legunt (ψαλλοῦσαν) aliquos alios canere in ecclesia. (Can., xv.)

<sup>3</sup> Hist. gén. de la musique, t. I, c. VII.

## ARTICLE II. — Forme rythmique.

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

Nous étudierons successivement, à ce point

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

### § 1. — TRADITION HÉBRAÏQUE

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



forces, devant l'arche, pendant que résonnaient les instruments, ne prouve-t-il pas que les airs exécutés dans cette circonstance par les musiciens hébreux étaient mesurés et même fortement rythmés<sup>1</sup>? A-t-on jamais vu personne danser au rythme de la déclamation ou même du récitatif? Quant à ce que les Juifs ont conservé de formules psalmiques, lesquelles forment de véritables mélodies, on peut voir que tout y est conçu suivant un rythme régulièrement mesuré<sup>2</sup>.

Philon, parlant de ce qui se passait dans les assemblées des Thérapeutes, au premier siècle de l'ère chrétienne, dit que leurs chants se composaient de mètres de divers genres, ce qui doit s'entendre de la musique aussi bien que des paroles, puisqu'en même temps qu'ils chantaient, ils avançaient ou reculaient le pas, selon l'exigence du moment<sup>3</sup>. Eusèbe, de son côté, cite Philon en ces termes : *Ita scribit Philo* : « *Non solum contemplatione vacant (Ascetæ), sed etiam cantica hymnosque ad Dei laudem componunt omni metrorum ac modulationum genere.* » Dans le texte de Philon<sup>4</sup>, il y a *rythmique concinnantes* à la place de *modulationum*. Ces deux expressions, qui sont équivalentes, s'expliquent l'une par l'autre,

<sup>1</sup> David autem et omnis Israel iudebant coram Domino in omnibus lignis fabrefactis, et citharis et lyris et tympanis et sistris et cymbalis... David saltabat totis viribus ante Dominum... Michol filia Saül, prospiciens per fenestras, vidit regem David subsilientem atque saltantem coram Domino. (II Reg., c. vi.)

<sup>2</sup> Fétis, *loc. cit.*

<sup>3</sup> Tum ille (præses) assurgens hymnum in laudem Dei primus canit aut recens a se compositum, aut desumptum ab aliquo vatum veterum. Exstant enim hujus generis carmina prisca versu trimetro, et hymni cum suis accentibus inter sacra canendi ante altaria, vel a stantibus vel a choreas ducentibus moderatas variis flexibus atque reflexibus. Præsulem mox imitantur cæteri decenti ordine, omnibus intente quietèque auscultantibus, præterquam in fine hymni extremaque clausula; tunc enim universi vocem extollunt sine sexus discrimine. Absolutis hymnis singulorum, juniores paulo ante dictam mensam afferunt, in qua cibus ille sacratissimus panis fermentatus cum sale apponitur et hyssopo, ob reverentiam mensæ dedicate in templi vestibulo... Ubi omnes consurrexere duo chori fiunt in medio cœnaculo, alter virorum alter feminarum. Cuique suus incensor præficitur honore præstans et canendi peritia. Deinde cantant hymnos in laudem Dei compositos variis metrorum carminumque generibus, nunc uno ore, nunc alternis, non sine decoris et religiosi gestibus atque accentibus, modo stantes, modo prorsum retrorsumve gradum moventes, utcumque res postulat. (Philo., *De vita contemplativa*, versus finem.)

<sup>4</sup> Therapeute non solum contemplantur; sed etiam cantica et hymnos in laudem Dei componunt vario metrorum genere, rythmique concinnantes in augustiorem et religiosam speciem. (Philo., *De vita contemplativa, sive supplicium virtutibus.*)

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

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

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

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



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

§ 2. — TRADITION CHRÉTIENNE

Et d'abord, comme prélude, qu'on nous permette de rapporter ici un passage de saint Justin, martyr (†, 168), où l'auteur établit un parallèle entre la manière de chanter des profanes et celle des chrétiens. On y voit qu'il ne fait pas consister la différence, pour les chants chrétiens, dans la suppression du rythme, mais dans celle des instruments et des danses. Car, pour être *simplex*, il est évident qu'un chant n'a pas besoin d'être *solutus*. Le texte de l'auteur est, d'ailleurs, assez clair par lui-même et peut se passer de commentaires: « *Simpliciter canere incipientibus<sup>1</sup> non convenit; sed instrumentis inanimatorum, et crotalis cum saltatione canere. Quocirca in ecclesiis non usus carminum per ejus generis instrumenta, et alia incipientibus congruentia, receptus est; sed simplex cantio in eis manet. (Respons. ad quæst., 107.)* »

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

Saint Jean Chrysostome (347-407) dit à propos du chant des psaumes: « Rien n'élève autant l'âme, rien ne la maintient dans sa noble exaltation, ne la détache de la terre, ne l'affranchit des liens du corps, rien ne la pénètre de l'amour de la sagesse et ne lui inspire autant de mépris pour les choses d'ici-bas, qu'une mélodie chantée avec accord, qu'un cantique bien rythmé<sup>2</sup>. » Voilà pour les fidèles de Constantinople.

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

<sup>1</sup> Νηπιοίς, à ceux qui sont encore dans l'enfance, dans le premier âge comme les payens et les juifs. La question était celle-ci :

« Si ab infidelibus ad seductionem inventa carmina, iis autem, qui sub lege fuerunt, ob animi imbecillitatem concessa; qui sub gratia sunt et perfecta, atque ab iis, quos dixi, moribus aliena accepere instituta, quomodo in ecclesiis more eorum, qui sub lege fuerunt, parvulorum canticis utantur? »

<sup>2</sup> Ως μέλος συμφωνίας και ρυθμω συγκειμενον θεϊον ᾄσμα (Homil., in psalm., XLI).

S. Basilius mentionem facit rhythmorum harmonicorum quem locum S. Ambrosius respiciens claustra rhythmorum nominat et apud S. Chrysostomum rhythmum compositum divinum canticum memoratur. (Gerbert, *De Cantu*, tom. I, cap. IV.)

collectif<sup>1</sup> et alternatif tout à la fois, suivant la coutume des Orientaux<sup>2</sup>.

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

\*\*

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

<sup>1</sup> A l'origine du Christianisme, le chant des psaumes paraît avoir été exécuté ordinairement en solo. « Lorsque vous vous réunissez, dit saint Paul, l'un est doué pour chanter le psaume, l'autre pour exposer la doctrine: cum convenitis unusquisque vestrum psalmum habet, doctrinam habet... » (I Corinth., XIV, 26), paroles que les interprètes prennent généralement au sens disjonctif.

Cum unus modulatus psalmum canere exorsus fuerit, ceteri cum silentio auscultantes extremas duntaxat hynorum partes simul concinnunt. (Euseb., I, II, c. XVII.)

Voilà aussi Tertullien, *loc. cit.*

Antea si quidem psalmum cantabat unus tantum, audientibus aliis, ut patet ex Cassiano. Unde et illud Hieronymi ad Rusticum monachum: dicas psalmum in ordine tuo. Fortasse enim soli clerici, ut nunc fieri videmus, cantabant. Ambrosius autem, ad leniendum mœrorem populi in persecutione Justinæ, instituit ut totus populus caneret. (Bellarm., I, I, *De bonis operibus*; Mabill., *De cursu Gallican.*)

<sup>2</sup> On croit que la pratique de chanter à deux chœurs dans l'église chrétienne remonte à saint Ignace d'Antioche (†, 107 ou 116). Vidit aliquando angelos hymnis alternatim decantatis sanctam Trinitatem celebrantes, et canendi rationem, quam in illa visione animadverterat, Ecclesiæ Antiochenæ tradidit. Unde ista traditio ad omnes postea ecclesias permanavit. (Socratis, I, VI, c. VIII.)

Non longe coeperat Mediolanensis ecclesia genus hoc consolationis et exhortationis celebrare magno studio fratrum concinnantium vocibus et cordibus... Tunc hymni et psalmi ut canerentur secundum morem orientalium partium, ne populus mœroris tædio contabesceret institutum est; et ex illo in hodiernum retentum multis jam ac pæne omnibus gregibus tuis, et per cætera orbis imitantibus. (Confess., I, IX, c. VII.)

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

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

Supposons-nous que le charme particulier qui s'attachait aux mélodies ambrosiennes venait d'une facture *sui generis* totalement étrangère aux autres chants ? Mais, si nous consultons les antiphonaires milanais qui nous sont parvenus, nous voyons qu'entre le chant ambrosien et le codex de saint Grégoire qui lui a succédé, non sans doute sans lui faire de nombreux emprunts, il n'y a, sous le rapport de la facture musicale, que des différences accidentelles, des développements plus ou moins longs, des répétitions plus ou moins nombreuses, et que très souvent les motifs mélodiques de l'un se retrouvent semblables dans l'autre, quand ils ne sont pas identiques <sup>2</sup>.

<sup>1</sup> ..... Cum mihi accidit ut me amplius cantus quam res que cantitur moveat, pœnaliter me peccare confiteor et tunc mallem non audire cantantem..... Aliquando autem hanc ipsam fallaciam immoderatus cavens, erro nimia severitate : sed valde interdum ut melos omne cantilenarum suavium, quibus Davidicum psalterium frequentatur, ab auribus meis removeri velim atque ipsius Ecclesiæ ; tutiusque mihi videtur quod de Alexandrino episcopo Athanasio sæpe mihi dictum commemini, qui tam modico flexu vocis faciebat sonare lectorem psalmi, ut pronunciantis vicinior esset quam canenti. Verumtamen cum reminiscor lacrymas meas quas fudi ad cantus Ecclesiæ, in primordiis recuperate fidei meæ, et nunc ipso quod moveor non cantu sed rebus que cantantur, cum liquida voce et convenientissima modulatione cantantur, magnam instituti hujus utilitatem rursus agnosco. (*Confess.*, lib. X, cap. XXXIII.)

<sup>2</sup> L'Italien Camille Perego, qui vivait encore en 1574,

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

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

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

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

ressant tant que le rythme musical fera défaut, tant que la proportion et le mouvement seront absents ; ce ne sera jamais qu'un corps disproportionné et sans vie, qu'un mannequin habillé sans goût comme ceux qu'on empale pour faire peur aux oiseaux. Concluons.

Mais si ce n'est pas des éléments mélodiques proprement dits que les chants ambrosiens tiraient leur charme tant vanté, il fallait bien que ce fût du rythme. Non que je veuille dire que le rythme ambrosien différât de celui que faisait pratiquer plus tard saint Grégoire, car je ne connais rien qui autorise à penser que ce grand pape, en faisant son édition, ait changé la manière traditionnelle d'exécuter le chant liturgique ; mais je crois pouvoir affirmer, sans témérité, que le rythme pratiqué à Milan, du temps de saint Augustin, n'avait rien de commun avec la méthode actuelle de rythmer ou plutôt d'égaliser les cantilènes liturgiques, y compris les modulations de la psalmodie, puisqu'il produisait sur les auditeurs un effet si différent de ce qui arrive aujourd'hui. Ah ! j'imagine que si saint Augustin avait entendu débiter les psaumes à la manière moderne dans quelque-une de nos églises, il aurait été radicalement guéri de ses scrupules de délectation sensuelle, mieux encore que par l'adoption de la méthode athanasienne qui, pour être plus sobre de mélodie, n'était pas sans doute, pour cela, dénuée de rythme musical <sup>1</sup>, et que, s'il pleurait encore, ce ne serait plus, comme dit

teur, après avoir fait l'éloge du genre adopté par saint Grégoire, dit à propos des compositions de saint Ambroise, « homme très expert dans l'art du chant, » qu'elles ne s'écartent de la méthode grégorienne que dans les endroits où la voix s'amollit avec trop de raffinement. « *Sancti quoque Ambrosii prudentissimi in hac arte symphonia ab hac nequaquam discordat regula, nisi in quibus eam nimium delicatarum vocum pervertit lascivia.* (D. Odo, Opusc. *De musica.*) » « Ou ce texte ne signifie rien, ajoute Th. Nisard, ou il veut dire que saint Grégoire adopta le genre diatonique et saint Ambroise le chromatique, c'est-à-dire l'altération de certaines notes, comme l'ont enseigné plus tard les didacticiens du moyen-âge, en parlant de la musique feinte ou colorée. (Dictionn. de plain-chant, par J. d'Ortigue, à l'article : *Chant ambrosien.*) » Ce n'est pas le cas de poursuivre cette question, qui se rattache à la modalité des chants liturgiques, non au rythme ; il suffit de rappeler que nous avons visé cette hypothèse dans notre argumentation, et qu'elle n'infirme en rien notre raisonnement. Serait-elle encore plus adoucie, une formule mélodique ne voudra jamais rien dire, tant que le rythme fera défaut.

<sup>1</sup> Il paraît même qu'au quatrième siècle, au temps de saint Athanase et de saint Pambon, on se permettait, à Alexandrie, de chanter *tragico modo*, c'est-à-dire en marquant le rythme par des mouvements de pieds et de mains peu compatibles avec la gravité qu'exige le lieu saint. *Etenim non venerunt monachi in hanc eremum, ut assistentes Deo vocem elevent et concinnant sonos, ac manus*

Benoit XIV, d'attendrissement, mais de douleur *fleret forsam etiamnum ipse, si nonnullarum ecclesiarum musicos cantus audiret, non pietatis sensu, sed doloris.*

Donc, la seule explication plausible de cet état d'âme de saint Augustin, c'est que, de son temps, la mélodie des psaumes était rythmée et cadencée, à Milan comme à Constantinople comme dans la plupart des églises d'Orient.

Par conséquent, qu'importe-t-il surtout de réformer chez nous, si nous voulons que les chants de l'Église retrouvent leur ancienne efficacité ? Le *rythme*.

Il nous faut répondre, avant d'aller plus loin à une objection qui pourrait se présenter à l'esprit du lecteur : Saint Augustin n'aurait-il pas été victime, dans cette circonstance, d'une imagination trop vive ou d'une sentimentalité trop développée ? Non, dirons-nous, parce que rien ne le prouve et qu'il n'était pas seul de son avis.

Saint Ambroise éprouve les mêmes craintes que son illustre disciple, lorsqu'il recommande de méditer en chantant, de peur que la douceur de la musique ne réveille en nous les instincts de la concupiscence <sup>1</sup>. En quoi il ne fait que commenter le texte du grand Apôtre, qui avait prévu lui-même semblable danger, lorsqu'il recommandait aux fidèles de Corinthe de ne pas faire attention seulement à la mélodie des psaumes, mais aussi aux paroles : « Si je prie de bouche, c'est mon souffle qui prie, dit-il, mais ma pensée n'en tire aucun fruit. Qu'y a-t-il donc à faire ? Ma prière sera vocale et mentale tout à la fois ; je chanterai de bouche, mais je chanterai aussi de cœur <sup>2</sup>. »

Il fallait donc qu'au sentiment de saint Ambroise et de Gerbert, il en faut conclure que les chrétiens d'Alexandrie se dédommageaient de leur prétendue sobriété mélodique par un luxe de rythme quelque peu exagéré. Toutefois, quelques auteurs, afin de concilier cette critique avec le récit de saint Augustin, supposent que l'abbé Pambon, dont il est ici question, n'est pas le contemporain de saint Athanase, mais un autre Pambon qui sera venu après lui dans la solitude de la Nitrie (?).

<sup>1</sup> Psallam spiritu, psallam et mente.... Ne delectatio dulcedinis excitet corporis passiones. (S. Amb., in psalm. 1 pœf.)

<sup>2</sup> Si orem lingua, spiritus meus orat, mens autem mea sine fructu est. Quid ergo est ? Orabo spiritu, orabo et mente, psallam spiritu, psallam et mente. (I Cor. xiv, 14, 15.)

Ce texte de saint Paul rappelle la sentence de Notre-Seigneur : « Populus hic labiis me honorat : cor autem eorum longe est a me. » (Math., 13, 8.)



roise, comme à celui de saint Augustin, comme celui de saint Paul, la musique primitive des chrétiens possédait un charme particulier et indépendant des paroles auxquelles on l'associait. Tout cela n'empêche que saint Ambroise ne tarit pas d'éloges pour le pieux exercice de la psalmodie. Selon lui, le chant des psaumes possède, entre autres pouvoirs, celui « d'atténuer les cœurs les plus durs; il *délecte* et instruit tout à la fois; car, tandis que ce qui frappe avec violence ne reste pas, ce qui pénètre avec douceur n'a pas coutume de disparaître <sup>1</sup>. » « Mieux un texte est chanté, plus il se grave dans la mémoire <sup>2</sup>. » Déjà nous avons vu que saint Jean Chrysostome partageait le même enthousiasme <sup>3</sup>.

Voulez-vous des témoignages encore plus désintéressés? Je vous rappellerai comment les Ariens, furieux de voir échouer tous leurs complots contre saint Ambroise, lui reprochent de séduire le peuple par le chant de ses hymnes, ce dont le pieux Archevêque convient sans peine, tout en l'expliquant, à sa façon, par une raison mystique, et non, peut-être, sans une fine pointe d'ironie : « Ils disent que je séduis le peuple en lui faisant chanter des hymnes de ma composition. J'aurais mauvaise grâce à le nier. Car il s'agit d'un grand poème dont rien n'égale la vertu; quoi de plus puissant que de confesser la Trinité? Aussi, par ce moyen, les disciples les plus novices sont devenus des maîtres <sup>4</sup>. »

Et qu'on n'aille pas supposer que la tradition qui s'était perpétuée jusqu'au cinquième siècle, touchant la manière d'exécuter les chants liturgiques, ait pris fin avec saint Augustin, car nous la retrouvons, quarante ans après, appliquée par saint Césaire, évêque d'Arles (470-542), qui vivait encore lorsque naquit saint Grégoire (540-604). Cyprien, évêque de Toulon, biographe de saint Césaire, nous apprend, en

effet, que ce dernier faisait chanter à voix haute et en mesure, *altaque et modulata voce*, des psaumes et des hymnes, des proses et des antiennes, soit en grec soit en latin, par l'assemblée des laïques, à l'instar des clercs, afin qu'ils n'eussent pas le temps de bavarder dans l'église <sup>1</sup>.

Ce serait le moment d'aborder l'étude du rythme dans la musique profane des anciens; mais il nous faut examiner auparavant une nouvelle forme de chant liturgique qui s'introduisit dans l'Église au quatrième siècle.

### § 3. — CHANT DES ANTIENNES

Nous avons vu que, jusqu'ici, le chant de l'Église chrétienne se composait de trois éléments : la psalmodie, l'hymnodie et le cantique. Vers la fin du quatrième siècle, nous voyons apparaître un élément nouveau, qui ne tardera pas à occuper une place prépondérante au point de vue musical, c'est l'antienne. N'a-t-elle pas donné son nom à l'antiphonaire qui renfermait tout l'office, tant du matin que du soir?

Le chant des antiennes, que nous appellerons antiphonie <sup>2</sup>, fut, dit-on, pratiqué d'abord, par les chrétiens, sinon inventé, à Constantinople. Voici, au rapport de l'historien Sozomène, dans quelle circonstance. Les Ariens, qui, sous le règne de Théodose, avaient été privés des églises dont ils jouissaient précédemment, ne se tinrent pas pour battus; ils se mirent à tenir leurs assemblées sous les portiques publics. Là, divisés en deux chœurs, ils chantaient des psaumes en y ajoutant, à l'adresse des catholiques, des refrains mordants comme celui-ci : « Où sont-ils ceux qui prétendent que Trois ne font qu'une puissance unique? » Saint Jean Chrysostome, craignant pour son peuple le mauvais effet de ces chants, conseilla aux fidèles de répliquer sur le même ton. A cette fin, il leur composa lui-même des morceaux qu'ils chantaient en se rendant processionnellement à l'église. Quelque temps après, la victoire étant restée aux mains des catholiques, ces refrains furent supprimés au dehors; mais, comme ils n'avaient pas cessé de plaire, l'usage en fut conservé à l'intérieur

<sup>1</sup> Psalmus dissidentes copulat, discordes sociat, offensos reconciliat.... Psalmus nocturni pavoris solatium, diurni laboris requies, institutio incipientium, perfectorum consummatio.... Psalmus canitur et ipsa etiam saxosa pectora molliuntur.... Cantatur ad delectationem, discitur ad eruditionem. Nam violentiora præcepta non permanent; quod autem cum suavitate perceperis non consuevit elabi. (S. Amb. apud Gerbert, *De Cantu*, tom. I, pag. 66.)

<sup>2</sup> Quæ melius cantantur melius adherent nostris sensibus. (Amb., *Sermo 7 in psalm. cxviii.*)

<sup>3</sup> Loc. cit., p. 18.

<sup>4</sup> Hymnorum quoque meorum carminibus deceptum populum ferunt. Plane nec hoc abnuo. Grande carmen istud est et quo nihil potentius; quid enim potentius quam confessio Trinitatis? Facti sunt igitur omnes magistri qui vix poterant esse discipuli. (Opusc. *De Spiritu Sanct.*, in epist. 31.)

<sup>1</sup> Adjecit etiam atque compulit, ut laicorum popularitas, psalmos et hymnos pararet, altaque et modulata voce, instar clericorum, alii graece alii latine, prosas antiphonasque cantarent; ut non haberent spatium in ecclesia fabulis occupari. (Cyprien, *Vie de saint Césaire.*)

<sup>2</sup> Prière de ne pas confondre avec ce mot l'*antiphonie* des Grecs, qui était la consonnance d'octave, ainsi dénommée, par opposition à l'unisson qu'ils appelaient *homophonie*.

de l'église, et l'on y a vu l'origine des antiennes<sup>1</sup>.

On devine quel dut être alors le rythme de ces nouveaux chants; nul autre que celui de la marche religieuse, puisque c'est pour être exécutés en procession qu'ils furent composés : *Nam et crucum argentea signa præcedentibus cereis eos anteibant*<sup>2</sup>.

D'ailleurs, n'avons-nous pas vu, dans la vie de saint Césaire, qu'il faisait chanter les antiennes *Altaque et modulata voce*, comme les proses<sup>3</sup>?

Il est probable que ces refrains antiphoniques, qui semblent avoir été très courts au début, se répétaient, comme le nom l'indique, après chaque verset du psaume ou après un nombre déterminé de versets, selon que nous le pratiquons encore pour le chant du *Benedictus*, à la fête de la Purification, ou pour celui du psaume *Venite exultemus*, au troisième nocturne de l'office de l'Épiphanie. Il est même des terminaisons psalmodiques qui ne paraissent complètes, au point de vue musical, que par l'adjonction de l'antienne correspondante.

Saint Augustin nous raconte qu'il composa

<sup>1</sup> In cœtus divisi (Ariani) antiphonatim psallebant, clausulas quasdam juxta ipsorum dogma compositas adjicientes..... Tandem vero cantica quoque adjecerunt, quæ ad rixam et contentionem spectarent : « Ubi sunt qui tres dicunt esse unicum potentiam? » Et aliæ hujusmodi hymnis suis intermiscentes. Joannes itaque veritus, ne quis ex ecclesia sua per hæc in fraudem induceretur, plebem quæ sub ipso erat, ut similiter psalleret incitavit. Qui brevi tempore illustriores facti arianos et multitudinem et apparatus splendore superaverunt, nam et crucum argentea signa, præcedentibus cereis, eos anteibant..... Catholici vero, cum ex hujusmodi causa hymnos eo quo diximus modo canere cœpissent, in hunc usque diem ita perseverarunt. (Sozomen., lib. VIII, cap. VIII.)

Je n'oserais pas faire consister dans ce fait l'origine première des antiennes. Il me semble plus probable que les Ariens eux-mêmes n'ont rien inventé, mais se sont bornés simplement à mettre à profit une forme de chant déjà connue avant eux, et dont l'origine se perd, comme on dit, dans la nuit des temps. Déjà nous avons vu que les Thérapeutes pratiquaient au premier siècle le chant alternatif à deux chœurs. L'historien Nicéphore († 1350) affirme que c'est des Apôtres eux-mêmes que l'Église a reçu l'usage de l'antiphonie : « Morem autem antiphonarum, hoc est alternis per responsum carminum concinendorum, Ecclesia antiquitus jam inde ab apostolis accepit. » (Niceph., lib. XIII, cap. VIII.) J'irai jusqu'à supposer que cette manière de chanter n'était pas inconnue aux Hébreux. Par exemple, le psaume 117 : *Confitemini Domino quoniam bonus*, auquel l'Église latine a beaucoup emprunté pour ses adaptations liturgiques, paraît conçu sur un plan antiphonal, le deuxième hémistiche du premier verset : *Quoniam in sæculum misericordia ejus*, formant refrain par rapport aux trois premiers versets et le premier verset tout entier se trouvant répété à la fin du psaume.

<sup>2</sup> Sozomen., loc. cit.

<sup>3</sup> Cyprien, *Vie de saint Césaire*, loc. cit., p. 21.

lui-même, contre les Donatistes, n'étant pas encore évêque, un psaume alphabétique, l'usage du peuple. On y débutait par un prologue chanté, qui servait de prélude, et l'on y répondait par l'*hypopsalma* suivant, qui ne paraît pas avoir été autre chose qu'une antienne : *Omnes qui gaudetis de pace, modo verum judicate*. Il y avait aussi un épilogue<sup>4</sup>. Dans ce psaume, qui est très long, l'*hypopsalma* revient à chaque nouvelle lettre, ordinairement de douze en douze versets. On ne le trouve qu'une fois dans l'épilogue, après les douze premiers versets, et pas à la fin. Quant au prélude, s'il était distinct de l'*hypopsalma*, nous ne l'avons plus; c'est par l'*hypopsalma* que commencent nos éditions.

De l'Orient, la pratique de l'antienne passa rapidement en Occident, pour se greffer sur le chant des psaumes qu'elle a fini par supplanter entièrement, en certains endroits de la liturgie latine. Saint Isidore de Séville en attribue l'introduction à saint Ambroise<sup>5</sup>.

C'est ainsi que de l'introït<sup>6</sup> (*ingressa* dans le rit ambrosien), qui consistait primitivement dans le chant d'un psaume, il ne reste plus que l'antienne et un verset de psaume suivi

<sup>4</sup> Volens etiam causam Donatarum ad ipsius humillimi vulgi et omnino imperitorum atque idiotarum notitiam pervenire, et eorum quantum fieri posset per nos inhære memoria, psalmum qui eis cantaretur, per latinæ litteras feci : sed usque ad U litteram. Tales autem abecedarios appellavit. Tres vero ultimas omisi; sed pro eis novissimum quasi epilogum adjunxi, tanquam eos mater alloqueretur Ecclesia. Hypopsalma etiam quod responderetur, et proœmium causæ, quod nihilominus cantaretur, non sunt in ordine litterarum; eorum quippe ordo incipit post proœmium. Ideo autem non aliquo carminis genere id fieri volui, ne me necessitas metrica ad aliqua verba quæ vulgo minus sunt usitata compelleret. Iste psalmus sic incipit : « Omnes qui gaudetis de pace, modo verum judicate; » quod ejus hypopsalma est. (*Retract.*, lib. I, cap. xx.)

<sup>5</sup> Antiphonas Græci primum composuerunt duobus choris alternatim concinentibus, quasi duo seraphim; apud Latinos autem, primus beatissimus Ambrosius antiphonas constituit, Græcorum exemplum imitatus. Et hinc in cunctis occiduis regionibus earum usus increbuit. (Isid., lib. I, *De offic. eccles.*, cap. VII.)

In hoc tempore primum antiphonæ, hymni ac vigiliæ in ecclesia mediolanensi cœperunt. (Paulinus, *Vita S. Ambrosii*.)

<sup>6</sup> Selon Walafrid Strabon, le pape Célestin (422-432) institua l'introït, ce qui doit s'entendre, ajoute Amalraire, de cette partie de l'office qui commence à la première antienne et s'étend jusqu'à l'oraison qui précède la leçon. (J. d'Ortigues, *Dictionnaire de plain-chant*, au mot *Introït*.)

L'introït s'appelaient anciennement *antiphona ad introitum*, d'où est venu le nom d'*antiphonaire* donné au livre qui renfermait ce qui devait être chanté au chœur pendant la messe.

On lit aussi dans la *Chronicon Reicherspergense*, anno 424 : « Hic (Cælestinus) constituit, ut psalmi Davidis 150, ante sacrificium antiphonatim canerentur, quod ante non

de la doxologie. Quant au graduel<sup>1</sup> (*psalmellus* dans le rit ambrosien), qui comprenait sans doute, au début, un psaume entier, il ne se compose plus que de deux versets qui se chantent, ordinairement, l'un dans le mode authentique, l'autre dans le mode plagal correspondant, sans antienne. Le trait<sup>2</sup>, quoique diminué de quelques-uns de ses versets, n'a pas non plus reçu d'antienne. L'alleluia que saint Augustin appelle *celeusma nostrum*<sup>3</sup>, « notre chant des rameurs, » n'est autre chose qu'un refrain joyeux servant d'antienne à un verset. L'offertoire a dû être l'antienne d'un psaume qui se chantait primitivement pendant que les fidèles faisaient l'offrande du pain et du vin pour le sacrifice<sup>4</sup>; les versets du psaume ont

liebat, sed tantum epistola et evangelium recitabatur. Et hoc instituto excerpta de psalmis a B. Gregorio pp. primo introitus, gradualia, offertoria, communionis cum modulatione ad missam in Ecclesia Romana cantari cœperunt. »

<sup>1</sup> Constituit (PP. Cœlestinus) graduale post officium ad missam cantari, id est, responsorium in gradibus. (Anastase, *Vie manuscrite du pape saint Cœlestin.*)

Le nom de graduel donné à ce psaume signifie, ou qu'il était chanté sur les degrés, soit de l'autel, soit de l'ambon, ou qu'il se chantait pendant que le diacre gravissait les degrés de l'ambon pour le chant de l'évangile.

<sup>2</sup> Gradualia, tractus et alleluia Ambrosius, Gelasius et Gregorius ad missam cantari instituerunt. (Ricobaldus Ferr., apud Murator., tom. IX, col. 114.)

Hoc differt inter responsorium, cui chorus respondet, tractum cui nemo. (Amal., lib. IV, *De divin. offic.*, c. XII.)

<sup>3</sup> Adsit nobis tutela Christi gratia, celeusma nostrum dulce cantemus alleluia, ut leti et securi ingrediamur ad felicissimam patriam. (S. Aug., *De cant. nov.*, cap. II.)

Sidoine Apollinaire (430-488) nous rappelle, dans les vers suivants, que les haleurs chrétiens faisaient retentir les rives des fleuves du chant de l'alleluia :

Curvorum hinc chorus helciariorum  
Responsantibus alleluia ripis  
Ad Christum levat amnicum celeusma ;  
Sic, sic psallite, nauta vel viator.

Quintilien fait allusion, lui aussi, à cet usage du chant, par lequel les rameurs s'encouragent : *siquidem et remigem cantus hortatur* (*De Intit.*, lib. I, cap. XI), et saint Isidore de Séville répète les mêmes expressions dans son traité *De musica*. (Étymol., lib. III, cap. XVII.)

« On doit d'autant moins négliger, ajoute Th. Nisard, de constater de pareils usages ou ces significations symboliques, que les uns comme les autres ont souvent déterminé le caractère et, pour ainsi dire, la physionomie mélodique de certains chants. » Cette observation, qui me paraît d'une grande justesse, semble bien trouver son application dans le cas présent; car, ainsi que je l'avais remarqué moi-même, le rythme des *alleluia*, si du moins j'en juge par ceux que j'ai pu transcrire jusqu'ici, est tout le temps ternaire, je veux dire à six-huit, comme celui de la barcarolle, qui correspond, sans doute, au *celeusma* dont parle saint Augustin.

<sup>4</sup> Tum chorus canit antiphonam quæ offertorium nuncupatur, quia antiquo more populus interim sua dona offerebat.... Quis eam antiphonam cantari instituerit non liquet. Plerique a Gregorio Magno primo institutam asserunt,

disparu successivement; seule, l'antienne est restée. Cependant, l'offertoire de la messe des morts fait exception. De la *Communio*, qui se composait anciennement du chant des psaumes, il ne reste plus que l'antienne<sup>1</sup>. On sait que toutes ces antiennes varient selon les fêtes. Quant au répons<sup>2</sup> de l'office, dont la forme rappelle le ronseau musical, il se compose, en somme, quelles que soient son origine et son antiquité, des mêmes éléments que les autres pièces antiphoniques, disposés avec plus d'art<sup>3</sup>. D'ailleurs, le nom qu'il porte, en latin comme en français, a la même signification que le mot grec qui sert à désigner l'antienne.

Les paroles de l'antienne ont été quelquefois empruntées au psaume lui-même qu'elle accompagnait; c'est peut-être une des raisons pour lesquelles on a pris plus facilement l'habitude de supprimer complètement ce dernier, en certains cas.

Si l'on ajoute encore à ces quatre formes primitives du chant de l'Église, dont nous venons de parler, le récitatif liturgique des

quia in suo antiphonario propriam singulis missis assignavit. Sed jam vigebat in Africa hæc consuetudo, ut scribit Augustinus, lib. II, *Retract.*, cap. II. (*Rerum liturg.*, Joann. Bona auct., lib. II, cap. VIII.)

Voici maintenant ce que dit saint Augustin, non au deuxième mais au onzième chapitre de ses *Retractions* : « Inter hæc Hilarus quidam vir tribunicius, laicus catholicus, nescio unde adversus Dei ministros, ut fieri assolet, irritatus, morem qui tunc esse apud Carthaginem cœperat ut hymni ad altare dicerentur de psalmodum libro, sive ante oblationem, sive cum distribueretur populo quod fuisset oblatum, maledica reprehensione, ubicumque poterat, lacerabat, asserens fieri non oportere. Huic respondi, jubentibus fratribus, et vocatur liber ipse contra Hilarum. (*Non exstat.*) »

Il me semble qu'il ne serait pas difficile de concilier les deux opinions mentionnées par le cardinal Bona, en disant que du temps de saint Augustin on chantait des *psaumes* à l'offertoire, et que saint Grégoire y fit ajouter l'antienne.

<sup>1</sup> Mox ut pontifex cœperit in senatorio communicare, statim schola incipit antiphonam ad communionem per vices cum subdiaconibus, et psallunt usque dum communicato populo, annuat pontifex et dicant *Gloria Patri*, et tunc repetito versu quiescunt. (1<sup>er</sup> Ordo Romain; Migne, *Origines de la liturgie cath.*)

<sup>2</sup> Responsorium, responsorius cantus, cantus ecclesiastici species, sic dictus, inquit Isidorus (lib. I, *De eccles. offic.*, cap. VIII, et lib. VI, *Orig.*, cap. XIX), quod, uno canente, chorus consonando respondeat. Rabanus (lib. II, *De instit. Cleric.*, cap. LI) : responsoria ab Italis longo tempore ante (antiphonas) sunt reperta, vocata hoc nomine quod uno canente chorus respondeat. Antea autem id solus quisque agebat, nunc interdum duo vel tres communiter canunt, choro in plurimis respondente. (Idem, lib. I, p. 33) : Inter responsoria et antiphonas hoc interest quod in antiphonis unus dicit versum, in responsoriis vero alternant versibus chori. (Ap. du Cange.)

