

9

REVUE ARCHÉOLOGIQUE

PUBLIÉE SOUS LA DIRECTION

DE MM.

G. PERROT ET S. REINACH

MEMBRES DE L'INSTITUT

G. HOUDARD

—
LA NOTATION MUSICALE
DITE NEUMATIQUE

PARIS

ERNEST LEROUX, ÉDITEUR

28, RUE BONAPARTE (VI^e)

—
1911

Tous droits réservés



LA NOTATION MUSICALE

DITE NEUMATIQUE

L'histoire de la musique n'a pas échappé au sort commun à toute histoire. Qu'il s'agisse de littérature, de politique, de religion ou d'art plastique, certains faits restent inexplicables : un mystère impénétrable semble les envelopper, un voile les dérober à la perspicacité humaine.

Dans le champ de l'histoire de la musique du haut moyen âge, labouré en tous sens depuis soixante ans, une portion a résisté aux efforts les plus patients, celle du *sens mélodique* et *rythmique* de la notation neumatique.

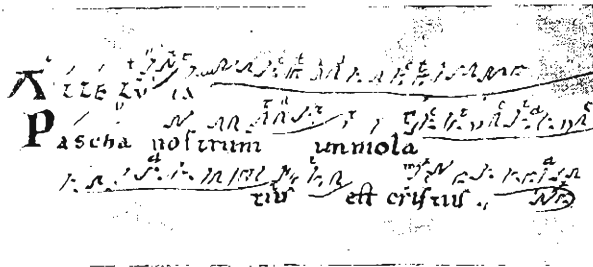


Fig. 1. — Spécimen de l'écriture neumatique du type de Saint-Gall, x^e siècle.
(On remarquera les lettres, qui, de place en place, surmontent certains signes.)

Est-il donc si impénétrable, ce secret, que toute méthode doive s'avouer impuissante à le percer jamais ?

Bien loin est le temps où Th. Nisard publiait, dans la *Revue archéologique*¹, des articles-réclames où, à côté d'énormités suggérées par l'orgueil, beaucoup d'aperçus très justes se faisaient jour par places. De Coussemaker, Danjou, de la Fage, l'abbé Rail-
lard — le premier d'entre eux surtout — et d'autres moins

1. *Revue*, 1849-1850.

notoires avaient également apporté leur pierre à l'édifice entre-vu, dont chacun présentait un plan de sa façon. Oserai-je le dire ? c'est à peine si, depuis cette époque, la question neumatique a fait un pas vers sa solution, à ne considérer que la marche des choses en ces soixante dernières années, et nul n'ignore aujourd'hui que la réforme du chant liturgique catholique, dans le sens d'une restauration *scientifique* du chant primitif, a fait l'objet de discussions passionnées.

Quels qu'aient pu être les arguments échangés pour ou contre telle ou telle interprétation des manuscrits *neumés*, l'ordre bénédictin a conquis, en fait et de haute lutte, le privilège de retenir l'attention du public spécial s'intéressant à cette réforme. Le fait de la réussite est patent ; mais le droit scientifique rend-il ce succès inattaquable ? C'est ce que l'on verra (§ III).

Aux yeux du public, la réforme, dite bénédictine, de Solesmes est l'*alpha* et l'*oméga* de toute science liturgico-musicale. Or, il est bien certain, tout d'abord, que l'ordre bénédictin est divisé contre lui-même en deux ou trois clans irréductibles sur cette grave question, et que si une paix apparente s'est faite sur un terrain neutre, cela tient seulement à des raisons de sentiment.

Il est non moins certain que l'ordre bénédictin, dans toutes ses publications sur la matière, a considéré comme inexistantes les objections les plus pressantes ; en fait d'autorité ou de références scientifiques¹, il se cite de préférence lui-même dans la personne de ses adeptes. Enfin le mode de formation de la fameuse Commission Vaticane, instituée par le Souverain Pontife pour rechercher les moyens les plus sûrs d'arriver à une solution définitive, et sur le texte musical et sur son interprétation éventuelle, laisse planer quelques soupçons sur la nature du but poursuivi par les organisateurs. Cette commission s'est d'ailleurs égrenée dès les premières séances ; les quelques membres impartiaux s'étant retirés aussitôt que le

1. Voir, entre autres publications : Dom Cabrol, *Dict. d'archéol. chrét. et de liturgie*, art. ACCENT, t. I, col. 220-240 (Letouzey et Ané, éditeurs, Paris, 1903.)

plan du président, le R. P. Dom Pothier, fut transparent : lui seul, ses idées, ses principes. L'édition dite *Vaticane* n'en a pas moins vu le jour, et je dis, en toute sincérité, que le monument est aussi parfait qu'une œuvre humaine peut l'être, puisque cette édition, dite nouvelle, n'est autre que la réimpression, à quelques variantes près, de celle publiée en 1895 par les mêmes bénédictins, œuvre déjà de premier ordre.

Telle fut la réalisation de la première partie du programme : la restitution, scientifiquement établie, des *notes* de la mélodie traditionnelle du VIII^e au XIV^e siècle. La seconde partie, restée en suspens, concerne le *rythme* qui donne à l'œuvre son mouvement, sa vie.

Comme, aussi bien, il faudra sortir un jour ou l'autre de cette impasse¹, et ce, nécessairement, pour le plus grand profit de l'art musical sacré — et même pour celui de l'art profane — j'aborderai succinctement :

1^o La notation neumatique prise à son apogée d'usage au IX^e/X^e siècle, et se transformant peu à peu pour devenir la notation musicale actuelle; 2^o les origines de la notation neumatique (en réponse à un ouvrage récent sur le même sujet); 3^o le sens rythmique des signes neumatiques de la belle époque du chant, IX^e/X^e siècle, d'après les théoriciens contemporains, et contre l'école bénédictine de Solesmes.

I

On appelle *notation neumatique* un système de notation musicale usité en Occident depuis la fin du VIII^e siècle jusqu'au XIII^e siècle, plus ou moins tard selon les contrées. Il remonterait même beaucoup plus haut dans le passé, si l'on parvenait à établir avec certitude que le pape Grégoire I, dit le Grand, ait

1. En 1857 (?) on émettait déjà ce vœu. (P. Dufour, *Mémoire sur les chants liturgiques...* « Nous avons tous grand besoin de quitter le vague poétique pour entrer un peu dans le réel ! »). On verra dans notre § III qu'il n'y a rien de changé du côté bénédictin en 1910.

« *neumé* » son antiphonaire ¹. Son nom était alors révélateur d'une origine latine; on l'appelait la *nota romana* = note ou notation romaine. Nous reviendrons plus loin (§ II) sur cette question des origines ².

Habitué dès l'enfance à la lecture des notes écrites sur des portées musicales de cinq lignes, nous serions tentés de considérer à première vue la notation neumatique comme une sorte d'écriture sténographique. Ce serait une erreur de nous rendre trop facilement à l'axiome formulé par Gui d'Arezzo ³ :

« *Causa vero breviandi neumae solent fieri.* »

Les neumes marquaient le rythme, les notes et les nuances ⁴; cela ne constitue pas une sténographie à proprement parler, mais une notation complète suivant un mode de graphie réduite à sa plus simple expression. Le terme « hiéroglyphes » est plus conforme à la réalité, en ce qui concerne du moins notre inaptitude à les lire couramment.

Le procédé de lecture de ces signes est, en vérité, à la portée de tout le monde, aujourd'hui comme il y a cinquante ans.

Pour les érudits, le signe générateur de cette notation est l'accent grammatical grave, et son contraire, l'accent aigu. Cette thèse fort acceptable, qu'aucun texte n'établit d'ailleurs, est ingénieuse et mérite toute créance : son auteur est le célèbre De Coussemaker ⁵. Nous dirons plus loin ce qu'il faut penser des commentaires ajoutés par l'éminent musicographe (v. § II).

