

THE

E

U

Blank label on the spine.

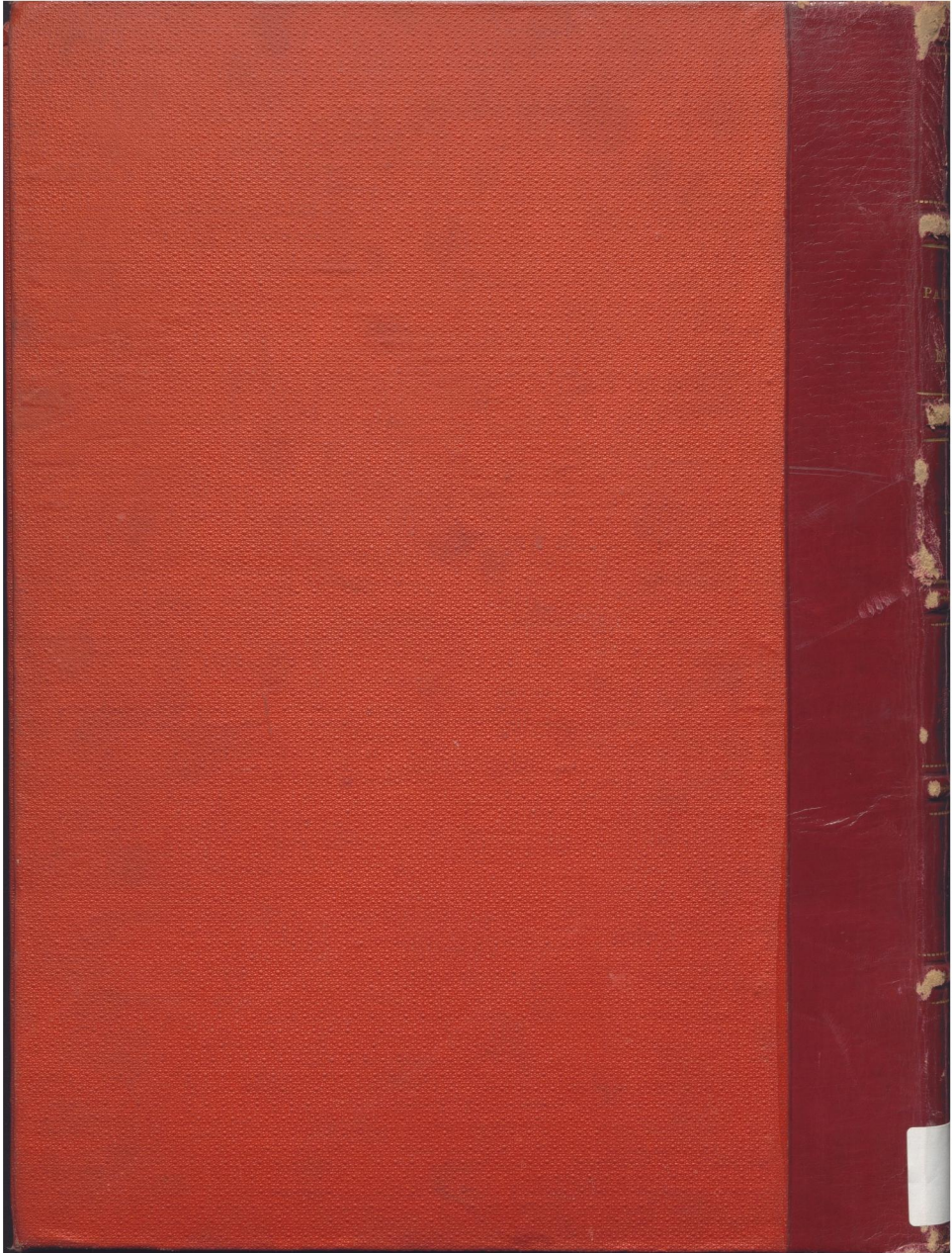
PALÉOGRAPHIE

MUSICALE

2-3

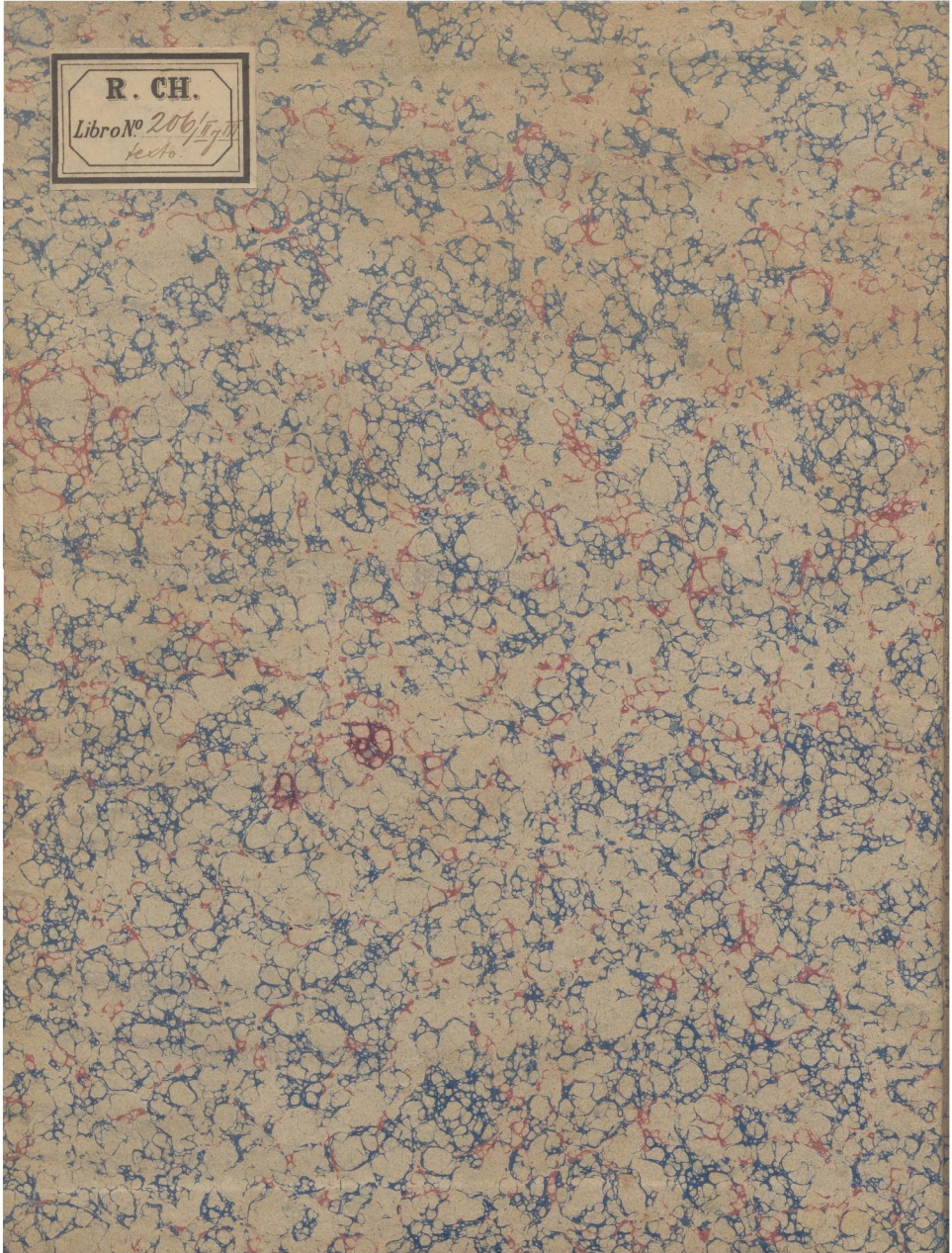
TEXTO

BIG
XIX-4
PRI
pri



R. CH.

Libro N^o 206/1711
texto.

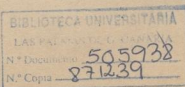




PALÉOGRAPHIE MUSICALE

PALÉOGRAPHIE MUSICALE

Tomo 2^o



PALÉOGRAPHIE MUSICALE

DE CHANT

MANUSCRITS DE CHANT

PALÉOGRAPHIE MUSICALE

II



1851

PALÉOGRAPHIE MUSICALE

LES PRINCIPAUX

MANUSCRITS DE CHANT

GRÉGORIEN, AMBROSIEN, MOZARABE, GALLICAN

PUBLIÉS EN FAC-SIMILÉS PHOTOTYPIQUES

par les Bénédictins de Solesmes

II



SOLESMES

IMPRIMERIE SAINT-PIERRE

1891

PATOCASIS ESTOMACI

Dr. MEDICO ALVARO EL

DEPARTAMENTO DE

REPORTE EN UN ANO

CONSIDERACIONES

Resumen

LE RÉPONS-GRADUEL
JUSTUS UT PALMA

REPRODUIT EN FAC-SIMILÉ

D'APRÈS

PLUS DE DEUX CENTS ANTIPHONAIRES MANUSCRITS

D'ORIGINES DIVERSES

DU IX^e AU XVII^e SIÈCLE

Res, non verba.

GREGORII MAGNI

EPISTOLARUM LIBER PRIMUS

LIBER PRIMUS

IN QVODAMmodo

EPISTOLARUM LIBER PRIMUS

IN QVODAMmodo

IN QVODAMmodo

IN QVODAMmodo

DOCUMENTA

GREGORII · MAGNI

CVIVS · SVPREMI · PONTIFICATVS

FESTA · SAECVLARIA

HOC · ANNO · CELEBRANTVR

FAVSTIS · PRODEANT · OMINIBVS

MEMORIAE · ET · LAVDI · SVCCEDANT

HEIC · DESCRIPTA · ET · INLVSTRATA

VETERA · SACRORVM · CONCENTVVM

DOCVMENTA

LE REPOS GRADIT
JUSTUS UT PALMA

REGORIT - RACIA

OTIS - STRENS - GORTICONS

POST - ROTOR

BOO - LANS - CERRAMITTA

PREFACE

RAVETS - PRODANT - OMBRVS

PERFORME PT - L'VITI - OVOCDANY

Faint, mostly illegible text in the lower half of the page, appearing to be bleed-through or very faded print. Some words like "PREFACE" and "PERFORME" are partially visible.

LE RÉPONS-GRADUEL JUSTUS UT PALMA

REPRODUIT EN FAC-SIMILÉ

D'APRÈS PLUS DE DEUX CENTS ANTIPHONAIRES MANUSCRITS

D'ORIGINES DIVERSES DU IX^e SIÈCLE AU XVII^e SIÈCLE



PRÉFACE

Res, non verba.

Après l'*Antiphonale Missarum* n° 339 de la bibliothèque de Saint-Gall, que nous avons reproduit en entier & qui forme le premier volume de la *Paléographie Musicale* (première & deuxième année), nous donnerons pour le second volume plus de deux cents fac-similés d'une même mélodie, celle du répons-graduel *Justus ut palma*, empruntés à autant d'antiphonaires manuscrits d'âges & de pays différents.

En rapprochant ainsi les diverses manières dont les mélodies sacrées ont été, selon les temps & les lieux, traduites par l'écriture, nous pensons fournir à nos lecteurs un moyen prompt & facile de connaître, dans toute son étendue, la tradition musicale grégorienne.

Les témoins de cette tradition déjà tant de fois séculaire ne font pas défaut. Les antiphonaires, graduels & autres monuments notés du chant liturgique sont encore en grand nombre dans les bibliothèques. Il y en a partout & de toutes les époques. Ils sont même si nombreux qu'on ne peut songer à les reproduire tous, & nous ne tenterons pas une entreprise qui du reste n'est aucunement nécessaire. La reproduction intégrale de quelques bons manuscrits de provenances & d'écritures

variées peut suffire aux archéologues pour se rendre un compte exact des diverses phases de la notation musicale, &, par là, de l'état de conservation des mélodies grégoriennes à travers les siècles dans l'Occident tout entier.

La notation est le canal qui nous apporte la tradition grégorienne : au paléographe de constater si le courant a gardé sa pureté originelle, s'il n'a pas subi d'altérations dans son long parcours & dans toutes ses ramifications régionales.

Chaque phase de la notation musicale a son point de départ & son point d'arrivée. La publication de manuscrits appartenant à diverses sortes d'écriture, telle qu'elle se fait dans ce recueil, nous apprendra à les connaître. Mais une étude approfondie & complète suppose aussi la connaissance exacte des points intermédiaires.