<sup>3</sup> Sous le rapport de la perfection, on peut considérer le répons comme étant le sonnet du chant liturgique.



collectes de la Préface, du *Pater* et autres pièces de ce même rythme, dont l'antiquité est incontestable et l'allure beaucoup plus libre, on aura tous les genres de chant officiel usités dans l'Église latine.

Nous ne nous attarderons pas sur la question des récitatifs, puisqu'il suffit, pour les bien interpréter, de savoir phraser et bien accentuer le latin, tant que ceux-ci se maintiennent sur la corde récitante, et que, s'ils viennent à emprunter quelque formule mélodique, ils en épousent, par cela même, les lois.

Plusieurs papes travaillèrent successivement, par eux-mêmes ou par d'autres sans doute, à la rédaction du codex des chants liturgiques. On cite particulièrement les noms de saint Damase (366-384), de saint Célestin (422-432), de saint Gélase (492-496) ; mais c'est à saint Grégoire le Grand (590-604) qu'est attribué généralement l'honneur d'avoir mis la dernière main à l'antiphonaire<sup>1</sup>. On sait, du reste, que ce fut le même pontife qui arrêta définitivement la liturgie de la messe, qu'on dit n'avoir pas été écrite avant le cinquième siècle.

\* \*

Ici faisons une halte et jetons, avant d'aller plus loin, un coup d'œil d'ensemble sur le pays exploré. Nous avons appris, en recourant seulement au témoignage des auteurs ecclésiastiques du temps, quelle a été la nature des chants chrétiens à partir de Notre-Seigneur jusqu'au septième siècle : le rythme, la cadence en faisaient toujours partie intégrante. Il est vrai que les auteurs invoqués ne parlaient pas en théoriciens, pour la plupart, mais simplement en narrateurs ; c'est justement pour cela qu'ils échappent au soupçon de parti-pris et de prévention ; ils sont tout bonnement les représentants de la tradition chrétienne à leur époque. Dira-t-on : que, peut-être, la musique leur importait peu ? Mais c'est tout le contraire qui résulte d'une étude approfondie des mœurs de cette époque ; ils en faisaient une affaire capitale, — qu'ils n'étaient pas à hauteur pour juger ? Ce sont presque tous des Pères de l'Église, — que leurs termes ne sont pas assez précis ? Eh bien ! nous allons contrôler leurs dires et élucider à nouveau le sens de leurs expressions.

Parmi ces auteurs, il en est un, Dieu merci, et ce n'est pas le moins subtil, qui, se posant tour à tour en moraliste et en théoricien,

<sup>1</sup> Nous parlerons plus loin des doutes soulevés sur cette question et de l'opinion contraire, notre argumentation devant prévoir toutes les hypothèses.

prendra soin, dans son traité *De musica* d'expliquer les termes dont il se sert, et qui reparaissent si fréquemment sous la plume de chroniqueurs, soit avant, soit après lui ; nous écouterons donc saint Augustin parlant comme musiciste.

Mais tant qu'à faire, puisque, à côté de la tradition ecclésiastique, il y avait aussi, à Rome, une tradition musicale païenne, prenons-la donc à son début et suivons-la jusqu'au temps de saint Grégoire, comme nous avons fait pour la tradition chrétienne ; peut-être servira-t-elle à éclairer sa voisine. Après cela, nous serons sans remords et bien excusable si nous nous trompons. En route donc pour le paganisme et la musique des anciens Romains ; il importe de faire provision de patience, parce que nos consciencieux cicérones sont capables de nous proposer une incursion dans le domaine de leurs maîtres ès arts, les Hellènes !

§ 4. — TRADITION PAÏENNE ET ENSEIGNEMENT CLASSIQUE

Les historiens de la musique sont d'accord avec les auteurs latins pour nous déclarer qu'il n'y avait, dans l'ancienne Rome, qu'un art musical digne de ce nom, l'art grec importé en Italie de toutes pièces, y compris les musiciens<sup>1</sup>, lors de la conquête romaine :

*Græcia capta ferum victorem cepit, et artes  
Intulit agresti Latio. . . . .*

(Epist., lib. II, 1.)

dit Horace, qui avait bien qualité pour juger de la situation. Après lui, Juvénal dénonce avec indignation l'invasion de cette « tourbe achéenne, » avec sa langue, ses mœurs, ses

<sup>1</sup> En présence de son peu d'habileté et de sa stérilité sur le terrain de la musique, le peuple romain ne fut pas porté à cultiver cet art ni à l'honorer ; il en abandonna la pratique à des non-citoyens, à des étrangers, et toutes les transformations artistiques qui s'accomplirent à Rome vinrent du dehors, de l'Étrurie, de la Grèce, de l'Égypte. Toutefois, leur influence (des Étrusques) s'efface de bonne heure devant celle des Hellènes, plus étendue, plus féconde, et destinée à rester prépondérante pendant toute la durée du paganisme. (Gevaert, *Hist. de la musique de l'antiquité*, tom. II.)

Après la conquête de la Grèce par les Romains (146 avant Jésus-Christ), les artistes abandonnèrent en foule leur patrie pour aller chercher fortune à Rome, à Naples, en Égypte et dans quelques-unes des villes principales de l'Asie. Dès lors, le système de la musique grecque devint exclusivement celui des Romains. C'était le même art que l'on trouvait à Rome, aussi bien que dans les villes grecques d'Alexandrie et de Smyrne, dans les colonies de l'Asie Mineure et dans l'Archipel. (Fétis, *Hist. gén. de la musique*, tom. I, pag. 150.)

veurs de flûte, ses instruments à cordes obliques et ses tambourins :

..... Non possum ferre, Quirites,  
Græcam urbem, quamvis quota portio fecis Achææ?  
Jampridem Syrus in Tyberim defluxit Orontes,  
Et linguam, et mores, et cum tibicine chordas  
Obliquas, necnon gentilia tympana vexit.

(Satyr. III.)

Or, qui oserait contester que la musique des Grecs ne fût mesurée. D'abord, leurs théoriciens ont soin de dire que la musique comprend trois choses : la mélodie, le rythme et la parole. Il ne faut rien moins que cela, suivant eux, pour obtenir le *chant parfait*<sup>1</sup>.

Au cinquième siècle avant l'ère chrétienne, Platon définit la musique : « La science des rapports qui existent entre la mélodie et le rythme<sup>2</sup>. »

Quant au rythme, il dit que « ce qui le constitue c'est l'accord des temps longs et des temps brefs, opposés de leur nature. »

Or, le *temps*, d'après Aristote comme d'après Aristide Quintilien, c'est « la mesure du mou-

<sup>1</sup> Melodiam ex tribus constare λόγῳ, id est oratione ἁρμονία, id est concentu, ῥυθμῳ, id est modulo. (Plato, *De republica*, lib. III.)

Cantus autem est et quidem perfectus qui ex harmonia et rythmo et dictione constat. (Arist. Quintil., *De musica*, lib. I.)

Semper enim necesse est tria hæc in auditum incidere, sonum, tempus et litteram seu syllabam; fiet autem ut e sono ejusque ingressu harmoniam, e tempore rhythmum, e littera aut syllaba id quod dicitur: quæ cum simul procedant, simul etiam sensus ea excipere debet. (Plutarchus, *In comment. de musica*.)

Est-il besoin de faire observer que les Grecs appelaient du nom d'*harmonie* la succession convenable des sons en tant qu'ils sont aigus ou graves, ce que nous appelons aujourd'hui très improprement *mélodie*. Car, depuis que nous avons adopté le mot *harmonie* pour signifier la production des sons simultanés, nous n'avons plus de mot consacré pour désigner séparément l'élément mélodique opposé au rythme et faisant avec lui partie intégrante de la mélodie. Lorsque j'ai à parler de cet élément en particulier, je lui donne, d'accord avec quelques auteurs modernes, le nom de *mélôs*, qui n'avait pas encore été employé jusqu'ici en français, sous cette forme. Quelques-uns l'appellent *mélopée*; mais ce terme prête encore à confusion, car la *mélopée* est, à proprement parler, la science qui traite du *mélôs*, par opposition à la *rythmopée*, qui s'occupe du rythme. Quant à la *mélodie*, qui est une suite complète de sons musicaux produisant un effet agréable à l'oreille, elle se compose, comme on vient de nous le dire, de deux éléments essentiels, le rythme et le *mélôs*, auxquels il faut ajouter la parole, lorsqu'il s'agit de musique vocale.

<sup>2</sup> Musica nihil est aliud quam scientia concordantium rationum quæ in harmonia et rythmo versantur. (Plato, *Convivium*.)

Rhythmus ex veloci et tardo antea inter se discrepantibus, tandem vero in unum consensum compositis constituitur. (*Ibid.*)

vement et de l'arrêt<sup>1</sup>. » Les temps ne sont pas vagues, mais déterminés, car, dit Aristoxène, « nous ne constituons pas des mesures au moyen de temps *indéterminés*, mais bien par des temps *déterminés* et limités, quant à la grandeur et au nombre, quant à la symétrie et à l'ordre qui règnent entre eux. Nous ne constituons pas davantage des rythmes au moyen de temps indéterminés, car tous les rythmes sont formés d'un assemblage de certaines mesures. » (*Du rythme*.)

Denys d'Halicarnasse, rhéteur et historien grec, qui vint à Rome l'an 29 avant Jésus-Christ et y passa vingt-deux ans, dit que « l'on ajuste le temps d'après la longueur et la brièveté et que c'est cela qui engendre le rythme<sup>2</sup>. » Pour lui, rythme et pied sont synonymes : *idem vero pedem et rhythmum voco*<sup>3</sup>.

Le même auteur dit encore : « Dans la musique, soit vocale, soit instrumentale, ce sont les mots que l'on subordonne au chant, et non le chant que l'on soumet aux paroles... Même chose pour le rythme... La diction rythmique et musicale transforme les syllabes, les allonge et les raccourcit, de manière bien souvent à intervertir leurs qualités : *car ce ne sont pas les temps que l'on règle sur les syllabes, mais bien les syllabes que l'on règle sur les temps*, οὐ γὰρ ταῖς συλλαβαῖς ἀπευθύνουσι τοὺς χρόνους, ἀλλὰ τοῖς χρόνοις τὰς συλλαβὰς<sup>4</sup>. »

Où chercher la cause de cette anomalie, sinon dans l'observation de la mesure musicale?

Aristide Quintilien, musiciste grec, qui vivait au deuxième siècle après Jésus-Christ, dit que « la musique est la science du chant et de tout ce qui s'y rapporte. » Il ajoute : « Quelques-uns la définissent : l'art théorique et pratique du chant parfait. D'autres : l'art du beau dans les voix et les mouvements<sup>5</sup>. Nous dirions mieux peut-être : la science du beau dans les corps et les mouvements. »

« C'est une science, en effet, c'est-à-dire une connaissance certaine, qui n'admet aucune erreur. Mais on peut aussi l'appeler un art, car elle possède un ensemble de règles partai-

<sup>1</sup> Tempus est numerus seu mensura motus et quietis. (Aristot., 4, *Physic*.)

Tempus enim est mensura motus et stationis... Est autem tempus vacuum, quod absque sono existit ad complendum rhythmum. (Arist. Quintil., lib. I, *De musica*.)

<sup>2</sup> (De admirabili vi dic. Demost., cap. XLVIII.)

<sup>3</sup> (De compos. verborum, 219.)

<sup>4</sup> Περὶ μουσ., § 11; ap. A.-J.-H. Vincent, *Notices des manuscrits*, p. 161.

<sup>5</sup> Musica est notitia et ars decori in vocibus et motibus. (*De musica*, lib. I.)

tement ordonnées et utiles dans la pratique, comme en ont jugé tous les anciens.

« Nous disons encore que c'est l'art du *chant parfait* et avec raison. Trois choses concourent à produire un chant parfait : le mélôs, le rythme et la diction <sup>1</sup>. Or, c'est la musique qui règle ces trois choses. Le mélôs se forme des sons musicaux ; le rythme en ordonne les mouvements, et la diction ou poésie leur donne la mesure. Mais dans un chant parfait, on trouve réunis les mouvements de la voix, ceux du corps, des temps réglés et, comme conséquence, les rythmes...

« La matière musicale, ce sont les sons (de la voix ou des instruments) et les mouvements du corps... Or, le mouvement suppose la multiplicité des temps, *car le temps est la mesure du mouvement comme du repos, χρόνος γαρ ἐστὶ μέτρον κινήσεως καὶ στάσεως.*

« Il y a des mouvements simples, il y en a de composés. Ceux-ci peuvent être continus ou séparés par des intervalles, ou enfin moyens entre les deux, c'est-à-dire en partie continus et en partie séparés. Les sons continus montent et descendent rapidement sans qu'on puisse noter entre eux aucun intervalle appréciable ; c'est le contraire pour les sons distincts. La voix moyenne est un composé des deux.

« Dans le discours ordinaire, la voix procède par mouvements continus ; la déclamation poétique est un composé de deux sortes de mouvements, du continu et du séparé. Quant au chant, chaque son simple en lui-même y est séparé de ceux qui le précèdent et de ceux qui le suivent par certains intervalles déterminés et réglés sur ce qu'on appelle l'unité mélodique.

« Le rythme est un assemblage de temps disposés suivant un certain ordre. Nous appelons leurs modifications *arsis* et *thesis*, bruit et repos <sup>2</sup>. En effet, l'uniformité de mouvement dans les sons ôterait au chant toute force et toute grâce et le rendrait incompréhensible à l'esprit. C'est le rythme, avec tout ce qui le constitue, qui fait la valeur de la mélodie en frappant notre âme par la régularité de ses mouvements.

« Ainsi, d'une manière générale, le rythme est perceptible à trois de nos sens : à la vue, dans la danse ; à l'ouïe, dans le chant ; au tou-

cher, dans les pulsations des artères. Mais en musique, on ne s'occupe que du rythme sensible à la vue et à l'ouïe, en tant qu'il ordonne trois choses : les gestes du corps dans la danse, les modulations de la voix dans le chant, la diction ou parole en poésie.

« Or, ces trois choses peuvent exister, ou séparées les unes des autres, ou unies deux à deux, ou toutes les trois ensemble. Le *chant* existe seul dans les diagrammes musicaux (exercices sur les intervalles, etc.) et dans les dessins mélodiques non ordonnés par le rythme ; il s'unit au rythme dans le jeu des instruments et les ritournelles des mélodies ; il est joint à la diction seule dans ce qu'on appelle poème confus (*confusa carmina*, sorte de récitatifs en usage au théâtre). Le *rythme* se trouve seul dans la danse ; la musique instrumentale le montre uni au chant ; la poésie récitée sur la scène, dans les sotades, par exemple, et autres pièces de ce genre, le joint à la diction. On voit par là également de quelle manière la *diction* s'unit au chant et au rythme. Les trois réunis : chant, rythme et paroles, font l'ode ou le cantique.

« En poésie, le principe formateur du rythme, ce sont les syllabes ; dans le chant, c'est le rapport entre les temps de l'*arsis* et de la *thesis* ; dans la danse, ce sont les figures et leurs termes, appelés *signes*.

« Le temps premier est la durée la plus courte du mouvement rythmique perceptible aux sens. Il est au rythme ce que l'unité est aux nombres... Les temps composés sont ceux qui peuvent se résoudre en temps premiers... Les temps, soit simples, soit composés, servent à former les pieds. Le pied est donc la partie, la mesure de tout rythme, *πούς μὲν οὖν ἐστὶ μέρος τοῦ παντός ῥυθμοῦ* ; c'est lui qui nous permet de percevoir l'ensemble. Le pied se compose de deux parties : l'*arsis* et la *thesis*. »

Longin, rhéteur grec (210-273), dit à son tour : « Le rythme est le père du mètre, *μέτρον πατὴρ ῥυθμός*... Le mètre diffère du rythme en ce qu'il a des temps qui sont invariables sous le rapport de la longueur et de la brièveté, tandis que le rythme donne aux temps l'extension qu'il lui plaît, jusqu'à faire bien souvent d'un temps bref un temps long, *ὁ δὲ ῥυθμός, ὡς βούλεται ἔλκει τοὺς χρόνους, πολλάκις γοῦν καὶ τὸν βραχὺν χρόνον ποιεῖ μακρόν* <sup>1</sup>. »

Le scoliaste d'Héphestion dit également : « Il faut savoir que les rythmiciciens comprennent le temps tout autrement que les métri-

<sup>1</sup> Oportet enim et melodiam contemplari et rhythmum et dictionem ut perfectus cantus efficiatur. (*Ibid.*)

<sup>2</sup> Rhythmus est systema aut nexus temporum inter se ordinatorum. *Ῥυθμός ἐστὶ σύστημα ἐν χρόνῳ κατὰ τινὰ τάξιν συσκευασμένων. Καὶ τὰ τούτων πάθη καλοῦμεν ἄρσιν καὶ θέσιν, φόρον καὶ ἤρεμιν.* (*Ibid.*)

<sup>1</sup> Longin., *Fragm.* 3 ; ap. A.-J.-H. Vincent, *Notices des manuscrits*, p. 199, 159 et suiv.



ens. Ainsi, les rythmiciciens disent que tel temps est plus long que tel autre, que telle syllabe vaut deux temps et demi, telle autre trois temps, telle autre davantage<sup>1</sup>. » C'est toujours la théorie de Denys d'Halicarnasse.

Les Grecs tenaient donc avant tout à l'observation de la mesure dans le chant, puisqu'ils ne craignaient pas de lui sacrifier la quantité, en cas de conflit. Or, nous allons voir que cette théorie, sur laquelle même j'aimerais, pour ma part, à faire des réserves, passa intégralement chez les Latins pour se maintenir jusqu'à la fin du moyen-âge. Reprenons la série des auteurs latins.

..

Cicéron déclare, et plus tard Quintilien se rangera à son avis, que, sans la musique, la poésie des lyriques ressemblerait à de la prose<sup>2</sup>. Ce qui suppose évidemment que la musique prêtait son rythme à la composition des poètes lyriques, car, si elle ne lui avait cédé que ses intonations musicales, Quintilien, comme nous allons le voir plus bas, eût trouvé cela détestable. Mais pour prêter son rythme à la poésie lyrique, il fallait bien que la musique en eût un mesuré d'avance; car, sans cela, la mesure n'eût existé ni dans les paroles, par hypothèse, ni dans le chant, et la musique n'eût rien ajouté au texte sous le rapport du mètre: *nemo dat quod non habet*. C.-J. César, que Quintilien se plaît à citer, ne pensait pas davantage qu'on pût faire de la musique sans la mesure, pas plus qu'il n'entendait qu'on lise les vers sur le ton du chant; tout un ou tout autre: « *Si cantas, male cantas; si legis, cantas*;<sup>3</sup> si vous chantez, vous chantez mal, et si vous lisez, pourquoi chantez-vous? » Un peu plus loin, Quintilien fait observer, en passant, qu'Architas (440-360 avant Jésus-Christ) et Aristoxène (350 avant Jésus-Christ) étaient d'avis que la grammaire demeurerait soumise à la musique qui, dans le principe, ne faisait qu'un avec elle<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> *Ibid.*

<sup>2</sup> Quamquam a modis quibusdam, cantu remoto, soluta esse videatur oratio, maximeque in optimo quoque eorum poetarum qui ὑποδαίονται a Græcis nominantur; quos cum cantu spoliaveris, nuda pæne remanet oratio. (*Orator*, num. 55.)

<sup>3</sup> Sit autem imprimis lectio virilis, et cum suavitate quadam gravis; et non quidem prosæ similis, quia carmen est, et se poetæ canere testantur; non tamen in canticum dissoluta, nec plasmate, ut nunc a plerisque fit effeminata; de quo genere optime C.-J. Cæsarem prætextatum adhuc accepimus dixisse: *si cantas, male cantas; si legis, cantas*. (Quintil., *De Instit. orat.*, l. I, c. VIII.)

<sup>4</sup> Transeamus igitur id quoque quod grammaticæ quondam ac musicæ junctæ fuerunt: si quidem Architas atque Aristoxenus etiam subjectam grammaticen musicæ puta-

Puis abordant directement la question de la musique, afin de rechercher si l'orateur peut tirer quelque utilité de cette science, il dit en propres termes: « La musique a deux sortes de nombres qui s'appliquent, l'un à la voix, l'autre aux mouvements du corps; tous deux sont soumis à des règles. Le musicien Aristoxène divise les parties de la voix en *rythme* et en *mélodie cadencée*. Le premier consiste dans la mesure, l'autre dans le chant et les sons<sup>1</sup>. » Plus loin, parlant de l'emploi plus ou moins fréquent de certains pieds, Quintilien fait observer qu'il ne dépend pas des mots, qu'on ne peut ni prolonger ni précipiter dans le discours, *comme cela se pratique dans le chant*, et il se plaint de l'importunité de ces grammairiens qui, cherchant des vers partout, même dans la prose, ont soumis à différentes mesures les paroles de certains poèmes lyriques dont la musique seule peut dénoncer la *rythme*<sup>2</sup>.

Aulu-Gelle (second siècle) dit que ce qui fait qu'une syllabe est plus longue s'appelle *rythme*, et que ce qui fait qu'elle est plus haute s'appelle *mélodie*<sup>3</sup>. C. Marius Victori-

verunt. (*Ibid.*, c. XI.) Architas, philosophe pythagoricien, et Aristoxène, disciple d'Aristote, étaient tous les deux de Tarente, qui était alors une ville grecque, et vivaient vers la même époque.

<sup>1</sup> Numeros musice duplices habet, in vocibus et in corpore; utriusque enim rei aptus quidam modus desideratur. Vocis rationem Aristoxenus musicus dividit in ῥυθμὸν et μέλος ἑμμετρον: quorum alterum modulatione, canore alterum ac sonis constat. (*Ibid.*, c. XI.)

On ne saurait trop examiner le contexte lorsqu'il s'agit de déterminer le sens que les anciens attachaient à certains termes de musique. Il est clair que dans le passage précité, comme dans ce qui le suit, le mot *modulatione* est pris dans le sens radical et signifie *mensuration*; différemment, il ferait double emploi avec *canore et sonis*.

Quant à nous, nous employons, en langage musical, le terme de *modulation* pour exprimer le passage d'un ton dans un autre; ce qui n'a rien de commun avec la mesure ni même souvent avec le *mode*, qui peuvent ne pas changer. Les Grecs, pour exprimer semblable transition, avaient recours au mot *métabole*, μεταβολή.

C'est pourquoi, de peur qu'on ne me soupçonne de prévention dans l'interprétation de ce passage de Quintilien, je me suis servi de la traduction de M. Ouisille revue par Charpentier, dans la collection Panckoucke.

<sup>2</sup> ..... Ut sint tamen aliis aliis crebriores non verba facient, quæ neque augeri nec minui, nec sicuti modulatione produci, aut corripri possint. (*De Instit. orat.*, l. IX, c. IV.)

Metrici quidem pedes adeo reperiuntur in oratione, ut in ea frequenter non sentiantur nobis omnium generum excidant versus; et contra nihil, quod prosa scriptum, non redigi possit in quædam versiculorum genera, vel in membra. Sed in adeo molestos incidimus grammaticos, quam fuerunt, qui lyricorum quædam carmina in varias mensuras coegerunt. (*Ibid.*)

<sup>3</sup> Longior mensura vocis ῥυθμὸς dicitur altior μέλος. (Ap. Gerbert, *De cantu*, t. I, c. IV.)

nus, dit l'Africain († 370), un peu contemporain de saint Augustin (354-430), élevé d'abord dans le paganisme, puis converti au christianisme, qui enseigna la rhétorique à Rome, convient, lui aussi, que les musiciens revendiquaient le droit d'allonger les syllabes longues et de raccourcir les brèves au gré des temps, dans les modulations rythmiques ou les chants lyriques<sup>1</sup>, ainsi que nous le faisons dans la musique moderne, et ne craint pas de rééditer les expressions de Longin<sup>2</sup>.

Saint Augustin, qui voudra bien nous permettre de faire encore ici l'appel de son nom, puisqu'il n'a pas dédaigné de se placer au rang des théoriciens par la composition de son traité *De musica*, lui qui pourtant ne cherchait, à cette époque de sa vie, qu'à porter les esprits à la contemplation des choses divines, par l'exposition des sciences humaines, vient à son tour dissiper toute équivoque. Il nous avertit d'ailleurs qu'il s'est aidé des lumières de ceux qui étaient près de lui; ce qui semble bien indiquer qu'il n'a pas eu l'intention de faire une œuvre personnelle, mais plutôt d'exposer d'une manière claire et complète la doctrine généralement reçue de son temps. Il commença son traité *De la musique* à Milan, comme il se préparait à recevoir le baptême (387), et l'acheva lorsqu'il fut de retour en Afrique, avant d'être évêque (vers 389). Les six livres qui le composent ont trait exclusivement au rythme, *quando conscripsi de SOLO rythmo sex libros*. Il nous apprend qu'il avait dessein d'en écrire six autres sur la mélodie; malheureusement, les soucis du saint ministère ne lui permirent pas de revenir à ses chères études<sup>3</sup>.

Saint Augustin parle cependant de métrique

<sup>1</sup> Musici non omnes inter se longas aut breves, pari mensurâ consistere, siquidem et brevi breviorum et longâ longiorum dicunt posse syllabam fieri..... Musici qui temporum arbitrio syllabas committunt in rhythmicis modulationibus aut lyricis cantionibus, per circuitum longius extente pronunciationis, tam longis longiores, quam rursus per correptionem breviores brevioribus proferunt. (Marii Victorini, *Artis grammat.*, l. I.)

<sup>2</sup> Rythmus nunquam numero (syllabarum vel pedum) circumscribitur; nam ut volet protrahit tempora, ita ut breve tempus plerumque longum efficiat, longum contrahat. (*Ibid.*)

<sup>3</sup> Per idem tempus quo Mediolani fui, baptismum percepturus, etiam disciplinarum libros conatus sum scribere, interrogans eos qui mecum erant, atque ab hujusmodi studiis non abhorrebant; per corporalia cupiens ad incorporalia quibusdam quasi passibus certis vel pervenire vel ducere. Sed earum solum de grammatica librum absolvere potui, quem postea de armario nostro perdidit; et de musica sex volumina; quantum attinet ad eam partem quæ rythmus vocatur. Sed eosdem sex libros jam baptisatus, jamque ex Italia regressus in Africam scripsi; inchoaveram

dans son livre *De musica*; mais ce n'est point pour le plaisir de se livrer à une digression qui aurait eu, entre autres inconvénients, celui de faire double emploi avec le livre qu'il avait écrit précédemment sur la grammaire. Son but était de faire ressortir les rapports de similitude et de différence existant entre les procédés des poètes et ceux des musiciens.

Plus tard, vers la fin de sa vie, *cum jam senex* (426 ou 427), le saint évêque, passant en revue tous ses écrits, ne trouve rien à modifier ni à retrancher dans son livre *De musica*. Il se reproche seulement, d'une manière générale, d'avoir donné beaucoup d'importance aux études libérales qui ne sont point nécessaires pour arriver à la sainteté. (*Retract.*, lib. I, cap. III et XI.) Il faut dire aussi qu'il avait déjà revu cet ouvrage une première fois avant de l'envoyer à l'évêque Memorius qui le lui avait demandé. (Cf. *Epist.* 101, *Memorio episc.*)

Je donnerai la traduction littérale des principaux passages de son livre ayant trait à la question qui nous occupe. Cela vaut mieux, sans doute, que de me livrer à une pâle analyse qui ne ferait qu'inspirer au lecteur le désir de recourir au texte.

Le traité *De musica* étant rédigé sous forme de dialogue, la lettre M indique les propos du maître (Augustin) et la lettre D ceux de l'élève (Licentius?).

Dans un premier chapitre, qui n'est qu'une sorte d'entrée en matière, saint Augustin nous prévient qu'il empruntera à la grammaire le mot *ped*, bien que cette expression désigne une chose qui n'est pas entièrement de son ressort. « Le nom de *ped*, dit-il, n'a été adopté qu'à cause de la *mesure des temps*; dès lors, pourquoi ne pas l'employer partout où il est question de cette mesure? » D'ailleurs, si d'autres préfèrent créer des mots nouveaux pour distinguer la durée des sons dans la musique, peu lui importe. Toutefois, le musicien est obligé de sortir du domaine de la grammaire, lorsqu'il veut étudier des genres innombrables de sons soumis à la mesure qui dépassent la compétence des grammairiens. C'est la musique

quippe tantummodo istam apud Mediolanum disciplinam. (S. August., *Retract.*, l. I, c. vi.)

..... Initio nostri otii cum a curis majoribus magisque necessariis vacabat animus, volui per ista quæ a nobis desiderasti scripta proludere, quando conscripsi 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 ille deliciae fugere de manibus..... (S. August., *Epist.* 101, *Memorio episcopo.*)

ui englobe tout ce qu'il y a d'harmonieux et d'artistique dans les sons <sup>1</sup>.

Quintilien avait dit : *Tum nec citra musicen grammaticæ potest esse perfecta quum ei de metris rythmisque dicendum sit.* (*De Institut. orat.*, lib. I, cap. iv.)

Après ce court préambule, saint Augustin aborde de front son sujet, procédant à la manière des scholastiques pour ne rien laisser dans l'ombre.

Nous allons voir d'abord comment, après avoir défini la musique *scientia bene modulandi*, saint Augustin explique chacun des termes de sa définition et particulièrement le dernier, qu'il nous importe le plus de bien connaître.

« — M. Définis donc la musique? — D. Je n'ose. — M. Pourrais-tu voir, du moins, si ma définition est juste? — D. J'essaierai quand vous l'aurez formulée. — M. La musique est la science qui apprend à bien *moduler*. Es-tu de cet avis? — D. Peut-être le serais-je si je voyais clairement en quoi consiste la modulation. — M. N'as-tu donc jamais entendu prononcer ce mot, et n'est-il pas vrai que tu ne l'as entendu qu'à propos de chant ou de danse? — D. C'est cela même; mais, comme je remarque que

moduler vient de *modus*, mesure, et qu'il y a une mesure à garder dans tout ce que l'on fait de bien, tandis que, dans le chant et la danse, il se trouve une multitude de choses très viles, quoique attrayantes, je voudrais comprendre d'une manière parfaite ce qu'on entend par *modulation*, car ce seul mot renferme presque entièrement la définition d'une science aussi étendue que la musique, et il ne s'agit point ici d'apprendre les secrets des chanteurs et des histrions. — M. Tu viens de dire que, même en dehors de la musique, il fallait garder dans nos actes une mesure; néanmoins, le terme de modulation entre dans la définition de la musique, n'en sois pas surpris; ignores-tu donc que la parole est appelée le privilège et le don de l'orateur? — D. Je le sais bien, mais pourquoi cette question? — M. Le voici : quand ton valet, tout grossier et tout ignorant qu'il est, répond par un seul mot à ta demande, conviens-tu qu'il parle? — D. Bien sûr. — M. Est-il pour cela orateur? — D. Non, certes. — M. C'est donc qu'il n'a pas bien manié la parole lorsqu'il a parlé, quoique parole vienne de parler? — D. D'accord; mais cette fois encore, je ne sais pas où vous voulez en venir. —

<sup>1</sup> M. Et ausus es nomen quod te grammatica docuit, transferre ad eam rem, quam non pertinere ad grammaticam confiteris? — D. Video non ob aliud pedis nomen impositum, quam propter temporum dimensionem; quam ubicumque cognovero, eo transferre illud vocabulum cur non audeo? Sed etsi alia vocabula sunt imponenda, cum ejusdem dimensionis soni sunt, sed ad grammaticos tamen non pertinent; quid mihi est de nominibus laborare, cum res aperta sit? — M. Nec ego id volo: sed tamen cum videas innumerabilia genera sonorum, in quibus certæ dimensiones observari possunt, quæ genera fatemur grammaticæ disciplinæ non esse tribuenda; nonne censeres esse aliam aliquam disciplinam, quæ quidquid in hujusmodi sit vocibus numerosum artificiosumque, contineat? — D. Probabile mihi videtur. — M. Quod ejus esse nomen existimas? Nam opinor non tibi novum esse omnipotentiam quamdam canendi Musis solere concedi. Hæc est, nisi fallor, quæ musica nominatur. — D. Et ego hanc esse existimo. (*De musica*, l. I, c. 1.)

CAPUT II. — *Musica quid sit. Modulari quid sit.* — M. Defini ergo musicam? — D. Non audeo. — M. Potes saltem definitionem meam probare? — D. Experior, si dixeris. — M. Musica est scientia bene modulandi. An tibi non videtur? — D. Videretur fortasse, si mihi liqueret quid sit ipsa modulatio? — M. Numquid hoc verbum quod modulari dicitur, aut numquam audisti, aut uspiam nisi in eo quod ad cantandum saltandumve pertineret? — D. Ita est quidem: sed quia video modulari a modo esse dictum, cum in omnibus bene factis modus servandus sit, et multa etiam in canendo ac saltando, quamvis delectent vilissima sint; volo plenissime accipere quid prorsus sit ipsa modulatio, quo uno pene verbo tantæ disciplinæ definitio continetur. Non enim tale aliquid hic descendum est quale quilibet cantores histrionesque noverunt. — M. Illud superius, quod in omnibus etiam præter musicam factis modus servandus est, et tamen in musica modulatio dici-

tur, non te moveat, nisi forte ignoras dictionem oratoris proprie nominari.

— D. Non ignoro, sed quorsum istuc? — M. Quia et puer tuus quamlibet impolitissimus et rusticissimus, cum vel uno verbo interroganti tibi respondet, fateris eum aliquid dicere? — D. Fateor. — M. Ergo ille orator est? — D. Non. — M. Non igitur dictione usus est cum aliquid dixerit, quamvis dictionem a dicendo dictam esse fateamur. — D. Concedo: sed et hoc quo pertinet requiro. — M. Ad id scilicet ut intelligas modulationem posse ad solam musicam pertinere, quamvis modus unde flexum verbum est, possit etiam in aliis rebus esse: quemadmodum dictio proprie tribuitur oratoribus, quamvis dicat aliquid omnis qui loquitur, et a dicendo dictio nominata sit. — D. Jam intelligo. — M. Illud ergo quod abs te postea dictum est, multa esse in canendo et saltando vilia, in quibus, si modulationis nomen accipimus, pene divina ista disciplina vilescit: cautissime omnino abs te animadversum est. Itaque discutiamus primum quid sit modulari, deinde quid sit bene modulari: non enim frustra est definitioni additum. Postremo etiam quod tibi scientia posita est, non est contemnendum: nam his tribus, nisi fallor, definitio illa perfecta est.