« Les neumes, suivant nous (De Coussemaker), ont leur origine dans les accents; l'accent aigu ou arsis, l'accent grave ou thesis, et l'accent circonflexe, formé de la combinaison de

1. Sur ce sujet je renvoie le lecteur à mon étude sur la *Cantilène romaine*, p. 53 à 60 (Fischbacher, Paris, 1905).

2. On lira avec le plus grand intérêt le chap. III (pp. 149 et suiv.) de l'ouvrage célèbre de De Coussemaker : *Histoire de l'harmonie au moyen âge*. Paris, 1852.

3. *Regulae musicae rhythmicae*, dans P. L., Migne, CXXI, col. 409 C.

4. *Regulae de ignoto cantu* (*ibid.*, col. 416) alinéa : *Quomodo autem liquescant voces*, etc...

5. *Hist. de l'harmonie au Moyen âge*, p. 158, Paris, 1852.

« Parsis et de la thesis sont les signes fondamentaux de tous
« les neumes. »

Pour les profanes, pressés de savoir et se souciant peu de dissertations savantes, la notation neumatique est un composé de groupes de points et de traits obliques superposés, alternant avec des signes aux lignes sinueuses, des groupes de deux ou trois apostrophes successives, et encore d'autres groupements offrant un mélange de tous ces éléments réunis (v. ex. 1 et 2).

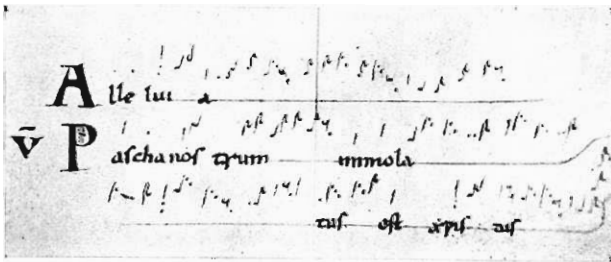


Fig. 2. — Autre genre de notation dérivée du type de Saint-Gall : les lettres-nuances ont disparu, les signes sont souvent simplifiés. Type dit *Accents français*.

Les créateurs anonymes de ce genre de graphie n'ont probablement pas cherché bien longtemps la mise au point d'un tel système, fondé ou non sur le rôle des accents. Étant données deux notes à chanter dont l'une était plus élevée que l'autre, représenter *la plus basse par un point ou un trait horizontal et la plus élevée par un trait vertical ou oblique*, dut être le premier mobile de cette invention ; le *trait oblique* indiquant le geste même du maître simulant l'ascension de la voix vers le degré supérieur, par exemple - / = la, si.

Les deux sons pouvant être émis d'un seul souffle ($\pi\nu\epsilon\delta\mu\alpha$), l'idée de *lier cursivement ces deux éléments* dut se présenter à l'esprit en moins de temps qu'on ne met à l'écrire (v. ex. 3, les trois premiers signes).

La substitution de points superposés lorsque plusieurs notes

se suivent, ascendantes ou descendantes, ne déroge pas au principe fondamental :



Fig. 3.

Dès lors, la notation neumatique avait vu le jour. Que l'on imagine les mouvements inverses des notes, c'est-à-dire une note supérieure suivie d'une inférieure, on écrira un trait oblique ascendant soudé à un trait descendant (signe en V retourné) et les deux sons se trouveront représentés diastématiquement :



Fig. 4.

Combinant les mouvements ascendants suivis de descendants, l'application toute simple du principe fondamental engendre les signes suivants :



Fig. 5.

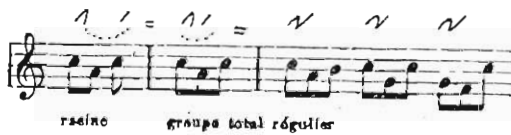


Fig. 6.

Il est clair que, sur cette base, il suffira d'ajouter ou de retrancher un ou plusieurs éléments, avant ou après la formule-racine, pour créer toute une série de graphies nouvelles suivant

exactement les *contours mélodiques* d'un chant à noter ; chaque groupement étant fait conformément à la loi supérieure dite de l'*inflexion rythmique vocale* ($\pi\nu\epsilon\sigma\mu\alpha$, *pneuma*, souffle), qui est tout le système, dont le nom générique « *système* ou *notation neumatique* » est tiré de l'objet à représenter graphiquement.



Fig. 7.

Chaque groupe de sons est représenté par *un neume* et forme une inflexion vocale délinée comme l'est une syllabe du langage ordinaire : *no-ta-tion* = trois syllabes, parties d'un tout qui est le mot entier², comme les groupes de sons, notés figure 7, forment, chacun en soi, une *syllabe musicale*, partie d'un tout³ (mot musical) (v. § III).

Par contre, on a été plus loin en imaginant quelques signes particuliers, tous rigoureusement constitués d'après le principe fondamental, représentant des ornements du chant, tels que trilles, appoggiatures, échappées, grupetti.

L'ensemble a formé, en fin d'analyse, un système remarquablement homogène, et répondant à tous les besoins ou desiderata de l'antique école au sein de laquelle s'élaborèrent les mélodies primitives⁴.

Le véritable premier secret, pour nous, résidait dans l'indication des *notes à découvrir* sous ces formules hiéroglyphiques. On n'a pas réussi à le percer à jour. Moi-même j'ai perdu plus de dix années à vouloir le résoudre. L'échec de toute tentative

1. Le *p* de *pneuma* est tombé de bonne heure en désuétude dans nos contrées occidentales.

2. V. § III, les textes fondant cette théorie.

3. V. Gui d'Arezzo, *Micrologus*, ch. XV, tout le début. V. notre ouvrage *La Cantilène romaine*, dans lequel (p. 81 à 113) l'analyse du chapitre XV de Gui d'Arezzo est faite phrase à phrase avec exemples.

4. Il ne serait pas applicable à la transcription des mélodies modernes conçues dans un tout autre ordre de faits rythmiques.

tient à un fait de déformation de la mélodie, certainement différente aujourd'hui de ce qu'elle était à l'origine.

Ce problème, insoluble en apparence au premier abord, a été résolu d'une façon très simple en confrontant les manuscrits neumés avec les manuscrits notés du XIV^e s. La juxtaposition des diverses notations d'une même pièce et la concordance des transcriptions ont rétabli la tradition écrite. Toutefois il n'est pas admissible que, au moment où cette notation fut imaginée, un ensemble de règles d'écriture et de lecture n'ait pas été formulé clairement pour permettre de réaliser de premier jet, et à première vue, la notation et le déchiffrement des mélodies usuelles. S'il n'en avait pas été ainsi au début, on eût sans doute utilisé la vieille notation alphabétique que nous verrons renaître de ses cendres, passagèrement, dans une école vers le X^e/XI^e siècle¹.

Néanmoins, aucun des anciens auteurs n'aborde cette question ténébreuse. La supposent-ils connue ou insoluble? Ne l'ignorent-ils pas plutôt eux-mêmes? Ce dernier cas est le plus probable : il expliquerait leur silence, et, mieux encore, le besoin qu'ils éprouvaient de compléter, par l'addition d'indications moins vagues, la notation des manuscrits en usage.

Ce furent d'abord les *lettres dites romaniennes*, lettres initiales de termes dont on n'avait que faire la plupart du temps. De nos jours, on a accordé à ce système une puissance magique qu'il ne possède pas, pris en lui-même. A part cinq ou six lettres, tout le reste n'est que folle imagination. On fit mieux. On traça sur le vélin une ligne, à la pointe sèche ou à l'encre, cette ligne étant réputée représenter le niveau sonore de la note *fa*. Toutes les autres notes, au-dessus ou au-dessous de ce *fa*, s'étagèrent ensuite naturellement autour de cette ligne point de repère, à laquelle on superposa bientôt une seconde ligne supportant la note *ut*, les notes intermédiaires s'espacant entre elles deux. On peut dire que, de ce jour, la portée fut créée en

1. V. ex. 10. Ms. de Montpellier.

principe, dès que les neumes furent transportés tels quels sur ce cadre fixe.

Une troisième ligne, médiane entre les deux premières, ne tarda pas à s'imposer (fig. 8).