Il est en effet de la plus haute importance, pour la sûreté de nos recherches sur l'histoire des neumes, sur l'authenticité & l'intégrité des mélodies contenues dans les anciens monuments, de suivre avec attention & pas à pas dans les différentes contrées l'évolution lente & progressive des neumes, surtout au moment critique (x^e, xi^e & xii^e siècle) où les mélopées liturgiques, conservées jusque-là par l'usage dans la mémoire des chantres & confiées à une séméiographie encore imparfaite, furent enfin, au moyen de la diastématique & de la portée musicale, définitivement garanties contre les dangers de l'oubli & les incertitudes de la notation. Il ne suffit donc pas au paléographe d'avoir à sa disposition quelques manuscrits : il doit en consulter un nombre tel, que tous les anneaux de cette longue chaîne qui va du ix^e siècle au xviii^e s'y trouvent représentés. La série des monuments doit être complète, mais il n'est ni possible ni nécessaire, nous le répétons, que chacun d'eux soit intégralement publié. L'enquête sera suffisante, & elle donnera un résultat certain, alors même que nous nous arrêterons à une pièce musicale unique, reproduite sous toutes les formes qu'à successivement revêtues la notation dans les différentes églises soit séculières soit monastiques, aux diverses époques de son histoire.

Cette enquête, nous avons voulu la faire aussi vaste & aussi décisive que possible : dans ce but nous avons choisi un répons-graduel. Les traits mélodiques plus ou moins prolongés propres à ce genre de

cantilènes offrent à l'observation tous les groupes de neumes, depuis le plus simple jusqu'au plus compliqué : il en résulte plus de facilité pour étudier la nature, les causes des variantes, & pour constater si les altérations ou les retranchements de notes ont été aussi nombreux & aussi importants qu'on a cru pouvoir l'affirmer.

Quant à la préférence accordée au graduel *Justus ut palma*, elle s'explique aisément : la mélodie de ce répons est à coup sûr une des plus anciennes du répertoire grégorien, & la répétition fréquente de cette mélodie sur des paroles autres que celles du *Justus* permet de la présenter aux lecteurs, alors même que ce répons vient à manquer dans un manuscrit incomplet ou en trop mauvais état pour être photographié. Dans ce cas nous le remplaçons presque toujours par le graduel *Domine refugium*, qui, dans les antiphonaires anciens, se trouve ordinairement au vingt & unième dimanche après la Pentecôte, ou à la férie sixième après le mercredi des Cendres.

Dans le courant de cette publication, nous ne nous interdirons pas de mêler aux reproductions du *Justus* ou du *Domine refugium*, lorsque nous le jugerons utile, quelques planches intéressantes, dans le dessein de compléter le tableau des différentes variétés de notation musicale, ou même d'éclairer les dissertations qui seront publiées sur ces *Justus*.

Selon notre procédé ordinaire, nous présentons au lecteur les faits que nous avons recueillis, & de ces faits rapprochés & coordonnés nous tirons les conclusions qui s'imposent. La collection contenue dans le présent volume, jointe à la reproduction de l'*Antiphonale Missarum* de Saint-Gall, devra servir de base pour des études ultérieures. Avec les paléographes nous poursuivrons nos recherches sur le développement & la classification des neumes ; avec les musicistes nous approfondirons les questions qui sont en ce moment à l'ordre du jour. Ce que disent les anciens traités de musique n'a rien de comparable à la fécondité, à la clarté des renseignements & des instructions qui se dégagent de l'analyse intrinsèque & comparative de cette masse de monuments. La lumière qui en jaillit éclaire toutes les questions : la transformation des neumes-accents, l'introduction des neumes-points, des intervalles, des lignes, des couleurs, des lettres-clefs, l'usage du bémol, du bécarre, des guillemets, des barres, enfin tous les éléments constitutifs de la notation musicale.

Mais ce qui frappe surtout dans cet ensemble, & ce qui est plus important encore à remarquer, c'est le spectacle si curieux & si instructif que présentent, au ix^e, au x^e, au xi^e siècle, les efforts des notateurs s'ingéniant sur tous les points à la fois, selon leurs idées personnelles ou le génie de leur nation, pour remédier à l'insuffisance mélodique des neumes-accents. Tous n'ont qu'une seule pensée : traduire clairement & conserver pures de toute altération les cantilènes de saint Grégoire. Les écrivains didactiques, de leur côté, poursuivent le même but. De là les différentes tentatives faites par les Huchald, les Odon, les Gui, les Hermann Contract, &c., pour améliorer les procédés de représentation graphique des sons.

Nous croyons, pour notre part, que ces efforts ont pleinement réussi ; tout concourt à nous confirmer dans cette persuasion. L'universalité des tentatives, la variété des moyens employés, l'évolution lente de la notation qui se poursuit sans aucune interruption, la progression de la diastématique, principe fondamental de ce perfectionnement, qui marche du même pas & amène insensiblement la traduction de plus en plus claire des mélodies ; l'identité des résultats, c'est-à-dire l'uniformité étonnante de toutes les versions mélodiques obtenue en même temps, dans tous les pays, au x^e & au xi^e siècle, & cela sans entente, comme le prouvent les variantes elles-mêmes & les systèmes les plus divers de notation, par la seule force de la tradition répandue depuis le vi^e siècle dans le monde catholique : voilà bien, sans contredit, un ensemble de faits qui conduit nécessairement à la conclusion suivante :

L'œuvre musicale de saint Grégoire n'a subi, depuis son origine jusqu'aux premiers monuments neumatiques qui nous la transmettent, aucune atteinte vraiment grave ; & nous possédons réellement & intégralement, dans les manuscrits sans lignes & sur lignes, la version authentique du réformateur de la musique religieuse (1).

(1) Il va sans dire que nous laissons en dehors de ce courant universel les pièces de la liturgie ambrosienne qui sont communes aux Églises de Rome & de Milan. L'identité des paroles de ces pièces & l'analogie de leur fond mélodique ne doivent pas faire perdre de vue le caractère individuel du système musical ambrosien, auquel se rapportent les variétés de ce chant jusque dans ses points de contact avec le nôtre. Il y a là une question archéologique d'un intérêt incontestable, mais dont l'étude, pour le dire en passant, exige beaucoup de circonspection, d'analyse & de maturité. Pour la même raison nous laisserons dans leur singulier isolement & leur indépendance bizarre de la tradition grégo-

Tous ces faits, le lecteur pourra les constater, les vérifier l'un après l'autre par l'étude judicieuse & loyale des planches qui vont être exposées sous ses yeux. C'est à ces témoins intègres & irrécusables qu'il faut laisser la parole. Sans doute, nous reprendrons plus tard cette thèse pour la développer, mais nos explications n'ajouteront rien à la

rienne trois manuscrits extrêmement curieux du XII^e & du XIII^e siècle (Vatican, n^o 5319, & Archives de Saint-Pierre, n^o F. 22, & n^o B. 79), les seuls de ce genre que nous ayons rencontrés parmi les documents manuscrits de la liturgie romaine que nous avons réunis & consultés. La plupart des chants en usage dans ces codex ne se rapportent à la tradition ni par l'économie de la distribution de leurs neumes, ni par la suite des intervalles musicaux. Ce ne sont plus ici des variantes ou des altérations qui s'offrent à nous : c'est un chant réellement distinct, aussi loin de l'ambrosien que du grégorien. Néanmoins le fond mélodique est ordinairement emprunté à la cantilène grégorienne : sous les fioritures, les broderies, ou, comme on dit encore, les *machicolages* qui la défigurent, on reconnaît le dessin primitif. Ces mélodies semblent dater d'une époque relativement récente, dans laquelle les règles de composition grégorienne commençaient à tomber en désuétude : c'est ce que révèle la manière souvent fautive ou maladroite avec laquelle les paroles sont appliquées à la musique, sans parler des autres indices qu'il serait trop long d'exposer ici.

On le sait, du reste, il est dans le goût des Italiens, avec leur souplesse de voix, d'ajouter volontiers des notes d'agrément au fond principal de la mélodie ; & il en était déjà sans doute autrefois de même. Mais il est curieux de voir un usage quelque peu analogue, bien qu'il n'ait pas laissé de trace dans les manuscrits, exister dans l'Église de Lyon. Là aussi on s'est permis pour le plain-chant l'usage des fioritures dans les intonations & dans les parties que le chanteur devait exécuter seul ou à deux. Il n'en est question, il est vrai, que dans un document récent (*Mémoire sur une mélodie pour noter le plain-chant*, par M. l'abbé de Valernod, 1751, Bibliothèque de l'Académie de Lyon, n^o 145, pièce 15^e) ; mais l'Église de Lyon s'était toujours si bien mise en garde contre les nouveautés, *Ecclesia Lugdunensis nescit novitates*, qu'un usage de cette nature n'aurait pu s'introduire, même à cette époque, sans être signalé comme une innovation & réprouvé comme tel. Il remontait donc beaucoup plus haut. Faut-il pour cela rattacher historiquement & considérer comme appartenant à la même tradition les superflétés mélodiques de la Vaticane & celles de l'Église de Lyon ? Rien ne nous y autorise. Ce que nous voulons simplement conclure de ce rapprochement entre des faits non identiques, mais seulement analogues, c'est qu'ils se concilient très bien les uns & les autres avec la conservation intacte des mélodies grégoriennes, aussi bien à Lyon & à Rome que partout ailleurs, comme le témoignent tous les manuscrits. Le caractère particulier des trois manuscrits que nous venons de signaler ne va pas contre l'universalité & la constance de la tradition grégorienne ; ici l'exception confirme la règle.

Ces livres exceptionnels contiennent la liturgie romaine avec les fêtes & coutumes particulières à Saint-Pierre du Vatican. On ne peut mettre en doute qu'ils aient servi à l'office divin. Le parchemin jauni & maculé à la marge inférieure de chaque feuillet est une preuve irréfutable de leur usage.

La présence de ce chant à Saint-Pierre implique-t-elle l'oubli & l'abandon de la tradition musicale que saint Grégoire lui-même y avait déposée & que ses successeurs ont propagée dans le monde entier ? Nullement, car toute l'histoire de cette basilique proteste contre une pareille supposition. Aucune église n'a eu plus de respect pour la tradition. Au reste, il y a, dans les volumes en question, des pièces musicales qui n'ont subi aucune altération ; en outre, la version grégorienne se retrouve très pure dans les manuscrits du XIV^e & du XVI^e siècle conservés dans les diverses archives de la basilique. Les deux chants ont pu s'y faire entendre simultanément, comme cela se pratique

force démonstrative qui ressort d'elle-même de la voix unanime des manuscrits.

Ce n'est pas tout encore. Cette nouvelle publication pourra permettre aussi d'exposer en détail les procédés au moyen desquels on arrive au déchiffrement des neumes-accent & à la restitution d'une phrase grégorienne. Les nombreux fac-similés du répons *Justus ut palma* serviront de base à ces expériences.

Pour nier la possibilité même de cette restauration, on a beaucoup fait valoir les variantes, on a surtout allégué avec complaisance les

encore aujourd'hui dans les églises qui, à certains jours plus solennels, admettent côte à côte le plain-chant & la musique figurée.

Le lecteur nous saura gré de lui fournir dès maintenant un spécimen comparatif des trois versions ambrosienne, grégorienne & vaticane sur le même fond mélodique, en attendant qu'on soit à même de rechercher avec plus de maturité les origines de cette dernière version & d'analyser la nature des singularités systématiques qu'elle présente. Nous choisissons comme terme de comparaison le graduel romain *A summo caelo*, qui, dans la version grégorienne, se chante sur la même mélodie que le répons-graduel *Justus ut palma*. Dans la liturgie ambrosienne, c'est le *psalmellus* du deuxième dimanche de l'Avent. La version vaticane est celle du manuscrit n° 5319 de la bibliothèque Vaticane. (Cf. pl. 28.)

Version
Ambrosienne

Grégorienne

Ms. 5319
de la bibl.
Vaticane

A summo ce- lo e-gres- si- o e-

A.

G.

V.

jus, & oc-cur- sus e-

anciens auteurs qui s'en plaignent, & qui signalent souvent des fautes à corriger dans les antiphonaires.

Des variantes & des fautes, il y en a partout & dans tous les ouvrages; faut-il s'étonner si, dans un chant qui longtemps s'est transmis par enseignement oral & a été livré à des milliers de copistes, on en rencontre également?