— D. Ita fiat. — M. Igitur, quoniam fatemur modulationem a modo esse nominatam, numquidnam tibi videtur metuendum ne aut excedatur modus aut non impleatur, nisi in rebus quæ motu aliquo fiunt? Aut, si non moveatur, possumus formidare ne præter modum aliquid fiat? — D. Nullo pacto. — M. Ergo modulatio non incongrue dicitur movendi quædam peritia, vel certe qua fit ut bene aliquid moveatur. Non enim possumus dicere bene movere aliquid, si modum non servat. — D. Non possumus quidem, sed necesse erit rursus istam modulationem in omnibus bene factis intelligere. Nihil quippe nisi bene movendo, bene fieri video. — M. Quid si forte ista omnia per musicam fiant, quamvis modulationis nomen in cujus-



M. A te faire comprendre que la modulation est un mot qui peut n'appartenir qu'à la musique, bien que le terme de *mode*, qui a servi à le former, puisse s'appliquer à d'autres choses. C'est ainsi que le don de la parole est attribué exclusivement aux orateurs, quoique tous ceux qui parlent en fassent usage, et que parole vienne de parler. — D. Je comprends maintenant. — M. Quant à l'observation que tu as faite ensuite qu'il y a, dans les chants et dans les danses, des grossièretés qu'on ne saurait appeler modulations sans dégrader cette science de la musique qui est presque divine, elle est parfaitement juste. Voyons donc, d'abord, ce qu'il faut entendre par *bien* moduler, car ce n'est pas sans raison que le mot *bien* a été ajouté à la définition. Quant au mot *science*, il ne faut pas non plus le passer légèrement; voilà les trois termes, si je ne me trompe, dont se compose la définition. — D. Je veux bien.

« — M. Nous reconnaissons donc que moduler dérive de *modus*, mesure. Penses-tu qu'il y ait à craindre que la mesure soit dépassée ou ne soit pas atteinte, si ce n'est dans les choses qui sont soumises à quelque mouvement? Autrement dit, s'il n'y a pas mouvement, doit-on craindre que quelque chose ne se fasse pas en mesure? — D. Pour cela, non. — M. Nous pouvons donc définir la modulation, *une certaine habileté à se mouvoir, ou l'art qui consiste à faire exécuter de bons mouvements. Or, nous ne pouvons pas dire qu'un mouvement soit bon s'il est dépourvu de mesure.* — D. C'est vrai. Mais alors il faudra comprendre, sous ce terme de modulation, tout ce qui est bien fait? — M. Eh bien! qu'y a-t-il d'étonnant à ce que tout cela s'accomplisse d'après les lois de la musique, bien que le terme de modulation soit plus communément, et à plus juste titre, em-

cemodi organis magis tritum sit, nec immerito? Nam credo videri tibi aliud esse tornatum aliquid ligneum, vel argenteum, vel cujuscæ materiæ; aliud autem ipsum motum artificis, cum illa tornantur. — D. Assentior multum differre. — M. Numquidnam ergo ipse motus propter se appetitur, et non propter id quod vult esse tornatum? — D. Manifestum est. — M. Quid? Si membra non ob aliud moveret, nisi ut pulchre ad decore moverentur, eum facere aliud nisi saltare diceremus? — D. Ita videtur. — M. Quando ergo censens aliquam rem præstare et quasi dominari? Cum propter seipsam, an cum propter aliud appetitur? — D. Quis negat cum propter seipsam? — M. Repete nunc illud superius quod de modulatione diximus: nam ita eam posueramus, quasi quamdam movendi esse peritiam, et vide ubi magis habere sedem debeat hoc nomen: in eo motu qui velut liber est, id est propter se appetitur, et per se ipse delectat; an in eo qui servit quodam modo; nam quasi serviunt omnia que non sibi sunt, sed ad aliquid aliud referuntur. — D. In eo scilicet

ployé pour les instruments de musique? Tu sais bien distinguer, j'imagine, un ouvrage de tour d'avec le mouvement qu'exécute le tourneur en le modelant? — D. Je conviens que ce n'est pas la même chose. — M. Eh bien? penses-tu que le mouvement que fait le tourneur soit recherché en vue de lui-même ou pour l'objet à tourner? — D. Il est évident que c'est pour l'objet. — M. Et qu'arriverait-il si le tourneur n'agitait ses jambes que dans le but de produire des mouvements gracieux et élégants, ne dirions-nous pas qu'il ne fait pas autre chose que danser? — D. Si. — M. Quand donc penses-tu qu'une chose prime et domine? Est-ce lorsqu'on la recherche pour elle-même ou dans un autre but? — D. Qui ne voit que c'est lorsqu'on la recherche pour elle-même? — M. Rappelle-toi donc ce que nous avons dit plus haut de la modulation. Nous avons établi qu'elle consistait dans une certaine habileté à se mouvoir; voyons donc à quel genre de mouvements ce terme de modulation doit s'appliquer de préférence. Sera-ce à ceux que l'on peut appeler indépendants, c'est-à-dire que l'on recherche pour eux-mêmes et qui plaisent naturellement, ou bien à ceux qui comportent je ne sais quoi de servile? Car c'est bien une espèce de servitude que de ne pas s'appartenir et de se rapporter à une fin étrangère. — D. J'estime que le terme de modulation doit s'appliquer au mouvement qu'on recherche pour lui-même. — M. Il faut donc conclure que la science des modulations est cette science qui consiste à bien ordonner les mouvements, *de telle sorte qu'ils soient capables de se faire désirer*, et, par conséquent, de *plaire par eux-mêmes*. — D. Sans doute.

« — M. Pourquoi avons-nous ajouté le mot *bien*, puisque la modulation suppose nécessairement des mouvements bien ordonnés? — D. Je

qui propter se appetitur. — M. Ergo scientiam modulandi jam probabile est esse scientiam bene movendi; ita ut motus per se ipse appetatur, atque ob hoc per se ipse delectet. — D. Probabile sane. — CAPUT III. — *Bene modulari quid sit, et cur in musicæ definitione positum.* — M. Cur ergo additum est, *bene*, cum jam ipsa modulatio, nisi bene moveatur, esse non possit? — D. Nescio, et quemadmodum mihi ereptum sit ignoro; nam hoc requirendum animo hæserat. — M. Poterat omnino nulla de hoc verbo controversia fieri, ut jam musicam, sublato eo quod positum est, bene, tantum scientiam modulandi definiremus. — D. Quis enim ferat si enodare totum ita velis? — M. Musica est scientia bene movendi. Sed quia bene moveri jam dici potest, quidquid numerose servatis temporum atque intervallorum dimensionibus movetur (jam enim delectat, et ob hoc modulatio non incongrue jam vocatur); fieri autem potest, ut ista numerositas atque dimensio delectet, quando non opus est; ut si quis suavissime canens et pulcherrime saltans velit eo ipso lasci-

ne sais pas; j'ignore même comment j'ai pu oublier de vous interroger sur ce point, car je n'étais bien proposé de le faire. — M. On aurait pu le supprimer, ce mot, et définir simplement la musique : *la science qui apprend à moduler*. — D. Il serait fatigant, en effet, de vouloir ainsi tout expliquer avec le même soin. — M. La musique est la *science qui apprend à bien ordonner les mouvements*. Sans doute, on peut dire que les mouvements sont bien ordonnés, quand on y observe *d'une façon harmonieuse la mesure des temps et des repos*, car ils plaisent dès lors et peuvent, à cause de cela, s'appeler modulations; mais il peut arriver que cette harmonie et cette mesure viennent plaire mal à propos, comme lorsqu'une voix charmante ou une danse gracieuse tendent à provoquer une gaieté folâtre dans une circonstance qui exige de la gravité. On fait alors un mauvais usage d'une modulation irréprochable, c'est-à-dire qu'on abuse d'un mouvement qui était bon en soi, du moment qu'il était bien réglé, uniquement parce qu'on l'emploie contre les convenances. Il y a donc une grande différence entre moduler et *bien moduler*. La modulation se retrouve chez tous les chanteurs, *pourvu qu'ils ne se trompent pas dans la mesure des paroles et des sons*; mais la bonne modulation n'appartient qu'à cet art libéral que nous appelons la musique. »

« Il reste donc acquis que le meilleur mouvement ne saurait convenir s'il manque d'à-propos. Retenons ce principe qu'il ne faut jamais perdre de vue, et ne chicanons pas sur des mots, lorsque la chose est claire; ne nous préoccupons pas de savoir s'il faut définir la musique : la science qui apprend à moduler ou à bien moduler. — D. Je méprise les querelles de mots; cependant, cette distinction ne me déplaît pas. »

Inutile de poursuivre cette citation déjà pas mal longue; l'explication du mot *scientia*

vire, cum res severitatem desiderat; non bene utique numerosa modulatione utitur; id est ea motione quæ jam bona, ex eo quia numerosa est, dici potest, male ille, id est incongruenter utitur. Unde aliud est modulari, aliud bene modulari. Nam modulatio ad quemvis cantorem, tantum qui non erret in illis dimensionibus vocum ac sonorum, bona vero modulatio ad hanc liberalem disciplinam, id ut ad musicam, pertinere arbitranda est.

Quod si nec illa bona tibi motio videtur ex eo quia inepta est, quamvis artificiose numerosam esse fateare; teneamus illud nostrum, quod ubique servandum est, ne certamen verbi, re satis elucente, nos torquet; nihilque curemus, utrum musica modulandi, an bene modulandi scientia describatur. — D. Amo quidem rixas verborum præterire, atque contemnere, non tamen mihi displicet ista distinctio.

n'ajouterait rien qui fût de nature à éclairer la question rythmique. Mais, pour résumer en quelques mots le précédent dialogue, il résulte clairement de ce que nous venons de lire que saint Augustin définit la musique, la *science qui apprend à bien moduler*, et la modulation, *l'art d'exécuter de bons mouvements*. Or, les mouvements sont bons, d'après lui, quand on y observe avec habileté la *mesure des temps et des repos*<sup>1</sup>; cela revient donc à dire que la musique est la *science qui apprend à disposer avec ordre les temps et les repos*.

Mais, me direz-vous, ce n'est là la définition que du rythme? Eh bien! Saint Augustin ne nous a-t-il pas avertis que, dans ce premier ouvrage, il n'avait envisagé la musique que sous le rapport du rythme? D'ailleurs, qu'avons-nous besoin d'autre chose, pour l'heure présente, que de savoir comment le savant Maître comprenait le rythme dans le chant? Nous voyons maintenant que sa définition se trouve tout à fait d'accord avec celle des théoriciens grecs, tout en offrant plus de précision, en ce qu'elle s'applique en même temps aux sons et aux silences, au mouvement et à l'arrêt, et qu'elle est aussi en parfaite conformité avec la théorie moderne qui peut se traduire ainsi : le rythme est la proportion dans la division du temps par le mouvement ou, si l'on préfère : la proportion dans la mesure du mouvement et du repos<sup>2</sup>.

Osera-t-on supposer un seul instant que saint Augustin n'ait pas voulu parler ici de temps égaux, de mesure isochrone, lui qui s'évertue, dans la suite de son traité, à égaliser

<sup>1</sup> Ce que nous a dit saint Augustin de cet ouvrage, qui n'est en effet qu'un traité de rythme et de métrique, ainsi qu'un passage de sa lettre à l'évêque Memorius, prouve indubitablement qu'il faut traduire ici le mot *intervalla* par *repos*, non par intervalles mélodiques : « Difficillime quippe intelliguntur in eo (opusculo *De musica*) quinque libri, si non adsit qui non solum disputantium possit separare personas, verum etiam pronunciano ita sonare morulas syllabarum, ut eis exprimantur sensumque aurium feriant genera numerorum; maxime quia in quibusdam etiam *silentiorum* dimensa *intervalla* miscentur, quæ omnino sentiri nequeunt, nisi auditorem pronunciator informet. (Loc. cit., vid. pag. 29.) »

\* *Morulas syllabarum* signifie dans ce passage la durée des syllabes.

Au troisième livre du présent traité, chapitre huitième, saint Augustin, renversant ses termes, appelle la pause *intervalli silentium* : « Annumeratur sono certum atque dimensum intervalli silentium. » Cette expression signifie au fond la même chose que *silentiorum intervalla*; il n'y a de changé que le point de vue sous lequel la pause est considérée : intervalle des silences, silence des intervalles.

<sup>2</sup> *Tempus est numerus seu mensura motus et quietis.* (Arist., 4, *Physic.*)

les pieds métriques par la supputation des temps et l'adjonction de silences *déterminés* et *mesurés*, en cas d'insuffisance de durée des syllabes pour compléter les pieds ou le mètre, *annumeratur sono certum atque dimensum intervalli silentium*; <sup>1</sup> lui qui conçoit le rythme comme se développant par pieds *déterminés* et de *même espèce*, c'est-à-dire renfermant tous un même nombre de temps, *nam quoniam illud pedibus certis provolvitur, peccaturque in eo si pedes dissoni misceantur, recte appellatus est rythmus, id est numerus* <sup>2</sup>.

Ah! s'il n'avait voulu parler que de cette mesure vague, indéterminée, qui convient à la prose, saint Augustin ne se serait pas tant donné de mal pour faire ressortir la différence qui existe entre la grammaire et la musique, pour montrer les différents pieds ou mesures que l'on peut établir, ceux qu'il convient ou ne convient pas d'associer, la vraie manière de battre la mesure des mètres ou phrases musicales, et d'interposer les silences complémentaires.

Faudra-t-il donc faire encore appel à Quintilien pour observer qu'il n'en est pas des longues et des brèves de la prose, dont la durée est indéterminée, comme de celles des vers, qui sont, pour ainsi dire, obsédées par le sentiment de l'égalité : *ideoque in metris omnes breves longæque inter se obsessæ sunt pares* <sup>3</sup>. Or, ce sont précisément ces dernières dont nous parle tout le temps saint Augustin et qu'il prend pour terme de comparaison.

Écoutez encore ce que dit saint Augustin dans le traité *De ordine* <sup>4</sup>, où la question de la

<sup>1</sup> *De musica*, lib. III, cap. VIII.

<sup>2</sup> *Ibid.*, lib. III, cap. I.

<sup>3</sup> *De Instit. orat.* L. IX, cap. IV.

<sup>4</sup> Videbat autem (ratio) hanc materiam esse vilissimam nisi certa dimensione temporum, et acuminis gravitatisque moderata varietate soni figurarentur. Recognovit hinc esse illa semina quæ in grammatica, cum syllabas diligenti consideratione versaret, pedes et accentus vocaverat. Et quia in ipsis verbis brevitates et longitudines syllabarum prope æquali multitudine sparsas in oratione attendere facile fuit, tentavit pedes illos in ordines certos disponere atque conjungere; et in eo primo sensum ipsum consecuta, moderatos impressit articulos quæ et cæsa et membra nominavit. Et ne longius pedum cursus provolveretur, quam ejus judicium posset sustinere, modum statuit unde reverteretur, et ab eo ipso versum vocavit. Quod autem non esset certo fine moderatum sed tamen rationabiliter ordinatis pedibus curreret, rythmi nomine notavit; qui latine nihil aliud quam numerus dici potuit.... In hoc igitur quarto gradu sive in rythmis sive in ipsa modulatione intelligebat regnare numeros, totumque perficere; inspexit diligentissime ejusmodi essent; reperiebat divinos et sempiternos, præsertim quod ipsis auxiliantibus omnia superiora contexerat.... Et quoniam illud quod mens videt semper est præsens et immortale approbatur,

musique se présente de nouveau; ce passage servira à compléter sa théorie touchant la nécessité de la mesure, tant dans le rythme considéré isolément, que dans le chant lui-même : « Mais la raison voyait que cette matière <sup>1</sup> (les sons) ne mériterait que le dédain si l'on n'avait soin de *régler les sons par la mesure des temps* et par une sage alternative d'acuité et de gravité. La raison reconnut qu'en examinant la grammaire avec une attention soigneuse, elle avait vu dans les pieds et les accents le germe de ce qu'elle cherchait actuellement. Comme il était facile d'observer que les syllabes brèves et longues étaient répandues dans le discours d'une manière à peu près égale, elle essaya de réunir et de disposer ces pieds avec ordre et, consultant l'oreille, elle commença par de petites sections qu'elle appela incises et hémistiches. Les pieds ne devant pas courir au delà de ce que demandait le goût, elle fixa une limite après laquelle on devrait revenir. C'est de là que vient le mot *vers*. Quand le vers n'aurait pas de terme déterminé et que cependant *les pieds se suivraient dans un ordre rationnel, cela s'appellerait rythme*, ce qui en latin ne peut pas se dire autrement que *nombre*. . . . .

« Voyant donc qu'à ce quatrième degré les nombres régnaient partout, tant dans les rythmes que dans les chants, et complétaient tout l'ensemble, la raison étudia leur nature avec le plus grand soin. Elle trouva qu'ils étaient divins et éternels, surtout en observant qu'ils l'avaient aidée jusqu'alors à tout disposer avec ordre <sup>2</sup>... Et parce que ce qui fait l'objet des contemplations de l'esprit est toujours présent et réputé immortel comme sont les nombres, tandis que le son étant sensible passe et n'a plus d'existence que dans la mémoire, la raison permit aux poètes (ne devaient-ils pas, en effet, remonter à la génération de toutes choses) de

cujus generis numeri apparebant; sonus autem, quia sensibilis res est, præterfuit in præteritum tempus, imprimaturque memoriæ; rationabili mendacio jam poetis favente ratione (querendumne quid propagini similiter inesset?) Jovis et Memoriæ filias Musas esse confictum est. Unde ista disciplina sensus intellectusque particeps musicæ nomen invenit. (*De ordine*, lib. II, cap. XIV.)

<sup>1</sup> At omnem sonum qui materies cantilenarum est.... (S. Isid., *Etymol.*, lib. XIX.) Cf Arist. Quintil. *loc. cit.*

<sup>2</sup> Ne dirait-on pas que J. de Maistre venait de lire saint Augustin lorsqu'il écrivait : « Otez le *nombre*, vous ôtez les arts, les sciences, la parole et, par conséquent, l'intelligence. Ramenez-le : avec lui apparaissent les deux filles célestes, l'harmonie et la beauté, le cri devient le *chant*, le bruit reçoit le nom de *rythme*, le saut est la *danse*, la force s'appelle *dynamique*, et les lignes sont des *figures*. »



supposer, dans une fable rationnelle, que les muses étaient filles de Jupiter et de la Mémoire; ce qui fit donner le nom de *musique* à cet art, qui participe à la fois des *sens* et de l'*esprit*. »

Est-il possible de donner à des considérations abstraites une forme plus intéressante à la fois et plus claire? On ne saurait se méprendre sur la pensée de saint Augustin. Pour lui, point d'autre rythme que le rythme mesuré: « Tout cet appareil ne signifierait rien, si l'on n'avait soin de régler les sons par la *mesure des temps*, » c'est-à-dire, point de musique sans rythme; ce sont les nombres qui « *règnent*, tant dans les rythmes que dans les *chants*, c'est à eux qu'il est réservé de tout parfaire. »

Ceux qui conserveraient encore des doutes sur la pensée de ce Maître n'ont qu'à poursuivre l'étude de son traité *De musica*. Ils verront, par exemple, au livre deuxième, que le grammairien et le musicien se placent à des points de vue différents pour l'appréciation de la quantité des syllabes; les uns s'en rapportent à l'autorité des anciens, les autres ne se préoccupent que de l'exigence du rythme musical<sup>1</sup>. « Quant à la musique, de qui relève la mesure rationnelle et le nombre dans les mots, elle n'a d'autre souci que de veiller à ce qu'une syllabe soit tenue ou précipitée, suivant la place qu'elle occupe dans le rythme. »

C'est-à-dire que saint Augustin affirme après tant d'autres, je ne dirai pas la supériorité de la musique sur la grammaire, pour ne pas être plus affirmatif que lui, mais l'indépendance du rythme musical vis-à-vis de la quantité grammaticale et la nécessité de sauvegarder dans la musique la grande loi de la mesure.

Toutefois, la réserve de saint Augustin, lequel n'était pas, j'imagine, sans connaître les licences autorisées par ses prédécesseurs, ne me

paraît pas de nature à justifier les entorses qu'ont fait subir, après lui et peut-être même de son temps, au texte des mélodies liturgiques nombre de chanteurs *maladroits*, auxquels Aurélien de Réomé (neuvième siècle), s'appuyant, lui aussi, sur des écrits anciens, reprochera plus tard de ne pas faire concorder les lois rythmiques du chant avec celles de la quantité ou de l'accentuation des mots latins<sup>1</sup>. « Peu importe au musicien, dit le Maître, que vous fassiez longues ou brèves les deux syllabes du mot *cano*, pourvu que vous observiez en chantant le rythme voulu. » Mais si le musicien se déclare satisfait, il ne s'ensuit pas que le grammairien n'ait rien à dire: *reprehendet grammaticus..... grammaticus jubet emendari*, et saint Augustin me semble réserver ses droits.

Enfin, repassant toutes ses considérations précédentes pour s'élever jusqu'à la contemplation de la beauté incréée et de l'harmonie éternelle, saint Augustin dit au sixième et dernier livre de son traité<sup>2</sup>: « Sous l'empire d'une émotion qui lui est particulière, la raison, quand elle apprécie la succession des temps et modifie à son gré les rythmes, se pose cette question: Qu'est-ce qui nous charme dans l'harmonie sensible des nombres? Est-ce autre chose qu'une certaine symétrie et des intervalles (de temps) également mesurés, *num aliud præter parilitatem quamdam et aqualiter dimensa intervalla*? Le pyrrique, le spondée, l'anapeste, le dactyle, le procéleusmatique, le dispondée auraient-ils pour nous quelque charme, si leurs deux parties ne se correspondaient par un mode égal de division? Et d'où vient la beauté de l'iambe, du trochée, du tribraque, sinon de ce que la plus petite partie divise la plus grande en deux parts égales? . . . . .

« Donc la raison s'enquiert; elle examine la délectation sensible de l'âme, qui s'érige en juge et lui demande si, lorsqu'elle se laisse charmer par l'égalité des intervalles temporaires, il y a *égalité parfaite entre deux brèves* quelconques qu'elle a entendues, ou s'il est possible d'en *allonger une*, non jusqu'à lui

<sup>1</sup> *Mus. disciplin.*, p. 56; ap. Petit, *Dissertation sur la psalmodie*, p. 253.

<sup>2</sup> Et nunc cum ipsa sua delectatione, quæ in temporum momenta perpendit, et talibus numeris modificandis nutus suos exhibet, sic agit; quid est quod in sensibili numerositate diligimus? Num aliud præter parilitatem quamdam et æqualiter dimensa intervalla? An ille pyrrhichius pes, sive spondeus, sive anapestus, sive dactylus, sive procéleusmaticus, sive dispondeus nos aliter delectaret, nisi partem suam parti alteri æquali divisione conferret?


<sup>1</sup> Itaque, verbi gratia, cum dixeris *cano*, vel in versu forte posueris, ita ut vel tu pronuncians producas hujus verbi syllabam primam, vel in versu eo loco ponas, ubi esse productam oportebat, reprehendet grammaticus, custos ille videlicet historię, nihil aliud asserens cur hunc corripere oporteat, nisi quod hi qui ante nos fuerunt, et quorum libri exstant tractanturque a grammaticis, ea correpta, non producta usi fuerint. Quare hic quidquid valet auctoritas valet. At vero musicę ratio, ad quam dimensio ipsa vocum rationabilis et numerositas pertinet, non curat nisi ut corripiatur vel producat syllaba, quæ illo vel illo loco est secundum rationem mensurarum suarum. Nam si eo loco ubi duas longas syllabas poni decet, hoc verbum posueris, et primam quæ brevis est pronunciatione longam feceris, nihil musica omnino succenset; tempora enim vocum ea pervenere ad aures quæ illi numero debita fuerunt. Grammaticus autem jubet emendari, et illud te verbum ponere cujus prima syllaba producenda sit, secundum majorum, ut dictum est, auctoritatem, quorum scripta custodit. (*De musica*, lib. II, cap. 1.)

donner la durée d'une longue, mais de manière à la rendre *moins brève* que sa voisine en la tenant un peu plus longtemps. On répondra peut-être que c'est possible, lorsque l'âme subjuguée par les délices du chant n'est pas à même de saisir semblables nuances, et qu'elle prend plaisir aux mouvements inégaux comme aux autres. Eh bien ! dites-moi s'il est quelque chose de plus *honteux* qu'une semblable méprise, qu'un pareil *défaut d'égalité* (dans le rythme) ?

« Que cela nous serve d'avertissement. Ayons soin de nous tenir en garde contre des mouvements rythmiques qui n'ont qu'un semblant de régularité et dont nous ne pouvons pas dire s'ils sont égaux.

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

Après cela, s'il en est encore qui trouvent que saint Augustin ne se prononce pas pour l'égalité des temps et l'isochronisme de la mesure, je désespère de le leur faire comprendre.

Toutefois, il ne faudrait pas induire, ce me semble, de ce qui précède que, parce qu'il combattait l'inégalité des brèves, saint Augustin n'admettait pas dans le rythme ce que nous appelons actuellement *croche pointée*, et qui se retrouve dans ce qu'on nomme, en terme de grammaire, *dactyle cyclique*, dont voici une représentation musicale :  ; car il se serait mis ainsi, sans le dire, en contradiction avec les anciens, et notamment avec Victorinus<sup>1</sup>, pour lequel il professait une si haute estime. Rappelons-nous ce qu'il a dit au premier chapitre de son traité *De musica*, à savoir,

« Quid vero iambus, trocheus, tribrachus pulchritudinis habent, nisi quod minore sua parte majorem suam partem in tantas duas æqualiter dividunt... Quærit ergo ratio, et carnalem animæ delectationem, quæ judiciales partes sibi vindicabat, interrogat, cum eam in spatiorum temporalium numeri æqualitas mulceat, utrum duæ syllabæ breves quascumque audierit vere sint æquales : an fieri possit, ut una earum edatur productius, non usque ad longæ syllabæ modum, sed infra quantumlibet, quo tamen excedat sociam suam. Num negari potest, fieri posse, cum hæc delectatio ista non sentiat, et inæqualibus velut æqualibus gaudeat ? Quo errore et inæqualitate quid turpius ? Ex quo admonemur ab his avertere gaudium, quæ imitantur æqualitatem, et utrum impleant comprehendere non possumus ; imo quod non impleant fortasse comprehendimus ; et tamen in quantum imitantur, pulchra esse in suo genere et ordine suo, negare non possumus. (*De musica*, lib. VI, cap. x.)

<sup>1</sup> *Loc. cit.*

Priscien, grammairien du cinquième siècle, qui vivait peut-être en même temps que saint Augustin (mort seule-

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

Ce que saint Augustin réclame ici, c'est que les temps et, par suite, les notes, quelles qu'elles soient, aient une durée bien déterminée, de manière qu'on puisse dire que la plus petite divise exactement la plus grande, et qu'elles sont entre elles dans tel ou tel rapport ; en d'autres termes, c'est l'isochronisme de la mesure. En cela, le savant Maître est bien d'accord avec Aristoxène qui, comme nous l'avons vu, n'entend pas que l'on constitue les mesures « au moyen de temps indéterminés. » Diomède, grammairien du cinquième siècle, dit de même : « *Rythmi CERTA DIMENSIONE TEMPORUM terminantur, et pro nostro arbitrio nunc brevius arctari, nunc longius provehii possunt.*

Nous retrouvons la doctrine de saint Augustin, touchant l'égalité des temps, et souvent même ses propres expressions, chez des auteurs bien postérieurs à saint Grégoire, tels que Hucbald de Saint-Amand<sup>1</sup> († 932), Gui d'Arezzo<sup>2</sup> (995-1050), Bernon de Reichenau<sup>3</sup> († 1048).


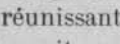
ment en 430), dit lui aussi : « Tempus syllabæ accidit unum vel duo, vel etiam, ut quibusdam placet, unum semis et duo semis et tria. »

<sup>1</sup> De cætero ante omnia sollicitius observandum, ut æqualitate diligenti cantilena promatur ; qua utique si careat, præcipuo suo privatur jure, et legitima perfectione fraudatur. Sine hac quippe chorus concentu confunditur dissono, nec cum aliis concorditer quilibet cantare potest, nec solus docte... Inæqualitas ergo cantionis cantica sacra non vitiet... Verum omnia longa æqualiter longa, brevium sit par brevitatis, exceptis distinctionibus, quæ simili cautela in cantu observandæ sunt... Quæ canendi æquitas rythmus grece, latine dicitur numerus : Quod certe OMNE MELOS more metri diligenter mensurandum sit. Hanc magistri scholarum studiose inculcare discipulis debent, et ab initio infantes eadem æqualitatis sive numerositatis disciplina informare, inter cantandum aliqua pedum manuumve, vel qualibet alia percussione numerum instruere. (*Commemoratio brevis de tonis.*)

<sup>2</sup> Sicque opus est, ut quasi metricis pedibus cantilena plaudatur, et aliæ voces ab aliis morulam duplo longiorem vel duplo breviorum, aut tremulam habeant. (*Micrologus*, cap. xv.)

<sup>3</sup> Idcirco ut in metro certa pedum dimensione contextitur versus, ita apta et concordabili brevium et longorum




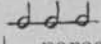

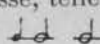
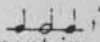
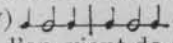
Tant que nous sommes avec saint Augustin, le maître de premier ordre, supérieur en tout, qui imprimait la marque de son puissant génie sur tout ce qu'il touchait, et qu'on a le tort, à son avis, de ne pas assez consulter dans une matière aussi épineuse que celle qui nous occupe, où précisément il lui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

Partant de ce principe que l'égalité et la similitude sont préférables à l'inégalité et à la dissimilitude<sup>1</sup>, et reconnaissant que les mètres égaux sont ceux qui ont la même mesure, c'est-à-dire qui occupent le même espace de temps, saint Augustin exige que, pour que des pieds (lisez mesures) puissent être associés, soit dans un vers, soit dans un rythme<sup>2</sup>, il faut qu'ils aient au moins le même nombre de temps (lib. II, cap. IX et lib. III, cap. I), sinon le même battement de mesure (lib. II, cap. XI), c'est-à-dire, sinon le même partage des temps entre le levé et le baissé. En d'autres termes, il veut bien admettre, à l'exemple des anciens, qu'on batte des mesures de six temps (ce sont celles qui s'allient le mieux à son avis), soit à deux temps :  $\frac{6}{8}$  , soit à trois temps :  $\frac{6}{4}$  , en réunissant les notes, soit par groupes de trois, soit par groupes de deux ;

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

<sup>1</sup> Boëce dira plus tard : « Amica est similitudo ; dissimilitudo vero odiosa atque contraria. » (*De musica*, cap. I.)

<sup>2</sup> Un rythme, d'après saint Augustin, diffère d'un vers en ce qu'il n'est pas soumis comme lui à une longueur déterminée et qu'il est libre de faire sa cadence après tel ou tel pied. Par ailleurs, il ne comporte pas plus que le mètre de pieds dissonants. Tout mètre est rythme, mais tout rythme n'est pas mètre. « Nam quoniam illud pedibus certis provolvitur, peccaturque in eo si pedes dissoni misceantur, recte appellatus est rhythmus, id est numerus ; sed quia ipsa provolutio non habet modum, nec statutum est in quoto pede finis aliquis emineat ; propter nullam mensuram continuationis non debuit metrum vocari. Hoc autem utrumque habet ; nam et certis pedibus currit et certo terminatur modo. Itaque non solum metrum propter insignem finem, sed etiam rhythmus est, propter pedum rationabilem connexionem. Quocirca omne metrum rhythmus, non omnis rhythmus etiam metrum est. » (Lib. III, cap. I.)

mais il ne suppose pas qu'on puisse allier des mesures renfermant un nombre inégal de temps, pas plus qu'il n'admettait naguère que l'on fit entrer dans la mesure un nombre quelconque de temps inégaux. Le maître ne comprend la variété que dans l'égalité. Il n'associera donc point, par exemple, l'iambe :  avec l'anapeste , mais l'ionique  avec le molosse  et même avec le ditrochée , parce que ces trois derniers pieds renferment un nombre égal de temps égaux. Il y a toutefois certaines associations de pieds égaux en durée que saint Augustin repousse, telles que celle de l'iambe et du trochée , à cause de leur défaut de symétrie dans le battement, l'iambe n'ayant qu'un temps au levé, alors que le trochée en a deux. Quant à l'amphibraque , il est, à son avis, d'un caractère tellement insociable qu'il ne s'entend avec aucun autre pied, et même pas avec lui-même ; aussi n'est-il bon que pour les prosateurs. Cela vient du défaut de symétrie dans sa division et dans ses battements (lib. II, cap. XIV) .

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

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

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

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



ceux des corps), c'est que, tandis que le mètre demeure soumis à un ordre déterminé dans la disposition des pieds qui le composent et reçoit une mesure de convention qui est fixe, le rythme, libre de toute entrave, court sans limite déterminée d'avance et sans autre guide que l'oreille.

En somme, identité de matière pour le rythme et pour le mètre, tel est l'enseignement de saint Augustin.

Pour lui, comme pour les Grecs, la matière du rythme, ou *rythmizomenon*, ce sont les pieds. Le rythme, c'est le genre; le mètre, c'est l'espèce: « Tout mètre est rythme, mais tout rythme n'est pas mètre <sup>1</sup>. » Suidas, grammairien grec du cinquième siècle, ne pense pas autrement <sup>2</sup>.

F. Quintilien avait dit de même que le rythme, bien que composé de pieds comme le mètre, semblait plutôt appartenir à la quantité et le mètre à la qualité: *Omnis structura, ac dimensio et copulatio vocum aut numeris (numeros ῥυθμῶν accipi volo), aut μέτρον, id est dimensione quadam. Quod etiamsi CONSTAT UTRUMQUE PEDIBUS, habet tamen non simplicem differentiam; nam rythmi, id est numeri, spatio temporum constant, metra etiam ordine; ideoque alterum esse QUANTITATIS videtur, alterum QUALITATIS. (Instit. orat., l. IX, c. IV.)*

On voit par là que la doctrine de saint Augustin n'était pas nouvelle, puisqu'elle ne faisait que résumer la plus pure tradition. Nous avons montré, en effet, que les théoriciens grecs de l'antiquité ne voyaient dans la musique que deux choses essentielles: le rythme et le mélus. De métrique, ils ne s'en occupaient point. Voyez les *libretti* de Pindare!

Le rythme fournissant les pieds, c'est-à-dire la mesure, que leur importait le mètre, ce guide-âne des poètes, capable tout au plus de paralyser l'inspiration du musicien? Avaient-ils donc besoin de moules pour composer des chants harmonieux? *Non gradiuntur mele pedum mensionibus, sed rythmis fiunt*, comme devait le reconnaître plus tard Victorinus. *Carmen lyricum, cum metro subsistat, potest tamen videri extra legem metri, quia libero scribentis arbitrio per rythmos exigitur. (Id.)* Le pied rythmique, aux éléments extensibles et coercibles à volonté, sans détriment de la mesure, les servait bien mieux que les formes stéréotypées de la métrique. Ils étaient compositeurs de profession et avant tout, tandis que

la plupart des poètes (je ne parle pas des primitifs), beaucoup plus littérateurs que musiciens, ne pouvaient dire qu'ils chantaient, dans leurs vers, qu'en usant d'euphémisme.

Parce que saint Augustin empruntait beaucoup de ses comparaisons à la poésie, plusieurs ont conclu bien à tort, ce me semble, que dans son traité *De musica*, il n'avait visé que les chants métriques ou quasi-métriques c'est-à-dire ceux dont la mesure était liée aux syllabes elles-mêmes de la poésie ou, du moins exactement calquée sur la formule des mètres choisis pour modèles.