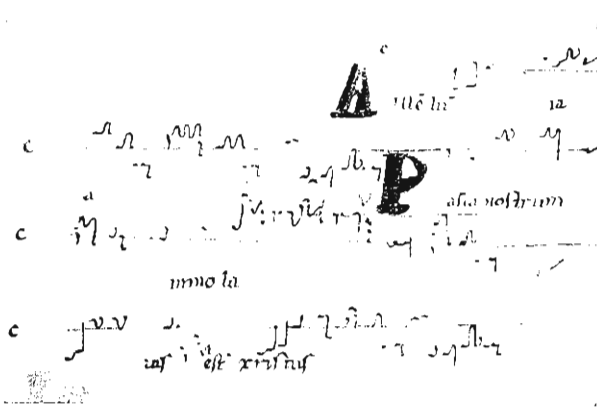


Fig. 8. — Notation neumatique sur 3 lignes.

De l'écriture à trois lignes, on devait inévitablement passer à celle sur quatre (fig. 9), et même cinq lignes, celle-ci plus rare.

Il suffisait d'ajouter au-dessus de la ligne d'*ut*, ou au-des-

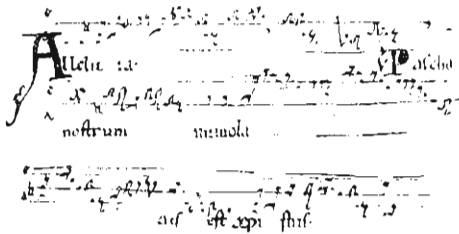


Fig. 9. — Notation neumatique sur 4 lignes.

sous de celle de *fa*, les lignes supplémentaires nécessitées par l'amplitude de la mélodie, et l'on supprimait, en bas ou en haut de la portée ainsi créée, les lignes devenues inutiles.

C'est ainsi que nos clefs usuelles — que d'aucuns croient être une superfluité — ont vu le jour et passèrent de la musique neumée dans le système figuratif mesuré du xiv^e s., puis dans le nôtre, parce qu'elles répondaient à une nécessité d'écriture selon le diapason et l'amplitude de la partie vocale ou instrumentale à écrire.

Entre temps, un autre mode d'éclaircissement avait été imaginé, — simple guide-âne, disons-le fort irrespectueusement, mais c'est le seul mot qui convienne. Au-dessous de chaque

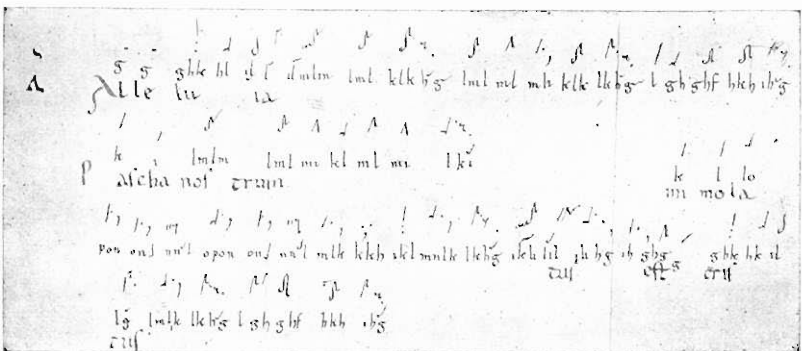


Fig. 10. — Fragment du manuscrit à double notation, neumatique et alphabétique de Montpellier.

ligne neumatique on écrivit la lettre-son, emprunt fait à la pratique gréco-romaine antérieure.

La nature même du manuscrit qui porte cette addition montre qu'il n'était qu'un codex-répertoire, annoté comme un instrument de contrôle. Il n'y a pas lieu de lui attribuer une place en vue dans l'histoire de la notation : une mention suffit. L'existence de ce manuscrit n'en est pas moins à signaler pour une autre constatation qu'il permet de mettre en relief : il s'agit de la perte certaine de la tradition d'écriture à l'époque où il fut rédigé, xi^e s. (fig. 10).

La portée musicale étant passée dans l'usage, les neumes se transformèrent, peu à peu, *ipso facto*, par le besoin que l'on éprouva de les dépouiller de tous les jambages superflus, fort

pittoresques sans doute, mais nuisant, et cela sans profit compensateur, à la netteté de la lecture. C'est ainsi que la notation carrée se substitua au système neumatique. Toute fantaisie d'interprétation de la note et des groupes de notes était écartée désormais.

On conçoit combien aisée fut la reconstitution de la ligne mélodique du chant ancien. Il suffisait d'avoir sous la main, et à sa disposition entière, le plus grand nombre possible de manuscrits notés en clair, de les confronter, de les transcrire — en rectifiant, d'après les meilleurs manuscrits, les altérations

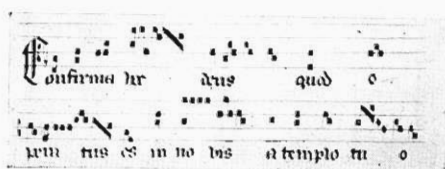


Fig. 11. — Extrait d'un livre de chœur du XIII^e siècle. Notation carrée sur 4 lignes.

passagères des copistes — pour présenter de nouveau le chant dans son intégrité originelle. Telle fut l'œuvre des Bénédictins de Solesmes, œuvre de patience que seuls ils pouvaient entreprendre, parce que toutes les bibliothèques abbatiales leur étaient ouvertes. Un individu isolé, réduit à ses propres forces, n'eût pu réussir faute de temps : une vie humaine n'eût pas suffi à parfaire le contrôle sévère de toutes ces versions manuscrites, au cas fort improbable où les bibliothèques abbatiales se seraient ouvertes à ses désirs. Les Bénédictins étaient donc les seuls qualifiés pour cette grande œuvre. Sans elle, aucun travail sérieux n'était possible ; sans elle, la Vaticane n'aurait jamais vu le jour.

*
* *

Le résultat le plus intéressant de l'invention de la portée musicale fut de préparer la voie à un nouveau type d'écriture qui, dans la suite des siècles, et progressivement, devint cet admirable instrument qu'est la notation moderne.

D'autre part, la création de la portée, au x^e siècle environ, a eu cet autre résultat de rendre moins regrettable pour nous la perte des traités primitifs enseignant la méthode d'écriture et de lecture du système neumatique. Cette perte, enfin, n'est à déplorer qu'au seul point de vue de la curiosité bien légitime du chercheur mis en présence d'un texte neumatique dont aucune transcription notée ne nous serait parvenue; il en existe quelques-uns qui, de ce chef, resteront toujours lettre close.

II

LES ORIGINES DE LA NOTATION NEUMATIQUE.

Nous ne saurions ici, sans dépasser notre but, rappeler les diverses et nombreuses opinions émises, il y a un demi-siècle, touchant les origines de la notation neumatique. Une seule d'entre elles méritait de retenir l'attention et l'a retenue, celle de l'accent grammatical, grave ou aigu, émise par De Coussemaker; l'auteur inclinait en faveur d'une *origine romaine*. Moi-même au Congrès d'histoire comparée de la musique, tenu à Paris en 1900, je conclusais très affirmativement en faveur de la même origine, bien que pour des raisons différentes de celles auxquelles De Coussemaker se référerait.

Cette thèse « romaine » ayant été critiquée dans un ouvrage paru récemment¹, on ne peut éviter d'envisager la question dans son ensemble.

L'auteur, J. Thibaut, de Constantinople, admet la théorie de l'accent générateur et signe fondamental de la notation neumatique; par contre, il tend à en faire non une création originale romaine, mais un simple emprunt de l'Occident à une notation orientale antérieure, fondée sur le même principe. On va voir par quelle suite de déductions.