Mais ces variantes sont-elles aussi nombreuses & aussi graves que le supposent certains écrivains modernes? les accusations qu'autrefois les théoriciens lançaient contre les praticiens, leurs plaintes au sujet des fautes contenues dans les manuscrits contemporains, sont-elles

A.

G.

V.

jus usque ad summum ejus,

A.

G.

V.

y. Cæ-li e-nar-

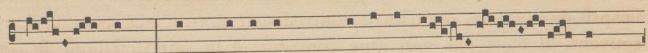
A.

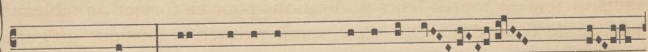
G.


V.

rant glo-ri-am De-

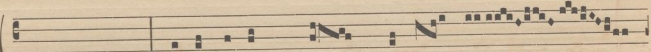
bien fondées? en peut-on conclure quelque chose pour juger de l'état réel des mélodies au moyen âge? & les corrections qu'ils proposent sont-elles toujours bien motivées?

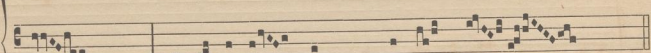
A. 

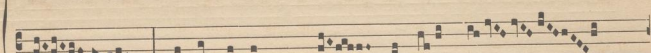
G. 

V. 

i, & o-pe-ra ma-nu-um e- jus

A. 

G. 

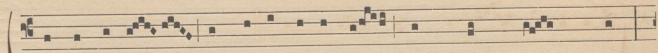
V. 

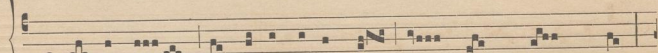
annun-ti-at fir-ma-men-tum.

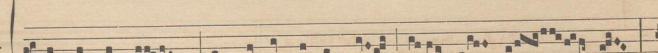
A. 

V. 

A cet exemple nous ajoutons l'introit *Resurrexi*.

A. 

G. 

V. 

Re-sur-re-xi, & adhuc te-cum sum, al-le-lu-ia,

A toutes ces questions les manuscrits répondent avec une autorité & une précision que personne ne pourra récuser. Nous croyons qu'il n'est ni sage ni prudent de s'en rapporter uniquement au texte des auteurs, surtout lorsqu'ils se posent en réformateurs, qu'ils obéissent à l'esprit de système, & qu'ils se contredisent eux-mêmes, comme il arrive souvent. Il n'est pas non plus conforme à la saine critique de réunir indistinctement toutes leurs accusations pour en former un tableau fantaisiste de l'état d'anarchie où se serait trouvée la musique grégorienne en plein moyen âge.

A.

G.

V.
po- su- i- sti su- per me ma- num tu- am, al- le- lu-

A.

G.

V.
ia : mi- ra- bi- lis fa- cta est sci- en- ti- a tu- a,

A.

G.

V.
al- le- lu- ia, al- le- lu- ia.

Il y a une autre manière plus sûre & plus concluante d'interroger la tradition : elle consiste à recourir précisément à ces manuscrits qui furent l'objet de tant de reproches. Avec le secours de ce témoignage on pourra juger du degré d'importance qu'il convient d'attacher aux récriminations des écrivains d'alors ; on apprendra à contrôler leurs dires, à ramener leurs exagérations à la stricte vérité, & à distinguer avec précision les corrections qui remédient à des altérations réelles de la mélodie, de celles qui ne sont que l'expression de systèmes personnels en désaccord manifeste avec la tradition. C'est avec soin qu'il faut tenir compte des premières ; les secondes au contraire doivent être écartées sans merci (1).

Au reste ces variantes, inévitables même dans les copies les mieux soignées, ces incorrections, si communes au moyen âge dans tous les genres de manuscrits, ne sont pas inutiles à étudier : les éditeurs des œuvres littéraires de l'antiquité savent le secours & les lumières que l'on peut tirer de ces variantes pour la restitution d'un texte. Que de fois aussi on s'en est servi, par exemple, pour déterminer les familles de manuscrits, reconnaître ceux qui ont été copiés les uns sur les autres, choisir les plus parfaits & remonter aux monuments archétypes sur lesquels on doit s'appuyer de préférence ! car dans ces sortes de recherches il faut apprécier bien plus la valeur du témoignage que le nombre des témoins.

Les variantes dans le chant rendront aux musicistes les mêmes services. De plus, nous l'avons déjà insinué, ces variantes sont une preuve manifeste que la transcription sur lignes des mélodies de saint Grégoire n'est pas l'œuvre d'un pays, d'un monastère, d'un moine qui aurait pu sciemment ou d'une manière inconsciente altérer les cantilènes primitives dans le sens de son goût personnel, & dont le travail aurait

(1) Il ne sera peut-être pas inutile de rappeler ici que très souvent les anciens notateurs s'évitaient la peine d'écrire les passages neumatiques sans paroles (vocalises ou *jubilus*), qui étaient dans toutes les mémoires. Le codex 339 de Saint-Gall contient, on l'a vu, de nombreux exemples de cette manière de faire. On la retrouvera aussi dans les différentes reproductions de la mélodie du *Justus*. Ce serait une grave erreur de croire que ces omissions volontaires sont des altérations de la mélodie. Il est d'ailleurs remarquable que bien loin d'augmenter elles diminuent avec les siècles. Les progrès de l'écriture musicale dispensèrent insensiblement les chantres d'exercer leur mémoire, & les copistes se trouvèrent forcés d'écrire la mélodie dans toute son intégrité.

ensuite servi de type, de source nouvelle aux manuscrits postérieurs de tous les pays, ce qui expliquerait l'uniformité de ces manuscrits. Il n'en a pas été ainsi. Unes pour le fond, ces traductions ont cependant entre elles assez de variantes, présentent assez d'incorrections pour qu'on reconnaisse avec évidence qu'elles sont indépendantes les unes des autres. Nous devons par conséquent les considérer comme un écho multiple & varié, mais toujours fidèle, des mille voix qui, dans le monde catholique, chantaient avant & depuis saint Grégoire les suaves inspirations musicales de l'Église. C'est la même tradition conservée partout avec des nuances d'interprétation pratique qui n'altèrent pas le fond des mélodies, & répandue par des moyens de transmission écrite dont la variété même, nous venons de le dire, est une garantie de fidélité.

Nous allons plus loin. Si les manuscrits sur lignes à partir du x^e & du xii^e siècle étaient, ainsi qu'on l'affirme gratuitement, des copies d'un même exemplaire, de celui de Gui d'Arezzo par exemple, on s'en apercevrait à la nature même des variantes, qui toutes décèleraient l'œuvre de copistes transcrivant de la musique sur lignes; elles ne remonteraient pas au delà du xi^e & du xii^e siècle, & les manuscrits chironomiques n'en offriraient aucune trace.

Or il en est tout autrement, comme le prouvent la nature de ces variantes & l'époque même de leur apparition.

Antérieures en effet à toute espèce de transcription diastématique, elles apparaissent dans les monuments de notation purement chironomique ou sans lignes; on peut même affirmer sans témérité de plusieurs qu'elles ont existé avant les manuscrits parvenus jusqu'à nous. Fait capital, qui nous oblige à remonter au delà des siècles guidoniens : ces divergences ont pour point de départ une erreur de mémoire, une première réminiscence fautive, qui n'a certainement pas pu se produire aux temps de la notation claire & fixe de la diastématique : celui qui chante de mémoire se prend facilement à confondre deux passages mélodiques analogues, comme il lui arrive de glisser de l'un à l'autre : l'erreur prend ainsi naissance. De la mémoire & de la pratique, cette erreur passe sur le parchemin d'abord au moyen des neumes-accents, elle se conserve dans l'église particulière où elle s'est produite, elle se répand quelquefois aux alentours, & naturellement persévère dans la

lignée plus ou moins nombreuse des manuscrits sur lignes sortis de cette souche ; cependant partout ailleurs la tradition générale des églises garde la version primitive. Une autre église, un monastère vient-il à s'égarer sur un autre point : nouveau désaccord avec la voix universelle de la chrétienté, nouvelle variante qui trouve successivement son expression graphique dans les accents & les points neumatiques.

En résumé, l'aspect général des manuscrits antérieurs à la portée est donc celui-ci : d'une part, uniformité assez grande pour que l'unité primitive subsiste & soit incontestable ; de l'autre, variétés assez sensibles pour que, dans le grand fleuve de la tradition grégorienne, on puisse suivre à la trace certains courants mélodiques, qui par des détails accidentels se distinguent du fond commun. Viennent maintenant les différentes transformations diastématiques de la notation telles qu'elles se sont produites au XII^e, au XI^e, & même au X^e siècle : rien dans le chant ne sera modifié, du moins par le fait de ces transformations ; pour la cantilène, les changements dans les procédés de notation demeurent extrinsèques ; la tradition suit son cours, gardant par des moyens de transmission plus parfaits les mêmes chants, les mêmes rythmes & aussi les mêmes variantes locales ou régionales.

Les considérations qui précèdent font aussi comprendre comment ces variantes ne constituent pas un obstacle sérieux à la restitution de la phrase même de saint Grégoire. Il suffit pour la reconnaître parmi ces variantes de faire entre elles le choix convenable en appliquant les lois ordinaires de la critique, notamment cette loi fondamentale formulée par dom Guéranger & si souvent citée : « Lorsque des manuscrits différents d'époques & de pays s'accordent sur une version, on peut affirmer qu'on a retrouvé la phrase grégorienne. » Du reste, nous ne craignons pas de le dire, cette sélection est plus facile à faire au XIX^e siècle qu'elle ne l'était au XI^e & au XII^e. Nous connaissons le procédé qu'on employait alors ; il n'était rien moins que sûr, rien moins que scientifique. Lorsqu'on se trouvait en présence d'erreurs, de divergences dans les leçons mélodiques, on interrogeait les maîtres de chant, Trudo, Salomon, Albin (1), & chacun corrigeait d'après leur autorité

(1) JEAN COTTON, *Musica* (GERBERT, II, p. 258) : « Dicat namque unus : Hoc modo magister

personnelle. De là des variantes nouvelles, puis des conflits qui allaient se multipliant, & qu'on ne pouvait arrêter.

Plus heureux aujourd'hui, nous possédons un critérium en quelque sorte infaillible pour discerner la tradition. Par la confrontation des manuscrits nous pouvons aisément la distinguer de toutes les altérations, erreurs, suppressions & superfétations qui se sont glissées dans le chant liturgique pendant les longs siècles de son existence.

Si le travail est long & minutieux, la méthode est très simple & très sûre : elle n'est pas autre que celle qui préside aux travaux préliminaires par lesquels on établit les textes des anciens auteurs avant d'en publier les éditions. Recueillir les manuscrits, les classer au moyen des écritures, des variantes, des lacunes ; les déchiffrer, reconnaître dans chaque classe les types les plus anciens & les meilleurs ; choisir les leçons les plus autorisées en s'aidant du contexte, en tenant compte du génie de la langue & des habitudes personnelles de l'auteur, enfin restituer par tous ces moyens les passages altérés, voilà la tâche qui incombe à tout éditeur. Or tout cela est possible aussi bien pour l'œuvre musicale de saint Grégoire que pour son œuvre littéraire ; les expériences & les études variées auxquelles nous soumettrons ces *Justus* en fourniront la preuve. Les lecteurs de la Paléographie y trouveront en même temps la garantie de la restitution déjà faite des autres pièces du répertoire grégorien pour lesquelles nous ne pouvons songer à leur offrir ici les mêmes moyens de confrontation.

Cette restitution est surtout un travail de patience, dont il ne faut pas s'exagérer les difficultés. L'identité des cantilènes au milieu d'écritures si variées & leur conservation jusque dans les monuments du xvii^e siècle & même jusqu'à certains imprimés plus récents facilitent singulièrement la collation des manuscrits. Ces deux circonstances dispensent d'une enquête aussi vaste que celle que nous entreprenons pour le répons-graduel *Justus* : il suffit en effet, pour retrouver avec certitude la phrase grégorienne, d'avoir à sa portée quelques bons

Trudo me docuit; subjungit alius : Ego autem sic a magistro Albino didici; ad hoc tertius : Certe magister Salomon longe aliter cantat. Et ne te longis morer ambagibus, raro tres in uno concordant, nedum mille, quia nimirum dum quisque suum profert magistrum, tot sunt divisiones canendi, quot sunt in mundo magistri. »

antiphonaires des ix^e, x^e, & xi^e siècles, notés en neumes-accents & de différents régions, auxquels on doit joindre, comme traduction des premiers, quelques exemplaires diastématiques ou alphabétiques du xi^e ou du xii^e siècle provenant également de sources différentes.