Mais, s'il en avait été ainsi, pour quel motif ce maître si sage aurait-il cru devoir formuler les lois du rythme en même temps que celles du mètre? Comment aurait-il pu dire, dans sa lettre à Memorius, que les six livres qui composent son ouvrage n'ont trait qu'au rythme: *Quando conscripsi de solo rythmo sex libros?* Pourquoi surtout aurait-il appris à son élève la manière de partager une même valeur temporaire entre l'arsis et la thesis? (L. II, c. XIII.) Ceci n'est pas un procédé de métrique; c'est de la rythmique pure.

..

Saint Augustin doit nous paraître d'autant plus méritant, pour la clarté de son exposition, et son enseignement nous être d'autant plus précieux, que les grammairiens de son temps sont plus obscurs. Il est peu de sujets, en effet, sur lesquels les auteurs des quatrième et cinquième siècles aient plus divagué que sur la question des rythmes. Il serait trop long de rapporter ce qu'ils en ont dit; ce serait, du reste, leur faire beaucoup trop d'honneur. La plupart sont incomplets dans leurs définitions, plusieurs sont inexacts, d'autres sont inintelligibles pour nous.

Savaient-ils bien eux-mêmes ce qu'ils voulaient dire dans leur latin amphibologique et par trop souvent amphigourique? A voir leur embarras, on dirait des gens qui s'évertuent à vous expliquer ce qu'ils n'ont pas compris eux-mêmes. Préoccupés visiblement, et à juste raison, de faire une place dans leur enseignement, ou du moins dans leurs classifications, à la poésie rythmique, œuvre des poètes populaires, *vulgarium poetarum*, qui prenait de jour en jour une plus grande importance, à mesure que la quantité disparaissait de la langue latine, ils se buttent à d'insurmontables difficultés, pour avoir perdu de vue le grand principe que saint Augustin inscrivait en tête de son livre, à savoir que tout ce qui est nom-

<sup>1</sup> *De Musica, loc. cit.*

<sup>2</sup> Διαφέρει ῥυθμῶν μέτρον τῷ τὸν μὲν γενικώτερον εἶναι, τὸ δὲ μέτρον ὑπάρχειν εἶδος τοῦ ῥυθμοῦ.

et harmonie relève premièrement de la musique.

Alors, plutôt que de refondre leur prosodie, ils ont lieu d'élargir leur cadre devenu trop étroit, ils ont recours aux expédients, car le rythme les envahit : il faut le loger quelque part cette malencontreux ! Admirez d'ici la réception qu'on lui fait !

Plutôt que d'ouvrir toutes grandes les portes du palais des Muses devant le rythme, « le père du mètre, » les grammairiens de l'époque parlent de l'installer dédaigneusement dans un étui étroit. Offrons-lui, semblent-ils dire, ce dont le mètre n'use pas ; c'est bien assez beau pour ce profane. Il en est même qui l'invitent à s'adresser en face, alléguant, pour raison, cette énormité que le rythme serait l'opposé du mètre. Ils auraient eu besoin, ceux-là, de passer par l'école de saint Augustin pour apprendre au moins que « tout mètre est rythmé. » D'autres semblent vouloir dire, car ils ont oublié de l'exprimer clairement, que dans le rythme on ne retrouve ni arsis ni thésis. Demandez à Diomède !... Cette théorie, qui est radicale, revient à la négation pure et simple du rythme : *cujus origo de arsi et thesi manare nescitur*, comme le répète Victorinus. Bien loin d'ailleurs serait celui qui pourrait dire à quel endroit de leurs écrits ces auteurs ont eu en vue le rythme du chant ou simplement celui de la poésie rythmique. Enfin, de plus fort en plus fort, ils en vinrent à perdre la notion de l'arsis et de la thésis, qu'ils prirent alors pour l'élévation et l'abaissement de la voix. C'était confondre bravement la division du pied avec l'accentuation du mot, le *rythmos* avec le *melos*. Après cela, il n'y a plus qu'à tirer l'échelle<sup>1</sup>.

Heureusement pour la musique que le rythme

<sup>1</sup> Ces mots d'arsis et de thésis se trouveront employés, désormais, dans une acception mélodique, par la plupart des théoriciens du moyen-âge ; ce qui fait que ces auteurs deviendront très obscurs, lorsqu'ils citeront les écrits des anciens où ces mêmes mots sont pris dans une acception rythmique. Puis, on les abandonnera tout à fait. A quoi bon les garder, puisque, détournés de leur sens primitif, ils font double emploi avec leurs devanciers ? Tel est le sort des mots. Actuellement, ces deux termes n'ont plus cours, même parmi les métriciens. On ne connaît plus que le temps fort et le temps faible, et on arrive au même résultat d'une manière plus simple. Cependant, M. Vincent a prétendu que nous n'avions plus le sentiment du vers trochaïque, à cause de la loi qui interdit au temps faible de surpasser en longueur le temps fort. (*Notice des Manuscrits*, p. 203.) C'est encore une illusion d'un savant qui n'était peut-être pas assez musicien. Nous obtenons dans notre rythme musical « *sono et ipsa modulatione ducente* » tous les effets de métrique ancienne avec une infinité d'autres. Il n'y a que la terminologie qui nous brouille.

ne perdait pas ses droits par le fait des mauvais théoriciens. L'épreuve qu'ils lui faisaient subir ne devait avoir pour résultat que de faire ressortir sa vitalité.

Après cette période de désarroi, les musicistes, poussés sans doute par les praticiens qui avaient eu le bon esprit de ne pas s'embarrasser de leurs définitions, finirent par se raviser. Comme ils s'étaient engagés dans une impasse, ils ne pouvaient en sortir qu'en rétrogradant ; c'est ce qu'ils firent.

Au septième siècle, saint Isidore de Séville, contemporain de saint Grégoire le Grand, revient, pour le rythme, à la définition de saint Augustin : *Huic (versui) adhæret rythmus qui non est certo fine moderatus sed tamen rationabiliter ordinatis pedibus currit.* (*Etymol.*, l. II, c. XXXIX.) Le même auteur reconnaît aussi la présence de l'arsis et de la thésis dans le pied ; mais, pour leur définition, il est moins heureux, ne l'ayant pas rencontrée chez saint Augustin : *Accidunt unicuique pedi arsis et thesis, id est elevatio et positio vocis... Arsis est vocis elevatio, id est initium, thesis vocis positio, hoc est finis.* (*Ibid.*, l. I, c. XXVII et l. III, c. XX.)

Un siècle plus tard, le vénérable Bède (675-735) réédite, presque mot à mot, tout un passage de Victorinus sur le rythme ; on ne saurait mieux dire, en effet : *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 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, quem vulgares poetæ necesse est rustice, docti faciant docte ; quomodo et ad instar iambici metri pulcherrime factus est hymnus ille præclarus :*

(O) Rex æterne Domine  
Rerum<sup>1</sup> creator omnium  
Qui eras ante sæcula  
Semper cum Patre Filius.

*Et alii ambrosiani non pauci. Item ad formam metri trochaici<sup>2</sup> canunt hymnum de die judicii per alphabetum :*

<sup>1</sup> Saint Augustin, qui cite plusieurs fois ce vers dans le sixième livre de son traité *De musica*, met *Deus* à la place de *Rerum*. De cette manière, la quantité est observée à tous les pieds et le vers est métrique.

<sup>2</sup> On retrouve ce mètre dans le *Dies iræ*.

Apparebit repentina  
Dies magna Domini,  
Fur obscura velut nocte  
Improvisos occupans.

Il est évident que le vénérable Bède s'occupe ici du vers rythmique qui n'est plus soumis à la quantité (*ratio metrica*), mais au syllabisme <sup>1</sup> (*numero syllabarum*), et dans lequel toutefois la musique ramène le plus souvent *plerumque*, tel ou tel mètre connu. Le chant que l'on obtient de la sorte s'appelle quasi-métrique, pour se distinguer du chant métrique, qui est intimement lié à la quantité des syllabes et du chant rythmique ou quasi-prosaïque qui, tout en conservant la mesure essentielle à la musique, s'affranchit des lois du mètre. Nous retrouvons ces distinctions dans Gui d'Arrezzo, au onzième siècle. Le mot *plerumque*, qui est remplacé par *sæpe* dans une définition citée par Diomède, nous aidera à comprendre pour quel motif Gui d'Arrezzo appelle, d'une manière générale, les chants *métriques*. C'est toujours la même idée qui est exposée par ces différents auteurs.

Ce qu'il nous importe de retenir, pour le moment, des déclarations du vénérable Bède, c'est que, dans le chant rythmique, ce qui gouverne, ce ne sont ni les paroles ni le mètre, mais la mélodie, *sono et ipsa modulatione ducente*.

Cette notion vraie du rythme musical se conservera désormais pendant toute la période d'épanouissement ou, si l'on préfère, l'âge d'or du chant grégorien, du neuvième au onzième siècle. Nous en avons la preuve dans les écrits

<sup>1</sup> Les poètes rythmiques s'appliquaient, en outre, à faire concorder, autant que possible, l'accent tonique du mot avec le temps fort de la mesure, c'est-à-dire ici avec la thésis du pied métrique primitif, thésis qui, du moment qu'on ne tenait plus compte de la quantité, ne pouvait plus avoir d'existence que dans le chant. Quand je dis qu'elle ne pouvait plus avoir d'existence, j'entends comme thésis *longue*. Car on ne peut pas dire que le vers rythmique n'ait pas de pieds et, par conséquent, pas de levé ni de frappé. Là où il n'y a plus d'arsis et de thésis, il n'y a plus de rythme; là où il n'y a plus de rythme, il n'y a plus de vers. Ce ne sont que des syllabes assemblées sans ordre et sans harmonie; ce ne sont que des lignes coupées de longueur. Le vers rythmique a donc des pieds aussi bien que le vers métrique, mais les syllabes qui composent ces pieds ne diffèrent pas entre elles, prosodiquement parlant, sous le rapport de la quantité, sans quoi des vers semblables, au point de vue numérique des syllabes, pourraient ne pas avoir la même durée; elles ne varient que d'intensité. De quelle espèce sont les pieds des vers rythmiques? Sont-ce des pyrrhiques, des tribraches ou des proceusmatiques? Cela dépend de la place qu'occupe l'accent tonique dans le mot et aussi de la présence de l'accent rythmique. Saint Augustin touche à cette question au chapitre quatrième du troisième livre de son traité *De musica*.

de Remi d'Auxerre et d'Huchald de Saint-Amand, les deux maîtres les plus célèbres de cette époque. Écoutons premièrement ce que dit Remi d'Auxerre, d'abord professeur de dialectique et de musique à l'école Palatine sous Charles le Chauve, plus tard appelé à Reims par l'archevêque Fulcon. C'est une paraphrase du texte de Martianus Capella.

« Le rythme est une composition formée de temps perceptibles aux sens et assemblés suivant une certaine disposition et un certain ordre. Nous disons, en effet, que les nombres sont intelligibles et incorporels quand nous pouvons les discerner par aucun de nos sens et qu'ils sont sensibles lorsque nous les percevons par la vue, par l'ouïe ou par le toucher. Il faut pourtant distinguer entre rythme et *rythmizomenon*. Le *rythmizomenon* est la matière du rythme, c'est-à-dire les pieds qui servent à composer les rythmes, *car les rythmes se scandent par pieds*. Mais le rythme est comme l'artiste qui travaille cette matière, c'est lui qui donne sa forme à la mélodie... » y a cette différence entre le rythme et le mètre que le rythme est une suite harmonieuse de mots n'ayant pas de nombre ni de limite déterminés; il peut se prolonger indéfiniment, car il n'y a pas de loi qui règle la forme de ses pieds. Le mètre, au contraire, se compose de pieds en nombre et de forme déterminés <sup>1</sup>. »

Saint Augustin ne parlait pas autrement.

Après cela, le moine de Saint-Germain d'Auxerre passe en revue les différents genres de rythme: le dactylique ou égal, l'iambique ou double, le péonique et l'épitríte; ce qui montre bien qu'il ne se contentait pas du chant à notes égales, pour lequel ces diverses classifications n'eussent pas eu de raison d'être.

Il distingue, en outre, dans les pieds, la proportion numérique des syllabes de la propor-

<sup>1</sup> *Rythmus igitur est compositio quedam ex sensibilibus; sunt enim numeri intelligibiles et incorporales, cum nullo sensu corporeo discernuntur; sunt sensibiles cum ad visum et auditum et tactum pertinent, collata temporibus, id est conveniens, aptata vel conjuncta ad aliquem habitum ordinemque, videlicet temporis præsentis præteriti et futuri connexa, conjuncta... Interest tamen inter rhythmum et rhythmizomenon; quippe rhythmizomenon numerandum vel numerabile quod in numerum et artem redigi potest, materia est numerorum pedes videlicet, qui præstant numeris materiam, nam per pedes scansio: numerus autem velut quidam artifex aut species modulationis, id est ipsa materies apponitur, id est additur propter materiam ipsius numeri... Hoc interest inter rhythmum et metrum, quod rhythmus est sola verborum consonantia, sine ullo certo numero et fine, et in infinitum funditur nulla lege constrictus, nullis certis pedibus compositus: metrum autem pedibus propriis certisque finibus ordinatur.*



n temporaire. « L'iambe et le trochée, dit-il,  $\downarrow \downarrow \downarrow$  ont une proportion double dans les temps mais non dans les syllabes. » Il veut dire que, dans ces deux pieds, l'arsis et la thesis ont le même nombre de syllabes, c'est-à-dire une chacune, mais que l'une ou l'autre de ces syllabes a deux fois plus de durée que sa voisine. « Quant au tribraque et au molosse,  $\downarrow \downarrow \downarrow$ , ils sont dans un rapport double, non seulement pour les temps mais même pour les syllabes. » C'est-à-dire que des deux parties qui composent ces pieds, la plus grande possède un nombre de temps et de syllabes qui est double de celui de la plus petite.

Vers la fin du neuvième siècle et au commencement du dixième, le célèbre Hucbald, moine de Saint-Amand, dont les leçons illustrèrent l'une des écoles de Reims<sup>1</sup>, nous montre bien clairement, par ses écrits, qu'il n'avait pas d'autre manière de concevoir le rythme que celle de son savant collègue, Remi d'Auxerre. « D. Qu'est-ce que chanter avec nombre? — M. C'est bien observer les endroits où il faut employer des durées plus longues ou plus brèves. Car, de même que l'on distingue (en poésie) des syllabes brèves et des syllabes longues, de même (en musique) l'on distingue les sons qui doivent être prolongés de ceux qui doivent être abrégés; de manière que les longues durées s'harmonisent avec les courtes et que la mélodie soit battue, comme par pieds métriques<sup>2</sup>. »

Puis, le maître propose un exemple à son élève, l'invitant à battre comme lui la mesure<sup>3</sup> en chantant : « *Age canamus exercitii usu;*

<sup>1</sup> L'archevêque Fulcon rétablit deux écoles à Reims, comme le témoigne la *Chronique* de Flodoard (lib. IV, cap. ix) : « Præfatus denique præsul honorabilis Fulco duas scholas Remis restituit; et evocato Remigio Antisiodorensi Magistro, liberalium artium studio adolescentis clericos exerceri fecit. Sed et Hucbaldum Sancti Amandi monachum, virum quoque disciplinis sophicis nobiliter eruditum, accercivit et Ecclesiam rhemensis præclaris illustravit doctrinis. »

<sup>2</sup> D. Quid est numerosa canere? — M. Ut attendatur ubi productioribus, ubi brevioribus morulis utendum sit. Quatenus uti quæ syllabæ breves, quæ sunt longæ, attenditur, ita qui soni producti, qui correpti esse debeant; ut ea quæ diu ad ea quæ non diu, legitime concurrant, et veluti metricis pedibus cantilena plaudatur. (*Scholia Enchiridiadis*.)

<sup>3</sup> En disant *plaudam pedes* au lieu de *plaudam tempora*, Hucbald semble indiquer qu'il ne battait pas la mesure, comme nous le faisons ordinairement, en marquant tous les temps par des battements égaux en durée, mais qu'il battait plutôt le rythme, c'est-à-dire chaque note de la mesure, ainsi que le font encore certains chefs d'orchestre dans les passages difficiles. Quant à la supputation des temps, les anciens la faisaient plutôt mentalement, ainsi qu'en témoigne F. Quintilien à propos des temps vides :

*plaudam pedes ego in præcinendo, tu sequendo imitabere :*

« Dans cet exemple, ajoute le maître, il n'y a de longues que les notes qui terminent chacun des membres de phrase; les autres sont brèves : *solæ in tribus membris ultima longæ, reliquæ breves.* » C'est-à-dire que l'on retrouve dans le rythme de ce morceau de chant, pour employer le langage des grammairiens, le proceleusmatique suivi du spondée. Tout cela concorde bien avec la théorie de Remi d'Auxerre, disant que le proceleusmatique majeur (quatre brèves) s'unit très bien aux autres pieds composés de longues, qu'il tempère leur lenteur par son mouvement rapide, qu'il est apte pour les rythmes et qu'il doit son origine au pied de quatre temps<sup>2</sup>.

Arrêtons-nous là pour le moment et revenons

« Inania quoque tempora rythmi facilius accipient, quamquam hæc et in metris accidunt : major tamen illic licentia est, ubi tempora etiam animo metiuntur, et pedum et digitorum ictu intervalla signant, quibusdam notis, atque æstimant, quot breves illud spatium habeat : inde τετρασημοί, πεντασημοί, deinceps longiores fiunt percursiones; nam σημεῖον tempus est unum. (*Instit. orat.*, lib. IX, cap. iv.)

<sup>1</sup> Cet exemple se trouve noté deux fois dans la *Patrologie* de Migne (tom. CXXXII, pag. 993-994), en signes spéciaux à Hucbald, avec quelques variantes qui ne sont évidemment que des erreurs de copiste, puisque l'auteur dit ne vouloir modifier, dans ces exercices, que le mouvement général. J'ai pris dans les deux clichés ce qui m'a paru le plus rationnel. La dernière syllabe du mot *vita* porte deux notes dans ma traduction, parce qu'elle est surmontée d'un signe double dans l'un comme dans l'autre de ces deux exemples.

Le mot *solæ* me paraissant ici amphibologique, je l'ai pris dans le sens qui m'a semblé le plus favorable à la constitution de la phrase musicale. C'est pour cela que j'ai souligné le mot *les* et que j'ai traduit musicalement *ultima longæ* par un spondée dans chacun des trois membres. Si l'auteur avait dit *ultima longa*, il eut montré clairement qu'il ne voulait parler que de la dernière note de chaque membre, *mora ultima vocis*. Toutefois les traducteurs qui voudront entendre ce texte dans ce dernier sens auront, au lieu du spondée, un iambe. Peu importe pour le principe; l'iambe représente une mesure comme le spondée.

J'ajoute que quelques auteurs ont regardé ce traité comme apocryphe, plaçant sa composition à une époque plus rapprochée de nous. Eh bien, qu'on le néglige, si l'on veut; notre thèse peut parfaitement s'en passer.

<sup>2</sup> (*In permixtione vero aliorum pedum qui longiores ponuntur decenter aptatus, scilicet ipse pyrrichius major,*

près de saint Augustin que nous n'avons pas fini d'interroger. Nous reprendrons la suite de cette digression touchant la théorie du rythme lorsque, suivant le fil de la tradition, nous serons arrivés à Gui d'Arezzo.

..

Pouvons-nous savoir ce que saint Augustin pensait de la *carrure*, cette règle de composition musicale qui veut qu'une première phrase mélodique, comprenant de préférence quatre mesures, soit accompagnée de trois autres phrases de même longueur qu'elle, pour former un ensemble complet? — Sans doute, car cette question ne lui a pas échappé.

Nulle part, je n'ai trouvé que le savant métricien ait exigé la carrure musicale non plus que l'égalité des mètres. Il se borne à demander que les mètres qui doivent former un même système (strophe) s'accordent dans le battement de la mesure, tout en différant sous le rapport de la longueur (lib. IV, cap. xvii), et, comme exemple, il cite la première strophe de la deuxième ode d'Horace, *Jam satis terris*, dont le dernier vers est plus court que les précédents. Voici, du reste, comment il scande ce mètre, qui est *saphique* dans les trois premiers vers et *adonique* dans le dernier (je ne fais que traduire en notation musicale) :

Crétique      Ionique majeur      Ditrochée

6/4

Jam. satis      terris nivis      atque diræ

Grandinis      mi sit Pater      et ru. ben. te

Dextera      sa. cras ja. cu - la. tus arces

Choriambre      Demi-pied

Ter. ru. it Ur. bem.

Je suppose que saint Augustin devait affecter les deux premiers temps de chaque pied au levé et les quatre autres au baissé, puisque le levé du dernier pied, au quatrième vers, n'est représenté que par une syllabe longue valant

id est proceleusmaticus, ut illorum scilicet pedum qui ex longis constant, prolificam morem interveniente sua celeritate compenset, id est contemperet. (Quare proceleusmaticus, qui ad numeros, id est ad rythmos numerorum (aptatur) a quadrisemo, id est a pede quatuor temporum exordium debet accipere.

La composition du mot *proceleusmatique* (προ κέλευσμα, pour le chant) semble indiquer que le pied qu'il désigne était spécialement destiné à la musique.

deux temps; car il faut savoir aussi que maître ne veut pas que les silences nécessaires pour compléter la mesure représentent plus de valeur temporaire que le baissé du pied (lib. IV, cap. xiv).

En outre, saint Augustin fait observer que les vers doivent se partager en deux hémistiches *inégaux* pour qu'on ne soit pas tenté de confondre le premier avec le second (lib. cap. xiii).

Finalement, le maître dit à son élève que « l'on ne compose pas toujours des poèmes avec une seule espèce de vers à la manière des poètes épiques et même des comiques; » que les poètes *lyriques* décrivent des circuits appelés par les Grecs *περίοδος*, non seulement avec les mètres <sup>1</sup>, mais même avec des vers et que « l'ordre dans lequel se succèdent les vers et les mètres, les grands et les petits membres de la strophe, est indifférent pour l'oreille, à condition toutefois que la période n'ait pas moins de deux membres ni plus de quatre » (lib. IV, cap. xvii et lib. V, cap. xiii) toutes choses qui ne paraissent pas de nature à favoriser la carrure de la phrase musicale telle que nous la concevons aujourd'hui.

..

Avant de prendre congé de saint Augustin, il ne sera peut-être pas inutile de lui demander son concours pour combattre un préjugé des plus étranges qui tend à se propager dans certains milieux, grâce à l'irréflexion : « Le chant grégorien n'est pas mesuré, parce qu'il a été composé sur de la prose! »

Il n'est personne assurément qui ne sache que, tous les jours, on peut voir des musiciens modernes composer un chant mesuré sur un texte prosaïque, serait-il grec ou latin. Le *Pater noster*, l'*Ave Maria*, le *Kyrie*, le *Gloria*, le *Credo*, les psaumes, etc., etc., pour ne citer que des pièces liturgiques, ne sont point mesurés dans les paroles, mais ils le sont sans peine dans la musique. C'est cette dernière qui, comme l'observe Cicéron à propos de la poésie lyrique, leur communique le rythme qui lui est propre; c'est elle qui fait tous les frais de quantité, même avec les langues qui n'en ont plus. De quel droit voudrait-on que les musiciens d'autrefois eussent été plus maladroits que ceux d'aujourd'hui? — Raison de pro-

<sup>1</sup> Saint Augustin entend par mètres des formes poétiques ayant plus d'un pied et moins de huit temps. Le plus petit vers ne doit pas avoir, selon lui, moins de huit temps, ni le plus grand dépasser trente-deux. (Cf. *De musica*, lib. III, cap. vii, viii, ix.)

grès, diront quelques-uns. — Soit. Mais, avant d'invoquer le progrès moderne, il faut avoir soin d'examiner s'il n'a pas été fait à rebours. Les anciens étaient plus forts sur la théorie du rythme que les modernes. Cette raison ne vaut donc rien *a priori*. — Mais on ne saurait comparer le chant grégorien à la musique moderne.

— Pourquoi donc? Est-ce que le chant grégorien n'est pas une musique à vos yeux? A quoi le comparez-vous donc, à du « charronnage? »

— L'une est mesurée, l'autre ne l'est pas! — Tiens! c'est vrai que vous le dites; mais je vous défie bien de produire, à l'appui de votre affirmation, un texte qui soit antérieur au onzième siècle. En attendant, veuillez donc remarquer qu'en raisonnant ainsi vous venez de faire une pétition de principe. Vous avez commencé par dire que le chant grégorien n'était pas mesuré, parce qu'il avait été composé sur de la prose. Je vous oppose la musique moderne, qui est mesurée, bien que composée sur le même texte que le précédent, et maintenant vous prétendez qu'on ne peut pas comparer le chant grégorien à la musique moderne, attendu qu'il n'est pas mesuré comme elle? Vous regardez donc à tort comme prouvé ce qui fait l'objet de la question. Mais tenez, ce qui prouve que le texte littéraire n'est pour rien dans la mensuration ou non mensuration du chant, même grégorien, c'est que tel introït, *Salve sancta parens*, dont le texte est en vers (Sedulius, *Carmen paschale*), se trouve traité dans l'antiphonaire de la même manière que les autres, dont les paroles sont prosaïques. Direz-vous que le compositeur grégorien pouvait bien disloquer les vers pour les traiter suivant un rythme prosaïque, mais qu'il n'était pas à même de soumettre la prose à la mesure musicale? Et de quel droit le dotez-vous d'une pareille incompétence qui entame sa dignité d'artiste? Pourquoi le constituer ainsi dans un état d'infériorité notoire vis-à-vis des compositeurs modernes, attendu qu'il disposait des mêmes ressources, à savoir, la musique avec ses pieds ou mesures et la prose avec son *cursus* plus ou moins élastique.

— Mais enfin, direz-vous, il semble que la musique mesurée convient essentiellement à la poésie et que ce n'est que par exception qu'on peut l'associer à la prose. — Je ne sais. Dans la poésie, la musique trouve un cadre tout fait qui simplifie son travail, si du moins elle veut l'adopter; avec la prose, elle est plus libre, en ce sens qu'elle n'a pas à craindre de déranger sa voisine. Cela peut dépendre des sujets et du tempérament des compositeurs. Le fait est que les métriciens suent sang et

eau, quoique sans succès, pour retrouver des vers dans les odes de Pindare, le plus grand des lyriques, au jugement de l'antiquité, et que Quintilien se moque agréablement, comme nous l'avons déjà vu, du pédantisme de ces grammairiens, qui prétendent régulariser le libretto des lyriques en multipliant les pieds les plus disparates. Que ne versifierait-on pas par ce moyen?... sans faire de poésie!

La preuve que les musiciens d'autrefois savaient se tirer d'affaire avec la prose, c'est qu'ils distinguaient, aussi bien que nous, les mètres d'avec les rythmes et que, sans négliger la mesure, qu'ils regardaient comme essentielle à tout rythme musical, ils composaient sur un texte prosaïque des mélodies dont ils vantaient la suavité. Résumons saint Augustin sur ce chapitre.

Le mètre est une suite de pieds qui a une longueur déterminée; dans certains cas, on l'appelle vers. Le rythme est aussi un enchaînement de pieds ou mesures assorties, mais sans limite déterminée; c'est une phrase musicale quelconque, une *distinction*, comme dit Gui d'Arezzo.

Cette phrase musicale est-elle dispensée des lois de la métrique? Évidemment, puisque, par hypothèse, elle est simplement rythmique. Est-elle affranchie également du joug de la mesure? Non, certes! Elle ne serait plus un rythme. Qui dit rythme musical dit pied; qui dit pied dit mesure, et mesure certaine; sans cela, point de musique. Tel est le sentiment des anciens comme des modernes théoriciens. Faut-il le rappeler?

Aristoxène nous a dit qu'on ne constituait pas des mesures ni des rythmes au moyen de temps indéterminés. Saint Isidore a défini la musique: « Un art ayant en soi une mesure certaine du nombre et du son jointe à la science de la modulation parfaite. » *Musica est ars..... habens in se numerorum ac soni CERTAM DIMENSIONEM, cum scientia perfectæ modulationis*<sup>1</sup>.

« La raison, dit saint Augustin, ne voyait dans les sons qu'une *très vile matière*, MATERIAM ESSE VILISSIMAM, s'ils n'étaient réglés par la *mesure des temps* et par une sage alternative d'*acuité* et de *gravité*<sup>2</sup>. » Voilà qui concerne à la fois le rythme et le mélus.

« Et parce que la raison n'eût pas de peine à s'apercevoir que les syllabes longues et brèves étaient réparties d'une manière à peu près égale dans le langage, elle essaya de disposer et d'associer les pieds d'après un ordre déter-

<sup>1</sup> *De differentiis rerum.*, cap. xxxix.

<sup>2</sup> *De ordine*, loc. cit.




miné; puis, suivant le sens, elle forma des séries qu'elle appela sections ou membres. Ensuite, pour ne pas que les pieds prolongeassent leur course au-delà de ce que le jugement peut apprécier, elle fixa une limite après laquelle il leur faudrait revenir; c'est de là que vient le mot *vers*. » Voilà pour la poésie et les chants métriques.

« Quant à la série qui n'était pas soumise à une limite déterminée, bien qu'elle se développât par pieds <sup>1</sup> disposés d'une façon rationnelle, on lui donna le nom de *rythme*, ce qui, en latin, ne peut pas se dire autrement que nombre. » Voilà pour la poésie et les chants rythmiques.

« La raison reconnut donc qu'il appartenait aux nombres de régner, soit dans les rythmes, soit dans le chant lui-même, et de parfaire le tout. » Voilà pour la nécessité de la mesure, soit dans les rythmes, soit dans le chant.

On voit par ce passage, comme par ce qui est dit dans son traité *De musica*, que saint Augustin empruntait de préférence ses comparaisons à la poésie à cause de sa régularité, mais qu'il n'oubliait pour cela, non plus que plus tard Gui d'Arezzo, de mentionner les chants rythmiques ou quasi-prosaïques (*quasi prosaici cantus*) <sup>2</sup>, dont le rythme, quoique

<sup>1</sup> Qu'on n'aille pas supposer que saint Augustin ne veuille faire rentrer dans le chant rythmique que des pieds composés uniquement de syllabes ou notes égales en durée, comme le pyrrhique et le tribraque, le spondée et le molosse. Il ne distingue le rythme simple du mètre que parce que le rythme n'a pas de limite fixe; pour le reste, il ne fait pas de différence. (Cf. *De musica*, lib. III, cap. IV.)

Qu'on ne se figure pas non plus que saint Augustin confonde la quantité avec l'accent. A la première page de son Traité, le maître fait dire à son élève la différence qu'il y a entre l'impératif *pône* (place) et l'adverbe *ponè* (par derrière) qui, tout en étant composés des mêmes lettres et des mêmes temps (trochée : ) , ne doivent pas se prononcer avec la même intonation de voix. Pour saint Augustin, l'accent est le générateur du mélôs, et la quantité le générateur du rythme.

<sup>2</sup> Prosaïques, ils le sont sous le rapport de la ponctuation musicale, mais non sous le rapport du rythme. Je dis que ces chants ne sont pas prosaïques sous le rapport du rythme, puisque la mesure y est de rigueur, *veluti metricis pedibus cantilena plaudatur... Magistri scholarum debent inter cantandum aliqua pedum manuumve, vel qualibet alia PERCUSSIONE, numerum instruere*, dit Hucbald (qu'on ne suppose pas que l'auteur ne fait allusion, dans ce passage, qu'aux chants métriques ou quasi-métriques, car il nous avertit qu'il parle des répons, des mélodies psalmodiques et du reste : *v. g. responsorii vel cæterorum... Hæc qualiacumque de psalmodorum melodiis descripsi*); tandis que dans la prose ordinaire, *oratio soluta*, et même dans la prose oratoire, *oratio vincita*, Quintilien ne veut pas qu'on marque le mouvement comme dans les rythmes; *oratio non descendet ad strepitum digitorum*. (Loc. cit.)

essentiellement mesuré, *quod rationabiliter ordinatis pedibus curreret*, n'est pas soumis à la coupe ni à la régularité des vers, *quod non esset CERTO FINE moderatum* <sup>1</sup>.

Et comment aurait-il pu en être autrement; comment saint Augustin n'aurait-il pas songé au texte prosaïque des chants, alors qu'il nous fait un si pompeux éloge des mélodies qui lui sont appliquées : *omne melos cantilenarum suavium quibus DAVIDICUM PSALTERIUM frequentatur*? Ce n'est pas en vers, en effet, que le psautier fut traduit dans l'Ancienne Italique ou Vulgate, qui avait cours dans l'Église au temps de saint Augustin, et dont il se plaît même à faire l'éloge au point de vue de la clarté et de la fidélité : *verborum tenacior cum perspicuitate sententiæ*. (*De doctrin. christ.*, lib. II, cap. xv.)

Le saint Docteur aurait-il parlé de mélodie suave, lui qui a fait entrer la mesure dans sa définition de la musique, si le chant des psaumes, à cette époque, n'avait pas été rythmé? A quoi bon rédiger un traité de musique où il n'est question que de mesure, s'il avait été possible d'obtenir un chant mélodieux et suave sans le secours de cette dernière? Lui-même nous apprend qu'il a composé, à l'usage des fidèles, un psaume contre les donatistes, et il nous explique le motif pour lequel il a cru ne pas devoir l'écrire en vers; c'est afin de n'être pas contraint par le mètre à employer des expressions peu connues du peuple : *ideo au-*

<sup>1</sup> Il ne faudrait pas conclure de ce chef que saint Augustin accepte la bigarrure dans le rythme, c'est-à-dire une succession quelconque de pieds ou mesures, associés sans discernement. Tant s'en faut. Car il exclut du rythme les pieds dissonnants : *nam quoniam illud pedibus certis provolvitur, peccaturque in eo si pedes dissoni misceantur, recte appellatus est rhythmus, id est numerus* (*De musica*, lib. III, cap. 1). Qu'entend-il par pieds dissonnants? Ceux qui s'allient mal ensemble. Que faut-il pour qu'ils soient susceptibles de s'allier entre eux? Il faut au moins qu'ils aient le même nombre de temps; et même il y a exception pour l'amphibraque, qui ne saurait entrer dans aucune sorte de combinaisons. (Cf. *De musica*, lib. II, cap. IX et XI.)

On voit par là que, pour être conséquent avec lui-même (et qui oserait supposer qu'il ne le fut pas?) saint Augustin devait poser en principe que, lorsque la musique était associée à la prose, il appartenait au rythme musical de régenter les paroles, non aux paroles d'asservir le rythme, *sono et ipsa modulatione ducente*, comme avait dit Victorinus; sans cela, il n'aurait obtenu que des pieds dissonnants, puisque la prose, prit-on soin d'y observer la quantité, ne peut fournir qu'une suite de pieds quelconques qui sont loin de réunir cette variété dans l'égalité que réclame le saint Docteur.

C'est ce même principe qu'Élie de Salomon appliquait, au treizième siècle, lorsqu'il disait : *Nam littera est ibi loco subjecti et cantui servit, in eo quod cantus prædominatur et decorat dictionem*.