1. Joh. Thibaut, *Origine byzantine de la notation neumatique de l'Eglise latine*, Paris, 1907.

J. Thibaut fait dériver la notation neumatique de la nota-

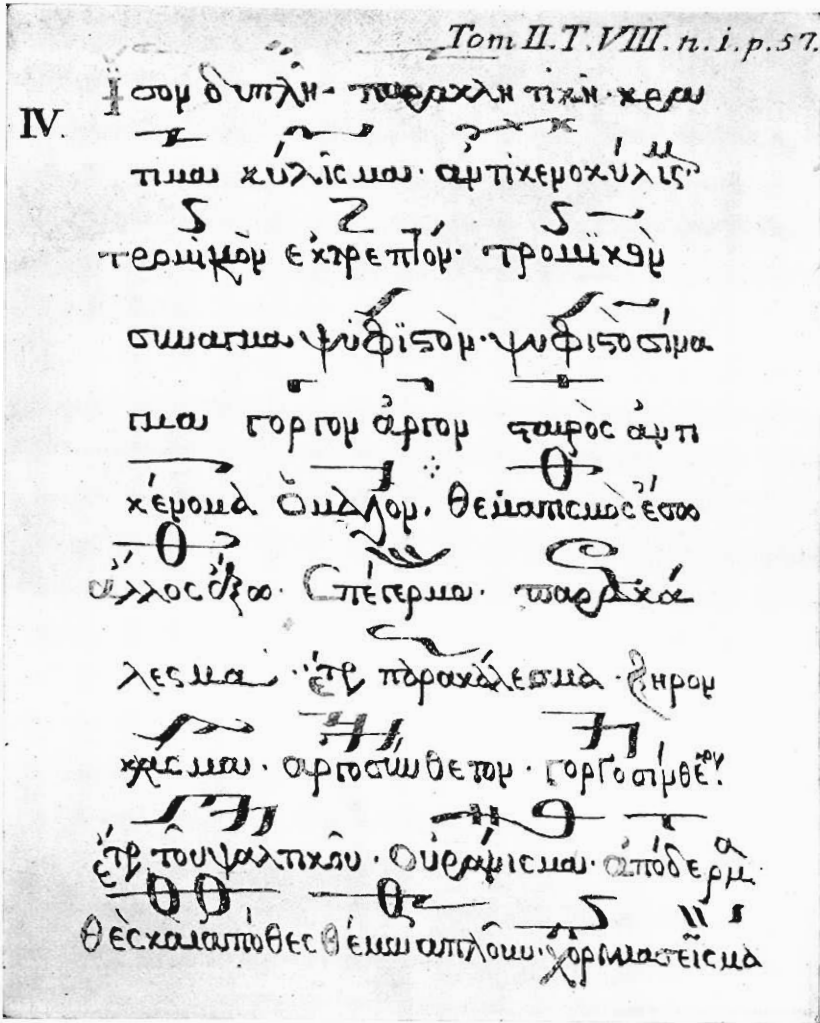


Fig. 12. — Tableau des signes de la notation byzantine (extrait d'un manuscrit de saint Blaise par Dom M. Gerbert, abbé; *De cantu et musica sacra*, t. II, pl. VIII, p. 56-57).

tion *hagiopolite* ou de S. Jean de Damas, sœur d'une notation

dite *constantinopolitaine*, toutes deux composées d'environ 24 signes purement conventionnels dans leurs formes graphiques et n'ayant, de ce fait, aucun rapport avec le mouvement mélodique¹ qu'ils représentent : ce sont de pures notations sténographiques.

Voilà une première objection ; elle montre déjà la différence d'objectif entre notateurs latins et notateurs orientaux, puisque la notation latine est essentiellement une notation de *mouvements mélodiques*, dans lesquels chaque son est représenté par un signe distinct dans la formule appelée « neume », fondée sur l'inflexion vocale : chaque inflexion étant représentée par *un neume*.

La notation constantinopolitaine avait emprunté, dit J. Thibaut, quinze de ces signes à une notation antérieure dite *ekphonétique*, usitée pour les lectures des Livres Sacrés, mais dont on ignore, de nos jours, la signification pratique, lacune plutôt grave pour permettre d'étayer une thèse de dérivation de sens. La forme des signes reste alors le seul lien visible entre ces deux systèmes : est-ce un lien suffisant ?

Enfin, la notation ekphonétique paraît avoir adopté, à son tour, la série entière des signes prosodiques de l'antiquité : accents (aigu, grave et circonflexe) et signes conventionnels (long, bref, etc...)².

Conclusion de J. Thibaut : la notation neumatique latine est issue des signes d'accentuation ancienne, en passant par la filière des trois notations sus rappelées : ekphonétique, constantinopolitaine et hagiopolite.

Comparons d'abord les 17 signes fondamentaux latins, neumatiques, (fig. 13) avec les signes byzantins (fig. 12).

Je ne m'arrêterai pas à chaque signe en particulier en le rapprochant du signe byzantin auquel le P. Thibaut le compare ; une vue d'ensemble permet de saisir la différence matérielle

1. On appelle *mouvement mélodique* la succession ou l'enchaînement des notes.

2. V. J. Thibaut, ouv. cité, pp. 24, 34, 71 et 81, les tableaux de signes.

des deux graphies, et, pour ne citer qu'un seul cas d'interprétation de sens, je proposerai celui du premier signe latin du tableau, l'*épiphonus*, que J. Thibaut identifie avec le *pethasti* constantinopolitain dérivé du *synemba* ekphonétique : le *pethasti* byzantin signifie exactement le contraire de l'*épiphonus* latin. Il en est de même de quelques autres ; certains signes d'une notation n'ont, dans l'autre, aucun équivalent.

Je demanderai plutôt : Qu'est-il besoin de conduire la notation neumatique à travers le dédale de ces systèmes orientaux

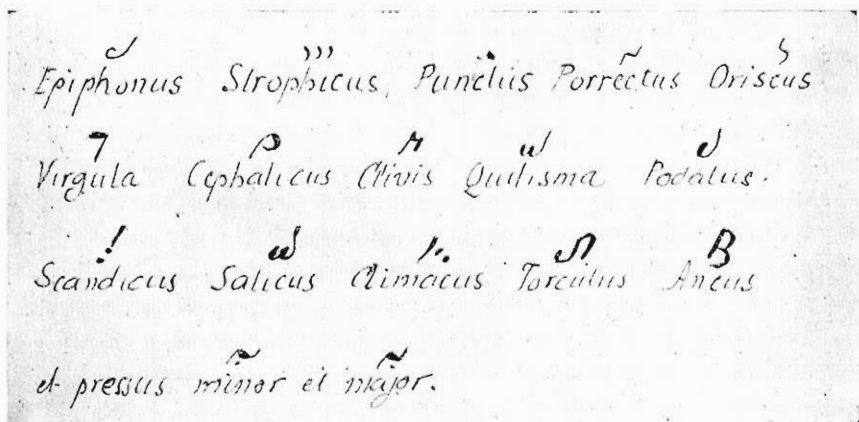


Fig. 13. — Tableau des 112 signes neumatiques latins donnés par le manuscrit de Murbach, cité par le P. J. Thibault.

qui n'ont aucun rapport avec elle, sauf dans le signe fondamental (accent) que les Latins connaissaient depuis sa création sans le secours d'aucune école intermédiaire, surtout asiatique ?

Est-ce de ma part une nouvelle objection sans valeur ? et, par ailleurs, ne faut-il pas envisager les faits sans biaiser ? Or donc, qu'ont fait les Byzantins ? Ces accents ekphonétiques, ils les ont gardés, intacts, en partie, en leur assignant une signification quelconque, — fixe évidemment — mais que leur dessin ne fait nullement pressentir ; puis ils ont créé de nouveaux signes bizarres ayant une signification également quelconque et dont le dessin ne permet pas de deviner davantage le

sens. Bref, ils n'ont abouti qu'à constituer un tableau de signes conventionnels.

Et nous, Latins, qu'avons-nous extrait du système ekphonétique que l'on veut nous imposer comme source de notre écriture musicale? A supposer que nous y ayons puisé réellement, nous avons écarté tout le système conventionnel à l'exception des deux accents fondamentaux l'*oxeia* ou accent aigu et la *barcia* ou accent grave, et, de leur combinaison, nous avons créé un système *entièrement nouveau*, d'une logique impeccable (v. § I).