Beaucoup de manuscrits postérieurs à cette époque peuvent être aussi d'une grande utilité; car la décadence du chant grégorien n'a été ni aussi rapide ni aussi radicale qu'on le croit d'ordinaire. Dans l'histoire de cette décadence il faut distinguer deux éléments qui n'ont pas marché du même pas : la mélodie, c'est-à-dire la succession & le nombre des notes, & le rythme.

La mélodie s'est généralement bien conservée, on peut même dire que *jamais elle n'a été perdue dans l'Église*. Elle reste encore très pure dans les livres imprimés de beaucoup d'églises, dans les livres des ordres religieux bénédictin, cistercien, chartreux, dominicain, franciscain, &c., avec quelques variantes propres à chacun de ces anciens ordres. On a remarqué que l'édition princeps de certains ouvrages est aussi importante que les manuscrits. Cette observation peut s'appliquer aux premières éditions du chant liturgique : quelques-unes d'entre elles reproduisent la note grégorienne avec une telle exactitude qu'il est à peine besoin de quelques corrections pour les ramener à la pureté primitive ; & si, par impossible, les documents antérieurs venaient à disparaître, on aurait encore, dans ces livres, le répertoire musical ecclésiastique dans son intégrité à peu près complète.

Quant aux manuscrits, cette année même (1890), deux bénédictins de Solesmes envoyés à Rome & dans toute l'Italie pour rechercher dans les bibliothèques les livres du chant sacré ont vu & chanté, sur les pupitres des basiliques, des cathédrales, des monastères & d'un grand nombre d'églises de moindre importance, les mélodies traditionnelles écrites aux xv^e, xvi^e & xvii^e siècles, dans de nombreux volumes magnifiquement enluminés. L'un de ces livres de chœur, daté de l'an 1672 (ce n'est pas le seul du xvii^e siècle), n'est pas le moins fidèle. Il y a vingt ans il servait encore à l'office divin dans l'église Sainte-Croix de Jérusalem à Rome; aujourd'hui, hélas! il fait partie du fonds Sessorien de la bibliothèque qu'on a appelée nationale, où il porte le numéro 543.

Le répons-graduel *Justus* de ce manuscrit est reproduit dans la planche 72 du présent recueil. Si l'on compare les grosses notes carrées de cette pièce musicale avec les neumes fins & déliés du même morceau dans le graduel de Monza (c. 12. 75) (pl. 4), on est frappé de la concordance qui existe entre ces deux exemplaires. Sept siècles les séparent : à peine si l'on peut découvrir quelques divergences que tout archéologue musicien peut rectifier comme en se jouant. (Cf. infra.)

Certes, on peut écrire de longs articles & de gros volumes pour prouver qu'il est impossible de retrouver la phrase grégorienne ; mais des affirmations gratuites, des sophismes aux couleurs plus ou moins scientifiques ne prévaudront jamais contre la claire & forte démonstration qui résulte de tels faits.

Monza. C. 12. 75.
X^e siècle.

Rome.
Bibl. nat. Sess. 543
XVII^e siècle

Ju- stus ut palma flo- re- bit : sic- ut ce- drus Li- ba- ni mul- ti- pli- ca- bi- tur in do- mo Do- mi- ni. ¶ Ad annun- ti- andum ma- ne mi- se- ri- cor- di- am tu- am, & ve- ri- ta- tem tu- am per- no- ctem.

Une pareille conformité entre des monuments d'époques si différentes, jointe aux preuves que nous avons données plus haut, suffit bien, ce nous semble, à rassurer les plus timides sur la lacune de deux siècles qui sépare saint Grégoire de nos plus anciens manuscrits. Si pendant huit siècles, & malgré les assauts terribles qu'il a eu à subir tour à tour & des lapsus ou des caprices des notateurs, & des mensuralistes, & des soi-disant réformateurs ou correcteurs, le chant du grand pape a pu traverser aussi indemne une époque qui ne fut en somme qu'une longue décadence, comment pourrions-nous craindre que la mélodie grégorienne ait pu se perdre ou s'altérer dans un laps de temps relativement si court ? alors surtout qu'elle était dans sa première jeunesse, alors que les églises l'acceptaient avec respect, qu'elle était présente à toutes les mémoires & que, par les anneaux ininterrompus de la tradition, on pouvait presque remonter, par ses disciples immédiats, aux enseignements du pontife lui-même.

Le rythme naturel aux mélodies grégoriennes s'est modifié, lui, plus rapidement, & a fini par disparaître. Nous n'avons pas ici à rappeler les causes historiques de cette décadence. Quand les auteurs anciens & l'histoire de la musique ne nous en diraient rien, les manuscrits suffiraient pour en retracer les phases. L'introduction de barres innombrables traversant la portée entre les neumes & dans l'intérieur des groupes, la désagrégation des ligatures, le groupement arbitraire des notes, sont les symptômes les plus ordinaires de l'oubli des règles traditionnelles d'exécution. Ces symptômes apparaissent diversement : ici ils sont plus précoces, là plus tardifs. On trouvera même dans les bas siècles des livres liturgiques presque irréprochables sous ce rapport. Les altérations rythmiques, nous le verrons, sont encore plus faciles à corriger, à l'aide des anciens manuscrits, que les altérations mélodiques.

Tels sont, en résumé, les avantages de cette publication des *Justus*. Il était nécessaire qu'une fois au moins le public éclairé fût mis à même, dans la plus large mesure possible, de juger les questions relatives au chant grégorien : notation, conservation & transmission fidèle jusqu'à nos jours. Nous avons la pleine confiance que l'épreuve sera décisive & produira chez tout esprit non prévenu la conviction que l'Église possède encore aujourd'hui l'œuvre musicale de saint Grégoire. Ce sera

le creuset d'où ces mélodies sacrées sortiront victorieuses, rajeunies, purifiées, telles que l'Église les a reçues du cœur & des lèvres de « l'incomparable pontife ».

Il reste à dire un mot du plan que nous avons adopté pour le classement de nos nombreux fac-similés.

Entre tous les divers modes qui s'offraient à nous pour réaliser cette opération, notre choix s'est porté sur la distribution par pays, parce qu'elle est la plus naturelle & parce qu'elle facilite à la fois l'intelligence du développement historique des neumes & l'étude des variantes. L'Italie, la France, l'Aquitaine, la Belgique, l'Allemagne, l'Angleterre, l'Espagne, auront donc chacune leur série.

Il sera loisible aux travailleurs de faire toute autre classification qu'ils trouveraient préférable ; c'est précisément dans le but de leur rendre commode la comparaison des écritures, que toutes les reproductions du présent volume seront publiées par planches détachées.

Si naturelle que paraisse cette distribution, elle ne laisse pas cependant de présenter des difficultés. Elles sont même inévitables, car les variétés de notation employées dans un même pays, l'influence réciproque qu'elles exercent l'une sur l'autre, les formes mixtes & indécisées qu'elles produisent en se compénétrant, l'état de transition & de transformation continue des types neumatiques, & jusqu'aux fantaisies des copistes, tout rend cette classification fort complexe.

En conséquence il a été nécessaire d'adopter des subdivisions qui parfois ne paraîtront pas très tranchées.

Les changements de série & de subdivision seront indiqués par les modifications mêmes des écritures : souvent ils seront signalés par une courte légende mise au bas des planches.

Chacune des grandes séries régionales débute par les neumes-accents & se poursuit, dans un ordre chronologique à peu près rigoureux, jusqu'au moment où les types neumatiques représentés par une série ou une subdivision viennent à disparaître subitement, ou à se perdre dans une forme plus récente qui en dérive par voie de filiation ordinaire.

C'est par les manuscrits italiens que nous ouvrons notre collection.

Nous leur avons fait une part bien large, & ils ont droit à cet honneur. C'est de Rome, en effet, mère & maîtresse de toutes les églises, que les cantilènes de saint Grégoire sont parties pour se répandre sur le monde. Cette série se compose de 79 planches comprenant des reproductions empruntées à autant de manuscrits du VIII^e au XVII^e siècle, tous de provenance italienne.

Mais pour mettre notre plan dans tout son jour, il sera bon d'expliquer ici brièvement l'ordonnance & les subdivisions de ces fac-similés.

Pour servir d'introduction à la collection tout entière, nous avons placé en tête trois photographies de manuscrits sans neumes, mais qui néanmoins se rattachent étroitement à la musique liturgique.

C'est d'abord l'image du roi David, l'auteur inspiré des paroles qui servent de base à la plupart des chants liturgiques. Il est tout entier à la louange divine ; plusieurs musiciens l'entourent & l'accompagnent de divers instruments.

Après avoir rendu hommage au roi psalmiste, il était juste d'apporter ensuite notre tribut d'honneur, surtout en l'année de son centenaire, au grand pape qui a recueilli, mis en ordre & complété ces chants admirables de la liturgie romaine. Pour n'être pas, à l'égal des psaumes de David, le fruit de l'inspiration divine proprement dite, ces mélodies sacrées ne laissent pas d'avoir mérité la vénération religieuse & d'avoir été traitées comme l'héritage saint & sacré des pères, comme le don du Seigneur à son Église. C'est pourquoi nous donnons à la planche 2 l'image déjà connue de saint Grégoire dictant des neumes (1), d'après un antiphonaire manuscrit conservé à la bibliothèque de Saint-Gall sous le numéro 390.

La planche suivante reproduit un éloge en vers hexamètres du même saint Grégoire & de son œuvre musicale, emprunté à un célèbre manuscrit du VIII^e siècle (2).

(1) Malheureusement cette planche n'a pas la netteté ordinaire que la phototypie donne à nos reproductions, & c'est à peine s'il reste ici quelque trace des neumes qui dans l'original se distinguent sans trop d'effort.

(2) Ce manuscrit, petit in-folio, contient divers écrits de mains & d'époques différentes, mais tous, au jugement de M. l'abbé Duchesne, qui a étudié ce document & en a utilisé une partie pour son édition du *Liber Pontificalis*, à peu près contemporains, & remontant soit au VIII^e siècle, comme la page que nous reproduisons, soit au commencement du IX^e. Ce même manuscrit avait été déjà décrit

A ces trois planches succède la série des manuscrits neumatiques italiens. En voici les subdivisions.

Tout d'abord nous prenons à sa source le principal courant des neumes-accents. Il nous conduit jusqu'au XII^e siècle. (Pl. 4 à 9.) Nous

& analysé par Mansi dans la *Raccolta* de Calogera (t. XLV, p. 76 & suiv.), &, avant Mansi, mentionné par dom Mabillon au tome I de son *Musæum Italicum* (part. I, p. 189). M. Duchesne renvoie aussi à Bethmann (*Archiv.* t. XII, p. 704), & à Ewald (*Neues Archiv.* t. III, p. 342).

La présence du *Gregorius præsul* dans ce célèbre monument contemporain de Charlemagne a été signalée par Mansi lui-même, au paragraphe XII de sa dissertation (p. 97), par M. Duchesne au chapitre V de son introduction au *Liber Pontificalis* (p. CLXV), & enfin tout récemment par R. P. Grisar, S. J. *, qui dans un article spécial ** donne le texte en entier. Ce texte avait été déjà publié en 1789 par Eugène de Lévis dans ses *Anecdota sacra* (p. 32) d'après un manuscrit, aujourd'hui perdu, appartenant alors au monastère de Saint-Michel de Locedio. Le R. P. Grisar donne les variantes des deux manuscrits & propose la leçon d'après lui la meilleure en s'aidant de quelques conjectures pour les passages restés malgré tout problématiques, mais sans assez tenir compte, nous semble-t-il, des conditions du mètre que l'auteur a employé & dû vouloir respecter, au moins dans ce qu'il a de plus essentiel.

Ni l'un ni l'autre de ces deux documents ne peut être regardé comme l'original : quoique très anciens, ils dérivent l'un & l'autre d'une source plus ancienne encore, puisque nous constatons aussi bien dans le texte de Lucques que dans celui de Locedio plusieurs variantes & même des incorrections qui non seulement détruisent le mètre, mais aussi en plusieurs endroits le sens de la phrase, & trahissent ainsi la main d'un copiste.