*em non aliquo carminis<sup>1</sup> genere id fieri volui ne necessitas metrica ad aliqua verba quae vulgominus sunt usitata compelleret. (Retract., lib. I, cap. xx.)*

N'aurait-il donc pas eu soin de nous avertir, s'il avait entendu supprimer la mesure dans le chant de ce psaume, comme il s'excuse d'avoir négligé le mètre dans les paroles? N'aurait-il pas expliqué semblable dérogation à ses principes, si elle avait existé, lui qui professe dans son traité que le rythme n'est autre chose, en somme, que le mètre, dont on a supprimé la limite fixe, tout mètre étant rythme, mais tout rythme n'étant pas mètre : *ut omne metrum rhythmus, non etiam omnis rhythmus (quamvis legitimis pedibus) metrum est* (lib. V, cap. 1); lui, enfin, qui ne paraît pas concevoir de chant sans rythme et qui fait consister le rythme dans l'inégalité de durée : *rhythmi enim nomen in musica usque adeo late patet, ut hæc tota pars ejus quæ ad diu et non diu pertinet, rhythmus nominata sit?* (Lib. III, cap. 1.) En vérité, je croirais faire injure au lecteur en insistant plus longtemps sur cette démonstration.

\* \*

S'il fallait un *confirmatur* expérimental pour montrer que les anciens savaient allier la mesure musicale avec la prose, nous le trouverions dans les pratiques de l'Église grecque au cinquième siècle. Je veux parler des *tropes*, ces sortes de gloses ou de prières ajoutées au texte primitif des chants liturgiques, en vue sans doute de l'expliquer, de le rehausser et peut-être aussi de le compléter<sup>2</sup>. Il paraît que, la plupart du temps, ces tropes étaient en prose. « Le tropaire n'est point une strophe, dit le P. Ed. Bouvy; c'est une période de prose libre de toute règle. De là viennent ces mots de Suidas, de Théodore Prodrome, de Grégoire de Corinthe : *καταλογάδην, δίχα μέτρον, περὶ λογῶν, τῶ ἀμέτρῳ δηλαδὴ γεγραμμένοι κανόνες*, employés pour caractériser les tropaires et les cantiques qui en dérivent<sup>3</sup>. » Or, cela n'empêchait pas que le chant des tropes ne fût modulé et cadencé. « Ces tropaires, ajoute le même auteur, étaient destinés à caractériser la fête du jour et à rompre, par un chant *plus cadencé*, la

psalmodie monotone<sup>4</sup>. » « On eut, dès lors, le tropaire modulé, celui qui effrayait les ascètes du désert et qui attirait le plus la foule, » dit encore le cardinal Pitra. (*Hymnographie de l'Église grecque*, page 45.)

Et que pensaient donc les solitaires du désert au sujet des tropaires? Nous serions curieux de l'apprendre! Écoutez ce dialogue entre un Frère nouveau venu qui, après avoir essayé, sans succès, de partager la cellule d'un vieil anachorète, expose ses griefs à l'hégumène de la montagne, et ce dernier qui lui répond. « ...Et ce qu'il y a de plus intolérable, dit le Frère (il vient de parler de l'ordinaire), c'est qu'il ne me permet pas de psalmodier les canons ni les tropaires, qui sont la psalmodie accoutumée de tous. » Ce moine arrivait de Cappadoce, où il avait été habitué à ces nouveaux rites dont saint Basile avait été l'un des promoteurs. « Frère, lui répond l'hégumène, retourne à ta cellule et reste avec le vieillard, si tu veux sauver ton âme... Quant au chant des tropaires et des canons et à l'usage des modulations, ceci convient aux prêtres du monde et aux autres séculiers; pour cela, il est bon qu'on assemble le peuple dans les églises; mais aux moines, qui vivent loin du tumulte mondain, semblable chose n'est pas profitable; elle est même préjudiciable, car, de même que le pêcheur prend le poisson à l'aide d'un hameçon et d'un ver, ainsi le démon précipite dans la fosse de la vaine gloire, de la recherche humaine, de l'amour des délices et enfin de la fornication avec l'engin des tropaires et du chant. En vérité, loin du moine qui veut sauver son âme tout chant modulé (mesuré)<sup>2</sup>. »

En voilà de la rigueur, j'espère!

Je dédie ces lignes, que l'on pourrait enrichir d'une pensée de saint Jérôme, mise en forme par les Chartreux : *Quia boni monachi officium est plangere potius quam cantare, sic cantemus voce ut planctus*<sup>3</sup>, à ces ardélions plus enthousiastes qu'érudits qui prétendent imposer, comme article de foi, tout principe d'exécution émanant de moines, sous prétexte qu'appelés plus souvent à louer Dieu, ces derniers ont reçu pour le chant une vocation particulière. Il me semble que nous sommes loin du compte. Mais le récit que nous venons de reproduire prouve au moins que les mélodes de l'époque savaient associer le rythme mesuré avec la prose.

<sup>1</sup> *Loc. cit.*, page 258.

<sup>2</sup> Card. Pitra, *Hymn.*, page 43.

<sup>3</sup> Gerbert (*De Cantu*, tom. II, pag. 97 et 213.)

<sup>1</sup> *Carmen vocatur quidquid pedibus continetur* (Isid. *Hisp. Etymol.* lib. I, cap. xxxix.)

<sup>2</sup> Comme exemple de trope, on peut citer celui que donne Durand de Mende dans son *Rational*, et qui se chantait dans l'Église latine, à l'office de Noël, tandis que le prêtre montait à l'autel pour célébrer la troisième messe. Trope : *Ecce adest de quo prophetæ canebant dicentes. Introit : Puer natus est nobis, etc.*

<sup>3</sup> *Poètes et mélodes*, page 225.

## § 5. — OPINION DES MODERNES

Voulez-vous voir maintenant, d'une façon sommaire, comment les modernes prêtent main-forte aux anciens sur cette question de la nécessité de la mesure dans le chant? Ouvrez l'*Histoire de la musique*, de Fétis (t. II, c. v), il vous dira « qu'il n'y a pas de rythme sans les combinaisons des temps longs et des temps brefs par lesquels les syllabes des mots sont accentuées. » Consultez le *Dictionnaire de musique*, de J.-J. Rousseau, au mot *mesure*, vous y lirez que « chanter sans mesure n'est pas chanter. » On ne supposera pourtant pas que ce dernier ait pris le mot d'ordre de saint Augustin!

Mais cependant, me direz-vous, on a composé, notamment au dix-septième siècle, des morceaux de plain-chant non mesuré, à l'audition desquels nous trouvons encore des charmes! — Sans doute, quand ils sont exécutés par des musiciens qui, d'instinct, y introduisent ou rétablissent<sup>1</sup> la mesure; différemment, ils ne constituent qu'une déclamation emphatique, contre laquelle les véritables artistes ne cessent de se récrier.

Nous venons de rappeler qu'il était de l'essence du chant proprement dit d'être mesuré. Nous avons montré ensuite, bien que cela ne fût pas nécessaire, que le chant peut être mesuré, lors même qu'il est composé sur un texte prosaïque. Pour ce faire, il nous a suffi d'invoquer des faits actuels et constants : *de facto ad posse valet consecutio*. Pour prouver le mouvement, il suffit de marcher; c'est l'argument du philosophe.

Qu'on ne vienne donc plus nous objecter que le chant grégorien n'a pas été, ne saurait être mesuré, attendu qu'il est associé à de la prose. La tradition et l'expérience prouvent le contraire.

Ah! ce qu'il est plus difficile d'obtenir avec la prose, si l'on ne veut pas répéter les mots, c'est la *carrure*<sup>2</sup> de la phrase musicale; aussi

<sup>1</sup> Il arrive assez souvent d'entendre citer, de bonne foi par des tenants du chant non mesuré, comme type du genre, la Messe royale de Dumont, dont le *Credo* surtout a obtenu une véritable célébrité.

Or il faut savoir que l'original de ce *Credo* a été retrouvé en 1859, à l'École royale des Dames de Saint-Cyr, à Versailles, par M. Adrien de Lafage, écrit en musique et en valeurs mesurées sur portées de cinq lignes. D'où il appert que l'auteur l'a conçu mesuré, et que ce n'est qu'en le transcrivant en notation carrée pour les antiphonaires qu'on a fait disparaître la mesure de la notation.

L'original de ce *Credo* publié d'abord par M. Saind'Arod vient d'être réédité par M. l'abbé Falcou, maître de chapelle de la Cité, à Carcassonne.

<sup>2</sup> La carrure ne paraît pas avoir été recherchée non plus

n'est-elle pas exigée ni par saint Augustin ni par Gui d'Arezzo. Quant à la mesure, elle n'offre pas de difficulté. Elle est tantôt uniforme, tantôt alternée, polymorphe; peu importe le nom qu'on emploie pour désigner ses changements; d'autrefois, elle est entremêlée de passages récités ou parlés; mais, partout où il y a chant proprement dit, il y a mesure déterminée, quoique plus ou moins large, plus ou moins serrée. Il n'y a pas jusqu'aux passages marqués *ad libitum* qui ne doivent être chantés suivant une mesure dont le choix est laissé au bon goût de l'exécutant. Le vague, l'indéterminé n'a jamais fait partie de l'art musical. Mais, voilà encore une proposition qui demande des éclaircissements et qui nous oblige, sans plus de retard, à faire l'exposé des différents états de la voix d'après les anciens. Le tableau sera suffisamment complet pour que les modernes n'aient rien à lui ajouter.

## § 6. — DIFFÉRENTS ÉTATS DE LA VOIX

C'est principalement dans les traités d'Aristoxène, d'Aristide Quintilien, pour les Grecs, et dans celui de Boèce, pour les Latins, que nous trouvons exposée plus longuement cette classification que l'on rencontre mentionnée, d'une façon plus sommaire, dans les écrits d'un grand nombre d'autres théoriciens.

En effet, ces trois auteurs s'accordent à nous dire que la voix est susceptible de passer par deux états différents. Elle est continue, *συνεχής*, dans la lecture simple et la conversation; elle est diastématique, *διαστηματική*, d'autres disent discontinue, divisée par les intervalles, dans le chant.

Dans la voix continue, l'oreille ne peut saisir le degré des inflexions et des intonations de la voix, tant à cause de la rapidité du débit, *celeriter efficit*<sup>1</sup>, que parce que, pour arriver aux tons extrêmes, l'on passe par toutes les nuances du *relâchement* et de la *surtension*, du baissé et du haussé : *continua igitur vox est quæ et remissiones et intensiones latenter et celeriter efficit*. (Aristide Quintilien. — Cf. Nicomaque, Gaudence, Cléonide.)

dans la musique grecque. « Il ne faut pas vouloir retrouver à tout prix, dans les développements de la mélodie grecque, cette forme *carrée* qui est ordinaire dans la musique moderne. La mélodie des odes antiques suivait docilement les évolutions du chœur. Les phrases musicales se modélaient sur ces périodes d'une symétrie si souple et si variée. (A. Croiset, *La poésie de Pindare et les lois du lyrisme grec*, page 56.)

<sup>1</sup> La traduction latine, pour Aristide Quintilien et Aristoxène, est empruntée à Meibomius. Elle est ordinairement très fidèle. Nous ne citerons le texte grec, pour plus de précision, que dans les passages les plus importants.



Dans la voix diastématique, c'est le contraire qui se produit ; les tons sont faciles à saisir, *intervallo discreta (vox) quæ tensiones quidem manifestas habet* (Arist. Quintil.), et le mouvement est moins rapide, *estque vox ipsa (diastematice) tardior* (Boèce).

Dans la voix continue, qui est celle du langage, *qua disserimus* (Arist. Quintil.), on évite de s'attarder sur une émission vocale, à moins que ce ne soit quelquefois pour exprimer quelque sentiment qui vous affecte : *quapropter in disserendo vocem sistere vitamus nisi aliquando ob affectum exprimendum ad ejusmodi motum devenire cogamur* (Aristoxène).

Dans la voix diastématique, qui est celle du chant, *quam canendo suspendimus* (Boèce), c'est tout l'opposé : on fuit le mouvement continu et l'on cherche le plus possible à tenir le son ; car, plus une émission vocale est soutenue, plus elle est distincte, plus elle est uniforme, plus notre sens auditif trouve le chant soigné : *in modulando vero contrarium observamus. Continuum quippe fugimus : vocem vero sistere<sup>1</sup> quam maxime quærimus. Quanto enim magis vocum quamlibet unam et stabilem atque eandem<sup>2</sup> faciemus, eo cantus accuratior sensui apparet* (Aristoxène).

Dans la voix continue, l'on s'applique à bien rendre le sens des mots : *expediendisque sensibus exprimendisque sermonibus continue vocis impetus operantur* (Boèce).

Dans la voix diastématique, on s'attache surtout à bien observer la mesure : *diastematice autem (vox) est ea... in qua non potius sermonibus sed modulis inserimus* (Boèce). Cette dernière phrase a été reproduite, mot à mot, par Régimon de Prum († 915). Avis à ceux

<sup>1</sup> L'auteur entend par arrêt, station, stabilité, repos de la voix et du son, non la cessation de l'émission vocale, ni l'arrêt des vibrations, mais bien l'arrêt de cette même voix dans sa marche, soit vers l'aigu, soit vers le grave, c'est-à-dire le maintien de la note, ce que nous appelons tenue. Il nomme *surtension* la marche vers l'aigu, *relâchement* la marche vers le grave, et *tension* l'immobilité de la voix sur un intervalle. Quand il dit immobilité, il avertit qu'il n'entend parler que selon les apparences, puisque tout son suppose un mouvement. Ces expressions ont leur principe dans l'emploi des instruments à corde.

<sup>2</sup> « Les sons employés dans la voix parlée, qui nous sert à converser entre nous, parcourent ce lieu (l'étendue de la voix), contigus les uns aux autres, soumis à une sorte de flux qui les porte vers l'aigu ou en sens contraire, mais sans qu'ils s'arrêtent sur une tension donnée ; tandis que la voix appelée discontinue ne sera en aucune façon *contiguë à elle-même* et n'éprouvera rien qui ressemble à un flux, mais, espacée dans ses propres parties et franchissant, sans qu'on s'en aperçoive, un certain intervalle, elle semble s'arrêter sur les limites des lieux qu'elle franchit et rend manifeste sa propre tension. » (Gaudence, *Introduction harmonique*, traduction de C.-E. Ruelle.)

qui rêvent d'assimiler le rythme du chant grégorien au débit<sup>1</sup> de la prose !

Aristide Quintilien et Boèce nous parlent, en outre, d'une voix moyenne ou mixte, qui tiendrait le milieu entre la voix continue et la voix diastématique, la parole et le chant. On s'en servait, disent-ils, pour lire les vers. C'est sans doute de la déclamation qu'ils veulent parler : *media vox qua carminum LECTIONEM facimus* (Arist. Quintil.).

Pourquoi les autres auteurs ne font-ils pas mention de la voix moyenne ? Probablement, ou bien parce que ce genre hybride n'était pas de leur goût (Juvénal, dans sa septième satire, se moque du genre déclamatoire dont les Romains s'étaient engoués depuis que, selon le mot cruel de Tacite, Auguste avait tout « pacifié, même l'éloquence, ») ou bien parce qu'ils la confondaient avec la voix continue, attendu qu'elle servait comme elle à la lecture, *qua LECTIONEM facimus*. Boèce, de son côté, ne paraît la signaler que pour la forme : *His (ut ALBINUS AUTUMAT) additur tertia differentia quæ medias voces possit includere, sicut heroum poemata LEGIMUS*. C'est peut-être aussi contre elle qu'en avait C.-J. César, lorsque, suivant le rapport de Quintilien, qui le cite à propos précisément de la lecture des vers, il lançait à l'adresse des lecteurs emphatiques ce trait acéré : « *Si cantas, MALE cantas ; si legis, cantas ; si vous chantez, vous chantez mal, et si vous lisez, pourquoi chantez-vous ?* »

Ce qu'était la voix moyenne chez les anciens, il serait difficile de le dire au juste, car la définition qu'ils en donnent est trop vague. Il est certain toutefois que, sous le rapport des intervalles, cette voix n'était point à la fois continue et diastématique, puisque cela implique contradiction ; elle ne pouvait trouver place entre ces deux états, puisqu'il n'y a pas de milieu entre le continu et le discontinu ; la voix moyenne ne pouvait donc être continue et diastématique que par alternatives. Sous le rapport du mouvement, elle devait être plus

<sup>1</sup> « On défigure toujours les airs en les *débitant*, parce que la mélodie, l'expression, la grâce y dépendent toujours de la précision du mouvement, et que presser le mouvement, c'est le détruire. On défigure encore le récitatif français en le *débitant*, parce qu'alors il en devient plus rude et fait mieux sentir l'opposition choquante qu'il y a parmi nous entre l'accent musical et celui du discours. A l'égard du récitatif italien, qui n'est qu'un parler harmonieux, vouloir le *débit*, ce serait vouloir parler plus vite que la parole et, par conséquent, bredouiller ; de sorte qu'en quelque sens que ce soit, le mot *débit* ne signifie qu'une chose barbare, qui doit être proscrite de la musique. » (J.-J. Rousseau, *Dictionnaire de musique*, au mot *débit*.)

solennelle que la voix continue et moins cependant que la voix diastématique. Peu nous importe, du reste, puisque nous savons qu'elle n'était pas classée comme chant.

Ces considérations suffisent pour nous montrer en quoi le chant diffère de la parole; il en est, pour ainsi dire, la troisième puissance, puisque ni la voix continue ni la voix moyenne ne s'élèvent plus haut que la lecture, soit de la prose, soit de la poésie. Elles nous apprennent, de plus, que la voix diastématique se distingue de la voix continue par l'emploi d'intervalles réglés bien appréciables et par des tenues de voix multipliées. Mais cette notion n'est pas encore assez précise pour nous révéler la nature intime du chant. Il ne nous suffit pas, en effet, de voir comment il diffère de la parole; nous voulons savoir ce qu'il est en lui-même. C'est ce que vont nous dire Aristoxène et Aristide Quintilien.

Écoutez d'abord le disciple d'Aristote : « Il faut donc, comme nous l'avons dit plus haut, que, dans le chant, le mouvement de la voix soit discontinu, de manière qu'on distingue le chant musical de celui qui se produit dans le discours. Car on dit qu'il se fait, dans le discours, un certain chant provenant des accents que nous avons dans les mots. Il est naturel, en effet, en parlant, d'élever et de baisser le ton <sup>1</sup>. Or, il faut qu'il y ait dans le chant accordé (juste), ἡρμωμένον μέλος, non seulement des intervalles et des sons, mais, en outre, un certain arrangement qui ne soit pas vulgaire, *præterea opus est quadam compositione nec illa vulgari*. Il est manifeste, en effet, que la présence des intervalles et des sons est une condition commune à toute sorte de chants, puisque on la retrouve même dans celui qui n'est pas juste, ἀνάρμοστον. C'est pourquoi, étant donné cet état de choses, il faut regarder comme principale et très importante, pour la constitution régulière du chant, la partie qui concerne la composition et le caractère propre de cette composition. Et certes, il est clair que le chant musical diffère de celui que l'on pratique, par suite d'une aptitude naturelle dans le langage, en ce qu'il a recours aux intervalles (de l'échelle musicale) et qu'il use d'un mouvement de voix tout autre; il se distingue, en outre, du chant faux et rude, par la différence de combinaisons des intervalles

<sup>1</sup> Cicéron fera plus tard la même observation en termes à peu près identiques : *Est etiam in DICENDO quidam cantus OBSCURIOR...*, ipsa enim natura, quasi modularetur hominum orationem, in omni verbo posuit acutam vocem (Orat., XVIII); mais il est loin d'avoir la priorité.

incomposés, combinaisons dont nous montrerons plus tard le mode. »

Décidément, Aristoxène († 356 ou 362 avant Jésus-Christ) n'est pas partisan du débit oratoire appliqué au chant, puisqu'il lui dénie le caractère musical : *Et certe, utcumque patet musicum cantum (μουσικὸν μέλος), ab illo qui naturali aptitudine exercetur distinctum esse eo quod intervallo utatur et alio vocis motu*. Cicéron n'entend pas davantage qu'on transporte les procédés du chant dans le débit oratoire, puisqu'il ne veut pas que l'harmonie du discours, *cantus obscurior*, ressemble à celle que pratiquaient les rhéteurs de Phrygie ou de Carie et qui dégénérait presque en chanson, *pene canticum*, mais à celle dont voulaient parler Démosthènes et Eschine, quand ils se reprochaient mutuellement leurs inflexions de voix : *Non hic e Phrygia et Caria rhetorum epilogus, pene canticum; sed ille quem significat Demosthenes et Eschines, quum alter alteri objicit vocis flexiones*. (Orat., XVIII.)

On voit par là que le Prince des orateurs romains était bien d'accord avec Aristoxène, mais qu'il ne l'est pas avec les partisans de la méthode oratoire appliquée au chant.

Pour Quintilien (le rhéteur), instruit par l'expérience, il veut couper court à tout malentendu, et, afin qu'on ne l'accuse pas, comme Cicéron, de soumettre la prose à la loi des nombres, il déclare d'avance que, toutes les fois qu'il parlera de nombre dans son livre, il s'agira de nombre oratoire : *Ego certe ne in calumniam cadam, qua ne M. quidam Tullius caruit, posco hoc mihi, ut, cum pro composito dixero NUMERUM, et ubicumque jam dixi, ORATORIUM dicere intelligar*. (Instit., orat., I. IX.) Cela prouve bien qu'il n'avait rien moins que l'intention de fournir des principes aux poètes et moins encore aux chanteurs.

Ce n'est pas que le célèbre rhéteur ignore le défaut déclamatoire de ses contemporains, pas plus que le mode de prononcer des acteurs; mais le premier de ces procédés, il le condamne comme un travers ridicule, et le second, il le proscriit de l'art oratoire, non comme mauvais en soi, mais comme appartenant au chant, non à la déclamation : *Sit autem imprimis lectio (poetarum) virilis et cum suavitate gravis; et non quidem prosæ similis, quia carmen est, et se poetæ canere testatur; NON tamen IN CANTICUM DISSOLUTA, nec plasmate, ut nunc a plerisque fit, effeminata; de quo genere optime C.-J. Cæsarem prætextatum adhuc accepimus dixisse: « Si cantas, male cantas; si legis, cantas. » Nec prosopœias, UT QUIBUSDAM PLACET, ad comi-*

um morem pronunciari velim; esse tamen exum quemdam, quo distinguatur ab iis qui- us poeta persona sua utetur. (Instit. orat., b. I, cap. VIII.)

Que si, malgré cela, l'on s'obstine à consi- dérer l'auteur de l'*Institution oratoire* comme le parrain du rythme propre au chant grégo- rien, il me semble que ce n'est pas sa faute et qu'on lui fait un sort encore plus triste que celui de Tullius, le grand « calomnié. »

\*.

Il nous reste encore à examiner quelle est la loi qui régit ces tenues de la voix dont nous parlent les anciens musicistes, et par lesquelles le chant se distingue de la voix continue.

En d'autres termes, après avoir établi les états de la voix en général, il nous faut exami- ner les états du chant en particulier. Comme nous entrons tout à fait dans le domaine du rythme musical, c'est Aristide Quintilien que nous allons prendre pour guide. Passons donc, comme dit cet auteur, à la contemplation du rythme, *transeamus deinceps ad contemplatio- nem rhythmicam*. Nous avons reconnu trois états possibles pour la voix; nous en trouverons quatre pour le chant.

« Le chant, dit Aristide Quintilien (second siècle), est considéré en lui-même (sans rythme ni paroles) dans les gammes et les vocalises confuses; ἀτάκτοις μελωδίαις; avec rythme seule- ment (sans paroles) dans le jeu des instruments et les ritournelles; avec paroles seules (sans rythme) dans ce qu'on appelle poèmes confus, κεχυμένων ασμάτων.

« Quant au rythme, il est considéré isolément (sans paroles ni chant) dans la danse, quand elle est seule; avec la mélodie seule (sans pa- roles) dans les ritournelles; avec paroles seules (sans chant) dans la déclamation de la poésie sur le théâtre; c'est de cette dernière manière qu'on débite les *sotades* et autres pièces du même genre.

« Quant à la parole, nous venons de voir comment on peut la considérer, soit par rap- port au rythme, soit par rapport à la mélodie.

« Tout cela réuni (rythme, paroles, mélodie) forme l'ode ou *canticum*. »

C'est ce que le même auteur appelait précé- demment « chant parfait » : *[Musica est] ars perfecti cantus... merito. Oportet enim et melo- diam contemplari et rhythmum et dictionem ut perfectus cantus efficiatur.*

Tout ceci apparaîtra mieux dans un tableau synoptique.

MOUVEMENTS DE LA VOIX.

|                     |   |  |  |   |
|---------------------|---|--|--|---|
| I. Voix continue... | } | Lecture de la prose.   |  |   |
|                     |   | Conversation.  |  |   |
| II. Voix moyenne..  | } | Déclamation poétique.  |  |   |
|                     |   |  |  |   |
|                     | } | 1 <sup>o</sup> Chant seul (sans rythme ni paroles).          | Exercices de solfège. Vocalises.                             |   |
|                     |   | 2 <sup>o</sup> Chant avec rythme seu- lement (sans paroles). | Musique ins- trumentale.                                     |   |
| III                 |   | Chant.   | 3 <sup>o</sup> Chant avec paroles seu- lement (sans rythme). | Chants confus. Genre récitatif.         |
| Voix diastématique. |   |  | 4 <sup>o</sup> Chant avec rythme et pa- roles.               | Chant pro- prement dit chant par- fait. |

\*.

Cela posé, quelle est la place qu'il convient d'assigner au chant de l'Église dans cette nomenclature? Comment le classer? Il me semble voir les partisans d'une certaine école se pré- cipiter pour saisir l'unique perche qui leur est tendue et s'écrier, d'un commun accord, que c'est parmi les chants *confus* ou *diffus* qu'il faut ranger le chant grégorien. Ils paraissent bien heureux de raccrocher cette planche de salut pour opérer le sauvetage de leur système.

Or, je commencerai par leur faire observer que, s'ils veulent opter pour les chants confus, il leur faut renoncer au rythme oratoire; car il est dit que ces chants n'ont pas de rythme : « κεχυμένοι ᾠδαί, ἢ δὲ κεχυμένα <sup>1</sup>, mot à mot *chants coulants*, ou plutôt *chants confus*, signifie évi- demment, d'après le texte, un chant dépourvu de rythme et, par conséquent, quelque chose d'analogue à notre *plain-chant* (l'auteur a bien raison de dire *notre plain-chant*). Au surplus.

<sup>1</sup> Κεχυμένοι ᾠδαί καὶ μέλη λέγεται, τὰ κατὰ χρόνον συμ- μετρα καὶ χυθῆν κατὰ τοῦτον μελωδοῦμενα. (Anonyme.) « On appelle *chants coulants* ou *chants confus*, soit dans la musique vocale, soit dans la musique instrumentale, tout ce qui est chanté ou joué de suite avec des mesures de temps toutes égales entre elles. » (A.-J.-H. Vincent, *Noti- ces*, page 50.)

Ὅσα οὖν ἴται δι' ᾠδῆς ἢ μέλους, χωρὶς στιχημῆς, ἢ χρόνου τοῦ καλουμένου παρά τισι κενου γραφεται, ἢ μακρῶς διχρόνου, ἢ τρι- χρόνου, ἢ τετραχρόνου, ἢ πενταχρόνου, τα μὲν (ἐν) ᾠδῇ κεχυμενα λέγεται, ἐν δὲ μέλει μόνῃ καλεῖται διαφηλαφήματα. (Anonyme.) « Ainsi, tout ce qui dans une mélodie écrite, soit pour la voix, soit pour les instruments, se trouve sans aucun point, sans temps vide, sans indication d'aucune espèce de durée, soit de deux temps, soit de trois, de quatre ou de cinq, tout cela prend le nom de chant coulant (*plain- chant*), quand c'est pour la voix; et dans la musique instrumentale seulement, on se sert de l'expression *dia- psélaphèmes* (ou *diapsalmes*). » (A.-J.-H. Vincent, *ibid.*)



voici, pour confirmation, un passage d'Aristide Quintilien qui indique les diverses combinaisons que l'on peut faire entre les paroles, le chant et le rythme. » (A.-J.-H. Vincent, *Notices des manuscrits*, page 50). Nous avons déjà donné la traduction du passage auquel A.-J.-H. Vincent faisait allusion; qu'on se reporte, pour plus de simplicité, dans le tableau synoptique, au numéro 3 d la voix diastématique.

En second lieu, je me permettrai de leur faire observer qu'ils ravalent l'antiphonaire, en prétendant qu'il ne renferme aucune autre espèce de chant que celui auquel Aristoxène dénie la qualité de musical. Ne fallait-il pas que cette sorte de chant occupât bien peu de place dans la pensée des anciens, pour qu'ils n'en parlent qu'en passant et d'une façon si dédaigneuse? C'est ainsi que dans les définitions que donne Aristide Quintilien de la musique, il ne parle pas une seule fois de ces chants confus; il ne vise que le chant parfait et la musique instrumentale: (*Musica est*) *ars contemplativa et activa perfecti cantus et organici*.

En troisième lieu, je suis bien obligé de leur dire que leur prétention me paraît absurde.

Qu'on chante, par manière de récitatifs, le *Pater*, la Préface, le *Credo* de la messe et certains autres chants syllabiques, je le conçois; mais qu'on traite de la même façon des séries de mélismes comprenant parfois plus de soixante notes, qu'on les chante sans rythme, alors que ce n'est que du rythme qu'elles attendent leur mérite, ne signifiant rien par elles-mêmes et ayant perdu, le plus souvent, jusqu'au sens des paroles, par suite de la grande distance qui disjoint les syllabes d'un même mot, cela dépasse les bornes de l'art et du sens commun. Aussi avons-nous déjà vu que l'oubli du rythme traditionnel avait été suivi de la suppression d'une grande partie des mélismes dans l'antiphonaire. La logique le voulait ainsi.

Finalement, je continuerai de leur montrer que leur opinion est contredite par tous les témoignages jusqu'au douzième siècle, sans parler des manuscrits neumatiques. C'est ainsi que j'ai trouvé dans les œuvres de l'un des plus savants contemporains de saint Grégoire, saint Isidore de Séville, une définition de la musique tout à fait conforme à celle d'Aristide Quintilien et dans laquelle il n'est question, pour la voix, que du chant parfait composé du son, des paroles et du rythme: *Musica est ars spectabilis voce, vel gestu, in se numerorum ac soni certam dimensionem cum scientia PERFECTE MODULATIONIS. Hæc constat ex tribus modis, id est sono, verbis et numeris. (De differentiis rerum, cap. XXXIX.)*

Il est temps de reprendre le cours de la tradition classique. Voyons donc si les successeurs de saint Augustin ont professé les mêmes théories que lui, touchant la musique.

Je n'invoquerai pas l'auteur de l'*Institutio Patrum*, dont on fait cependant tant de cas. Celui-ci, malgré qu'il vécut bien après saint Grégoire, enseignait que, pour sauvegarder la mélodie, la musique supprime tout bonnement les syllabes et subtilise les accents: *Musica per melodiam subprimit syllabas, accentus sophisticat*. Il me semble qu'on peut aller trop loin dans cette voie, comme dans la voie contraire; mais cela ne montre-t-il pas combien les anciens tenaient à conserver intact le rythme préconçu des cantilènes sacrées?

Je ne parlerai pas non plus de Priscien (cinquième siècle), un grammairien pourtant très estimé. Celui-ci prétendait que la musique, pas plus que la sainte Écriture, n'était soumise aux règles de Donat, autre grammairien célèbre du siècle précédent, dont saint Jérôme aurait suivi les leçons: *Musica non subjacet regulis Donati, sicut nec divina Scriptura*.

Bornons-nous à enregistrer cette division de la musique, pour laquelle les anciens auteurs sont tous d'accord: « L'harmonie ou musique, dit Martianus Capella, grammairien du cinquième siècle, se compose du son, des nombres et des mots. Ce qui traite des sons et du *mélôs* s'appelle l'*harmonique*; ce qui a rapport aux nombres a pour nom la *rythmique*; ce qui concerne les paroles se désigne sous le nom de *métrique*. Le rôle de la musique consiste à produire un chant *bien mesuré*, lequel chant se compose d'*enchaînements rythmiques et mélodiques* <sup>1</sup>. Saint Isidore de Séville (570-636), qui vécut en même temps que saint Grégoire et trente-deux ans après, est encore plus précis que l'auteur précédent: « Il y a trois parties dans la musique, dit-il: l'*harmonique*, la *rythmique* et la *métrique*. L'*harmonique* distingue entre un son grave d'un son aigu; la *rythmique* examine, dans le concours des mots, si les sons sont bien coordonnés entre eux; la *métrique* règle la mesure des différents mètres, tels que l'*héroïque*, l'*iambique*, l'*élégiacque*, etc. <sup>2</sup> »

<sup>1</sup> *Harmonia seu musica constat sono, numeris atque verbis: sed quæ sonis ad melos pertinent, harmonica dicuntur: quæ ad numeros rhythmica, quæ ad verba metrica... Officium musicæ est bene modulandi solertia; quæ rhythmicis et melicis astruccionibus continetur. (Lib. IX, cap. De generibus musicæ.)*

<sup>2</sup> *Musicæ partes tres sunt, id est harmonica, rhythmica, metrica. Harmonica est quæ discernit in sonis acutum et*

Quant au rythme, l'auteur l'a défini dans les mêmes termes que saint Augustin. « Après les vers, a-t-il dit, vient le rythme, dont la longueur n'est pas soumise à une mesure déterminée, mais qui cependant procède *par pieds* disposés d'une façon rationnelle <sup>1</sup>. »

Mais, puisque à cette époque la musique se composait de trois parties, il en faut conclure que celui qui se serait fait une habitude <sup>2</sup> de la mutiler, en retranchant, par exemple, le rythme, aurait passé pour un barbare aux yeux des anciens. Car si ces derniers connaissaient les chants confus (sans rythme), ils se gardaient bien de les faire figurer dans la définition de la musique et d'en faire honneur aux artistes. Qu'était-ce donc qu'un musicien en ce temps-là? Boèce (470-524) va nous l'apprendre : « Le musicien, dit-il, c'est celui qui est capable de porter un jugement théorique et pratique sur les modes, les rythmes, les différents genres de cantilènes, leurs mélanges, les œuvres poétiques et finalement tout ce qui se rapporte à l'art musical <sup>3</sup>. »

Ce n'est point que ce savant auteur ignore la classification établie par ses devanciers au sujet des différents états de la voix, puisqu'il a pris soin de la reproduire. Mais il ne donne le nom de chant qu'à ce qui, étant basé sur l'échelle musicale, se règle *plutôt sur la mesure que sur les paroles* : *Diastematica autem (vox) ea est quam CANENDO suspendimus, in qua non potius sermonibus, sed MODULIS inservimus*. Le reste s'appelle causerie, lecture, déclamation.

Cassiodore (468-562), collègue de Boèce, qui fut successivement ministre de Théodoric roi des Ostrogoths, et fondateur d'Ordre religieux,

gravem. Rhythmica est quæ requirit incursionem verborum (quæ in concursione verborum dijudicat. Cassiod.), utrum bene sonus an male cohæreat. Metrica est quæ mensuram diversorum metrorum probabiliter ratione cognoscit, ut v. g. heroicum, iambicum, elegiacum, etc. (S. Isidorus, *De musica*, cap. xv.)