De ces faits, que conclure? sinon que deux courants sont issus d'une même source et se sont séparés dès l'origine pour jouir d'une existence indépendante : l'un, l'oriental, se traînant péniblement; l'autre, le latin, animé d'une course qu'aucun obstacle n'arrête, s'adaptant à toutes les circonstances et poursuivant son cours en fertilisant tout sur son passage : notation neumatique libre, notation neumatique sur lignes, notation figurée, notation moderne, toutes suivant l'évolution de l'art, se perfectionnant avec lui, faisant corps avec lui.

Considérez maintenant la stagnation orientale. Tel était le système au VII^e/VIII^e siècle avec S. Jean de Damas, tel il est au XX^e. Pas un progrès; rien que la décadence de l'art, corrélative d'une notation figée et pétrifiée dans l'absurde d'une classification *imperfectible*. Les Latins du XX^e siècle ont, ce semble, les coudées franches pour prétendre ne rien devoir à l'Orient. L'esprit latin est assez puissant, clair et clairvoyant, pour ne rien emprunter en dehors d'un principe, dont le génie de la race saura tirer tout le parti possible. C'est ainsi que, sans outrepasser les limites de la vraisemblance historique, on peut admettre que S. Grégoire le Grand (590-604) connut la notation neumatique, la *nota romana*, dont la légende lui a attribué l'usage pour noter son antiphonaire : à supposer qu'il ait jamais mis la main à cette entreprise.

D'un autre côté l'intervention *légitime* du grand pontife pèse trop lourdement sur l'histoire de la notation et du chant

lui-même. Il ne faut pas oublier que ni Boèce (v^e/vi^e siècle), ni Isidore de Séville (vi^e/vii^e siècle) ni Bède (vii^e/viii^e siècle) n'ont parlé des neumes. C'est un triple témoignage négatif à ne pas écarter. Un fait, légendaire également, reste du moins en vedette concernant l'antiphonaire de S. Grégoire : c'est la copie dudit antiphonaire faite par ordre d'Adrien, pape, et l'envoi de ce manuscrit à Charlemagne vers 790. Tout milite en faveur de la possibilité de ces choses et il reste, en fin de compte, que la notation remonte à coup sûr au viii^e siècle pour l'usage quo-

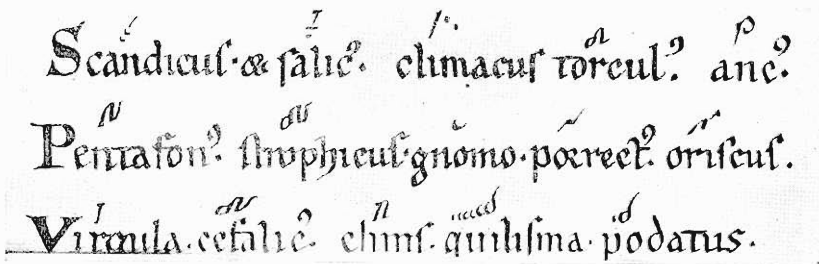


Fig. 14. — Fragment d'un tableau neumatique donné par Gerbert, *de cantu* (II, tab.). Ce tableau est beaucoup plus complet que celui de Müribach (ex. 15).

tidien, et probablement au vi^e pour son invention. Pour que la thèse du P. J. Thibaut fût, sinon complète, du moins ébauchée, il aurait fallu que « considérant chaque signe de la notation constantinopolitaine traduisible selon la signification du neume latin correspondant, il nous montrât la formule mélodique latine sous le signe constantinopolitain, et réciproquement. » Or, les transcriptions sont totalement divergentes, et, par là, prouvent la fragilité de la thèse d'identification proposée¹. Les signes n'ont que peu de rapports graphiques ; les dénominations des signes n'ont pas d'équivalence rigoureuse ; la transcription est divergente ; le principe de formation des signes dans l'un et dans l'autre système accuse un objectif différent.

L'origine de la notation neumatique ne semble pas pouvoir

1. L'ouvrage du P. J. Thibaut n'en est pas moins une œuvre de valeur et dont la lecture ne peut qu'être profitable.

être autre que romaine, on en conviendra sans peine. Que la base du système soit l'accent grammatical, ou le point et ses combinaisons en groupes ascendants ou descendants, la question est subsidiaire. Prenons la notation à son apogée d'usage au IX^e siècle; c'est un monument du génie latin.

III

SIGNIFICATION RYTHMIQUE DE LA NOTATION NEUMATIQUE LATINE.

On a attiré, tout d'abord (§ I), l'attention sur le qualificatif Neume, Neumatique. Au moyen âge, le système musical qu'il désignait s'appelait d'un seul mot : *Neumae* ou *Neumata* = les Neumes. Le chanteur, professionnel de cet art particulier, est dénommé le « *neumaticus cantor* »¹.

S'il n'y a pas, dans ces termes techniques, la spécification précise d'un système particulier, c'est que les mots n'ont plus de sens. On n'a jamais remarqué d'assez près combien les dénominations appliquées à chacun des systèmes antiques de notation sont tirées de l'*objet*, et non du procédé graphique qui nous les a fait connaître. « Notation prosodique, ou ekphonétique » est un terme étroitement lié à l'*objet* qu'il spécifie : le discours déclamé. « Notation neumatique » désigne un art dont le mode d'expression est une mélodie constituée par des groupes de sons réunis en des *émissions vocales* distinctes, constitutives d'un rythme *sui generis* : le rythme musical antique pur, opposé au rythme métrique de la poésie chantée. Plus près de nous, on spécifiera « musique ou notation figurée » pour désigner un art nouveau, caractérisé par des valeurs rythmiques dont les proportions de durée seront entre elles dans des rapports numériques ayant des affinités avec les proportions numériques des arts du dessin, figurées par des lignes harmonieusement rythmées.

1. Cf. Gerbert, *de cantu*, II, 60.

Neuma — déformation orthographique du grec *pneuma* = souffle ou inflexion — *est vocum* (voix = notes) *seu notularum* (petites notes de l'écriture) *unica respiratione congrue pronuntiandarum aggregatio* » dit Gafori. « *Neuma graece, latine numerus solet interpretari* ». « Le neume est la réunion des sons ou notes à émettre convenablement d'un seul souffle : le mot grec *neuma* se traduit en latin par le mot *nombre* ».

Le mot latin *numerus* étant, d'autre part, la traduction serrée du mot grec « *rhythmos* » = rythme¹, il s'ensuit que, dans l'esprit des maîtres rythmiciens du moyen âge, *rhythmo*, *nombre* et *neume* sont une seule et même chose. Le neume, signe, est donc, sans contestation, la représentation graphique du rythme numérique procédant par inflexions vocales.

Le neume-inflexion étant un élément du rythme, l'unité rythmique gréco-romaine étant le pied rythmique, et, d'autre part, le neume étant lui-même l'équivalent du pied rythmique latin², il est évident que le signe neumatique est l'incarnation graphique de l'unité rythmique musicale ou pied; qu'il est l'élément rythmique par excellence, et le seul procédé employé au moyen âge pour représenter, une à une, les inflexions, c'est-à-dire les unités ou pieds rythmiques, dont la phrase musicale est composée. Telle est, en peu de mots, la pure théorie régissant la lecture rythmique du chant neumé, celle, en somme, dont je suis le champion irréductible depuis plus de quinze années et que j'ai caractérisée par une dénomination ne prêtant à aucune amphibologie : *la théorie du Neume-Temps*, parce que le temps rythmique est l'équivalent moderne de pied rythmique ancien, d'où : pied = neume = temps = *Neume-Temps*.

Aucun auteur, ni ancien ni médiéval, ne s'est écarté de ces

1. Cicéron, *Orator*, § 41 : « *Numerus, graece ῥυθμός inesse dicitur* ». — Quintilien, *Inst. orat.*, lib. IX : « *Numeros, ῥυθμός accipi voto* » et « *Nam rythmī, id est numeri* ». — S. Augustin, *De Musica*, lib. III, cap. 1-2 : « *Rythmus id est numerus* ». — Huchald, *Musica enchiridialis*, II : « *Ratio, quae in rhythmis qui latine dicuntur numeri..* », etc... Il y a unanimité d'enseignement.