Il n'est pas rare de voir les anciens, surtout à certaines époques plus classiques, placer en tête des ouvrages qu'ils rééditent une préface ou dédicace à l'auteur, soit en prose, soit plus souvent en vers, & nous ne devons pas nous étonner de rencontrer l'Antiphonaire grégorien honoré de cette sorte dans de nombreux exemplaires.

Cette préface à l'Antiphonaire se présente sous deux formes différentes, tantôt sous une forme purement littéraire comme pour un ouvrage quelconque, tantôt sous une forme musicale, c'est-à-dire sous la forme d'une antienne destinée à être chantée comme prélude à la première pièce mélodique du recueil.

Dans les deux cas, le début est le même :

Gregorius præsul, meritis & nomine dignus
Unde genus ducit, summum conscendit honorem.

Mais après ces deux vers la préface littéraire continue par d'autres vers de même sorte, en nombre plus ou moins grand, exprimant avec plus ou moins d'abondance à peu près les mêmes idées, tandis que la préface musicale ou antiphonique se poursuit en prose par une ou deux phrases seulement, où ne se retrouvent de la préface métrique que quelques expressions avec de légères traces du mètre.

Nous ne croyons pas nécessaire de reproduire ici ces divers textes, donnés par Eugène de Lévis (*Anecdota*, p. XLVIII & 32), par Tommasi (éd. Vezzozi, t. IV, p. 172, & t. V, p. 1), par Georges d'Eckart (*Rerum Francicarum*, p. 718), & par d'autres encore. On les trouve réunis dans la *Musica sacra* de Milan, article sur le Prologue en l'honneur de saint Grégoire le Grand qui se chantait

* *Civiltà cattolica*, 19 avril 1890.

** *Zeitschrift für katholische Theologie*, 1890.

l'abandonnons au moment où il s'altère & donne naissance aux diverses variétés de la ponctuation diastématique.

Une forme spéciale de neumes-accents du XI^e siècle (1039) (pl. 10), remarquable surtout par la longueur des virgas, donne naissance à un

autrefois avant l'intrôit du premier dimanche de l'Avent (mars 1890, p. 38). Là aussi est mentionné un autre prélude musical, qui dans plusieurs manuscrits remplace le précédent, & qui est extrait mot pour mot d'un traité de musique composé par un certain prêtre Jean & contenu dans un manuscrit du XI^e siècle de la bibliothèque du Mont-Cassin.

De l'antiquité du manuscrit de Lucques, dont nous donnons une page en fac-similé, comme aussi de l'étude des autres documents qui contiennent en l'honneur de saint Grégoire le même texte ou dans son intégrité, ou seulement par extraits avec des remaniements plus ou moins considérables & plus ou moins nombreux, il semble résulter que des deux préfaces commençant par *Gregorius præsul*, l'une purement littéraire & tout entière métrique, l'autre antiphonique & métrique seulement au début, celle-ci soit la plus récente & dérive de l'autre.

Ceci n'est nullement opposé au témoignage du moine de Saint-Cybar d'Angoulême, Adhémâr, qui, dans son addition à la notice du *Liber Pontificalis* sur le pape Adrien I^{er}, attribuée à ce pontife, qui a régné de 772 à 795, la composition d'un prologue assez court destiné à être chanté avant l'intrôit à la messe solennelle du premier dimanche de l'Avent, prologue que le pape Adrien II (867-872) aurait quelque peu allongé & de plus fait chanter, non à une messe seulement, mais à toutes les messes de ce dimanche. Ces détails, qui montrent un homme bien informé, parlant non dans le vague mais en pleine connaissance de cause, peuvent être acceptés, & jusqu'à preuve positive du contraire, ils doivent l'être, sans qu'on se trouve obligé pour cela de regarder comme postérieurs à Adrien I^{er} soit le long texte des manuscrits de Locedio & de Lucques, soit les autres, dont l'étendue moins grande dépasse toutefois la mesure restreinte du texte d'Adrien I^{er}. Du passage d'Adhémâr on ne peut tirer aucun argument pour établir l'âge respectif des textes en question, si ce n'est pour ceux qui ont la forme antiphonique, les seuls du reste dont parle Adhémâr, & parmi lesquels il y en a un plus court d'Adrien I^{er}, un plus long d'Adrien II; mais le moine d'Angoulême ne dit mot des prologues métriques non destinés à être chantés. Nous pouvons croire ceux-ci, quoique étant plus courts, dérivés de ceux-là, qui sont plus longs. Il n'est pas dit non plus que parmi les prologues métriques les plus abrégés soient les plus anciens; nous serions plutôt portés à croire le contraire.

Remarquons ici en passant que les prologues dont nous venons de parler, même ceux d'Adrien I^{er} & d'Adrien II, n'ont qu'un rapport accidentel, sans aucun lien réel, avec les tropes composés & chantés plus tard comme préludes aux intrôits des fêtes. Le *Gregorius præsul* ne ressemble à ces tropes ni par le but de son institution, ni par le caractère de sa mélodie. Un membre distingué de l'Institut, d'une autorité reconnue parmi les érudits, a cru devoir rejeter le récit d'Adhémâr (*Histoire de la poésie liturgique*, p. 38, note 2), craignant sans doute d'avoir, s'il l'acceptait, à reculer l'origine des tropes en général. Nous ne voyons pas bien pourquoi cette crainte, car le récit d'Adhémâr ne fait rien à la question des tropes. De ce que ce récit n'est pas de l'auteur romain du *Liber Pontificalis*, il ne s'ensuit pas qu'il soit dépourvu de toute valeur historique; car c'est bien quelque chose que le témoignage d'un homme qui parle d'un sujet où il prend un intérêt si visible & qui, avant de parler, s'est enquis de toutes choses avec un soin si minutieux.

Nous transcrivons ici le texte de notre fac-similé, en indiquant en marge certaines corrections plausibles, & parmi les variantes du texte publié par Eugène de Lévis d'après le manuscrit de Saint-Michel de Locedio, celles qui peuvent aider à restituer le texte primitif ou à l'éclaircir.

Nous ajouterons une traduction quelque peu paraphrasée de tout ce petit poème, qui a son importance, non seulement comme hommage rendu à saint Grégoire & comme témoignage en faveur

PRÉFACE

21

système de reproduction figurative des sons très curieux, dont les planches 11 à 18 sont des spécimens. Ce système, dont nous parlerons ci-dessous, va se perfectionnant jusqu'au commencement du XIII^e siècle,

de ce qu'a fait ce grand pape pour promouvoir & régler le chant liturgique, mais aussi comme définition & description de ce chant, & de la manière dont les chantes & le peuple se partageaient les rôles en l'exécutant.

GREGORIUS præsul meritis & nomine dignus,

Unde genus *ducon summum consendit honorem ;

*Renovavit monumenta **patrum juniorque priorum,

*Celesti munere fretus **sapiens ornabat ;

*Tum composuit scola cantorum **huncque libellum,

Qui reciproca Deo modoletur *carmina et Christo,

Quando *sacer **sacraque libans libamine vatis

Dulcibus *anti phonem pulsent concentibus aures,

Classibus & *geminis psalorum **concrepent ***odat ;

Hymnis *te crebro vox **articula resultat,

Ut celsum quatit clamoso carmine culmen ;

*Dñs concordis laudemus **voto nantem,

*Dantibus & crebris conclamet turba suorum

Hymnos ac psalmos & responsoria festis

Congrua promemus subter testudine templi,

Psalterii melos fantes modulamine crebro

Atque decem fidibus *nitamus tendere liram,

Ut psalmista monet bis quinque psallere fibris.

*Hic claro argento clare fabricata **ritescit :

Talibus ornabat donis *opuscula Christi

Gregorius felix celesti munere dives,

Quem *mune rosa Dei **ditanat gratia summi

Hic opibus fulsit magnis & honoribus *actus,

Nunc etiam duplicis decorans sapientia legis,

*Ut populum Domini magno moderamine xerit.

En felix Domini famulus pro munere tanto,

Qui noscis rivo *vernarum corda rigare :

Dum *sacra Comes ! late præcordia verbis

Luciferisque simul *mandatorum manipulis,

Ut vatis florum fragis saturare solebas.

*Prata virum & **fragilo animos accendere biblis ;

Ut homines pacem discant servare per orbem

Angelicam in terris passim cum federe firmo,

Quam Christus castis tractum sperantibus arcem

*Perpetuis ac jugiter **sequentibus ultro

Sedibus in celsis pulchram promissis habendam.

SALVE fortunate pater semperque beatus

Atque memor nostri pollens per secla magister.

* ducit, summum. *Levis.*

* qui renovans L. ** senum patrumque priorum

De Rossi, Inscr. christ. t. II, p. 384.

* munere celesti L. ** ornabat sapienter L.

* composuit L. ** hunc rite L.

* carmina Christo L.

* sacerque L. ** lege sacro

* antiphonæ L.

[*pulat legendum odas*

* geminis L. ** concrepet *** P. *Grisar merito*

* forte & ** articulata L.

[*nantem L.*

* Fratres (*forte omnes*) concordi L. ** voce To-

* Cantibus L.

* nitamur L.

* Hæc P. *Grisar.* ** nitescit L.

* & opuscula L.

* numerosa L. ** lege ditarat

* auctus L.

* Et L.

* venarum L.

[*varius.*

* lege sacrata ! Sic olim vocabatur specialium *Leicho*

* mandatorumque L.

* forte Inde ** fragiles L.

* perpetuum L. ** præcepta sequentibus L.

GREGOIRE, aussi digne par ses mérites que par la gloire de son nom, monta au faite des honneurs, au lieu même où il avait pris naissance. Il fit revivre les monuments des anciens, & lui plus jeune, l'œuvre de ses devanciers.

mais tout à coup il s'arrête dans ses évolutions, & l'idée qui le régit disparaît sans laisser d'autres traces.

Nous revenons ensuite sur nos pas (au XI^e siècle), afin d'étudier un nouveau filon, celui de la notation lombarde. (Pl. 19 à 24.) C'est un des plus importants de l'Italie. Il a des ramifications dans tout le midi de cette contrée jusqu'à la fin du XII^e siècle; en outre, les types neumatiques lombards appliqués dès le XI^e siècle à des textes liturgiques écrits en caractères latins se sont transformés peu à peu & ont produit la notation italienne proprement dite (pl. 25 à 32), que l'on pourrait appeler, à cause de cette origine, lombardo-italienne. On la suit jusqu'au XIV^e siècle.

La subdivision qui va de la planche 33 à la planche 38 présente une forme plus cursive de la notation italienne. Ces deux variétés d'une même notation sont abandonnées insensiblement à partir du XIII^e & du XIV^e siècle pour faire place à l'écriture carrée que l'on trouve employée, quelquefois sans transition, dans le même manuscrit. (Cf. pl. 38.)

Tous ces courants secondaires une fois explorés, nous revenons

Soutenu de la faveur céleste, il composa selon toutes les règles, en l'enrichissant avec goût, ce livre destiné à l'école des chantes, pour que cette école module des cantiques au Christ notre Dieu, en réponse au ministre sacré chargé d'offrir l'hostie sainte de la louange inspirée; pour qu'ensemble ils fassent résonner aux oreilles les doux concerts de l'antienne, & qu'à son tour la *schola* répète à deux chœurs les accents lyriques de la psalmodie; pour que dans le chant des hymnes sacrées, se reprennent en écho les phrases détachées, qui retentissent bien haut en ébranlant les airs; pour que tous à l'unisson nous louions le maître des cieux, & que la troupe de ses serviteurs, d'une même voix, par des chants répétés, célèbre sa gloire; pour que sous la voûte du temple nous entonnions de concert les hymnes & les psaumes avec les répons qui conviennent aux solennités, faisant résonner sans cesse la mélodie du psaltérion, & vibrer la lyre à dix cordes, comme le psalmiste nous avertit de le faire.

La lyre pour nous c'est ce livre d'un travail si parfait, rehaussé par l'éclat de l'argent dont il est orné. Telle est la richesse avec laquelle le bienheureux Grégoire, si riche lui-même des dons célestes & en possession de l'abondance des grâces du Très-Haut, ornait les ouvrages consacrés au Christ. Il fut illustre par ses grands biens, & comblé d'honneurs, mais surtout orné de cette sagesse que renferment l'ancienne Loi & la nouvelle; & il sut gouverner avec une science consommée le peuple du Seigneur. Voilà que tu es heureux pour ce magnifique présent, toi le serviteur de Dieu, toi qui sais en puisant au courant des eaux vives arroser les cœurs; toi qui par ton livre, par ton *Comes*, fournissant aux âmes saintes les paroles lumineuses de la foi, & les gerbes des divins préceptes, avais coutume de les rassasier comme avec les fruits variés que produisent les fleurs, & d'enflammer ainsi par la doctrine des livres saints les courages humains prompts à faillir, en sorte que les hommes apprennent de toi à conserver partout sur la terre la paix annoncée par les anges lorsque fut scellée la nouvelle alliance, paix dont le Christ a promis l'heureuse possession là-haut à ceux qui vivant ici-bas dans la pureté, aspirent sans relâche à l'éternel séjour, & suivent de bon cœur & toujours les commandements divins.