<sup>1</sup> Huic adhæret rhythmus qui non est certo fine moderatus, sed tamen rationabiliter ordinatis pedibus currit; qui latine nihil aliud quam numerus dicitur. (*Etymol.*, lib. I, cap. xxxix.)

<sup>2</sup> Nous aussi nous avons recours parfois, dans notre musique moderne, à l'inégalité du mouvement, à la violation de la mesure, au *tempo rubato* (temps dérobé); mais ce n'est que d'une manière passagère et pour peindre un état d'âme généralement passionné. L'artiste qui s'aviserait d'en faire son procédé ordinaire, outre qu'il ne produirait aucun effet, par défaut de contraste, paraîtrait souverainement ridicule.

<sup>3</sup> Is musicus est cui adest facultas secundum speculationem rationemque propositam ac musicæ convenientem de modis ac rhythmis, deque generibus cantilenarum ac de permixtionibus, ac de omnibus de quibus posterius explicandum est, ac de poetarum carminibus iudicandi. (Boëtius, lib. I, cap. xxxiv.)

trouva lui aussi le temps de s'occuper de musique. Il la définit dans les mêmes termes que saint Augustin : *Scientia bene modulandi*, et dit au sujet de ce dernier : « Notre père Augustin a écrit touchant la musique six livres, dans lesquels il nous montre que la voix humaine trouve naturellement dans les longues et les brèves la règle de son rythme et la mesure de son chant <sup>1</sup>. Quant au rythme que l'on connaît comme étant un attribut naturel à la voix de l'être vivant, c'est alors qu'il remplit bien son rôle de gardien de la mélodie, lorsqu'il ménage à propos les silences et les émissions de voix et que, procédant *par pieds musicaux*, il s'avance aux accents d'une voix harmonieuse <sup>2</sup>. »

Voilà donc qu'au sixième siècle nous sommes encore en plein dans le chant mesuré, *musicis pedibus composita voce gradiatur*, et pourtant nous touchons à saint Grégoire (540-604), lequel avait vingt-deux ans lorsque Cassiodore mourut.

<sup>1</sup> Scripsit etiam et pater Augustinus de musica sex libros, in quibus humanam vocem rhythmicos sonos et harmoniam modulabilem in longis syllabis atque brevibus naturaliter habere monstravit. (Cassiod., *De musica*.)

<sup>2</sup> Naturalis autem rhythmus animate voci cognoscitur attributus, qui tunc pulchre melos custodit, si apte taceat, congruenter loquatur, et per accentus viam musicis pedibus composita voce gradiatur. (Cassiod., lib. II, *Variorum*, epist. 40.)

Ce texte fait partie d'une longue épître que Cassiodore adressait à Boèce, de la part de Théodoric, pour le charger de procurer un citharède à Clovis. La commission tient bien six lignes, et tout le reste est consacré à discourir sur l'art musical. C'est un modèle de hors-d'œuvre dont l'auteur sent le besoin de s'excuser en terminant : *Sed quoniam facta est voluptuosa digressio (quia semper gratum est de doctrina colloqui cum peritis). Felix culpa*, dirons-nous, avec la permission de saint Augustin; cependant, l'application de Cassiodore à tourner la phrase est cause de son peu de clarté, notamment dans le passage rapporté ci-dessus. On aurait tort toutefois de profiter de l'équivoque pour donner aux mots, *per accentus*, une signification rythmique devant exclure du pied musical tout rapport temporaire. Il n'est avis qu'il ne faut voir dans ces mots qu'une incidente, par laquelle l'auteur montre que, parlant du rythme dans la musique vocale, il n'entend pas faire abstraction de l'élément mélodique essentiel au chant. *Est accentus seminarium musices, quod omnis modulatio ex fastigiis vocum gravitateque componitur*, avait dit Martianus Capella, presque contemporain de Cassiodore. Il n'est pas prouvé ni probable que ce dernier pensât autrement.

Dans cette lettre, Cassiodore, écrivant à Boèce, n'avait pas évidemment l'intention de rien lui apprendre dans un art que son savant collègue passait pour connaître mieux que lui. Encore moins pouvait-il vouloir poser des principes nouveaux; *non erat his locus*. Profiter de la circonstance pour se payer un brin d'érudition et de philosophie musicale, tel paraît avoir été son but.

Si l'on veut connaître en détail la doctrine de l'auteur en semblable matière, il faut se rapporter à son livre sur

§ 8. — PERMANENCE DE LA TRADITION PAVENNE

Ce serait le moment de conclure; mais auparavant, il nous faut encore couper court à une objection. Qui sait si la tradition laïque, pour ne pas dire païenne, ou classique, si l'on préfère, dont nous venons de renouer le fil, s'était maintenue en dehors des écoles? Ce genre de musique mesurée dont nous parlent les théoriciens avait-il encore cours dans la société de l'époque? Y faisait-on même de la musique en ce temps d'invasions barbares? Il importe d'être fixé sur tous ces points, afin de savoir de quelle nature auraient été les emprunts que saint Grégoire aurait pu faire à l'art profane, lors de la confection de son antiphonaire.

La réponse est facile, car les témoignages abondent. Et d'abord, qui ne sait que ce qui périt le dernier dans une civilisation décadente, ce sont les arts d'agrément? Or, la musique est de ceux-là. *Panem et circenses!*<sup>1</sup> criaient les Romains dégénérés. Et si, pour cause de famine, il arrivait qu'il fallût chasser de Rome, les bouches inutiles, on avait soin de faire une exception pour la troupe des musiciens et des chanteurs du théâtre.

Vers l'an 370, Ammien Marcellin, biographe de l'empereur Julien, se plaint d'un ton acerbe de voir les citoyens de Rome délaisser entièrement les sérieuses occupations de l'esprit pour se livrer à leur passe-temps favori, la musique. « Le peu de maisons, dit-il, où le culte de l'intelligence était naguère en honneur, sont envahies par le goût des plaisirs... On n'y entend que des chants et, dans tous les coins, des tintements de cordes. Au lieu de philosophes, on n'y rencontre que des chanteurs, et les professeurs d'éloquence ont cédé la place

la musique, où il parle *ex professo* et cite, en l'adoptant (*monstravit*), la théorie de saint Augustin, qui voit l'origine du rythme musical, non dans les accents, mais dans les longues et les brèves du langage (voir le texte précédent). C'est qu'en effet la théorie de l'accent devenant rythmique était encore à faire à l'époque de Cassiodore.

Dans ma traduction, j'ai cru devoir répondre à une phrase par une autre phrase, sans me rendre trop esclave du mot à mot, mais en conservant au mot *accents* le sens métaphorique qu'il me paraît avoir dans le texte latin.

<sup>1</sup> ... Jampridem, ex quo suffragia nulli  
Vendimus, effugit curas : nam qui dabat olim  
Imperium, fasces, legiones. omnia, nunc se  
Continet, atque duas tantum res anxius optat :  
Panem et circensēs.

(D.-J. Juvenalis, satyr. X.)

« Le peuple! De quoi donc s'inquiète-t-il, depuis qu'il n'a plus de suffrages à vendre? Il donnait autrefois la dictature, les faisceaux, les légions, toutes les dignités; il vit à présent dans un égoïsme absolu; il n'y a plus que deux choses dont l'attente l'excite, l'inquiète : *Du pain et les jeux du cirque!* » (Traduct. de Victor Poupin.)

aux maîtres des arts d'agrément<sup>1</sup>. » Dans un de ses lettres écrite en 454, saint Sidoine Apollinaire fait l'éloge de Théodoric, roi des Visigoths, et le loue de ne s'être pas adonné à la musique voluptueuse des riches Romains. Enfin, dans une autre lettre écrite vers l'an 508 Cassiodore, ministre de Théodoric, roi des Ostrogoths, demande à son ami Boèce, de la part du prince, de vouloir bien choisir un citharède distingué pour envoyer à Clovis, roi des Francs, qui avait été alléché par ce qu'on lui avait dit de certaine fête<sup>2</sup> organisée à la cour du roi d'Italie.

Cela ne montre-t-il pas que la musique était encore en honneur au sixième siècle dans la société romaine et même à la cour des rois réputés barbares?

..

Et les moralistes chrétiens, que nous apprennent-ils? Si nous ouvrons les Pères de l'Église, nous voyons qu'eux aussi se plaignent amèrement de l'envahissement de l'art mondain : « Malheur à ceux, dit saint Ambroise, qui saisissent la coupe de l'ivresse au matin, alors qu'ils devraient apporter à Dieu leurs louanges... On chante des hymnes et toi, chrétien, tu as la cithare en mains!<sup>3</sup> » Saint Grégoire n'entend pas non plus que la même bouche associe les louanges du Christ aux chants en l'honneur de Jupiter, et il fait remarquer que c'est grave et honteux pour les évêques de chanter ce qui ne sied pas même dans la bouche d'un pieux laïque<sup>4</sup>. Nous lisons également, dans un écrit anonyme reproduit par Gerbert et qui paraît antérieur au onzième siècle, que la raison qui déterminait le pape saint Grégoire à instituer dans ce but sa *Schola cantorum* fut de voir que le peuple chrétien, encore faible

<sup>1</sup> A. Gevaert, *La mélodie antique*, chap. II.

<sup>2</sup> Boetio patricio Theodoricus rex. — Cum rex Francorum, convivii nostri fama plectectus, a nobis citharædum magnis precibus expetiisset, sola ratione complendum esse promisimus, quod te eruditionis musicæ peritum esse noveramus. Adjacet enim vobis doctum eligere, qui disciplinam ipsam in arduo collocatam potuistis attingere...

<sup>3</sup> Non immerito vae illis qui mane ebrietatis potum requirunt, quos conveniebat Deo laudes referre, prævenire lucem et vacare orationi, occurrere soli justitie qui nos visitat et exurgit nobis. Sic nos Christo, non vino et sicera surgamus! Hymni dicuntur et tu citharam tenes? Psalmi canuntur et tu psalterium sonas aut tympanum? Merito vae, qui salutem negligis, mortem eligis. (*De Elia*, c. xv.)

<sup>4</sup> Quia in uno se ore cum Jovis laudibus Christi laudes non capiunt. Et quam grave nefandumque sit episcopis canere quod nec laico religioso conveniat ipse considera. (Epist. XI, 5t.)



ans la foi, se laissait attirer par les jeux et la musique des fêtes païennes <sup>1</sup>. M. Gevaert va us loin encore dans cette voie; il prétend ne non seulement l'art païen existait encore, rs de la formation de l'antiphonaire, mais ue l'Église catholique y fit plus d'un emprunt our ses centons <sup>2</sup>. Il est certain, pour ne par- er que de ce qui a trait au rythme musical, ue les mètres qui ont servi de modèles à nos remiers hymnographes nous viennent des aïens. Ont-ils été inventés par eux, comme ertaines dénominations semblent l'indiquer, u remontent-ils, au moins en partie, à une ivilisation antérieure, qui pourrait être celle

<sup>1</sup> Beatissimus namque Gregorius, Sanctæ Romanæ atque apostolice Sedis doctor et Pontifex, compevit teneram idem et populum (sic) ad Christum conversos, paganorum adhuc rebus oberrantes, qui ad nundinas vel ad nuptias, aut aliqua gaudia celebrantes, exercebant jocum atque ludibria, sicut usque adhuc hunc ritum tenent. Exiebant in diebus festis de ecclesiis, ubi stabant ad officium divinum faciendum, et infinitum dimittebant Dei officium, et discurrebant ad musicorum melodia, quæ exercebantur in ludibria. Et tunc cogitavit, si esset ei placitum per musicorum artem in Ecclesia laudem, sicut David in veteri testamento fecerat, et preces fudit ad Dominum, ut donum ei in carminibus dedisset, etc. (Gerbert, *De cantu*, t. II, p. 2.)

<sup>2</sup> *Les origines du chant liturgique de l'Église latine*, p. 22; *La mélodie antique*, p. 60.

Voici ce que saint Isidore de Séville dit des centons : « Centones apud grammaticos vocari solent, qui de carminibus Homeri, vel Virgillii, ad propria opera more centonario, ex multis hinc inde compositis in unum sarciant corpus, ad facultatem cujusque materiæ. » (*Etymol.* lib. I, cap. XXXIX.)

Déjà Tertullien y faisait allusion lorsque, parlant de la manière dont les ennemis de la foi construisent l'édifice de leurs erreurs, avec des textes de la sainte Écriture qu'ils arrangent à leur façon, il ajoutait que cela ne devait pas nous étonner, puisque les lettrés tirent à peu près le même parti des livres profanes : « Cum de sæcularibus quoque scripturis exemplum præsto sit ejusmodi facultatis. Quivis hodie ex Virgilio fabulam in totum aliam composuit, materia secundum versus, versibus secundum materiam concinnatis. Hossidius Geta Medeam tragœdiam ex Virgilio plenissime expressit. Meus quidam propinquus ex eodem poeta, inter cætera styli sui opera, Pinacem Cebetis explicuit. Homeri centonas etiam vocare solent, qui de carminibus Homeri propria opera more centonario ex multis hinc inde compositis in unum sarciant corpus. » (*De præscript.*)

Voici, à titre d'exemple, comment on célébrait avec du Virgile le mystère de l'Épiphanie :

« Ecce autem primi sub lumine solis et ortus,  
Stella, facem ducens, multa cum luce cucurrit,  
Signavitque viam cœli in regione serena,  
Tunc reges (credo quia sit divinitus illis  
Ingenium aut rerum fato prudentia major)  
Externi veniunt, quæ cuique est copia læti  
Munera portantes; molles sua thura Sabæi,  
Dona dehinc auro gravia, myrraque madentes,  
Agnovere Deum, regem regumque parentem.  
Mutavere vias, perfectis ordine votis;  
Insuetum per iter, spatia in sua quisque recessit. »

du peuple hébreu ? C'est une chose qu'il serait difficile de savoir et qui, du reste, nous importe peu.

Quoi qu'il en soit, nous venons d'acquérir un premier point, à savoir que, jusqu'au pontificat de saint Grégoire le Grand, on n'a point cessé de cultiver la musique et que, soit dans l'Église chrétienne soit dans la société païenne, il n'est fait allusion qu'à des *chants mesurés* :

#### § 9. — PREMIÈRE CONCLUSION

Et maintenant, tirons une première conclusion.

Soit que saint Grégoire, pour composer son antiphonaire, ait puisé dans le trésor de la tradition chrétienne enrichi par ses prédécesseurs, soit qu'il ait fait des emprunts à la musique profane de l'époque, IL N'A PU RECUEILLIR QUE DES CHANTS MESURÉS. Voilà pour les deux premières hypothèses.

Comme corollaire, il ne sera pas sans intérêt de faire remarquer que jusqu'au septième siècle, pour le moins, le chant *mesuré* a été le chant *traditionnel* de l'Église.

Reste à examiner le résultat possible d'une troisième supposition. En admettant que saint Grégoire serait lui-même l'auteur d'un certain nombre de morceaux de chant, quel pourrait en être le rythme ?

Avant d'entrer dans l'examen des documents, nous sommes en droit, ce me semble, de formuler cet argument à l'adresse de nos contradicteurs : jusqu'à saint Grégoire, il n'est question que de chants mesurés ; si donc vous prétendez que ce saint pape, inspiré ou non par l'Esprit-Saint, aurait voulu non seulement donner une édition nouvelle de l'antiphonaire, mais créer en même temps un genre nouveau d'interprétation musicale, et rompre, pour le rythme, avec les traditions en vigueur, C'EST A VOUS DE LE PROUVER.

En attendant, comme nous ne voulons pas nous contenter d'un argument purement négatif, nous allons jeter un coup d'œil sur les écrits, tant de saint Grégoire que de ses premiers successeurs, et, à l'aide de ce que nous savons déjà de la valeur des termes à cette époque, vérifier si leurs allusions ou leurs théories viennent oui ou non continuer la tradition précédente.

Nous avons encore une autre raison de poursuivre cette enquête un ou deux siècles plus tard : c'est l'hypothèse où saint Grégoire le Grand ne serait pas, comme on l'a cru jusqu'ici, sur la foi du diacre Jean (neuvième siècle), historien fort peu soucieux de l'exac-

titude<sup>1</sup>, le véritable compilateur des chants de l'antiphonaire, mais où ce travail aurait été fait plus tard, comme le suppose M. Gevaert, par un pape d'origine hellénique et peut-être de même nom que le premier, saint Grégoire III, par exemple, qui fut pape de 731 à 741.

Nous voyons que saint Grégoire le Grand, dans le décret qu'il porta au synode de Rome, en date du 5 juillet 595, se plaignant de ce que les diacres s'occupaient à chanter au lieu de s'adonner à la prédication et à la distribution des aumônes, se sert des mêmes expressions que saint Augustin : *MODULATIONI vocis inser-viant*. Avons-nous le droit de supposer qu'il leur attachait une autre signification? Non, sans doute. Il lui eût été si facile et si simple de mettre *cantui* dans son décret, au lieu de *modulationi vocis*, s'il n'avait pas voulu parler de chant mesuré. Mais si saint Grégoire prenait ces expressions dans le même sens que ses prédécesseurs et ses contemporains, cela suppose bien qu'il laissait pratiquer à l'Église de Rome la mesure dans le chant, comme par le passé. Ce qu'il condamne, en effet, ce n'est pas la *modulation* en elle-même, mais le recrutement des chanteurs qu'il ne veut pas être fait désormais parmi les diacres chargés d'un autre ministère. *Qua in re præsenti decreto constituo ut in hac sede sacri altaris ministri cantare non debeant, solumque evangelicæ lectionis officium inter missarum solemnias exsolvant. Psalmus vero et reliquas lectiones censeo per subdiaconos, vel, si necessitas fuerit, per minores ordines exhiberi.*

Et dire que c'est le seul passage que l'on trouve, dans les œuvres de saint Grégoire, ayant trait à la réglementation du chant. Ne semble-t-il pas que si ce pontife, d'ailleurs si libéral en matière liturgique<sup>2</sup>, avait opéré, dans le rythme de ce même chant, une réforme aussi importante que celle que lui prêtent certains *plain-chantistes* et qui, certainement, n'aurait pu se faire sans provoquer des réclamations, il en serait fait mention dans les écrits si nombreux de ce grand pape ou, pour le moins, dans ceux des auteurs contemporains. Il rapporte<sup>3</sup> lui-même qu'on lui fit une affaire

pour avoir étendu l'usage de l'alleluia aux messes hors le temps pascal, ainsi que pour avoir fait dire *Kyrie eleison*, et l'on n'aurait soufflé mot s'il avait supprimé d'emblée la mesure dans le chant? Cela n'est point admissible. Toutes les fois que l'on opère une réforme, serait-elle encore plus sensée et plus utile, on est sûr de faire des mécontents, de rencontrer des contradicteurs et de soulever des protestations. Et pour n'en citer qu'un exemple qui a trait à la matière, le célèbre Gui d'Arezzo essaya quelque chose, lorsqu'il entreprit plus tard d'introduire dans la notation la portée musicale, qui était pourtant si simple et si nécessaire pour faciliter la lecture des neumes. — Mais, me direz-vous, cette suppression de la mesure s'opéra cependant plus tard, sinon du temps de saint Grégoire, puisqu'on ne retrouve plus de mensuration dans la pratique moderne. — D'accord. Mais, outre que cela se fit insensiblement et à la faveur de l'harmonie naissante (une naissance peut compenser une mort), l'histoire nous a conservé les doléances, les protestations indignées, les invectives mordantes des Gui d'Arezzo, des Bernon de Reichenau, des Aribon *e tutti quanti*, concernant l'oubli des proportions rythmiques.

Nous en citerons quelques-unes plus loin ; poursuivons notre enquête.

Saint Isidore de Séville (570-636), prélat considéré comme le plus savant de son siècle, qui survécut à saint Grégoire de trente-deux ans, ne fait pas la moindre allusion, dans ses écrits, à la prétendue réforme que ce grand pape aurait opérée dans le chant. Il le connaissait pourtant bien, puisqu'il avait pour frère aîné et pour éducateur saint Léandre, archevêque de Séville, lequel était lié d'amitié avec saint Grégoire, depuis qu'il l'avait connu cardinal à Constantinople. Il le connaissait bien, puisque les relations n'avaient pas cessé entre l'évêque de Séville et celui de Rome ; puisque, sur l'ordre de son frère, Isidore envoya au pape Grégoire une certaine lettre de sa composition sur la *Béatitude*, au vu de laquelle celui-ci se serait écrié : « Voilà un nouveau Daniel, ou, suivant un autre chroniqueur, voilà plus qu'un Salomon : *Ecce alter Daniel ! Ecce plus quam Salomon hic !* » puisque le pontife romain, ayant fait part à son ami de l'ardent désir qu'il éprouvait de voir Isidore, ce dernier, si l'on en croit un biographe, disparut de Séville la nuit de Noël, après la première leçon de l'office, fut transporté, on ne sait comment, dans la capitale de la chrétienté, trouva Grégoire occupé à psalmodier matines, fut reconnu par le saint pape qui, après avoir rendu grâces à Dieu, « em-

<sup>1</sup> Cf. F.-A. Gevaert, *Les origines du chant liturgique*, page 85.

<sup>2</sup> Cf. Lettre à l'évêque de Syracuse. — Voir aussi les instructions données à saint Augustin lors de sa mission en Angleterre, où il lui rappelle ce principe : *non res pro locis*.

<sup>3</sup> Lettre à Jean, évêque de Syracuse.

passa son cher ami Léandre en la personne d'Isidore, » prit congé du successeur de Pierre, et, de retour à Séville la même nuit, reparut au chœur avant que les clercs eussent achevé de chanter matines. Il le connaissait enfin, du moins par ses œuvres, puisqu'il émaila son livre des *Sentences* théologiques de fleurs extraites des *Morales* de saint Grégoire : *Sententiarum libros tres quos floribus ex libris papæ Gregorii Moraliibus decoravit.* (S. Braulio, *Prænotatio librorum*, D. Isid.)

Il n'est donc pas douteux que si saint Grégoire le Grand avait professé et introduit dans l'Église des doctrines nouvelles en fait de chant liturgique, saint Isidore en aurait été instruit et que, le sachant, il les aurait, pour le moins, consignées dans sa vaste encyclopédie, où il traite la question du chant.

Or, au lieu de cela, que voyons-nous ? Rien que nous ne connaissions déjà. La théorie musicale de saint Isidore n'est que la reproduction de celle de saint Augustin et de Cassiodore.

« La musique, dit-il, est un art qui peut être considéré au point de vue de la voix ou à celui du geste. Elle comporte une mesure certaine, *certam dimensionem*, du son et des nombres et apprend à moduler d'une manière parfaite. A son tour, la modulation parfaite comprend trois choses : le son, les mots et les nombres <sup>1</sup>. » Aristide Quintilien n'avait pas parlé autrement.

Le vénérable Bède (675-735), savant prêtre anglais, nous raconte que lorsque le moine Augustin et ses compagnons, envoyés par saint Grégoire pour convertir l'Angleterre, arrivèrent près de Cantorbéry, ils se formèrent en procession, croix et bannière en tête, et se mirent suivant leur coutume à *moduler* une litanie avec accord <sup>2</sup>.

Or, qu'on ne suppose pas que le terme *moduler* ait perdu sous la plume du moine anglo-saxon sa signification première, radicale, celle que saint Augustin nous a précédemment expliquée, et que ce mot ne soit plus qu'un vague synonyme de chanter ; car j'ai eu la bonne fortune de rencontrer, dans un ouvrage du même auteur écrit sous forme de vocabulaire, le précieux

renseignement que voici : « Ῥυθμος *Græce, Latine Modulatio*. Ῥυθμιζω *Modulor* <sup>1</sup>. « Ce qui s'appelle rythme en grec se dit modulation en latin ; rythmer et moduler sont deux termes équivalents. » Tout commentaire devient inutile : ces quelques mots nous en disent plus qu'un long poème ; car nous avons vu précédemment ce que les Grecs entendaient par rythme et nous savons par suite ce que veut dire le vénérable Bède dans son latin. Pour lui, comme pour ses devanciers, moduler c'est chanter en mesure. Nous verrons plus loin que Gui d'Arezzo, trois siècles après le vénérable Bède, a recours, lui aussi, au terme *moduler*, lorsqu'il parle du rythme musical, tandis qu'il emploie couramment les mots *cantus, cantare* quand il traite des modes ou des intervalles.

Mais si le témoignage du savant historien anglais a quelque valeur (et quel est celui qui oserait le récuser ?), c'est donc que les disciples de saint Grégoire avaient coutume de chanter en mesure.

Le même auteur nous dit encore que Vilfrid, le premier évêque de race anglaise qui ait introduit les usages catholiques en Angleterre, ordonna, dans l'église de Rochester, un prêtre du nom de Putta, très habile à *moduler* suivant la manière des Romains, qu'il avait apprise des disciples du bienheureux pape Grégoire <sup>2</sup>. Parlant de la musique *ex professo* dans son traité, qui a pour titre *Musica theoretica*, il dit qu'elle consiste dans le rapport des nombres, et que c'est sur cela qu'elle roule : *Musica quoque in ratione numerorum consistit atque versatur*. Ailleurs, *De metrorum generibus*, traitant de la poésie syntonique où la quantité grammaticale est remplacée par le syllabisme et par l'accent, il fait remarquer, comme nous l'avons vu, que « souvent néanmoins la quantité grammaticale des syllabes se trouve observée, sans que le poète l'ait recherchée, par le seul effet de la mélodie et de son rythme, qui sert de guide à l'oreille ; » ce qui prouve bien que la mélodie dont il parle était elle-même mesurée.

Eddi (huitième siècle), chantre de l'église d'York, qui a écrit la vie de saint Vilfrid, par lequel il avait été appelé du pays de Kent, met dans la bouche de ce prélat, au synode d'Ones-

<sup>1</sup> *Bedæ venerabilis presbyteri saxonis opera didascalica. Sectio prima. Genuina. De orthographia liber* (à la lettre R.).

<sup>2</sup> At ipse (Vilfridus) veniens in civitate Hrofi ubi, defuncto Damiane, episcopatus jam diu cessaverat, ordinavit virum... Cui nomen erat Putta, maxime modulandi in Ecclesia, more Romanorum, quem a discipulis beati papæ Gregorii didicerat, peritum. (*Ibid.*, lib. IV, cap. 1 et 2.)

<sup>1</sup> *Musica est ars spectabilis voce, vel gestu, habens in se numerorum ac soni certam dimensionem cum scientia perfecte modulationis. Hæc constat ex tribus modis, id est sono, verbis et numeris.* (Isid., *De differentia rerum*, cap. XXXIX.)

<sup>2</sup> *Fertur autem quia appropinquantes civitati, more suo, cum cruce sancta et imagine magni regis Domini nostri Jesu Christi, hanc letaniam consona voce modularentur : « Deprecamur te, Domine, in omni misericordia tua, ut auferatur furor tuus et ira tua a civitate ista, et de domo sancta tua, quoniam peccavimus, alleluia. »* (*Hist. eccles. gentis Anglorum*, lib. I, cap. xxv.)



trefelda (Nesterfield ?), tenu vers 700, les paroles suivantes, où l'on retrouve encore, à propos du chant, les expressions consacrées dont saint Augustin nous a révélé le véritable sens : *Nonne ego primus post obitum procerum a S. Gregorio directorum curavi ut... juxta ritum primitivæ Ecclesiæ consono vocis MODULAMINE, binis adstantibus choris persultare, responsoriis, antiphonisque reciprocis, instruerem ?*<sup>1</sup>

Le pape Paul I<sup>er</sup> (757-767), dans une lettre à Pépin, roi des Francs, au sujet des moines que ce dernier avait envoyés à Rome pour apprendre à bien chanter, se sert à deux reprises du terme de modulation pour désigner le chant romain : *Ad instruendum eos in psalmodiæ MODULATIONE... psalmodiæ MODULATIONEM instrui præcepimus.*

Alcuin (725 ou 735-804), savant anglais que Charlemagne attira près de lui en 782, décrivant, dans une pièce de vers dédiée à ce prince, l'organisation des études à la cour du grand empereur, dit, entre autres choses, que le nommé Idithun avait pour mission de former les enfants au chant sacré, *modulamine sacro*, et qu'il « leur apprenait de combien de nombres, de pieds et de rythmes se compose la musique »<sup>2</sup>.

Nous lisons dans la chronique d'Ekkeard IV (onzième siècle), religieux de Saint-Gall, que Romanus, l'un des deux chantres que le pape Adrien I<sup>er</sup> avait envoyés à Charlemagne vers 790, et qui s'était arrêté au monastère de Saint-Gall, pour cause de maladie, *modulait* à la romaine d'une manière agréable, tandis que Petrus, son compagnon, qui s'était fixé à Metz, composait des *jubilus* pour les séquences : *Fecerat quidem Petrus ibi jubilos ad sequentias, quas Metenses vocat, Romanus vero romane nobis et contra*<sup>3</sup> *et amœne de suo jubilos modularat.*

Le diacre Jean (neuvième siècle), biographe

<sup>1</sup> *Vita S. Wulfridi*, cap. XLV.

<sup>2</sup> *Caecidit Sulpitius post se trahit agmina lector,  
Hos regat et doceat, certis ne accentibus errent.  
Instituit pueros Idithun modulamine sacro;  
Utque sonos dulces decantent voce sonora,  
Quot pedibus, numeris, rythmo stat musica, discant.*

(*Carmen CXXVIII ad Carolum Magnum, De studiis in aula regia.*)

<sup>3</sup> Le mot *contra* indique ici plutôt une rivalité d'artiste qu'une opposition de doctrine et veut dire : de son côté. Cette interprétation est d'ailleurs clairement indiquée par le contexte qui précède : « Dein uterque fama volante, studium alter alterius cum audisset, emulabantur pro laude et gloria, naturali gentis suæ more, ut alterum transcenderet. Memoriaque est dignum, quantum hac emulatione locus uterque profecerit, et non solum in cantu, sed et in cæteris doctrinis excreverit. (*Casus S. Galli*, cap. III.)

de saint Grégoire, nous dit, lui aussi, en parlant de la *schola* fondée par ce pontife, qu'elle *modulait* jusqu'à cette époque d'après les institutions même de saint Grégoire : *Scholarum quoque cantorum, quæ hactenus iisdem institutionibus in sancta Romana ecclesia modulatur instituit.*

Dans le manuscrit anonyme antérieur au onzième siècle et publié par Gerbert<sup>1</sup>, nous lisons que l'Église aurait apparu à saint Grégoire dans une vision sous la forme d'une muse, qui lui aurait révélé tout l'art musical, notamment les *modulations* du chant et les *mètres*; ce qui prouve, au moins, en admettant qu'il ne faille voir dans ce récit qu'une légende, que l'auteur de cet écrit supposait le chant de saint Grégoire métrique, au moins en partie, et *modulé*, c'est-à-dire *mesuré*.

Nous avons vu précédemment que Remi d'Auxerre (neuvième siècle) ne fait, dans ses leçons, que commenter les anciens et particulièrement Martianus Capella, dont il suit le texte. Il a garde d'ailleurs d'oublier la partie rythmique, qu'il considère comme étant, sans aucun doute, de sa compétence : *NUNC RYTHMOS, HOC EST NUMEROS PERSTRINGAMUS, id est, breviter dicamus (QUONIAM IPSAM QUOQUE) PORTIONEM, partem, id est rythmum, NOSTRI ESSE NON DUBIUM EST.* Nous savons qu'il définit le rythme : « Une composition formée de temps perceptibles aux sens et assemblés d'après un certain ordre. » Pour lui comme pour saint Augustin, la matière du rythme ce sont les pieds : *QUIPPE RYTHMIZOMENON MATERIA EST NUMERORUM, pedes videlicet qui præstant numeris materiam.* Or, ces pieds ou mesures, il ne les conçoit pas tous composés de notes égales, il n'a pas en vue que des pyrrhiques, des tribraques, des proceleusmatiques pour les brèves, des spondées, des molosses, des dispondées pour les longues. On trouve énoncés et traités dans son livre les trois genres de rythme pratiqués par les anciens : le dactylique, l'iambique et le péonique, c'est-à-dire la division égale, la division double et la division *sescuple* (qui contient une fois et demie, mesure à cinq temps). Il y est même question de l'épitríte ou proportion *sesquiterce* (qui contient une fois et un tiers, autrement dit quatre tiers, mesure à sept temps).<sup>2</sup>

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

<sup>1</sup> *De cantu*, tom. II, pag. 2.

<sup>2</sup> *Rythmica vero, id est numerorum ordo, genera sunt tria quæ alias, id est aliquando, dactylica, ipsa est æqua divisio, quæ est hemiolia et sesquialtera (nominantur); alias æqualia, id est dactylica, alias hemiolia, id est*

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

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

§ 10. — DEUXIÈME CONCLUSION

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

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

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

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

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

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

Cette conclusion s'applique à saint Grégoire III comme à saint Grégoire I<sup>er</sup>.

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

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

Mais si ce n'est pas à saint Grégoire qu'il faut l'imputer, d'où provient la cause de cet abandon progressif de la mesure dans le chant liturgique? Car il est manifeste qu'au douzième siècle cette dernière subit une éclipse à peu près totale et presque générale. Je dis à peu près totale, parce que, à la rigueur, on pourrait soutenir que le chant à notes strictement égales, tel qu'on le concevait au temps de saint Bernard : *Musica plana est notularum sub una et æquali mensura simplex et uniformis pronunciationis*, est encore un chant mesuré <sup>1</sup>, bien que le rythme en soit des plus rudimentaires, et j'ajoute presque générale, parce que la déca-

<sup>1</sup> Le rythme mesuré ne sera totalement « défunt et enterré, » pour parler comme Arison, que lorsque on pourra dire, avec Tinctoris (quinzième siècle), que la valeur des notes du plain-chant est incertaine et subordonnée aux usages des églises ou à la volonté des chanteurs : « Note incerte valoris sunt ille quæ nullo regulari valore sunt limitate; cujusmodi eæ sunt quibus in plano cantu utitur. Quarum quidem forma interdum est similis formæ longæ brevis et semibrevis et interdum dissimilis. Et hujus note

*pæonica; duplicia, id est iambica. Denique enim epitritus sociatur, scilicet in proportione sesquitercia... Iambus et trocheus in temporibus duplicem proportionem habent, non autem in syllabis. Tribachys vero et molossus non solum in temporibus, verum etiam in syllabis duplam possident proportionem.*

dence du rythme ne paraît pas s'être accomplie partout exactement à la même époque.