2. Guî d'Arezzo, *Microl.*, XV, « *Cum et neumae loco sint pedum...* »

principes fondamentaux, quel que soit le système musical particulier à l'époque qui le vit naître. De nos jours encore, le rythme musical est une succession d'inflexions isochroniquement répétées ou *temps*, que l'évolution progressive de la structure des mélodies a fait réunir par deux, trois, quatre ou cinq, formant des divisions numériques appelées « mesures » : plusieurs mesures constituent une incise ou phrase musicale. La mesure moderne est plus qu'un artifice conventionnel ; c'est une nécessité d'écriture correspondant à la sensation intérieure de tout auditeur doué d'un sens musical, même élémentaire, lui permettant de saisir les rapports réciproques des parties constituant par leur réunion le *melos* entier. Le rythme pur ne connaît pas la mesure moderne.

La musique est, avant toute considération d'esthétique sentimentale, une science mathématique, la science rythmique par excellence, et enseignée comme telle au moyen âge.

Voici les textes qui établissent sur un fondement solide le résumé technique que l'on vient de lire :

1^o Définition du rythme considéré en lui-même. Quintilien écrit (*Inst. orat.* IX) : « *Omnis structura ac dimensio et copulatio vocum [i. e. sons] constat aut numeris (numeros ζῶρηδες accipi volo) aut μέτρῳ, id est dimensione quadam* » = Tout arrangement mesuré et assemblage de sons repose sur les nombres (pris dans le sens de rythmes) ou sur les mètres, c'est-à-dire sur une mesure particulière.

« *Nam rythmū, id est numeri, spatio temporum constant...* » car les rythmes, *i. e.* les nombres, dépendent de la durée des temps (temps premiers, étalon rythmique ancien correspondant à une fraction brève d'un temps de la mesure moderne).

« *Hoc interest quod rhythmus indifferens est dactylusne ille priores habeat breves an sequentes...* ». Il importe de savoir que, en rythmique, il est indifférent de placer les brèves du dactyle avant ou après [la longue].

« *Sunt et illa discrimina, quid rhythmis libera spatia, metris finita sunt; et his certae clausulae; illi quomodo coeperant*

« *currunt usque ad μετεβολήν, id est transitum in aliud genus « rythmi.* » Il y a cette divergence entre les rythmes et les mètres, que les rythmes n'ont pas de limite fixée, tandis que les mètres sont limités dans leur étendue et doivent s'y tenir. Les rythmes, au contraire, s'enchaînent suivant le type adopté au début de la phrase, et se poursuivent jusqu'à la métabole qui est le passage en un autre genre rythmique.

Musicalement, il y a cette même différence entre le rythme et le mètre compris selon les anciens, que nous constatons au XIX^e siècle, d'une part, entre la *musique facile* des opéras-comiques¹ (genre Auber, Rossini, Donizetti etc.), représentant la musique métrique antique, et, d'autre part, la *musique rythmique continue* du type wagnérien (et de nos maîtres modernes) représentant la rythmique pure de l'antiquité² (... *rythmis libera spatia sunt...*) telle, probablement, que Pindare l'a employée dans ses odes triomphales. Wagner est d'ailleurs, à mes yeux, une sorte de réincarnation du célèbre poète thébain.

*
* * *

Liberté d'étendue du rythme ne signifie pas rythme sans règles constitutives des *unités* qui, sous le nom de pieds rythmiques, en sont la matière même. Ceux-ci, selon leur constitution en nombre d'éléments fondamentaux appelés *temps premiers*, ressortissent à l'un des trois genres rythmiques fondamentaux : le genre binaire, comportant les rythmes à nombre binaire de temps premiers (2 ou 4 ou 6) ; le genre ternaire, ceux à 3 temps premiers ; le genre sesquialtère ou hémiole, ceux à 5 temps premiers.

Le membre de phrase, commencé dans un genre, continue à se développer en unités du même genre « usque ad metabolen »,

1. *Metris spatia finita sunt* = phrases musicales de 4 mesures, sans cesse repercutées, sortes de tétramètres musicaux.

2. Malgré la division *mesurée*, souvent fautive d'ailleurs ; car nos maîtres ignorent tout de la *théorie* de l'écriture du rythme musical, à la diffusion de laquelle j'ai consacré cinq années de mes cours libres à la Faculté des Lettres de Paris.

c'est-à-dire jusqu'au changement de genre, s'il y a lieu d'en adopter un nouveau. Tous les pieds rythmiques constituant un membre de phrase sont donc égaux entre eux, et cela est de l'essence du rythme même.

Introduirait-on dans un membre un pied rythmique étranger au genre, que le musicien, par un artifice autorisé, l'égaliserait en durée avec les pieds du genre. Ceci se rencontre dans la poésie lyrique chantée où le mélange de pieds de genres différents est une des prérogatives de cette culture : *in versibus res est apertior; quamquam etiam, a modis quibusdam cantu remoto, soluta esse videatur oratio; maximeque id in optimo quoque eorum poetarum, qui ἰσχυροὶ a graecis nominantur, quos cum cantu spoliaveris nuda poene remanet oratio.* (Cic. *Orat.*, § LV.)

La musique égalise donc les unités rythmiques.

Pieds égaux, en musique ancienne, et étendue rythmique libre pour le membre de phrase. Temps égaux en musique moderne, et libre étendue du membre de phrase, engendré par le sens mélodique. Mêmes lois à vingt siècles de distance.

*
* *

La musique neumatique étant la forme musicale *intermédiaire* entre la culture antique et la culture moderne, dérive-t-elle directement de la culture antique en préparant du même coup la culture moderne classique? Est-elle une forme d'art spéciale à un peuple, à une race ou à une époque, qu'il faille exhumer des ténèbres d'un passé mal délimité?

Les textes des théoriciens de cette forme musicale intermédiaire nous répondront¹.

1^o Sur l'égalité du rythme et son processus : Hucbald de Saint-Amand, *Commemoratio brevis* (*Patr. Lat.* de Migne, t. CXXXII, col. 4041-42) : *Quae cantandi aequitas rythmus graece latine dicitur numerus, quod certe omne melos more metri diligenter mensurandum sit; Musica Enchiriadis* (*ibid.*,

1. Tous les textes donnés ici sont commentés dans notre opuscule *La Chant-lène romaine*; nous ne saurions reprendre ici ce commentaire.

col. 994) : *Sic itaque numerose est canere longis brevibusque sonis ratas morulas (durées proportionnelles) metiri nec per loca protrahere vel contrahere magis quam oportet, sed infra scandendi legem vocem continere ut possit melum ea finire mora qua cepit.* Col. 993 : *Quid est numerose canere? Rép. : Ut attendatur ubi prodationibus ubi brevioribus morulis utendum sit et veluti metricis pedibus cantilena plaudatur... Age, canamus, ...plaudam ego pedes in praecinendo, tu sequendo imitabere.*

Gui d'Arezzo, *Micrologus*, cap. XV : *Sicque opus est ut quasi metricis pedibus cantilena plaudatur... Non autem parva similitudo est metris et cantibus, cum et neumae loco sint pedum.*

2° Sur la composition rythmique du pied-neume, Gui d'Arezzo, *Micrologus* cap. XV : *Igitur quemadmodum in metris sunt litterae et syllabae, partes et pedes ac versus : ita et in harmonia (musique) sunt phthongi, id est, soni, quorum unus duo vel tres... aptantur in syllabas, ipsaeque solae vel duplicatae NEUMAM id est partem constituunt cantilena; et pars una vel plures distinctionem faciunt ».*

Odon de Cluny, *Op. de Musica* (P. L. Migne, CXXXIII, col. 784) porte à *quatuor voces* (sons) la constitution du neume-syllabe-pied. L'exemple pratique qu'il en donne est, à lui seul, dirimant de toute controverse : *a-mo tem-plum* font quatre syllabes, respectivement composée de 1, 2, 3, 4 lettres et simulent quatre neumes de 1, 2, 3, 4 sons.