Salut, ô père fortuné, & à jamais heureux, toi qui, loin de nous oublier, continues d'être pour nous à travers les siècles un maître toujours vivant.

Il est difficile d'attribuer à un autre Grégoire qu'à saint Grégoire le Grand des éloges qui s'accordent si bien avec la réputation dont celui-ci a joui pendant tout le moyen âge.

encore sur nos pas pour reprendre, où nous l'avions laissé, le courant principal des neumes-points. Avec lui nous descendons les siècles & nous assistons à la formation progressive de la notation carrée, qui nous amène enfin au XVII^e siècle. (Pl. 40 à 79.)

Pour bien comprendre les divers genres d'écriture musicale employés dans nos fac-similés, il sera indispensable de recourir aux tableaux de neumes qui seront publiés dans le présent volume de la *Paléographie musicale*, & de relire attentivement le chapitre VI de la première année, qui traite de l'origine & du développement de la notation.

On se rappelle que nous avons ramené à deux grands systèmes toutes les phases de cette longue évolution : 1^o le système chironomique, le plus ancien des deux, qui trouve son expression graphique dans les *neumes-accents*; 2^o le système diastématique, qui se substitue graduellement au premier & qui représente les sons au moyen des *neumes à points liés ou détachés*. L'invention de la portée, l'addition si heureuse des lettres-clefs, ont donné à ce système une perfection qui n'a pas encore été dépassée.

Si les lecteurs ont bien présent à l'esprit ce principe, que la lutte entre ces deux systèmes & la transition de l'un à l'autre résume & explique toutes les phases de la séméiographie musicale au moyen âge, ils éprouveront peu de difficulté à se rendre compte des éléments qui la composent, quelque variée qu'elle soit dans ses formes suivant les temps & les lieux.

Il existe cependant en Italie une notation très curieuse, & si particulièrement exceptionnelle, que nous devons donner quelques explications pour en faciliter l'intelligence. Nous voulons parler de celle qui est employée dans les planches 11 à 18.

A cet effet nous ferons les trois remarques suivantes.

1^o La première note de chaque syllabe est figurée par une ligne perpendiculaire qui part de la voyelle & s'élève suivant les exigences des intonations de la cantilène.

Dans les planches 11, 12 et 13, sans portées, cette élévation ne concorde pas très exactement avec les intervalles musicaux; il est évident néanmoins que le copiste s'est efforcé de les traduire.

Dans les planches 15, 16, 17, 18, où cette notation arrive à sa perfection, la portée fixe d'une manière rigoureuse la hauteur qui convient à ces lignes perpendiculaires. On n'a plus qu'à se reporter à leur extrémité supérieure pour trouver la place précise de la note sur l'échelle.

Il suit de là que, malgré les apparences, cette notation se rattache encore au système de la *punctuation diastématique* dans le sens expliqué à la page 132 du premier volume de ce recueil. En outre la nature diastématique de cette écriture va se trouver confirmée par la remarque suivante.

2° Des points détachés, dont la position régulière dépend dans chaque codex du progrès plus ou moins avancé de la diastématique, traduisent les sons qui suivent la première note de chaque syllabe, depuis la simple note jusqu'aux plus longues vocalisés. On remarquera que, pour demeurer fidèle aux principes diastématiques (surtout dans les manuscrits sans lignes), le copiste n'hésite pas à placer plusieurs notes, traits ou points, au-dessous du texte. (Cf. pl. 11 aux mots *Gaudeamus, celebrantes, de cujus, &c.*)

Comme il est facile de le constater, l'aspect des manuscrits ainsi notés présente une grande différence suivant que le chant est purement syllabique, ou purement mélismatique, ou mixte.

Si le chant est seulement syllabique, comme dans la planche 17, nous ne trouvons qu'une suite peu gracieuse de lignes verticales se reposant lourdement sur la syllabe du texte.

S'il est seulement mélismatique, tout est transformé : les lignes verticales disparaissent ; il n'y a plus que des points (pl. 16) (1).

Enfin si le chant est mixte, la notation elle-même participe à ce mélange. Les barres reparaissent sur chaque syllabe du texte, & les points viennent tout aussitôt pour traduire les mélismes. (Pl. 15.)

3° Aux lignes & aux punctums qui sont les signes les plus fréquents de ce système, il faut encore ajouter quelques ligatures ou groupes de notes tels que *porrectus, clivis, &c.*, qui nous en rappellent l'origine & prouvent clairement que, comme tous les autres, lui aussi dérive

(1) La légende placée au bas de la planche 16 renferme une erreur qu'il faut rectifier tout de suite. Au lieu de : *même manuscrit que la planche 14*, lisez : *que la planche 15*. Les planches 15 & 16 appartiennent donc au même manuscrit.

des neumes-accents. En effet, ces barres perpendiculaires qui semblent le plus s'écarter du système neumatique, ne sont en réalité que des *virgas* allongées. Il ne nous paraît pas téméraire de croire que les longues *virgas* employées dans certains manuscrits ont donné l'idée ingénieuse de ces lignes-notes. Cette hypothèse nous est très naturellement suggérée par le manuscrit B. 3. 18 de la bibliothèque Angelica : c'est pourquoi nous avons rapproché de cette notation la planche 10, qui reproduit une page de ce précieux & célèbre graduel.

Nous pensons que ces indications générales suffiront pour mettre nos lecteurs à même de lire sans trop de difficultés cette singulière notation. S'il y a lieu, nous pourrions revenir plus tard sur certains points particuliers.

Cette écriture musicale semble avoir été employée de préférence dans la Ligurie & l'Émilie, mais elle n'est arrivée à sa perfection que dans le célèbre monastère de Saint-Silvestre de Nonantola. En effet, tous les manuscrits sur lignes ainsi notés que nous avons trouvés à Modène, à Bologne (bibliothèque de l'Université & de l'Académie de musique), à Rome (bibliothèques Casanate & nationale), enfin à Nonantola, viennent de cette abbaye. C'est pourquoi nous donnerons désormais à cette notation le nom de *nonantolienne*.

Les planches 15, 16 & 17 sont des reproductions (1) des magnifiques manuscrits conservés dans l'autel de l'ancien monastère parmi les plus précieuses reliques.

Nous aborderons, dans le courant de ce volume, nos études sur le répons-graduel *Justus*; mais, comme nous désirons qu'elles soient fructueuses & décisives, nous attendrons qu'elles puissent s'exercer sur un nombre de planches assez considérable. Quelques livraisons préalables sont donc absolument nécessaires pour que nos abonnés puissent contrôler *de visu* le bien fondé de nos théories.

D'un autre côté, dans les explications de la notation neumatique données jusqu'ici, nous nous sommes bornés, pour plus de facilité & de clarté, aux signes principaux, qui sont les plus simples & consti-

(1) Tiraboschi les signale dans son *Histoire de Nonantola*, t. I, ch. ix, p. 185.

tuent la trame ordinaire de la mélodie grégorienne. Mais il en est de plus compliqués, qui, bien que composés des mêmes éléments que les premiers, & ayant aussi pour but direct d'exprimer simplement les divers circuits de la voix dans le chant, ont besoin néanmoins d'être signalés & définis. Il en est d'autres qui servent à marquer non plus seulement, comme les précédents, les mouvements mélodiques du chant, mais de plus, certains effets particuliers de prononciation ou d'expression : ce sont d'abord les notes liquescentes, puis les *strophicus*, & d'autres encore, qu'il faudra définir & soigneusement distinguer. Enfin toute une classe de manuscrits, c'est-à-dire ceux de Saint-Gall & ceux qui appartiennent à l'école de Saint-Gall, offre dans la notation certaines additions & modifications importantes : ce sont les lettres dites *significatives*, & les signes appelés *romaniens*, dont l'emploi joue un si grand rôle dans la question capitale du rythme grégorien. Nous devons pour cela nous y arrêter quelque peu. Aussitôt après, ayant donné des planches du *Justus* en nombre déjà suffisant, nous aborderons les différentes études dont ce graduel doit être l'objet.

Nous ne voulons pas terminer cette préface sans offrir l'expression de notre vive gratitude à tous nos bienveillants correspondants, ainsi qu'à MM. les bibliothécaires, auprès desquels nous avons toujours trouvé le plus obligeant accueil. Dans les archives des églises & des chapitres, dans les monastères, dans les bibliothèques publiques, partout, en un mot, nous avons rencontré la plus grande complaisance, &, dans bien des cas, notre tâche a été rendue facile par les renseignements que nous ont fournis les conservateurs de ces précieux dépôts. Nous aurons dans la suite à signaler plus en détail les services qui nous ont été rendus ; mais dès maintenant nous tenions à nous acquitter d'une manière générale de ce devoir de reconnaissance.



ÉTUDE

SUR

LES NEUMES-ACCENTS

— * —

Les explications que nous avons données plus haut (1), bien que limitées aux neumes principaux, nous ont permis déjà de comprendre la nature de cette notation, d'en connaître la genèse, d'en discerner les éléments constitutifs, d'en voir la formation première, d'en suivre à travers les temps les transformations graphiques & d'en opérer le classement. Nous devons maintenant reprendre cette étude, pour la résumer & la compléter.

Il faut soigneusement distinguer, dans la notation neumatique :

1° Les *neumes ordinaires*, les neumes pris en eux-mêmes, dans leurs formes normales & primitives, en tant qu'ils expriment simplement le mouvement du rythme & les traits essentiels du dessin mélodique ;

2° Les *formules liquescentes* ou *notes semi-vocales*, qui au moyen d'une légère modification dans la forme des neumes ordinaires, expriment une modification du son produite par l'influence directe du texte sur la mélodie ;

3° Quelques *neumes particuliers*, dont le but est de marquer certaines inflexions de voix, certains artifices mélodiques que n'indiquent pas les neumes ordinaires, & qui viennent en quelques circonstances spéciales agrémente le chant & en accroître l'expression.

4° Enfin, les *lettres* & les *signes* appelés *romaniens*, propres à l'école de Saint-Gall, & ajoutés aux neumes sans doute par Romanus, pour aider le chantre soit à mieux se rappeler la mélodie, soit à mieux rendre le rythme.

I

NEUMES ORDINAIRES

Les notes musicales appelées neumes ont eu primitivement, nous l'avons constaté, la même forme & la même signification que les accents dont se servaient les grammairiens pour noter les inflexions de voix du langage ordinaire. Les neumes ne sont autre chose que l'accent grave & l'accent aigu, ou le produit de leur combinaison. Nous avons vu comment ces deux éléments générateurs, au moment & par le fait même de leur combinaison, ont

(1) *Paléographie musicale*, tome I, page 96 & suivantes.

déjà subi en devenant neumes quelques transformations, & comment l'accent grave en particulier, celui des deux qui a reçu la plus forte atteinte, s'est vite trouvé raccourci, jusqu'à n'être plus très souvent qu'un simple point.

L'accent grave est ainsi réduit dans deux principales circonstances : 1^o lorsqu'il se rencontre seul sur une syllabe ; 2^o lorsque, dans un groupe, il y a plusieurs accents graves soit avant soit après l'accent aigu.

L'accent grave, prenant la forme d'un point, en a reçu le nom, & s'est appelé *punctum*.

L'accent aigu, conservé plus intact, s'est appelé *virga*.

La *virga*, en sa double qualité de note culminante, puisqu'elle indique un son relativement plus élevé, & de note plus visible, puisqu'elle reste toujours entière, s'est acquis une certaine prédominance, qui toutefois est plus extérieure que réelle, & ce serait prendre le change que de vouloir conclure de là à une prédominance de durée ou de force dans l'exécution.

Comme ce n'est pas ici la valeur mais l'écriture des neumes que nous étudions, l'importance graphique de la *virga* va nous servir à grouper légitimement autour d'elle, dans les différents neumes, les éléments dont chacun d'eux se trouve composé.