Les auteurs responsables de cette abolition de la mesure, comme de bien d'autres choses également essentielles à une bonne exécution du chant, ce sont, disons-le de suite, ces barbares de toute provenance, postérieurs à saint Grégoire d'au moins deux siècles, qui, pris d'engouement pour l'art nouveau de la diaphonie<sup>1</sup>, lui sacrifièrent sans pitié le rythme traditionnel dont cette dernière avait peine à s'accommoder, à cause de la lenteur dont elle avait besoin pour produire son effet harmonique. C'est un initiateur de cet art funeste, Hucbald lui-même, qui, tout en nous vantant le charme de ses consonnances, nous laisse apercevoir le principe de tout le mal à venir. « En chantant ainsi, nous dit-il, à deux ou plusieurs ensemble, *lentement* et bien d'accord, *comme il convient à ce genre de mélodies*, vous verrez qu'il résultera de ce mélange de voix un concert très agréable<sup>2</sup>. » C'est de la diaphonie par succession de quarts qu'il vient de parler. Ailleurs, il dit encore : « Néanmoins, si l'on procède avec une certaine *lenteur*, *comme il convient tout particulièrement à cette sorte de musique*, en ayant soin de bien garder l'accord, on obtiendra des chants d'une grande douceur<sup>3</sup>. »

Enfin, dans un autre endroit, il ajoute, à propos de symphonie : « Nous notons, il est vrai, ces mélodies à l'aide de points et de *virgas*, pour distinguer les sons longs des sons brefs ; mais le propre de cette espèce de chant est d'être si grave et si *lent* que les proportions rythmiques ne peuvent guère y être observées.<sup>4</sup> »

nunc cum mensura, nunc sine mensura, nunc sub una quantitate perfecta, nunc sub alia imperfecta canuntur, secundum ritum ecclesiarum aut voluntatem canentium. » (*Tractatus de notis ac pausis*.)

Et encore ce mort récalcitrant, qui ne peut se résoudre à l'oubli du tombeau, reparait-il par intervalles, comme pour terroriser ses meurtriers et rassurer ses partisans : « Et hujus notæ nunc cum mensura, nunc sine mensura... canuntur. »

<sup>1</sup> La diaphonie était une sorte de contrepoint simple, c'est-à-dire de note contre note ; on l'appelait aussi *organum*.

<sup>2</sup> Sic enim duobus aut pluribus in unum canendo modeste duntaxat et concordî morositate, quod suum est hujus meli, videbis nasci suavem ex hac sonorum commixtione concentum. (*Musica Enchirialis*, cap. XIII.)

<sup>3</sup> Verumtamen modesta morositate edita, quod suum est maxime proprium, et concordî diligentia procurata, honestissima erit cantionis suavitas. (*Scholia Enchiridis*, pars II.)

<sup>4</sup> Sane punctos et virgulas ad distinctionem ponimus sonorum brevium ac longorum, quamvis hujus generis melos tam grave esse oporteat tanque morosum ut ryth-

*Habemus confitentem reum*, le coupable se déclare lui-même.

C'est ainsi que l'on commençait à imoler le rythme traditionnel des chants sacrés au culte *mal entendu* d'une grossière polyphonie. Qu'auraient dit les anciens s'ils avaient pu voir leurs petits-fils sacrifier ainsi ce qu'ils appelaient l'âme de la musique au son qui n'en est que le corps, la forme à la matière, le principal à l'accessoire, l'élément viril à l'élément féminin ? Il est certain que le moine de Saint-Amand, si du moins c'est bien à lui qu'il faut attribuer les ouvrages en question, édifiait d'une main et démolissait de l'autre, traçait d'une part des règles protectrices, lorsqu'il ne s'agissait que des chants à l'unisson, et, de l'autre, sous prétexte de diaphonie, ouvrait la porte au plus funeste des abus.

Deux siècles plus tard, Aribon (fin du onzième siècle) pourra gémir en mesurant l'étendue des ravages opérés par le fléau : « Anciennement, dira-t-il, après avoir cité le passage dans lequel Gui d'Arezzo parle des proportions de nombre et de durée dans les sons, anciennement, ceux qui composaient des mélodies, et même ceux qui les chantaient, apportaient une grande attention à observer ces proportions musicales ; mais pareil souci est mort et même enterré depuis longtemps. Aujourd'hui, l'on se contente de concevoir quelque sonorité douce et l'on ne remarque pas que le sentiment de la symétrie procure une jouissance plus douce encore<sup>1</sup>. »

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

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

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

<sup>1</sup> Antiquitus magna fuit circumspectio non solum cantus inventoribus sed etiam ipsis cantoribus ut quilibet proportionaliter invenirent et canerent, quæ consideratio jam dudum obiit, imo sepulta est. Nunc tantum sufficit ut aliquid dulcisonum comminiscamur non attendentes dulciorem collationis jubilationem.



## CHAPITRE III

HUCBALD DE SAINT-AMAND ET GUI D'AREZZO

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

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

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

Citons encore cette conclusion qui clôt le livre intitulé *Musica Enchiriadis*, et dans laquelle l'auteur, se rencontrant avec saint Augustin qu'il nomme d'ailleurs et qu'il cite, déclare expressément que « tout ce qu'il ya de suave dans le chant est l'œuvre du rythme s'accomplissant par la mensuration calculée des voix : *Igitur quidquid in modulatione suave est numerus operatur per ratas dimensiones vocum; quidquid rythmi delectabile præstant, sive in modulationibus seu in quibuslibet rhythmicis motibus, totum numerus efficit* <sup>1</sup>. »

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

### § 1. — GUI D'AREZZO.

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

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

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

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

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

<sup>1</sup> Voici la suite de ce passage : « Et voces quidem cele-

annonce un nouveau sujet, le verbe *modulari* fait son apparition, et que dans le titre du chapitre xv, qui traite du rythme, l'auteur fait entrer le mot *modulatione*. De même, à la fin de son petit poème, dans lequel Guido résume toutes ses règles de chant, nous voyons que ce qui a trait au rythme est exprimé par les mots *numero modulante : Est aliquid factum numero modulante relatum*.

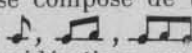
Gui d'Arezzo aurait-il attaché au verbe moduler une autre signification que ses prédécesseurs? Il serait téméraire de le supposer sans raisons solides. Or, les documents que nous possédons prouvent le contraire, ainsi que nous allons le voir.

Le chapitre quinzisième du *Micrologue*, le plus célèbre de tous, celui où l'auteur expose ses règles de compositions (Gui d'Arezzo n'y parle d'exécution qu'accidentellement), a pour titre ces mots : *De commoda componenda modulatione*, qui ont embarrassé plus d'un traducteur oublieux de la tradition antique. Le mot *commoda* serait en effet profondément obscur, s'il n'était pris dans le sens radical du terme (*cum modus*, avec mesure), qui signifie proportionné, équilibré, mesuré. Il forme avec *modulatio* (*modus*) une sorte de pléonasme ayant pour effet de renforcer l'idée de l'auteur, et qui avait été annoncé par les mots *bene modulandum*, à la fin du chapitre précédent. Il ne paraît pas, en effet, que l'auteur ait voulu donner au mot *bene* une signification détournée, comme l'avait fait saint Augustin. Ce dernier entendait par *bene modulandi*, moduler selon les convenances, d'une manière appropriée, en donnant à la mélodie le caractère qui lui convient. Libre à lui de prendre les termes dans cette acception, puisqu'il a soin de nous en avertir. Mais, Guido s'abstenant de toute explication, nous devons entendre ces mots dans leur sens le plus naturel, puisqu'il est en même temps le plus clair, et les traduire simplement par *bien moduler*.

Gui d'Arezzo appelle métriques les chants ainsi équilibrés, par opposition aux chants quasi-prosaïques qui ne paraissent pas l'intéresser et dont il ne parle que pour mémoire. Voyons donc ce qu'il dit de ces chants métriques; tâchons aussi de comprendre dans quelle mesure les règles qu'il pose s'appliquent aux chants quasi-prosaïques, et comment il est dispensé d'en formuler de nouvelles pour cette dernière catégorie de compositions.

On remarquera d'abord que, tout comme saint Augustin, Gui d'Arezzo affecte de n'emprunter ses comparaisons qu'à la poésie classique, qui était mesurée. Il commence par

faire observer que « de même que dans les mètres il y a des lettres et des syllabes, de parties et des pieds, puis des vers, de même dans la mélodie, il y a des sons dont un, ou deux réunis, ou trois, forment des syllabes musicales; que ces syllabes, à leur tour, tantôt seules, tantôt doublées, constituent un neume c'est-à-dire un membre de mélodie, et qu'enfin un membre ou plusieurs forment une distinction, autrement dit un endroit propice pour respirer<sup>1</sup>. » Tout cela est bien élémentaire et bien clair, ce me semble.

Guido veut nous dire que, de même qu'une syllabe grammaticale se compose de une, deux ou trois lettres, *o, os, vos*, de même la syllabe musicale se compose de un, de deux ou de trois sons,  Il ne s'agit encore que de considérations numériques; toutefois, parce que l'auteur compare les syllabes musicales aux syllabes de la poésie, il nous donne à entendre qu'il y a parmi ces syllabes des longues et des brèves. Par suite, la syllabe musicale brève devra répondre, comme la brève de la poésie, au temps premier. « *Quem ut tempus grammatici in syllabis brevibus et longioribus superscribunt*, » dit ailleurs Guido, parlant de la durée des sons. (*Regulæ de ignoto cantu*.)

Quant au neume, qui, d'après le célèbre théoricien, correspond au pied métrique, il se compose d'une ou de deux syllabes musicales, *ipsæ solæ vel duplicatæ neumam*, ce qui revient à dire qu'il peut renfermer un, deux, trois, quatre ou six sons.

Les principes de métrique auxquels Guido fait allusion sont bien ceux de l'antiquité. « Chez les métriciens, dit saint Isidore de Séville, la syllabe est appelée demi-pied, parce qu'elle forme la moitié du pied. Un pied se compose, en effet, de deux syllabes<sup>2</sup> : *Syllaba*

<sup>1</sup> CAPUT XV. — *De commoda componenda modulatione*. — Igitur quemadmodum in metris sunt litteræ et syllabæ, partes et pedes, ac versus; ita et in harmonia sunt phthongi, id est soni, quorum unus, duo, vel tres aptantur in syllabas, ipsæque solæ vel duplicatæ neumam, id est partem constituunt cantilenæ; sed pars una vel plures distinctionem faciunt, id est congruum respirationis locum.....

<sup>2</sup> Ce n'est point que saint Isidore méconnaisse les pieds de plus de deux syllabes, puisqu'il en parle plus loin (*Etymol.*, lib. I, cap. xvii); il veut dire seulement que pour composer un pied il faut un minimum de deux syllabes. De même, Gui d'Arezzo, dans son assimilation du pied musical au pied métrique, s'arrête au pied de deux syllabes, soit qu'il ne veuille pas engager son élève dans la complication des mesures composées, soit qu'il batte toujours, à la manière des Grecs, la mesure à deux temps égaux ou inégaux, suivant que le rapport de l'arsis à la thésis est égal ou double.

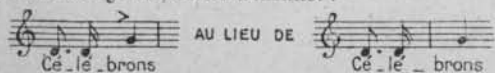
item apud metricos ideo semipes nominatur, quod sit dimidius pes. Nam pes duabus constat syllabis. (Etymol., lib. I, cap. XVI.)

Il y a cependant entre la théorie des métriques et celle de Guido, comme de tous les musiciens anciens et modernes, cette différence que, tandis que les premiers n'admettaient pas de pied formé d'une seule syllabe littéraire, fût-elle longue, *nam pes DUABUS constat syllabis*, les musiciens qui, dans leurs rythmes, n'observent que les temps, *ea in quibus certa pedum conlocatione neglecta SOLA TEMPORUM RATIO CONSIDERANDA SIT, non metra sed rhythmus* (Mallius Theodorus), n'hésitent pas à former des mesures ou pieds musicaux avec une seule syllabe musicale, ne fût-elle composée que d'un son unique, *ipsæque SOLÆ neumam* !

Faut-il induire de là que Guido aurait fait usage de mesure à un temps ? Pas le moins du monde ; puisque, d'après lui, la mesure ou le neume correspond au pied métrique et qu'il

<sup>1</sup> Cette réserve faite pour distinguer le pied musical du pied poétique, il y a identification complète entre pied, neume et mesure, sauf que le neume est une mesure envisagée à l'état concret. Cela ne veut pas dire que notre mode actuel de mensuration concorde avec celui des anciens. Non. Mais qu'importe la manière de mesurer si l'objet ou la contenance est identique, le résultat le même ? Mesure et mensuration ne sont point synonymes.

Quand je parle de mesure, j'entends parler de la mesure réelle, essentielle, inhérente à la musique telle que je l'ai définie dans la première partie de ce travail, non de cette mesure artificielle, fictive que nous écrivons sur le papier, depuis environ deux siècles, à l'aide de la barre de mesure ou stanguette, et qui, tout en nous rendant des services au point de vue pratique, constitue, le plus souvent, un véritable trompe l'œil, sous le rapport de la théorie. En effet, cette barre verticale, à l'aide de laquelle nous scindons ordinairement les pieds musicaux, ne sépare rien en réalité, puisque, dans l'exécution, nous avons soin de réunir intimement les deux tronçons du pied ; elle sert uniquement à nous faire reconnaître le temps fort. Quant aux silencés, les seuls qui divisent le chant, nous avons recours à d'autres signes pour les exprimer. Avouez que nous aurions pu le marquer différemment, ce temps fort, sans porter atteinte à l'unité du pied. Les Grecs anciens, mieux avisés, se servaient d'un point *επιγραφή* placé au-dessus de la note pour indiquer l'arsis du pied. Dans le chant grégorien, on a fait usage sur la fin de la barre ou stanguette, mais ce n'était que pour séparer les distinctions ou membres de phrase. En quoi nos ancêtres étaient plus logiques que nous. C'est ainsi qu'un musicien novice, auquel on n'aura pas fait connaître l'usage conventionnel de notre stanguette, écrira d'instinct :



Tout cela est kif kif, comme diraient les Arabes ; ces trois notes ne forment qu'un seul pied musical, une mesure, un neume, et ce n'est pas parce qu'on les aura séparées graphiquement par une barre que leur signification et leur exécution seront changées. Les Italiens se servent comme nous de la stanguette ; mais ils se gardent bien d'appeler mesure ce qui est compris entre deux

n'y a pas de pied d'un seul temps, *neesse est pedem unumquemque in se habere certum CUM TEMPORIBUS numerum syllabarum* (Sergius <sup>1</sup>). Mais cela nous indique que lorsque la syllabe musicale formée par un son unique représente à elle seule une mesure ou neume, il faut qu'elle soit longue et que, par suite, elle vaille plusieurs temps <sup>2</sup>, ou, du moins, qu'elle soit

barres ; ils le nomment avec beaucoup plus de justesse une *caselle*, et, de cette manière, ils coupent court aux équivoques qui déroutent certains théoriciens lorsqu'ils ont à établir un parallèle entre la mensuration des anciens et celle des modernes. Un peu de réflexion devrait pourtant suffire à les retenir dans la bonne voie. Si lorsque nous transcrivons en notation moderne la musique des auteurs du seizième siècle, par exemple, qui était bien certainement mesurée, celle-la, quoique dépourvue de barres, nous en changions la mesure en écrivant, je suppose, à 4 temps ce qui est à 3 temps, ou bien encore en scindant les groupes de notes par l'introduction de silencés, est-ce que nous n'en changerions pas complètement le caractère ?

Si donc nous avons la prétention de pouvoir bien transcrire cette musique (et qui donc oserait sérieusement nous contester cette faculté ?), n'est-ce point parce que nous avons un moyen de faire passer la mesure ancienne dans notre mensuration moderne ? Que m'importe donc le procédé, puisqu'en somme il n'est pas immoral, si la fin est atteinte. A-t-on jamais supposé que les vers de Virgile perdaient de leur harmonie parce que certains métriciens se sont avisés de les scander différemment que leurs devanciers ? Direz-vous que les intervalles diatoniques, pendant la première partie du moyen-âge, ne correspondaient pas à ceux dont nous nous servons actuellement, parce qu'avant Gui d'Arezzo on ne faisait pas usage de la portée pour les distinguer, ou parce que, sur cette portée, le demi-ton occupe autant d'espace que le ton entier ?

Mais pourquoi ne pas convenir que la mesure moderne diffère de la mesure ancienne, puisqu'il y a, en réalité, une différence dans l'écriture musicale ? — Et parce que cela n'est pas vrai, quant au fond, vu que la forme seule diffère, le résultat étant le même et que cette manière de parler peut entraîner des équivoques regrettables.

<sup>1</sup> On ne peut pas supposer non plus que Guido ait battu tous les temps avec la même force, ce qui équivaldrait à la mesure à un temps, car la nature du rythme s'y oppose et rien dans son livre ne l'indique. Il est vrai que Terentianus Maurus, grammairien latin du deuxième (?) siècle, a dit, à propos de la nécessité d'avoir deux syllabes pour former un pied métrique :

Una longa non valebit ex sese pedem  
Ictibus quia fit duobus non gemello tempore.

Mais il faut remarquer que cet auteur écrivait en vers, et que les exigences de la quantité pouvaient obliger quelquefois le poète à employer des expressions qui n'étaient pas les plus justes. D'ailleurs, *ictus* veut dire battement, et rien de plus.

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



complétée par un silence dans la mesure. C'est pour avoir méconnu ce principe que, dans la traduction des manuscrits neumatiques en notation musicale moderne, on a pris quelquefois pour des neumes ce qui n'était que des syllabes musicales, et confondu avec les neumes simples des groupements de notes qui en renfermaient plusieurs soudés ensemble. Contentons-nous ici de signaler cet écueil.

..

Dans un opuscule publié par Gerbert et reproduit dans la *Patrologie* de Migne, sous le titre de *S. Odonis abbatis, seu alterius Odoni monachi opuscula de musica*, mais dont on ne connaît pas au juste l'auteur, et qui doit être postérieur à Gui d'Arezzo, on trouve un parallèle semblable à celui que nous venons de voir, lequel est établi, cette fois, non plus entre la poésie, mais entre la prose et la musique. Ce rapprochement ne doit pas nous surprendre, car la décadence du chant allait grand train sur le déclin du onzième siècle; Aribon sera là pour en témoigner. Ainsi s'accomplissait le nivellement du rythme musical, pour le plus grand bonheur des partisans du rythme oratoire. C'est le même Odon qui, comme pour achever de les mettre à l'aise, déclare, tout en reconnaissant que la manière de distribuer les sons en syllabes est capable de rendre une mélodie à peu près méconnaissable, qu'il s'en remet, pour cette opération délicate, à l'usage et au bon goût du chanteur<sup>1</sup>. On n'est pas plus gentil ni plus accommodant! Si la musique ne trouve pas son compte à ce luxe de politesses, cela prouve qu'elle a bien mauvais caractère!...

Mais ce que je désire relever surtout, c'est que l'auteur de cet opuscule, outrepassant les bornes posées par Gui d'Arezzo, admet des syllabes musicales de quatre sons : *Nam sicut duæ plerumque litteræ aut tres aut quatuor unam faciunt syllabam, sive sola littera pro syllaba accipitur, ut AMO, TEMPLUM; ita quoque et in musica plerumque sola vox per se pronun-*

<sup>1</sup> Qualiter autem ipsi motus dispertiantur in syllabas, cantorum judicio et usui prætermitto, ut cum hujusmodi pars fuerit, in quibus utraque chorda sonet; ne cum hoc sæpe fit, fastidium generet. Aliquando primum motum pro syllaba una, et sequentes tres pro alia; aliquando autem duos in una, et duos in altera motus ponimus; aliquando vero priores tres motus pro una, et solum quartum pro alia syllaba accipimus. Atque ad hunc modum de reliquis partibus judicabit; tanta enim dissimilitudo hoc argumento fieri potest, ut eundem cantum pene limum reddere videatur et difficilis sit cantus et minus delectans. (*Patrol.*, tom CXXXIII, col. 787.)

*ciatur, plerumque duæ aut tres vel quatuor coherentes unam consonantiam reddunt; quo juxta aliquem modum musicam syllabam nominare possumus.* L'auteur, un peu trop épris de sa comparaison, qu'il poursuit encore bien plus loin jusqu'à ce qu'il en soit arrivé à la confection de l'antiphonaire, oublie sans doute que, dans la langue musicale, il n'y a pas de consonnes, encore moins plusieurs consonnes de suite, attendu qu'elle est inarticulée; que dans l'espèce, *templum*, mot contracté, est dit pour *tempulum*, mot de trois syllabes, dont la dernière ne renferme que trois lettres au lieu de quatre; que, dans tous les cas, ce n'est pas à la grammaire qu'il faut demander les lois de la musique, puisqu'elle même demeure vassale de cette dernière en tout ce qu'elle usurpe d'harmonieux, *siquidem Architas atque Aristoxenus etiam subjectam grammaticen musicæ putaverunt* (Quintil., *Instit. orat.*, l. I, c. XI); que finalement le sentiment inné du rythme exige que, dans un groupe de quatre sons, il y ait une subdivision, et, par conséquent, deux syllabes, pour parler le langage des grammairiens.

Ce même Odon conçoit des parties de mélodie, ce que Guido appelle neumes, formées non seulement d'une ou de deux syllabes, mais de trois et plus : *Item sicut sola syllaba aut duæ vel tres vel etiam plures unam partem locutionis faciunt, quæ aliquid significat, ut : MORS EST VITA, GLORIA, BENIGNITAS, BEATITUDO; ita quoque et una vel duæ vel plures musicæ syllabæ tonum diatessaron diapente jungunt, quarum dum melodiam sentimus et mensuram intelligentes miramur, musicæ partes, quæ aliquid significant, non incongrue nominavimus.* De quelle mesure entend-il parler? *Quarum mensuram intelligentes miramur?* Laissons-le se débrouiller ou plutôt s'embrouiller avec ses groupes mélodiques de cinq syllabes, et revenons à Gui d'Arezzo.

..

Après avoir établi son parallèle entre la composition poétique et la composition musicale, l'Arétin ouvre une parenthèse pour dire un mot de l'exécution. Il traite surtout des pauses et conclut en disant que « la mélodie doit être battue comme par pieds métriques, *sicque opus est ut quasi metricis pedibus cantilena plaudatur,* » et qu'il faut que « les sons diffèrent les uns des autres par une durée le double plus longue ou le double plus courte, ou bien encore par un mouvement tremblé (*vibrato*), c'est-

dire qu'ils aient une durée variée » (tantôt longue, tantôt brève). Il ajoute que « lorsque cette durée est longue, elle est quelquefois marquée, dans la notation neumatique, par un trait horizontal placé sur la note : *Quem (tenorem) longum aliquotiens litteræ virgula plana apposita significat* <sup>1</sup>. » On rencontre, en effet, ce trait à toutes les lignes et presque à tous les neumes des manuscrits de Saint-Gall, tantôt au commencement, tantôt au milieu et tantôt à la fin de ces mêmes neumes; ce qui montre bien qu'il n'est pas là seulement pour indiquer le *mora ultimæ vocis*, la tenue du dernier son, mais pour marquer le *mora uniuscujusque* <sup>2</sup> *vocis*, la durée de chaque son, autrement dit le rythme.

<sup>1</sup> ... De quibus illud est notandum, quod tota pars compressa et notanda et exprimenda est, syllaba vero compressius, tenor vero, id est, mora ultimæ vocis, qui in syllaba quantuluscumque est amplior in parte, diutissimus vero in distinctione, signum in his divisionibus existit, sicque opus est, ut quasi metricis pedibus cantilena plaudatur, et aliæ voces ab aliis morulam duplo longiorem, vel duplo breviorum, aut tremulam habeant, id est, varium tenorem, quem longum aliquotiens virgula plana apposita significat; ac summopere caveatur talis neumarum distributio, ut cum neumæ tum ejusdem soni repercussione, tum duorum aut plurium connexionem fiant, semper tamen aut in numero vocum aut in ratione tenorum \* neumæ alterutrum conferantur, atque respondeant, nunc æquæ æquis, nunc duplæ vel triplæ simplicibus, atque alias collatione sesquialtera vel sesquitertia...

\* Dans la *Patrologie* de Migne, il y a *tenorum* au lieu de *tenorum*, mais il est évident que c'est le résultat d'une erreur de copiste ou d'une faute d'impression. En effet, ce passage est donné par l'auteur sous forme de conclusion, *sicque opus est*. Or, dans le contexte qui précède, il n'est pas question une seule fois de *tonus*, tandis qu'on y parle par deux fois de *tenor*. En outre, dans la première citation de ce passage chez Aribon, on lit *tenorum*.

<sup>2</sup> Gui d'Arezzo traduit par *tenor* ce qu'Aristoxène appelait *STATIO vocis*, station de la voix, et qu'il ne faudrait pas confondre avec *MANSIO vocis* qui, sous la plume de Bacchius l'ancien, signifie proprement *teneur*, c'est-à-dire ton sur lequel on chante plusieurs paroles : « *Quid est cantus? — Remissio et intensio quæ fit per sonos concinnos, ði' ἐμμελῶν φθόγγων. — Quid vero intensio? — Motus cantilenæ ab graviore tono ad acutiorem. Mansio quid, μὴ δὲ τι ἐστίν? — Cum ad eundem sonum plura verba canuntur, ὅταν ἐπὶ τοῦ αὐτοῦ φθόγγου πλείονες λέξεις μελωδῶνται. — Quid est statio, στάσις? — Subsistentia concinni soni, Ἰπαρξίς ἐμμελοῦς φθόγγου* (Bacchii senioris, *Introductio artis musicæ*).

Cléonide appelle la tenue ou maintien du son *τονή*, et la répétition du même son *περτάζια* (*Introduction harmonique*).

Nous pouvons donc traduire *tenor* par *tenue*, à condition de ne pas attacher à ce mot la signification d'une durée toujours longue, car Gui d'Arezzo nous parlera, dans ce même chapitre, du *tenor longus* et du *tenor brevis* qu'il ne convient pas de placer indistinctement sur certaines syllabes grammaticales.

Gui d'Arezzo s'explique très clairement sur ce sujet dans un autre opuscule qui lui est également attribué : *Tenor est mora uniuscujusque vocis quem ut tempus grammaticæ*

Les défenseurs du rythme oratoire ont essayé d'atténuer la portée des déclarations de Guido en traduisant *quasi metricis pedibus* par *presque métriques*. Soit. Pourvu que, lorsque l'auteur parlera, dans ce même chapitre, de *quasi prosaici cantus*, ils se montrent logiques en traduisant par chants *presque prosaïques* et non par chants *tout à fait prosaïques*.

Les pieds musicaux ne sont pas, en effet, toujours métriques, attendu que les musiciens revendiquent le droit d'allonger les longues et de raccourcir les brèves sans modifier la valeur temporaire de la mesure. Tout cela a été reconnu, et Guido ne paraît pas l'ignorer, vu qu'il dit : *nisi quod musicus non se tanta legis necessitate constringit, quia IN OMNIBUS se hæc ars in vocum dispositione rationabili varietate permutat* <sup>1</sup>. Mais si les pieds du chant ne sont pas toujours métriques, ils le sont *souvent*, comme le constate Gui d'Arezzo, encore bien d'accord avec ses devanciers : *Quia sæpe ita canimus ut quasi versus pedibus scandere videamur, sicut fit cum ipsa metra canimus,*

*tici in syllabis brevibus et longioribus superscribunt. (Regulæ de ignoto cantu.)*

Le *tenor* ou *mora* (tenue), c'est la quantité, le temps qu'il est nécessaire d'observer et de marquer, tant en poésie qu'en musique. Ajoutons que les signes de durée sont les mêmes, à cette époque, pour l'un et l'autre de ces deux arts : un *l* couché (*longa*) ou la barre supérieure du *T* — (*tenete*) pour marquer les longues et un *c* renversé <sup>2</sup> (*cito*) pour indiquer les brèves.

<sup>1</sup> ..... Proponatque sibi musicus, quibus ex his divisionibus incidenter faciat cantum, sicut metricis quibus pedibus faciat versum; nisi quod musicus non se tanta legis necessitate constringit, quia in his omnibus se hæc ars in vocum dispositione rationabili varietate permutat. Quam rationabilitatem etsi sæpe non comprehendamus, rationale tamen creditur id, quo mens, in qua est ratio, delectatur. Sed hæc et hujusmodi melius colloquendo quam scribendo monstrantur.

Oportet ergo ut more versuum distinctiones æquales sint, et aliquotiens eadem repetitæ, aut aliqua vel parva mutatione varietatæ, et cum plures fuerint duplicatæ, habentes partes non nimis diversas, et quæ aliquotiens eadem transformantur per modos, aut similes intensæ et remisse inveniantur. Item ut reciprocatæ neuma eadem via, qua venerat, redeat, ac per eadem vestigia recurat. Item ut qualem ambitum vel lineam una facit saliendo ab acutis, talem inclinatam altera e regione opponat respondendo a gravibus, sicut fit, cum in puteo nos cum imagine nostra contra speculamur. Item aliquando una syllaba unam vel plures habeat neumas, aliquando una neuma plures dividatur in syllabas. Variabuntur hæc vel omnes neumæ, cum alias ab eadem voce incipiant, alias de dissimilibus secundum laxationis et acuminis varias qualitates. Item ut ad principalem vocem, id est finalem, vel si quam affinem ejus pro ipsa elegerint, pene omnes distinctiones currant, et eadem aliquando vox, que terminat neumas omnes, vel plures distinctiones *finiat*, aliquando et incipiat; sicut apud Ambrosium curiosus invenire poterit...

« parce que souvent nous avons l'air de scander presque des vers au moyen de pieds, comme il arrive lorsque ce sont des mètres que nous chantons. »

Qu'y a-t-il donc là qui puisse favoriser la théorie du rythme oratoire? C'est tout l'inverse qui m'apparaît. Même en torturant le texte, on ne peut le faire mentir. Car, de ce que les phrases musicales n'auraient pas tout à fait la régularité des vers, il ne s'en suivrait pas qu'elles ne fussent pas composées de pieds musicaux semblables, sinon pareils, aux pieds métriques, et Guido précise bien sa pensée, pour ce dernier cas, quand il ajoute : « comme il arrive lorsque ce sont des mètres que nous chantons. »

Gui d'Arezzo, revenant ensuite à la composition, parle, dans un nouveau paragraphe, des relations de nombre dans les sons, de la symétrie des distinctions musicales, de la manière de disposer les phrases, de la réciprocité des neumes dans l'aigu et dans le grave, du rôle de la finale, et, à cette occasion, loue la facture de saint Ambroise. Nouveau grief! On le lâchera, cet arriéré, quelque bénédictin qu'il soit; on l'enverra rejoindre ses modèles préférés! Pourquoi ne pas citer saint Grégoire, qui était plus près de lui? Je l'ignore, pour ma part. Peut-être parce que saint Grégoire, le centonisateur de l'antiphonaire, n'avait rien créé d'original en fait de rythme. Ailleurs, le moine de Pompose invoque trois ou quatre fois l'autorité de saint Grégoire, mais ce n'est que pour la question modale.

À la fin de ce même paragraphe, comme pour ménager un contraste, Gui d'Arezzo mentionne, en quatre petites lignes, « les chants quasi prosaïques qui observent moins ce qui vient d'être dit; *sunt vero quasi prosaici cantus qui hæc minus observant.* » A la bonne heure! s'écrieront les partisans du rythme oratoire. Le chant prosaïque, voilà le véritable type du chant de l'Eglise, celui auquel il convient de ramener tous les autres, même les chants métriques. Je n'exagère pas, cela a été dit; il est vrai que ce n'est pas par Gui d'Arezzo. Mais qu'a voulu nous faire entendre le maître par chants prosaïques? Quelles sont ces proportions qu'il y déclare moins observées? S'agit-il de la proportion de durée entre les notes d'où naissent les pieds musicaux, ou de la proportion des membres de phrase formant les distinctions? Ecoutez donc la suite de ce passage, que certains semblent tronquer à plaisir : *In quibus non est cura si alie majores alie minores partes et distinctiones per loca sine dis-*

*cretione inveniuntur, more prosarum*<sup>1</sup>; « dans ces chants, on ne s'inquiète pas que les parties et les distinctions soient ça et là plus ou moins longues, comme il arrive dans la prose. » Cela veut-il dire que les chants dits prosaïques ne sont pas mesurés? Pas le moins du monde. Il n'est même pas question de cela dans cet endroit. Guido ne s'occupe pas ici de la composition intrinsèque des neumes, la question viendra plus loin; il parle des parties de la mélodie qui peuvent, il est vrai, ne comprendre qu'un seul neume, une mesure, mais qui sont aussi susceptibles d'en renfermer plusieurs; il parle ensuite des distinctions qui contiennent, à leur tour, une ou plusieurs parties, et il dit simplement que, dans des chants prosaïques, on ne se préoccupe pas d'établir la symétrie ni entre les parties ni entre les distinctions, c'est-à-dire ni entre les membres de phrase ni entre les phrases musicales.

S'il en était autrement, si l'on voulait généraliser l'observation de Guido, il faudrait alors l'appliquer à tout ce qui a été dit précédemment dans ce chapitre et l'on tomberait dans l'absurde; car on ferait dire au célèbre théoricien que, dans les chants prosaïques, on n'observe ni pauses ni endroits pour la respiration, ni aucun des autres principes qu'il a précédemment énoncés, et qui, de l'aveu de tous, sont essentiels à toute sorte de composition et d'exécution musicales. D'ailleurs, Guido n'a pas dit purement et simplement les chants prosaïques, mais les chants *quasi* prosaïques, selon que le veut, avec tant d'à-propos, les adversaires du chant mesuré.

Le maître, reprenant ensuite le fil de sa première idée, dit qu'il appelle les chants *métriques*, parce que *souvent* on semble scander des vers en chantant, tout comme lorsqu'on chante de la poésie en réalité : *Metricos autem cantus dico, quia sæpe ita canimus ut quasi versus pedibus scandere videamur*<sup>2</sup>. Nous

<sup>1</sup> ..... *Sunt vero quasi prosaici cantus qui hæc minus observant, in quibus non est cura, si alie majores, alie minores partes et distinctiones per loca sine discretione inveniuntur more prosarum.*....

C'est en vain que l'on chercherait à donner le change au lecteur en traduisant *more prosarum* par *à la manière des proses*. Car, si l'on suppose que les proses anciennes n'étaient soumises en aucune manière aux règles de la versification, la conclusion reste la même; et, si l'on fait allusion aux proses modernes en vers syntoniques, la comparaison de Guido ne leur est pas applicable, attendu qu'elles sont symétriques autant et plus, sous un certain rapport, que les hymnes métriques, puisque, n'étant pas basées sur la quantité, elles ont toujours, pour un même vers, le même nombre de syllabes.