3° Ces neumes-pieds ont une valeur rythmique ÉGALE EN DURÉE, CHACUN A CHACUN :

Gui d'Arezzo, *Micrologus* XV : *Semper tamen aut in numero vocum (nombre de sons) aut in ratione tenorum (rapport de durée) neumae alterutrum conferantur... Aribon (P. L. M., CL., col. 1342) ajoute : Tenor dicitur mora (durée) vocis qui in aequis est si quatuor vocibus duae comparantur et quantum sit duarum minor, tantum earum mora sit major.*

C'est bien là notre système moderne : deux croches = quatre doubles croches ; la durée de chacune des croches est d'autant plus longue (*tantum major*) qu'elles sont deux seulement à être

émises dans un même espace de temps que le groupe suivant de *quatre doubles croches*, dont la durée de chacune est d'autant plus courte (*tantum minor*) qu'elles sont en plus grand nombre dans la formule neumée.

L'égalité rythmique des neumes est encore certifiée par cette phrase, extraite d'un manuscrit du XI^e siècle, du Mont Cassin¹ : *Vos cantores qui vultis scire vias neumarum... Videatis quomodo dividantur neumarum chorda et quomodo pergunt per aequalitatem: quoniam omnes neumae aequaliter² pergunt*. Les neumes étant pieds rythmiques sont donc égaux entre eux, et les notes entrant en collation neumatique prennent leur valeur-durée plus longue ou plus brève selon leur nombre.

Ce qui prouve que le neume est réellement pied rythmique, c'est que : *Motus vocum fit arsi et thesis, id est elevatione et positione; quorum gemino motu, id est arsis et thesis omnis neuma formatur, [praeter repercussas et simplices]³ »*.

L'identité du neume et du pied s'affirme partout dans nos théoriciens.

4^o Le mélange de pieds de toute nature s'opère sous la loi de l'équivalence, comme on le constate dans les Lyriques anciens.

Gui d'Arezzo, *Micrologus XV* : *Sicut enim Lyrici poetae nunc hos nunc alios junxere pedes, ita et qui cantum faciunt rationabiliter discretas ac diversas neumas componant...* C'est ici que vient se placer le membre de phrase cité plus haut (V, I^o) : *Cum et neumae loco sint pedum, etc...* (*Microlog.* XV).

5^o Du mélange de pieds rythmiques, et non métriques, ne l'oublions pas, naît une grande variété d'allure comme dans nos œuvres modernes, dont les temps, composés sur la base de la « noire », se fractionnent jusqu'à l'émiettement en doubles ou triples croches. La musique neumée dépasse rarement le groupe de cinq notes par formule : quelques formules s'éten-

1. Cité par De Coussemaker, *Hist. de l'harmonie*, p. 178.

2. Hucbald disait : *Quae canendi aequitas*, etc., v. ci-avant.

3. Gui d'Arezzo, *Microlog.*, XVI. Ces quatre derniers mots demanderaient une dissertation particulière.

dent jusqu'à huit notes, mais les manuscrits d'une même époque sont rarement d'accord sur ce groupement. Néanmoins, comme il n'y aurait pas de méthode archéologique soutenable si l'on se permettait d'attenter à l'intégrité d'un document original, nous devons respecter cette notation.

Le texte suivant certifie la différence du caractère rythmique, esthétique, indiquée par les neumes :

Huchald, *Musica Enchiridias* (P. L. Migne, CXXXII, col. 994) : *Videndum etiam quae mora* (mouvement en durée) *illi aut illi melo conveniat. Nam hoc quidem melum celerius cantari convenit, illud vero morosius pronuntiatum fit suavius. Quod mox dinosci valet ex ipse factura meli utrum sit levibus gravibusne neumis compositas.*



Comment ces théories si claires ont-elles pu tomber en oubli dès le XI^e siècle¹, sinon un peu avant ? Il serait trop long de traiter en ce moment cette nouvelle face de la question. Plusieurs causes ont influé sur la ruine de cette forme musicale dite grégorienne : la principale réside dans l'évolution inéluctable des choses, caractérisée au XI^e siècle par les premiers essais d'une harmonisation rudimentaire, et plus tard par le retour vers les procédés de la rythmique prosodique antique pris comme base d'un nouveau système, dit de « la musique figurée », d'où devait sortir enfin l'école franco-flamande aboutissant à l'efflorescence palestrinienne.

Aribon (XI^e s.), qui nous a fait savoir que la perte de la tradition était consommée, ajoute à sa constatation première quelques mots bien typiques : *Nunc tantum sufficit*, écrit-il, *ut aliquid dulcisonum comminiscamur non attendentes dulciorum collationis jubilationem.* « Maintenant il suffit que nous « inventions quelque chose de doux, sans prendre garde « que notre jouissance serait plus douce en respectant les portions rythmiques vraies. »

1. Aribon : *Quae consideratio* (celle du rythme neumé) *jamdudum obiit, imo sepulta est* (P. L. Migne, CL, col. 1342).

Cette phrase, vieille de neuf siècles, n'est-elle pas la seule à opposer sans trêve aux PP. BB. de Solesmes contre leur restauration dite traditionnelle du chant neumatique, alors que, à l'exemple des musiciens du XI^e siècle, ils pourraient écrire en tête de leurs méthodes de vulgarisation : *Nunc tantum sufficit ut aliquid dulcisonum comminiscamur, non attendentes dulciorum collationis jubilationem!* ».

En effet, ne mettent-ils pas volontairement de côté tout l'enseignement théorique que j'ai rappelé brièvement, lorsqu'ils ne craignent pas d'énoncer les audacieuses affirmations que l'on va lire :

« Qui dit un art, dit un ensemble de convenances, de proportions, d'harmonies. Ces proportions dans le chant peuvent être, sans aucun doute, et souvent avec fruit, soumises aux calculs du mathématicien, du rythmicien. Sous tous ces rapports l'art relève de la science. *Pour les théoriciens du moyen âge, la musique n'est guère que cela; c'est une science... la science des nombres...* Au fond, cet aspect n'est pas le vrai, et *ne doit pas être le nôtre en ce moment.* »... « les proportions ne sont pas¹ des proportions de longues et de brèves régulièrement combinées, mais des successions bien pondérées d'accents et de divisions pour le phrasé² »... « La prière réclame cette liberté bien ordonnée! » (Discours de dom Pothier, abbé de Saint-Wandrille, au congrès de Rome, 9 avril 1904) — « On peut retrouver les subdivisions par l'application des principes que nous exposons. » (Dom Mocquereau, *Le nombre musical*, p. 11). — « La notation neumatique ne suffit pas. » (*ibid.*, p. 12). — « La notation par neumes-points était imparfaite. » (*ibid.*, p. 13.) — « Sans doute les musicistes du moyen âge exposent les principes à leur manière; à cela rien d'étonnant, ils étaient de leur temps. »

1. Revoir les textes latins donnés plus haut.

2. N'est-ce pas là cette liberté du « *dulcisonum comminiscamur?* » La restauration bénédictine n'est d'ailleurs pas autre chose que la remise en honneur du plain-chant de la décadence (XII^e-XVI^e s.) chanté sur un mode doux.

(*ibid.*, p. 10.) — « Il n'y a donc qu'à accepter *leur* enseignement, *tout leur* enseignement rythmique dès qu'il est d'accord avec les lois *naturelles* propres au système et conforme à la tradition grégorienne qui nous est transmise par les manuscrits de chant. » (*ibid.*, p. 11.)

Dom Pothier nous ayant prévenus que c'est bien cela qui existe à ses yeux et *doit* exister aux nôtres, il n'est pas surprenant que, sous la plume de son élève et confrère Dom Mocquereau, nous trouvions ce qui suit : « La mélodie grégorienne, elle aussi, a ses percussions, ses pieds *ou plutôt* ses rythmes bien qu'ils soient d'une nature délicate. »... « Ces pieds ils les comparent entre eux, ils en calculent les rapports et les organisent en membres et en phrases¹ sans autre régulateur que le plaisir de l'oreille² comme dans la prose cicéronienne³. » (*ibid.*, pp. 9-10). — Et pour que l'affirmation ne fasse pas de doute, l'auteur la renouvelle : « Le chant liturgique, il est vrai (?) appartient au genre rythmique libre, mais ce genre lui-même dont le type classique est la prose cicéronienne est soumis à cette loi. » (*ibid.*, p. 8-9.)