Les neumes les plus simples, après le *punctum* & la *virga*, sont, nous l'avons vu, le *podatus* J, & la *clivis* A; tous deux renferment un accent grave & un accent aigu, mais dans un ordre inverse : le grave d'abord puis l'aigu pour le *podatus*; l'aigu en premier lieu & le grave ensuite pour la *clivis*.

Dans le premier de ces neumes, la *virga* reçoit à sa partie inférieure & initiale l'adjonction du trait plus ou moins raccourci de l'accent grave, qui lui fait comme un pied. De là sans doute le nom de *pes* ou *podatus* donné à ce groupe.

La *virga præpunctis* J de certains manuscrits est une forme assez rare qui équivalait au *podatus*.

Dans le second neume, le sommet de la *virga* se recourbe par l'adjonction d'un trait, qui est l'accent grave. De là à ce neume le nom de *virga inclivis*, ou *virga flexa* A, simplifié en celui de *clivis*.

Trois sons groupés donnent lieu à quatre combinaisons, ou quatre neumes différents : le *scandicus* J, qui va en montant (*scandere*, monter) ; le *climacus* I., dont les notes s'échelonnent en descendant (κλίμαξ, échelle) ; le *torculus* A, dont le circuit graphique, imitant le tour mélodique, rappelle le mouvement circulaire d'une vis à pressoir ou d'un treuil (*torculus*, machine à presser) ; le *porrectus* N, qui s'allonge à l'inverse du *torculus* (*porrectus*, allongé). Dans les deux premiers, les deux sons graves se suivent & par conséquent sont représentés par deux *punctums*, qui pour le *scandicus* précèdent la *virga*, & pour le *climacus* la suivent.

Dans les deux derniers, on a ou deux sons graves séparés par un son aigu : c'est le *torculus* A; ou bien, à l'inverse, deux aigus séparés par un grave : c'est le *porrectus* N.

Le *punctum* n'apparaît ni dans l'un ni dans l'autre, mais l'accent grave, plus ou moins raccourci, conservant sa forme d'accent grave. La *virga*, de son côté, se trouvant attachée

dans les deux au trait de l'accent grave, ne se reconnaît qu'à la direction de son propre trait, qui va de gauche à droite en montant.

Là se termine une première série de neumes, la série de ceux qui, parmi les neumes ordinaires, comprennent au plus trois sons. Elle occupe les huit premiers numéros du tableau que nous avons donné à la page 52 du premier volume de la *Paléographie*. Nous les mettons ici à part sous les yeux du lecteur.

TABLEAU DES NEUMES ORDINAIRES

DE UN, DEUX, OU TROIS SONS.

	Noms	Figures	Éléments	Transcription sur lignes	Notation traditionnelle	Autres dénominations
Un son	Punctum	·	Accent grave (g)			Note carrée (ou losange)
	Virga	/	Accent aigu (a)			Note caudée (ou carrée)
Deux sons	Pes ou Podatus	·/	g a			Virga præpunctis
	Clivis	/	a g			Virga flexa
Trois sons	Scandicus	·/	g g a			Virga præbipunctis
	Climacus	/·	a g g			Virga subbipunctis
	Torculus	/	g a g			Pes (ou podatus) flexus
	Porrectus	/	a g a			Flexa (ou clivis) resupina

Nous pourrions, pour les neumes ordinaires, nous contenter de ce premier tableau ; car tous les autres sont dérivés de ceux de cette première série. Les plus compliqués peuvent se comprendre & s'analyser en se rapportant à ce qui a été dit des plus simples : ce sont pour les uns & pour les autres les mêmes éléments, mis en œuvre de la même manière. Il est utile cependant de donner une liste aussi complète que possible des uns & des autres, & de poursuivre, brièvement sans doute, mais soigneusement, nos analyses d'accents graves & d'accents aigus, de punctums & de virgas.

Les neumes compris dans le tableau précédent sont les seuls qui aient chacun un nom propre, & un nom simple. On donne aux groupes plus complexes des noms composés. Chacun d'eux est désigné par le nom de la formule simple dont il dérive, en y ajoutant un qualificatif qui le spécifie.

Ces qualificatifs nous sont déjà pour la plupart connus; ce sont ceux de *flexus*, de *resupinus*, de *præpunctis*, de *subpunctis*, mentionnés dans les analyses précédentes, puis d'autres semblables ou analogues. Nous allons les définir tous successivement &, en les définissant, décrire les groupes auxquels s'applique chacun d'eux.

Flexus. — On qualifie de *flexus* le neume à la fin duquel la voix, au lieu de s'arrêter à l'aigu, doit encore *flécbir*, c'est-à-dire aller de l'aigu au grave, descendre du degré supérieur où il finit d'ordinaire à un degré inférieur.

Déjà nous avons vu que la *clivis* est une *virga flexa*, & que le *torculus* est dit aussi *podatus* (ou *pes*) *flexus*. Les autres formules qui, parmi les neumes ordinaires, finissent par une note aiguë, sont le *scandicus* *J* & le *porrectus* *N*, qui, par l'adjonction d'une note grave, deviennent l'un le *scandicus flexus* *Λ*, l'autre le *porrectus flexus* *M*.

Resupinus. — La dénomination de *resupinus* (retourné vers le haut), l'opposée de la précédente, se donne aux neumes dans lesquels le mouvement de la voix, dirigé d'abord vers le bas, se relève ensuite pour finir en haut, c'est-à-dire par un accent aigu ajouté à l'accent grave qui d'ordinaire termine la formule.

Le *porrectus* est à ce titre une *clivis resupina* *N*.

Les autres signes finissant dans les mêmes conditions que la *clivis*, & pouvant comme elle recevoir l'adjonction d'un accent aigu, deviennent par cette adjonction neumes *resupinus*.

Ce sont d'abord le *torculus* & le *climacus* :

Torculus simple *Λ* *resupinus* *N*
 Climacus simple *I.* *resupinus* *I.*

Ce sont ensuite les neumes qui, après avoir été augmentés d'un accent grave, reçoivent un nouveau surcroît par l'addition d'un accent aigu à la suite de l'accent grave déjà ajouté. De là vient à ces neumes la double qualification de *flexus resupinus*.

Scandicus simple *J* *flexus* *Λ* *flexus resupinus* *N*
 Porrectus simple *N* *flexus* *M* *flexus resupinus* *M*

Un neume peut, à l'inverse, être d'abord *resupinus*, puis *flexus*.

Tels sont le *torculus* & le *climacus* :

Torculus simple *Λ* *resupinus* *N* *resupinus flexus* *Λ*
 Climacus simple *I.* *resupinus* *I.* *resupinus flexus* *I.*

Remarquons toutefois, au sujet du *climacus resupinus flexus*, que la suite de notes qui le compose doit être, dans la plupart des cas, considérée comme formant non un seul

neume, mais deux neumes vraiment distincts : un *climacus* & une *clivis*. C'est pourquoi nous n'avons pas inscrit dans nos tableaux le *climacus resupinus flexus*.

Præpunctis, Subpunctis, Compunctis, etc. — Lorsque, dans un groupe, plusieurs accents graves se suivent, nous avons déjà remarqué qu'ils prennent la forme réduite du *punctum*. La série des points est mise alors en rapport avec la virga, note culminante du groupe. C'est dans ce cas principalement que la virga possède cette prédominance dont nous avons parlé ; prédominance, avons-nous dit, qui lui est laissée non parce qu'elle aurait dans l'exécution une valeur plus grande, mais pour que les éléments du groupe, graphiquement détachés les uns des autres & de la virga elle-même, puissent cependant, par la position subordonnée qu'ils ont par rapport à cette virga, être plus facilement embrassés d'un seul coup d'œil comme ne faisant qu'un groupe.

La virga ainsi accompagnée de plusieurs points, dont elle commande la série, est dite :

Si les points sont avant,	virga <i>præpunctis</i> ,
Si les points sont après,	— <i>subpunctis</i> ,
Si les points sont avant & après,	— <i>compunctis</i> .

Pour exprimer le nombre de points placés, soit avant, soit après, soit en même temps avant & après la virga,

on intercale dans le mot la syllabe *bi* pour deux points (*bis*, deux fois),

— *tri* — trois — (*ter*, trois fois).

On se sert du terme *diatessaris* pour quatre points (*ὄλα τεσσαρῶν*, par quatre),

— *diapentis* — cinq — (*ὄλα πεντε*, par cinq).

On a de cette sorte la virga *præbipunctis* / *subbipunctis* / *combipunctis* /

— *prætripunctis* / *subtripunctis* / *contripunctis* /

— *prædiatessaris* / *subdiatessaris* / *condiatessaris* /

— *prædiapentis* / *subdiapentis* / *condiapentis* /

Nous prenons toutes ces appellations dans les anciens tableaux de neumes les plus autorisés & les plus complets. Nous nous proposons du reste d'en publier un certain nombre, & plusieurs inédits.

Ce n'est pas seulement la virga simple qui peut se trouver ainsi suivie de plusieurs points, mais aussi la virga en composition, lorsqu'elle finit le groupe, c'est à dire la virga du *podatus* & celle du *porrectus*. Ce qui nous donne :

Le *podatus* *subbipunctis* / *subtripunctis* / *subdiatessaris* / *subdiapentis* /

Le *porrectus* — *N.* — *N.* — *N.* — *N.*

De plus, comme chaque groupe finissant par un *punctum* peut recevoir l'adjonction d'une virga, & devenir ainsi *resupinus*, on a de ce chef :

la virga	le podatus	le porrectus
subbipunctis resupina <i>./</i>	subbipunctis resupinus <i>J./</i>	subbipunctis resupinus <i>N./</i>
subtripunctis — <i>./</i>	subtripunctis — <i>J./</i>	subtripunctis — <i>N./</i>
subdiatesseris — <i>./</i>	subdiatesseris — <i>J./</i>	subdiatesseris — <i>N./</i>
subdiapentis — <i>./</i>	subdiapentis — <i>J./</i>	subdiapentis — <i>N./</i>

Il va sans dire que la *virga compunctis J.* pourrait à son tour devenir resupina, *J./* & donner ainsi autant de variétés que la virga subpunctis, variétés absolument semblables, qu'il est inutile par conséquent de décrire & même d'énumérer. Elles ne paraîtront pas au tableau suivant, dans lequel il nous suffira de faire entrer seulement les plus importants de ces neumes avec points, ceux qui, sans être fréquents dans les mélodies grégoriennes, peuvent cependant s'y trouver. Mais avant de donner ce tableau, nous ferons remarquer l'identité, qui du reste s'y trouvera consignée,

de la virga præbipunctis <i>J</i>	avec le scandicus
— subbipunctis <i>./</i>	— climacus
— combipunctis <i>J.</i>	— scandicus subbipunctis
	ou climacus præbipunctis
— subbipunctis resupina <i>J./</i>	— climacus resupinus
du porrectus præbipunctis <i>N</i>	— scandicus flexus resupinus.

On dit simplement qu'un neume est *præpunctis*, *subpunctis* ou *compunctis*, quand on ne veut pas indiquer le nombre de points dont il est précédé, suivi ou accompagné. Mais ce terme *præpunctis* s'applique plus spécialement au neume précédé d'un seul point. Nous avons déjà parlé de la virga *præpunctis J*. On trouve aussi le simple point avant les formules, comme avant le podatus *J*, avant le torculus *A*, avant le porrectus *N*, &c.

Remarquons encore ici l'analogie (& même pour le premier de ces groupes l'identité)

de la virga præpunctis <i>J</i>	avec le podatus <i>J</i>
du podatus — <i>J</i>	— scandicus <i>J</i>
du torculus — <i>A</i>	— scandicus flexus <i>A</i>
du porrectus — <i>N</i>	— torculus resupinus <i>N</i>

Par extension le nom de scandicus, qui est le nom propre de la virga præbipunctis, s'applique aussi à toute virga præpunctis, quel que soit le nombre des points accompagnant la virga. De même on étend aussi à toute virga subpunctis le nom de climacus, qui, à proprement parler, ne désigne que la virga subbipunctis.

Nous avons eu déjà l'occasion de signaler des analogies & des synonymies pareilles à celles que nous venons d'indiquer, & nous en retrouverons d'autres dans les autres séries de neumes qu'il nous reste à étudier.

Avant d'aborder ce nouveau champ d'investigations, donnons le tableau qui complète la liste des neumes ordinaires.

TABLEAU DES NEUMES ORDINAIRES

COMPRENANT PLUS DE TROIS NOTES.