<sup>2</sup> *Metricos autem cantus dico, quia sæpe ita canimus, ut*



vons rapproché cette observation de celle que nous faisons, bien avant Guido, M. Victorinus et M. Bède, à propos du rythme, lorsqu'ils nous apprennent : *Plerumque tamen casu quodam invenerunt etiam rationem in rythmo non artificiosam moderatam servatam, sed sono et ipsa modulatione ducente.* (Beda, *De arte metrica*. 24, *De rythmo.*)

De quel genre de pièces musicales Guido veut-il parler, quand il dit *metricos cantus* ; de celles qui sont écrites sur de la poésie ou de celles qui sont adaptées à la prose ? Evidemment, c'est de ces dernières qu'il s'occupe, puisqu'il les oppose au chant des vers ou des quasi-vers, si l'on préfère, *ut quasi versus scandere videamur*, et des vers métriques, *sicut fit cum ipsa metra canimus*. En effet, Gui d'Arezzo ne dit pas *cum ipsos rythmos canimus*, ce que l'on pourrait traduire par : lorsque

*quasi versus pedibus scandere videamur, sicut fit cum ipsa metra canimus, in quibus cavendum est, ne superflue continentur neumæ dissyllabæ sine admixtione trissyllabarum ac tetrasyllabarum. Sicut enim Lyrici poetæ nunc hos, nunc alios adjungere pedes, ita et qui cantum faciunt, rationabiliter discretas ac diversas componunt neumas; rationabilis vero discretio est, si ita fit neumarum et distinctionum moderata varietas, ut tamen neumæ neumis et distinctiones distinctionibus quadam semper similitudine sibi consonanter respondeant, id est, ut sit similitudo dissimilis, more perdulcis Ambrosii...*

La variété dans la ressemblance des neumes que recommande ici Gui d'Arezzo n'implique pas nécessairement la mesure polymorphe. Il est facile, en effet, de varier les figures rythmiques du chant tout en gardant l'unité de mesure ou, comme le voulait saint Augustin, cet illustre disciple du « très doux Ambroise, » en conservant le même nombre de temps aux pieds qui doivent être associés.

Ce dont Gui d'Arezzo ne paraît pas partisan, ce qui se trouve contre-indiqué dans ses conseils aux compositeurs, c'est ce rythme rudimentaire à notes égales ou sensiblement égales qu'affecte de patronner certaine école dite oratoire, rythme qui, même avec la mesure, ne peut produire que des pieds égaux sous tous les rapports, à moins qu'on n'ait recours à la mesure polymorphe, et qui, dans tous les cas, n'engendre qu'un mouvement tout à fait monotone; ce sont encore ces figures rythmiques à notes inégales mais constamment répétées, ces batteries qui sont en effet beaucoup plus aptes à surexciter le système nerveux qu'à favoriser le sentiment de la piété.

Est-il besoin de faire remarquer, en outre, la complaisance et la recherche d'expression que met Gui d'Arezzo dans l'éloge qu'il décerne à son compositeur favori ? Ambroise (*Ambrosius*) signifie déjà doux comme l'ambrosie; Guido, comme pour enchanter sur le sens radical de ce mot qui est devenu le nom propre de l'évêque de Milan, lui applique l'épithète de *perdulcis*, extrêmement doux. La musique ambrosienne était donc à son avis le *nec plus ultra* de la douceur. Cependant il est bon de remarquer qu'il n'y recherche pas la carrure de la phrase. En quoi, comme en tout le reste, Gui d'Arezzo demeure bien d'accord avec saint Augustin. Il préfère une variété *modérée, distinctionum moderata varietas*, à cette trop grande uniformité qui engendre la monotonie. Quel est donc le musicien qui pourrait ne pas être de son avis ?

nous chantons des vers rythmiques dont toutes les syllabes ont une valeur égale, mais *cum ipsa metra canimus*, qu'il n'est pas possible de traduire autrement que par : lorsque nous chantons des vers métriques. Avis à ceux qui ont prétendu que Guido ne visait que le chant des hymnes dans ce chapitre et qu'il ne s'occupait point des morceaux écrits sur de la prose. S'il en avait été ainsi, l'auteur ne serait pas allé prendre un terme de comparaison dans la poésie, *ut quasi versus scandere videamur, sicut fit cum ipsa metra canimus*, puisque le texte des hymnes est lui-même toujours versifié, sinon d'une façon métrique, au moins d'une façon rythmique (en comptant les syllabes).

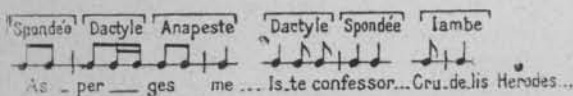
D'ailleurs, le seul exemple noté que cite Gui d'Arezzo, dans ce chapitre, est pris de l'introït du premier dimanche de l'Avent, *ad te levavi*, dont le texte est en prose et non en vers d'aucune sorte.

Mais, dirons-nous pour conclure, si l'effet des chants que Guido appelle métriques, bien qu'ils fussent écrits sur de la prose, était tel qu'il pouvait donner l'illusion de la poésie chantée avec ses pieds, c'est donc que ces chants étaient non seulement symétriques dans leurs parties, mais encore mesurés. Sans cela, l'oreille n'y eut point retrouvé l'impression des pieds poétiques, *pedibus scandere videamur, sicut fit cum ipsa metra canimus*. D'ailleurs, l'auteur renvoie constamment à saint Ambroise, et nous avons vu que les chants de ce dernier (je ne dis pas seulement les hymnes) étaient mesurés.

Un peu plus loin, Gui d'Arezzo insiste sur la ressemblance *non petite* qu'il y a entre les mètres et les chants, attendu que les neumes tiennent lieu de pieds et les distinctions lieu de vers, de sorte que tel neume procède suivant le mètre dactylique, tel autre suivant le mètre spondaïque, tel autre suivant le mètre iambique : *Non autem parva similitudo est metris et cantibus, cum et neumæ loco sint pedum, et distinctiones loco versuum, utpote ista neuma dactylico, illa vero spondaico, illa iambico metro decurreret.*

C'est qu'en effet la musique n'est, en somme, que la poésie des sons inarticulés, de même que la poésie n'est que la musique des sons articulés. « La vraie musique, a dit le P. Gratry, est sœur de la prière et de la poésie. Comme la prière et comme la poésie, avec lesquelles elle se confond, elle ramène vers le ciel, lieu du repos. » (*Les Sources*, chap. III.) Le musicien jongle avec les sons qui forment les syllabes musicales, comme le poète se joue

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



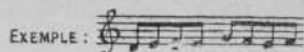
D'ailleurs, serait-il possible d'expliquer, d'une façon satisfaisante, ce dernier passage du *Micrologue* sans en faire l'application au rythme mesuré? On l'a tenté, du moins.

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

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

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

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



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

Mais peut-être, me direz-vous, que l'on pourrait entendre les expressions de Gui d'Arezzo dans un sens rythmique mais non métrique, en supposant des valeurs égales, dont trois pour le dactyle et deux pour l'iambe et le spondée. — Mais alors, quelle différence feriez-vous entre l'iambe et le spondée du chant? — Eh bien! l'on pourrait les distinguer par la place que l'on assignerait au temps fort ou accent du rythme, accent qui se trouverait placé sur le premier son dans les groupes dactyliques et spondaiques et sur le dernier dans les groupes iamniques. — Très bien! (C'est dommage que Guido n'ait pas parlé du mètre trochaïque, que vous n'auriez pu distinguer du spondée. Votre ingéniosité serait digne d'une meilleure cause. Mais laissez-moi vous dire que je vous trouve bien raffiné en matière de rythme pour un adversaire de la mesure dans le chant. Sachez donc qu'il n'est question de temps fort et de temps faible que dans le rythme mesuré. D'ailleurs, il est incontestable que vous n'entrez pas dans la pensée de Gui d'Arezzo, car ce maître, qui n'était point sans connaître l'effet intensif de l'accent dans le rythme<sup>1</sup>, dit un peu plus loin que, lorsqu'il le veut, cet accent, il le marque dans la notation : *Sæpe vocibus gravem et acutum accentum superponimus, quia sæpe ut majori impulsu quasdam, ita etiam minori efferimus*. Si Guido avait cru nécessaire d'invoquer l'accent pour distinguer les notes fortes dans les pieds musicaux, il l'aurait déclaré et surtout il n'aurait pas dit *sæpe*, souvent, mais *semper*, toujours, puisqu'il est toujours nécessaire de distinguer les éléments qui composent le pied musical. Et puis, autre considération : de même qu'il y a dans la théorie du maître des neumes composés de deux et de trois sons, de même il y en a

<sup>1</sup> Il ne faudrait pas confondre ici l'accent rythmique auquel Gui d'Arezzo semble faire allusion avec le temps fort de la mesure ou du pied musical. L'accent rythmique domine le temps fort qu'il déplace quelquefois.

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

§ 2. — ARIBON.

Les partisans du rythme oratoire, déboutés de leurs prétentions sur Gui d'Arezzo, tenteront peut-être de se rejeter sur les commentateurs du célèbre théoricien et, en particulier, sur Aribon le Scholastique, qui écrivait à la fin du onzième siècle. Or, de deux choses l'une, ou bien le passage sur lequel ils se fondent habituellement et qui a pour titre : *Utilis expositio super obscuras Guidonis sententias*, est interpolé, ou bien Aribon se met en opposition avec lui-même, étant donné ce qu'on lit dans le même ouvrage, un peu plus loin, au paragraphe intitulé : *De opportunitate modulandi*. J'aime mieux, pour sauvegarder l'autorité du spirituel écolâtre de Frisingue, me ranger à la première opinion, qui est également celle du R. P. Dechevrens<sup>1</sup>. Il est possible que ce paragraphe, *utilis expositio*, qui, du reste, ne fait corps ni avec ce qui précède ni avec ce qui suit, n'ait été, au début, qu'une note marginale due à la plume de quelque clerc peu compétent, et qui sera passée dans le texte par le fait d'un copiste mal inspiré. D'ailleurs, le manuscrit dont Gerbert s'est servi et qu'on trouve reproduit par la *Patrologie* de Migne est, dans son ensemble, très fautif et plein d'inversions. On y lit à la fin deux paragraphes : *Aribonis sententia* et *Alia sententia*, qui auraient trouvé leur place dans le corps de l'ouvrage. Il n'est pas vraisemblable qu'Aribon, qui fait preuve de tant d'esprit, ait laissé, lui, professeur, un cahier dans un semblable désordre. Quoi qu'il en soit, voici la situation.

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

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

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

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

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

<sup>1</sup> *Etudes de science musicale*, tome II, p. 87.



comme dans l'*Utilis expositio* et selon que le commentaire le demande), *alterutrum conferantur nunc æquæ æquis*.

Les relations de nombre, l'auteur les explique comme tout le monde; mais quant aux rapports de tenue, voici ce qu'il en dit : « *Tenor autem dicitur mora vocis, qui in æquis est, si quatuor vocibus duæ comparantur, et quantum sit numerus duarum minor, tantum earum mora sit major*; la tenue, c'est la durée de la voix, durée qui se trouve en des neumes égaux (lisez mesures égales), si l'on compare deux sons à quatre et si l'on donne à ces deux sons d'autant plus de durée que leur nombre est moindre. » Ce qui revient à dire que, pour qu'il y ait égalité dans la tenue, il faut que, moins un neume renferme de notes, plus les notes aient de durée et réciproquement. Quoi de plus conforme aux principes de la mensuration ?

Nous voilà bien loin du commentaire fourni par l'auteur de l'*Utilis expositio*, qui ne voyait, dans le texte du *Micrologue*, que des rapports de nombre, de pause et de prolongation finale.

CONCLUSION. — L'autorité d'Aribon ne saurait être invoquée par les partisans du rythme oratoire contre la mesure dans le chant grégorien. Mais puisque d'aucuns s'évertuent à combattre notre interprétation du *Micrologue*, en apportant le témoignage d'écrivains postérieurs qui, par suite de la décadence, n'étaient plus à même de comprendre cet ouvrage, pourquoi laisserions-nous dans l'ombre les écrits des contemporains de Guido qui confirment notre manière de voir? L'un d'eux surtout est précieux : c'est celui de Bernon.

§ 3. — BERNON DE REICHENAU.

Bernon, abbé de Reichenau, réputé pour sa science du chant ecclésiastique, écrivait près de Saint-Gall et, par conséquent, à la source des bonnes traditions, pendant que Guido professait en Italie. Ce savant auteur nous donne, dans le prologue du *Tonarium*, qu'il rédigea, sur la demande de Pélegrin, évêque de Cologne, un précis de rythme encore plus clair que celui de son illustre contemporain. Or, il est de toute évidence que Bernon ne conçoit pas d'autre rythme dans le chant que le rythme mesuré. Le passage qui a trait à la question mérite d'être rapporté tout entier.

« Il faut bien faire attention de remarquer, dans les neumes, les sons qui ont une durée brève et ceux qui ont une durée longue, de peur de proférer rapidement et pas avec assez de lenteur les notes que l'autorité des maîtres

a fait longues et prolongées. Point ne faut écouter ceux qui vous disent qu'il n'y a absolument aucune raison d'observer, dans le chant convenablement rythmé, une durée tantôt longue, tantôt courte. Si le premier venu de grammairiens vous reprend, lorsque, dans un vers, vous faites brève une syllabe longue bien qu'aucune raison naturelle ne vous oblige à prolonger cette syllabe et qu'il ne puisse alléguer sur ce point que l'autorité des anciens, comment pourrait-il se faire que la raison musicale, de qui relève la mesure rationnelle et le rythme des sons, puisse ne pas être, en quelque sorte, offusquée quand vous n'observez pas à propos la durée que réclament les sons. Si ce qui est mal proféré a pu blesser votre oreille dans un art tout de convention (comme la poésie), qu'advient-il donc dans un art fondé sur la nature même (comme la musique)? Car nous avons appris que ce n'est pas avec la grammaire mais avec la musique que la nature humaine a des affinités. Il suffit, au reste, dirai-je avec un très savant auteur, de descendre en soi-même pour le comprendre.

« C'est pourquoi, de même (qu'en métrique) le vers se compose d'un tissu de pieds dont la

*Cæterum si quis cantus contra legem finalium ortus inceperit, vel aliter contra regulam in processu variaverit, nec debito fini occurrerit, ita ut ab uno tono ordiatur et in alio terminetur, hic talis magis nothus quam legitimus est judicandus. Quapropter non solum hæc et alia hujusmodi vitia in cationibus sunt præcavenda, verum etiam pervigili observandum est cura uti attendas in neumis ubi ratæ sonorum morulæ breviores, ubi vero sint metiendæ productiores, ne raptim et minime diu proferas quod diutius et productius præcinere statuit magisterialis auctoritas. Neque audiendi sunt qui dicunt sine ratione omnino consistere quod in cantu aptæ numerositatis moram nunc velociorem, nunc vero facimus productiorem, si grammaticus quilibet te reprehendit, cum in versu eo loci syllabam corripias ubi producere debeas, nisi quia antiquorum ita sanxit auctoritas; cur non magis musicæ ratio, ad quam ipsa rationalis vocum dimensio et numerositas pertinet succenseat quodammodo, si non pro qualitate locorum observes debitam quantitatem morarum? Si aliquando offendere te potuit male prolatum, quod est extra te, quanto magis quod intra te? Non enim grammatica, sed musica hominem consistere percepimus: quod, ut viri eruditissimi verbis utar, quisquis in sese ipsum descendit, intelligit.*

*Idcirco ut in metro certa pedum dimensione contextitur versus, ita apta et concordabili brevium longorum sonorum copulatione componitur cantus, et velut in hexametro versu, si legitime currit, ipso sono animus delectatur. At si verso ordine in penultimo spondeum, in ultimo dactylum admittit, vel si quis in secundæ conjugationis verbo acuto accentu in antepenultima pronunciat ita, *décete*; vel in tertiæ conjugatione in penultima circumflexo, *legite*, omnino ipsa auditus novitate tabescit; sic in cantilena ex veterum auctoritate apta et modesta modulationum copulatione conjuncta, tota animæ corporisque compago delectatur; sicut e contrario ab audiendi voluptate se suspendit, si quid in ea depravatam sentit.*

mesure est déterminée, de même (en musique) le chant se forme d'un assemblage approprié de sons harmonieux de sons brefs et de sons longs. C'est de même que dans un vers hexamètre, s'il est bien coulant, l'esprit se délecte à l'audition du son en lui-même, tandis que si, renversant l'ordre des pieds, vous mettez un spondée à l'avant-dernière place et un dactyle pour finir, ou encore si quelqu'un s'avise, dans un verbe de la deuxième conjugaison, de placer l'accent aigu sur l'antépénultième et de dire, par exemple, *dócete*, ou bien de mettre, dans la troisième conjugaison, l'accent circonflexe sur la pénultième, *legíte*, l'oreille est péniblement impressionnée par cette nouveauté, de même enfin que notre être est ravi tout entier par une mélodie, lorsque celle-ci est composée d'après les règles sages et précieuses que nous ont léguées les anciens, de même, par contre, tout plaisir est interrompu si cette mélodie pêche en quelque endroit.

« C'est pourquoi quiconque se figure bien chanter sans connaître la musique, sans être à même de répondre, lorsqu'il est interrogé, sur le rythme ou sur les intervalles qui séparent les sons aigus des sons graves, quiconque s'en remet uniquement au jugement de l'oreille sans égard pour celui de la raison maîtresse, alors que tous les deux doivent être requis, mais surtout celui de la raison, qui, par un bienfait du tout-puissant Artiste, comprend clairement, dans la mesure du possible, tout ce que la nature des choses renferme de vérité, celui-là, dis-je, doit être bien plutôt comparé au rossignol, qui chante à la saison printanière avec tant de rythme et de suavité, que regardé comme un habile chanteur.

« Ainsi donc, que dans notre musique la mélodie soit exécutée en conservant aux sons leur juste valeur, aux neumes la gravité et l'union qui leur conviennent; que notre chant soit modeste, simple, viril et non pas efféminé, de manière qu'il nous attire par sa douceur et nous excite à louer le Seigneur dans la joie, et qu'enfin nous ayons toujours présente à l'esprit cette parole du Psalmiste : *Psallite sapienter*, chantez avec intelligence <sup>1</sup>. »

<sup>1</sup> Quisquis igitur sibi videtur sine artis hujus notitia bene canere, cum interrogatus de numero vel de intervallis acutorum graviumque sonorum nesciat respondere, vultque solummodo aurium sensui credere, non autem rationi magistrae, cum utrorumque judicium sit exquirendum, amplius tamen rationis, quae ipsam veritatem integritatemque ad liquidum in rerum natura, in quantum possibile est, ex munere omnipotentis Artificis comprehendit, is, inquam, talis magis lusciniæ, quæ verno anni tempore ac si numerose et suaviter canat, est comparandus quam peritus cantor habendus. Quocirca sit nostræ musicæ can-

Il faudrait être bien prévenu, ce me semble, pour ne pas comprendre que, dans ce passage, Bernon n'a pas en vue le rapport numérique des sons, ni la longueur des pauses, mais la durée des notes, *rata sonorum morula*. Il ne parle pas, en effet, de phrases ou de membres de phrase, mais de neumes, *uti attendas in neumis*, « il faut faire attention d'observer dans les neumes, » *ubi rata sonorum morula breviores ubi vero sint metiendae productiores*, « le lieu où il convient de mesurer des durées brèves ou longues. » Et pourquoi cela? « Afin de ne pas proférer trop rapidement ce qui doit être prolongé (c'est-à-dire les sons dont il vient d'être parlé au commencement de la phrase), » *ne raptim et minime diu proferas quod diutius et productius præcinere statuit magisterialis auctoritas*. Il ne saurait être ici question du *mora ultimæ vocis*, qui, d'ailleurs, n'est pas mentionné dans cet écrit, puisque Bernon tire aussitôt un argument à fortiori du mauvais effet que produisent sur l'oreille les fautes de quantité dans la poésie. Le raisonnement est celui-ci : Si l'oreille est blessée par une faute de quantité dans un vers, à plus forte raison le sera-t-elle par un manque de mesure dans la musique.

Enfin, le dernier paragraphe rend impossible toute espèce de doute touchant la pensée de Bernon. *Idcirco ut in metro certa pedum dimensione contextitur versus, ita apta et concordabili brevium longorum(que) sonorum copulatione componitur cantus*. Il ne peut pas être question dans ce passage de rapport numérique, ni de pauses, ni de prolongation finale; il s'agit évidemment de l'union bien assortie des sons longs et des sons brefs, *apta et concordabili brevium longorum(que) sonorum copulatione*, dont se compose le chant, *componitur cantus*; il s'agit du son harmonieux que produit le simple cliquetis des syllabes dans l'hexamètre bien fait. Et dans la prose, que faut-il pour déguster l'auditeur? Un déplacement d'accent dans le mot. De même, en musique, il suffit pour offenser l'oreille d'un déplacement de durée dans les notes qui composent la mesure. Vraiment, je ne vois pas ce que l'on pourrait souhaiter de plus clair!

Les idées que Bernon vient d'émettre, les exemples qu'il cite, les comparaisons qu'il établit et souvent même les expressions dont il se sert, sont empruntés à saint Augustin. Voilà

*tilena rata sonorum quantitate distincta, neumarum gravitate ponderata, prudenterque conjuncta, modesta, simplex et mascula, nec effeminata, quatenus ejus dulcedine tacti incitemur ad psallendum Domino læti, semper memores Psalmista vocis admonentis : « Psallite sapienter. »*

donc que, parvenus au onzième siècle, nous retrouvons vivante, dans le chant de l'Église latine, la tradition qui régnait au quatrième, tradition nous enseignant que ce chant était mesuré.

Et qu'on n'aille pas s'imaginer que peut-être Bernon n'avait en vue, dans son opuscule, que le chant des hymnes. Là où l'auteur ne distingue pas il ne nous est pas permis de distinguer. D'ailleurs, parmi les nombreux exemples de chant qu'il cite, on trouve beaucoup d'anciennes, des répons, des communions, mais pas une hymne.

§ 4. — ÉPILOGUE.

Ma tâche est accomplie; ma conviction est faite. Qu'on exécute désormais les mélodies grégoriennes comme on voudra; mais qu'on ne vienne pas me dire qu'elles furent composées pour être chantées sans mesure!

S'ensuit-il de là que les partisans du régime égalitaire des notes ne puissent découvrir des protagonistes dans le passé? Oh, non! Ils n'ont qu'à feuilleter les auteurs du douzième siècle; ils trouveront là une ample moisson de textes en faveur de leur système. Mais il ne faudra pas dire que ces auteurs représentent la tradition. Une révolution s'était opérée, quelque chose comme le 89 du chant grégorien, révolution à laquelle succéda une restauration malheureusement imparfaite. C'est dire que dès le commencement du treizième siècle, on en avait suffisamment de ce chant égalisé pour les besoins de la cause et dont la diaphonie n'avait pu réussir à dissimuler la lourdeur insipide. Après un siècle de tyrannie, la liberté rythmique reconquit enfin son indépendance, et même on pourrait dire qu'elle s'émancipa un peu trop. Tel un vaillant coursier, trop longtemps retenu à l'attache, s'élança, à peine libre, et témoigne sa joie par des bonds immodérés, une course vertigineuse, qui le feraient prendre pour un poulain indompté.

On vit reparaître alors des mélodies strictement rythmées qui planaient sur un fonds harmonique encore rudimentaire. Malheureusement, ce n'étaient pas les mélodies grégoriennes, dont nul n'entreprit de reconstituer le rythme figé depuis un siècle. C'étaient des mélodies toutes nouvelles, auxquelles les anciennes, toujours maintenues en esclavage, servaient d'accompagnement; mélodies de toutes formes, qui s'envolaient gracieuses et légères au-dessus du chant désormais appelé *plane*, comme on voit une nuée de papillons dansant un jour d'été au-dessus du sol où gi-

sent les chrysalides qui leur servaient de prison.

Toutefois, si les mensuralistes du treizième siècle et suivants se désintéressent de l'ancienne mélodie grégorienne, comme on se désintéresse d'une momie, pour se livrer à l'invention (n'est-il pas plus intéressant et plus facile de créer du nouveau que de ressusciter le passé?), ils n'oublient pas de faire observer, chose digne de remarque, que le chant mesuré est aussi appelé chant commun, parce que certaines nations en usent communément et qu'il est le plus ancien de tous : *Qua quia quædam nationes utuntur communiter et quia antiquior est omnibus* (Jérôme de Moravie (treizième siècle), *Tractatus de musica*, c. VI); que d'ailleurs la manière d'exécuter toute espèce de chant est du ressort de la musique mesurable : *Cum autem modus cantandi omnem cantum ad musicam mensurabilem pertineat* (*Ibid.*, cap. XXV); que les cinq modes usités dans la musique mesurable (pour la division des longues et des brèves) ont leur fondement dans la musique grégorienne : *Sed tantum isti quinque modi serviunt musicæ mensurali, qui habuerunt fundamentum suum a musica gregoriana quæ proprie musica appellata est* (Johannis Hotby, *Proportiones musicæ*; quinzième siècle); qu'enfin la musique figurée n'était nouvelle que par sa notation, attendu qu'elle remontait, pour ses principes, aux temps les plus anciens, *aliud novum musicæ genus quod mensuratum seu figuratum dicimus, vergente demum medio hoc ævo recens inventum confirmatumque est ut tamen semper in suis principiis ab antiquissimis temporibus quodam obtinerit usu alteram modulandi partem constituens*. (Gerbert, *De cantu*, t. II, p. 121.)

C'est ainsi que les mensuralistes du treizième siècle, qui fut un siècle de renaissance pour le rythme musical, rendent témoignage à la grande ancienneté du principe de la mensuration<sup>1</sup>, à sa nécessité pratique pour toute espèce de chant, à son application à la musique grégorienne, « qui est la musique proprement dite, » et, par conséquent, à la vérité de notre thèse, à savoir que le chant grégorien était

<sup>1</sup> Plusieurs, considérant le progrès de notre musique, pensent que la mesure est de nouvelle invention, parce qu'un temps elle a été négligée; mais, au contraire, non seulement les anciens pratiquaient la mesure, ils lui avaient même donné des règles très sévères et fondées sur des principes que la nôtre n'a plus. En effet, chanter sans mesure n'est pas chanter; et le sentiment de la mesure n'étant pas moins naturel que celui de l'intonation, l'invention de ces deux choses n'a pu se faire séparément. (J.-J. Rousseau. *Dictionn. de musique au mot mesure.*)



mesuré et que, pour le restaurer, il faut lui rendre la mesure.

Que si, ne craignant pas de disqualifier notre musique liturgique, l'on venait nous objecter que la mesure a été abolie dans le chant dit grégorien et qu'elle est devenue, depuis le douzième siècle, l'apanage exclusif du chant figuré, de la musique moderne, nous nous bornerions à répondre, preuves en main, ce que répondit le divin Maître aux Pharisiens, touchant la répudiation mosaïque, cette adulation de la loi primitive qui n'avait été permise que *ad duritiam cordis* : *Ab initio non fuit sic*, « dans le principe, il n'en fut pas ainsi. »

#### Observations pratiques

Terminons cette étude par quelques observations pratiques relativement à la restauration mélodies grégoriennes.

Par quels moyens réintégrer la mesure dans les chants de l'Église et, d'abord, quelle notation adopter ?

La notation carrée actuelle n'indique pas la mesure ou l'indique mal. Gui d'Arezzo prétendait que les manuscrits neumatiques, quand ils étaient bien faits, indiquaient entre autres choses, par leurs conformations, les sons longs et les sons brefs : *Quomodo autem liquescant voces, et an adhaerenter vel discrete sonent, quæve sint morosæ et tremulæ et SUBITANEÆ, vel quomodo cantilena distinctionibus dividatur et an vox sequens ad præcedentem gravior vel acutior, vel æquisona sit, facili colloquio in ipsa neumarum figura monstratur, si, ut debent, ex industria componantur. (Regulæ de ignoto cantu.)* Oui ! Mais où sont-ils, ces neumes bien composés ? Seront-ils parvenus jusqu'à nous ? Les plus complets que nous ayons, au point de vue du rythme, sont ceux de Saint-Gall. Plusieurs savants paléographes ont entrepris de leur faire dire tous leurs secrets ; y découvriront-ils tout ce qu'énumère Gui d'Arezzo ?

Un bon guide pour diriger les recherches serait l'accent tonique des mots marquant le temps fort de la mesure. Sans doute. Mais il faudrait reconnaître d'abord sur quelles paroles la mélodie a été composée ; car nous savons que le même motif ou *nome* musical a été souvent accolé, par le moyen de la dilatation ou de la contraction, à un grand nombre de textes différents, tant sous le rapport grammatical, qu'au point de vue du sentiment, hélas ! Cela s'appelait autrefois *centoniser*. L'accent, mais les anciens compositeurs en prenaient à leur aise avec lui.

Quand il arrivait à propos, c'était parfait ;

mais s'il devenait gênant, on le *sophistiquait*, dit l'auteur de l'*Instituta Patrum*, un des plus anciens documents que nous possédions : *Nam in depositione fere omnium tonorum musica in finalibus versuum per melodiam subprimit syllabas et accentus sophisticat, et hoc maxime in psalmodia*. Cette dernière observation, *hoc maxime in psalmodia*, prouve bien que l'on ne se privait pas de subtiliser l'accent même en dehors de la psalmodie. Or, nous n'oserions pas suivre nos ancêtres dans cette voie. Notre oreille est devenue plus exigeante et plus susceptible. Adoptant le principe de saint Bernard, mais non sa manière de l'appliquer, nous voulons qu'au lieu de vider le sens de la lettre, le chant la féconde : *Cantus... sensum litteræ non evacuet sed fecundet. (Epist. 398.)* Que faire donc ? Je ne vois d'autre ressource, pour accorder, dans certains cas, l'accent tonique du mot avec le temps fort de la mesure, que de subdiviser certaines notes et quelquefois de transposer les paroles. Cette dernière opération a déjà été faite une première fois dans presque toutes les éditions modernes pour décharger les pénultièmes brèves. La tâche n'est pas si difficile que l'on pourrait le croire au premier abord, au moins pour un homme du métier ; mais cela prouve que l'accent tonique ne peut pas toujours être regardé comme un guide sûr.

Il y a encore le sentiment musical, j'entends le sentiment inné du rythme, qui, quoi qu'en disent certains, ne diffère pas tellement chez ceux qui le possèdent et qui le cultivent. Plusieurs fois, je l'ai constaté. Oui, mais faut-il encore le posséder, ce don du ciel ; faut-il encore l'avoir développé, comme tous les autres talents, et l'expérience prouve que beaucoup se font illusion sous ce rapport. Puis il y a la connaissance approfondie des lois générales du rythme, qui s'appliquent à toute sorte de musique.

Il y a, enfin, l'étude du chant liturgique, de son origine, de sa constitution, de ses principales formules et, pour tout couronner, la connaissance de la musique moderne, qui permettra de dégager, au moyen de rapprochements, les rapports de similitude et de dissemblance existant entre l'art ancien et l'art nouveau.

Voilà bien de la besogne, me direz-vous ! Tant vaut déclarer que, pour effectuer semblable travail, il faut un érudit doublé d'un musicien de bon goût. Non, pas un, vous répondrai-je, mais plusieurs, afin que leurs travaux puissent être corroborés ou corrigés les uns par les autres, et qu'après cela le bon sens du public éclairé, pour lequel on travaille, puisse

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

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

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

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

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

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

#### § 5. — PRÉCIS DE CE TRAVAIL.

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

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

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

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

# TABLE DES MATIÈRES

## PREMIÈRE PARTIE

### Étude du Rythme

|  |   |   |     |
|--|---|---|-----|
| ARTICLE PREMIER. — <i>Le rythme, son essence et son application à la musique et au chant grégorien</i> ..... | 1 | ARTICLE II. — <i>La mesure</i> .....              | 7   |
| § 1. — Notions générales.....  | 1 | § 1. — Différentes espèces de mesures.....        | 8   |
| § 2. — Définition du rythme.....   | 2 | § 2. — Temps forts et temps faibles.....          | 8   |
| § 3. — Proportions rythmiques.....   | 4 | § 3. — Notes fortes et notes faibles.....         | 8   |
| § 4. — Rythme et mélос.....  | 4 | § 4. — Rythmes masculins et rythmes féminins..... | 9.. |
| § 5. — Manière de reconnaître le rythme.....   | 5 | § 5. — Rythmes émasculés ou féminisés.....        | 10  |
| § 6. — Nécessité du rythme.....  | 5 | § 6. — Masculation des rythmes.....               | 10  |
| § 7. — Propriétés du rythme.....   | 6 | § 7. — Concordances rythmiques.....               | 11  |

## DEUXIÈME PARTIE

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

|  |    |   |    |
|--|----|---|----|
| CHAPITRE PREMIER. — <i>État de la question</i> .....             | 14 | § 7. — Continuation de la tradition chrétienne.....                 | 48 |
| CHAPITRE II. — <i>Formes anciennes du chant liturgique</i> ..... | 15 | § 8. — Permanence de la tradition païenne.....                      | 50 |
| Art. I <sup>er</sup> . — <i>Forme mélodique</i> .....            | 15 | § 9. — Première conclusion.....                                     | 51 |
| Art. II. — <i>Forme rythmique</i> .....                          | 16 | § 10. — Deuxième conclusion.....                                    | 55 |
| § 1. — Tradition hébraïque.....                                  | 16 | § 11. — Cause de l'abandon de la mesure ..                          | 55 |
| § 2. — Tradition chrétienne.....                                 | 18 | CHAPITRE III. — <i>Hucbald de Saint-Amand et Gui d'Arezzo</i> ..... | 57 |
| § 3. — Chant des antiennes.....                                  | 21 | § 1. — Gui d'Arezzo.....  | 57 |
| § 4. — Tradition païenne et enseignement classique.....          | 42 | § 2. — Aribon.....  | 65 |
| § 5. — Opinions des modernes.....                                | 44 | § 3. — Bernon de Reichenau.....                                     | 66 |
| § 6. — Différents états de la voix.....                          | 44 | § 4. — Épilogue.....  | 68 |
|  |    | § 5. — Précis de ce travail.....                                    | 70 |





## OUVRAGES DU MÊME AUTEUR.

---

|   |  |
|---|--|
| <b>Du sens religieux dans la musique</b> , étude critique et pratique, net.....   | 0 fr. 60   |
| <b>Nouvelle méthode scientifique simplifiée</b> pour apprendre à accompagner le <i>plain-chant</i> , avec <i>Supplément</i> pour la transposition et <i>Éléments d'harmonie</i> . Ce travail, dans lequel sont condensées toutes les règles de l'harmonie consonnante, a été couronné à l'Exposition de Bordeaux en 1895. Il roule sur les accords parfaits seulement et apprend à donner un accord à chaque note du chant. Net.. | 1 fr. 25   |
| <b>L'Accompagnateur grégorien</b> , choix de mélodies grégoriennes transcrites en notation moderne d'après les meilleures éditions connues, et accompagnées avec notes de passage, 5 livraisons parues; chaque, net.....  | 0 fr. 75   |
| <b>Choix de cantiques populaires</b> , avec accompagnement d'orgue. Net.....  | 1 fr. 25   |
| <b>L'Enfant de Bethléem.</b>  | } Noël <span style="font-size: 2em;">s</span> populaires: chaque, net... |
| (2 <sup>e</sup> édition.)   |  |
| <b>L'Écho de Bethléem.</b>  |  |
| <b>Le Roi de la Crèche.</b>   |  |
| <b>Le Berceau de Noël.</b>  | } 1 fr. 25   |
| <b>La Naissance du Christ</b> , pastorale extraite de <i>l'Enfance du Christ</i> , de H. Berlioz, soli et chœurs, parties séparées, net.  | 3 fr.  |
| <b>Ave Maria</b> , solo pour soprano ou ténor, net.....   | 1 fr. 25   |
| <b>Litanies à la Très Sainte Vierge</b> , 6 livraisons de 6 litanies: chaque.....   | 1 fr. 25   |
| Les 6 livraisons.....   | 3 fr.  |

Dépôt : ŒUVRE DES BONS LIVRES, 11, rue Canihac, BORDEAUX