On a vu, dans les pages précédentes, ce que dit Quintilien du rythme musical, du mètre poétique et du discours (*oratio*). Et l'on sait que Cicéron s'élevait contre ceux qui, dans la prose, cherchaient à décalquer un simple cadre poétique ; il s'écriait assez haut pour qu'on l'entende encore : *Nec sunt haec* (le perfectionnement du style de l'orateur par l'écriture et l'usage de la parole) *rythmicorum ac musicorum ACERRIMA NORMA dirigenda!*

Dom Mocquereau, sentant le terrain faiblir, ne s'écrie-t-il pas à son tour, en face de l'abîme où il se voit précipité : « *Quand même les auteurs n'en auraient pas parlé* (du rythme cicéro-

1. Jusqu'à ces mots on croirait lire nos anciens auteurs ; mais lisons attentivement la suite de l'énoncé.

2. Que fait-il de ces mots de Hucbald : *plaudam ego pedes*.

3. Voilà la pétition de principe sur laquelle repose aujourd'hui toute la méthode bénédictine.

nien dans le chant de l'Église catholique du x^v^e siècle?) *il resterait à prouver que dans la pratique ils n'en ont pas fait usage, et qu'alors ils se sont affranchis d'une loi de rythmique naturelle essentielle, commune à toutes les langues, à toutes les poésies, à toutes les musiques, ce qu'il est impossible de prouver (?)...* » (*ibid.*, p. 11.)

Un tel procédé d'argumentation juge l'école qui s'en sert comme d'une armure invulnérable. Je n'irai pas plus loin dans cet examen des théories actuellement en faveur. De telles affirmations désarment : émanées de tels auteurs, elles étonnent profondément le chercheur impartial que je suis et que je resterai.

ERNEST LEROUX, ÉDITEUR
28, RUE BONAPARTE. — PARIS

NOUVELLES PUBLICATIONS NUMISMATIQUES

BABELON (E.), de l'Institut. **Traité des monnaies grecques et romaines.**

1^{re} partie : *Théorie et doctrine*. Tome I. Petit in-4 à 2 colonnes. 50 fr. »

Ce volume ne se vend plus séparément.

— Tome II (*sous presse*).

2^e partie : *Description historique*. Tome I. Petit in-4 à 2 col. 40 fr. »

— Tome II. Petit in-4 à 2 colonnes 40 fr. »

— Tome III (*sous presse*).

3^e partie : *Album des planches*. 1^{re} série. Planches 1 à 85. In-4. 30 fr. »

— 2^e série. Planches 86 à 185. In-4 30 fr. »

— 3^e série (*en préparation*).

Les albums ne se vendent pas séparément, mais seulement avec le volume de texte correspondant.

BABELON (E.) et Th. REINACH, de l'Institut. **Recueil général des monnaies grecques d'Asie Mineure.** Fascicule 3. Nicée et Nicomédie. In-4, 34 planches 40 fr. »

— Fasc. 4. In-4, planches (*sous presse*).

DE LA TOUR (H.). **Catalogue de la collection Rouyer.** I. Jetons et méreaux du moyen âge. In-8, 28 planches 25 fr. »

— II. Jetons et méreaux de la Renaissance et des temps modernes. In-8, 27 planches 25 fr. »

MAURICE (Jules). **Numismatique constantinienne.** Tome I. Organisation et fonctionnement des ateliers monétaires au iv^e siècle. — Iconographie de vingt empereurs et impératrices des III^e et IV^e siècles. — Ateliers monétaires de Rome, Ostie, Carthage, Trèves, etc. In-8 de 652 pages, fig. et 23 planches 25 fr. »

Tome II. La dynastie solaire des seconds Flaviens. — La conversion de Constantin. — Sa politique religieuse. — L'empire chrétien. — Les types du revers des monnaies. — Description des émissions monétaires de dix ateliers, etc. In-8 de 750 pages, fig. et 17 planches. 25 fr. »

ROMAN (J.). **Les Jetons du Dauphiné.** Gr. in-8, fig. 6 fr. »

GAZETTE NUMISMATIQUE FRANÇAISE

Directeur : M. FERNAND MAZEROLLE

Abonnement : Paris, 25 francs — Départements, 26 fr. 50

Pour paraître incessamment :

LES MÉDAILLES HISTORIQUES

DU RÈGNE DE NAPOLEON LE GRAND, EMPEREUR ET ROI
Histoire métallique de Napoléon, préparée par la Classe d'histoire et de littérature ancienne de l'Institut. Dessins de Chaudet et de Lemot.

Publiée sous les auspices de *The American Numismatic Society*

Par ERNEST BABELON, de l'Institut.

Un volume de luxe, tirage à trois tons, format in-folio. 125 fr. »

ERNEST LEROUX, ÉDITEUR,
28, RUE BONAPARTE. — PARIS

NOUVELLES PUBLICATIONS ARCHÉOLOGIQUES

- ATLAS ARCHÉOLOGIQUE DE LA TUNISIE. Livraison 13. In-folio, avec
4 cartes. 8 fr. »
- CAGNAT (R.) de l'Institut. **L'Année épigraphique**. Tome XXVIII (1910).
In-8. 3 fr. 50
- CATALOGUES DES MUSÉES DE L'ALGÉRIE ET DE LA TUNISIE
Tome XVI. **Musée de Guelma**, par F. G. de Pachtère. In-4, planches,
en un carton 12 fr. »
— **Musée de Sfax**. In-4 (*sous presse*).
- COLLIGNON (Max.), de l'Institut. **Les Statues funéraires dans l'art grec**.
Un beau volume in-4, richement illustré et accompagné d'une planche en
héliogravure 30 fr. »
- GIRON (Léon), conservateur des Musées du Puy. **Les peintures murales du
Département de la Haute-Loire**, du XI^e au XVIII^e siècle. In-folio,
26 planches 60 fr. »
- INVENTAIRE DES MOSAIQUES de la Gaule et de l'Afrique. Première partie.
Gaule. Tome I en 2 volumes.
I. Narbonnaise et Aquitaine, par G. Lafaye. In-8 5 fr. »
II. Lugdunaise, Belgique et Germanie, par A. Blanchet. In-8. 7 fr. 50
Deuxième partie. Tome II. Tunisie, par Paul Gauckler. In-8 10 fr. »
— Tome III. Algérie, par G. de Pachtère. In-8, fig. 4 fr. »
— Album des planches. Fasc. 1, in-4, 30 planches dont 6 en couleur.
. 15 fr. »
- LE CHATELIER (A.). **Céramique**. Lettre à un artiste (Idées modernes).
In-8, 2 planches 1 fr. »
- MARIGNAN (A.). **La décoration monumentale des Eglises de la France
Septentrionale, du XII^e au XIII^e siècle**. Un élégant vol. in-18 5 fr. »
Tome XXIX de la *Petite Bibliothèque d'Art et d'Archéologie*.
- MONUMENTS PIOT. **Monuments et Mémoires**, publiés par l'Académie des
Inscriptions et Belles-Lettres, sous la direction de MM. Georges Perrot et
R. de Lasteyrie. Secrétaire de la rédaction : M. Paul Jamot. Tome XVIII.
In-4, avec 21 planches. 40 fr. »
Collection complète. 18 volumes in-4 675 fr. »
- REINACH (Salomon), de l'Institut. **Répertoire de la statuaire grecque et
romaine**. Tome IV, 4000 statues antiques. In-12 carré 5 fr. »
— **Répertoire de peintures du Moyen âge et de la Renaissance**. Tome III.
In-12 carré, illustré de 1350 gravures. 10 fr. »
- RIDDER (A. de). **Catalogue de la collection De Clercq**.
Tome VII, 1^{re} partie. *Les bijoux*. In-4, 15 planches 40 fr. »
— 2^e partie. *Les pierres gravées*. In-4, 15 planches. 40 fr. »