Neumes de quatre sons

Noms	Figures	Éléments	Transcription sur lignes	Notation traditionnelle	Autres dénominations
Scandicus flexus		ggag			Clivis præbipunctis
Porrectus flexus		agag			Clivis repercussa
Torculus resupinus		gaga			{ Pes flexus resupinus Pes repercussus Porrectus præpunctis
Pes subbipunctis		gagg			
Climacus resupinus		agga			Virga subbipunctis resupina
Virga prætripunctis		ggga			Scandicus præpunctis
Virga subtripunctis		aggg			

Neumes de cinq sons

Scandicus subbipunctis		ggagg			{ Climacus præbipunctis Virga combipunctis
Porrectus præbipunctis		ggaga			Scandicus flexus resupinus
Porrectus subbipunctis		agagg			
Porrectus flexus resupinus		agaga			

Noms	Figures	Éléments	Transcription sur lignes	Notation traditionnelle	Autres dénominations
Torculus resupinus flexus	<i>MM</i>	ggagag			
Pes subbipunctis resupinus	<i>J./</i>	gagga			
Clivis prætripunctis	<i>^</i>	gggag			Scandicus flexus præpunctis
Virga subtripunctis resupina	<i>/./</i>	agggga			
Virga prædiatesseris	<i>^</i>	ggggga			Scandicus præbipunctis
Virga subdiatesseris	<i>/.</i>	aggggg			

Neumes de six sons

Scandicus subtripunctis	<i>^</i>	ggaggg			
Scandicus subbipunctis resupinus	<i>^/</i>	ggagga			Virga combipunctis resupina
Climacus prætripunctis	<i>^</i>	ggggag			
Porrectus prætripunctis	<i>N</i>	gggaga			
Porrectus subtripunctis	<i>N.</i>	agaggg			
Porrectus subbipunctis resupinus	<i>N./</i>	agagga			
Porrectus flexus præbipunctis	<i>M</i>	ggagag			Clivis repercussa præbipunctis
Clivis bis repercussa	<i>MM</i>	agagag			
Pes bis repercussus	<i>MM</i>	gagaga			

LES NEUMES ORDINAIRES

35

Noms	Figures	Éléments	Transcription sur lignes	Notation traditionnelle
Torculus resupinus subtripunctis	<i>N.</i>	gagagg		
Pes subdiatesseris	<i>J...</i>	gagggg		
Pes subtripunctis resupinus	<i>J..I</i>	gagggga		
Clivis prædiatesseris	<i>^</i>	ggggag		
Virga prædiapentis	<i>^</i>	gggggga		
Virga subdiapentis	<i>^</i>	agggggg		
Virga subdiatesseris resupina	<i>^</i>	agggggga		

Neumes de sept sons.

Virga subdiapentis resupina	<i>^</i>	agggggga		
Virga contripunctis	<i>^</i>	gggaggg		
Scandicus subdiatesseris	<i>^</i>	ggagggg		
Scandicus subtripunctis resupinus	<i>^</i>	ggagggga		
Climacus prædiatesseris	<i>^</i>	ggggaggg		
Climacus resupinus prætripunctis	<i>^</i>	ggggagga		
Pes subdiapentis	<i>J...</i>	gaggggg		
Pes subdiatesseris resupinus	<i>J..I</i>	gaggggga		

Noms	Figures	Éléments	Transcription sur lignes	Notation traditionnelle
Clivis prædiapentis		gggggag		
Porrectus prædiatesseris		gggggga		
Porrectus flexus prætripunctis		ggggagag		
Porrectus combipunctis		ggagagg		
Porrectus subdiatesseris		agagggg		
Porrectus subtripunctis resupinus		agagggga		
Torculus resupinus subtripunctis		gagaggg		
Pes repercussus subbipunctis resupinus		gagagga		

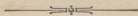
En donnant une liste de neumes aussi longue, ne sommes-nous pas tombés dans la faute contre laquelle les anciens mettent ordinairement en garde, en disant à la fin de leurs tableaux : *Non pluribus utor neumarum signis, erras qui plura refingis*? Il est bien vrai que cette longue série pourrait être notablement réduite, car beaucoup de ces signes rentrent les uns dans les autres, & la plupart se rapportent à quelques types principaux. C'est du reste ce que nos explications ont fait comprendre au lecteur, & celui-ci est dès lors à même d'opérer, s'il lui plaît, la réduction. Nous avons préféré être complets, à cause de l'importance qu'il y a, pour la question du rythme, de bien discerner toujours dans les neumes les éléments qui font partie de chaque groupe.

II

NEUMES-ACCENTS LIQUESCENTS

OU

SEMI-VOCAUX



Les neumes, qui ne sont au fond que des accents ou des signes dérivés de l'accent, appartiennent ainsi par leur origine à la grammaire autant qu'à la musique, à l'art de parler autant qu'à l'art de chanter. Cela seul montre déjà le lien étroit qui, dans le chant grégorien, unit le texte & la mélodie. On le comprendra mieux encore lorsque nous aurons à parler du rythme & à faire voir comment, par le rythme, le texte & la mélodie se fondent ensemble ; comment la mélodie n'est, à vrai dire, que l'accent même du texte plus développé. Ce fait, évident dans les simples récitatifs, apparaît également, lorsqu'on y regarde de près, dans les chants proprement dits. Partout en effet, comme nous le verrons, le rythme des paroles règle celui du chant, & alors même que la mélodie prenant tout son essor possède des inflexions complètement propres & indépendantes, toujours néanmoins elle conserve les formes & les allures rythmiques qu'elle a reçues du texte.

Nous avons en ce moment à nous occuper de certains détails de notation qui nous montreront avec pleine évidence combien cette liaison des paroles avec le chant est réelle, combien elle est intime : & nous constaterons en même temps avec quelle délicatesse, à l'époque des neumes, l'oreille des musiciens savait saisir, & leur main traduire cette fusion des deux éléments.

Dans le chant, comme dans la lecture, la transition d'une syllabe à une autre exige une attention spéciale : le chanteur doit, à l'instant où s'opère cette transition, redoubler de vigilance afin de sauvegarder, au milieu des évolutions de la voix, le jeu harmonieux des syllabes, & de maintenir, en même temps que l'unité du mot, la grâce & l'intégrité des moindres détails de prononciation ; conditions essentielles du reste pour conserver au rythme sa douceur & au texte toute sa clarté.

Pour arriver à ce double résultat, les compositeurs & les chantres grégoriens emploient des procédés nombreux & variés, qui nous révèlent à la fois l'art merveilleux & le sens esthétique avec lesquels on composait & on exécutait, à la belle époque, les cantilènes litur-

giques. Nous les étudierons avec ordre & méthode lorsque nous analyserons la construction d'une phrase musicale grégorienne ; c'est alors seulement que nous apprendrons à connaître & à goûter le sens profondément religieux & artistique qui anime toutes ces belles compositions.

Cependant, dès aujourd'hui, la suite de nos travaux nous amène à étudier l'un de ces procédés qui, dans la notation neumatique, était représenté par toute une série de signes graphiques particuliers. Ce procédé consistait à faire usage, au moment de la transition d'une syllabe à une autre, de sons dits *liquescents* ou *semi-vocaux*, lorsque la mélodie se trouvait en contact avec certaines combinaisons de consonnes ou même de voyelles.

Ce sont ces *notes liquescentes* qui vont faire le sujet du présent chapitre.

Dans un premier paragraphe, nous examinerons la nature du son liquescent & nous exposerons les principes qui en règlent l'emploi.

Nous étudierons dans un second la notation des neumes liquescents & nous vérifierons sur les manuscrits l'exactitude des principes énoncés dans le premier (1).

§ I

NATURE ET USAGE

des Sons liquescents

Que veut dire ce terme, *notes liquescentes* ?

Laissons à Gui d'Arezzo le soin de nous répondre : *Liquescent in multis voces more litterarum, ita ut inceptus modus unius ad alteram limpide transiens, nec finiri videatur.* C'est-à-dire, en paraphrasant quelque peu le texte : de même que parmi les lettres il y a des liquides (L, M, N, R), ainsi parmi les sons il en est beaucoup qui se liquéfient. Ceci arrive quand, dans le passage d'une syllabe à une autre, un son plein & entier au début se *fond* ensuite au moment même de la transition, si bien qu'il semble ne pas finir.

Gui ajoute : *Porro liquescenti voci punctum maculando superponimus hoc modo... Si autem eum vis plenius proferre non liquesfaciens, nihil nocet, sæpe autem magis placet.* (GERBERT, *Scriptores*, t. II, p. 17.)

(1) Parmi les auteurs qui ont déjà traité ce sujet avec plus ou moins d'exactitude, nous citerons MM. Fétis, Nisard, Coussemaker, Raillard, Hermesdorff, Riemann, le R. P. Lambillotte, &c. Mais l'auteur qui a le mieux élucidé cette question est le R. P. Schubiger, de l'abbaye d'Einsiedeln, dans son article intitulé : *Studien über den Gebrauch der alten neumatischen Tonzeichen des Cephalius, Epiphonus und Ancus.* (Cf. *Cæcilia*, 1873, n° 4.) Dans cet article, l'éminent auteur expose avec clarté & preuves à l'appui que les notes liquescentes sont produites par l'influence du texte ; mais nous pensons que tout n'a pas été dit sur ce sujet & qu'on pourra, longtemps encore après nous, faire des observations nouvelles & intéressantes.

Dans les *Regulae musicae de ignoto cantu*, il est encore question de liquescence : *Quomodo autem liquescunt voces, et an adhaerenter vel discrete sonent, &c.* (GERBERT, *Script.*, t. II, p. 37.)

L'auteur du traité de *Harmonica institutione* (GERBERT, *Script.*, t. I, p. 118) fait évidemment allusion aux notes liquescentes lorsqu'il dit : *Hæc autem consuetudinaria nota (sc. neumæ) non omnino babentur non necessaria; (ostendunt) quippe cum et tarditatem cantilena... ubi quoque claudantur inferius vel superius pro ratione quarumdam litterarum* (1).

Des textes de ces deux auteurs il ressort assez clairement que la note liquescente est un fait de prononciation qui, en raison de l'union intime du texte & de la musique, a son retentissement dans la mélodie & par suite dans la notation neumatique.

Ainsi, par suite d'une certaine rencontre de consonnes, le son, au moment même où l'on passe d'une syllabe à l'autre, se fond pour ainsi dire, s'efface (*liquescit, deficit*), & n'est qu'à moitié entendu (*semivocalis*); à la suite de cette modification il prend le nom de *liquescent* ou *semi-vocal*.

Quels étaient les cas précis dans lesquels on employait la note liquescente? Les auteurs ne le disent pas, & leurs textes sont insuffisants à eux seuls pour reconstituer avec quelque certitude la théorie complète de la liquescence dans la musique grégorienne. Laissant donc de côté les auteurs, nous allons, selon notre habitude, nous adresser aux monuments neumatiques eux-mêmes, & leur demander les renseignements supplémentaires qui nous permettront d'arriver à la connaissance aussi parfaite que possible de cette question.

Afin de limiter, de préciser nos recherches, & en même temps de procurer aux archéologues le moyen de les vérifier & de les suivre pas à pas, nous choisirons, comme champ principal de nos investigations, le manuscrit 339 de Saint-Gall, qui est entre les mains de tous nos lecteurs. Nous nous aiderons aussi, surtout dans la deuxième partie, du codex 359 de Saint-Gall (*Lambillotte*) & du précieux Graduel n° 121 de la bibliothèque d'Einsiedeln, que le R^{me} P. Abbé de ce célèbre monastère a bien voulu nous communiquer. Nous sommes heureux de lui adresser ici l'expression de notre profonde gratitude.

Ce choix de trois manuscrits sangalliens est motivé par l'emploi abondant & régulier des signes liquescents dans ces monuments. Ces manuscrits d'ailleurs vaudront pour tous les autres, car les causes qui ont déterminé l'existence des notes liquescentes à Saint-Gall & à Einsiedeln, sont celles qui la motivent également dans les manuscrits italiens, français, aquitains, &c. Les différences qui existent entre ces divers monuments portent seulement sur l'usage plus ou moins abondant de ces notes & sur leur forme graphique. De ces différences nous ne nous occuperons pas dans la présente étude, dont l'objet précis est la recherche des causes qui déterminent l'existence des notes liquescentes.

Quatre faits principaux, révélés par l'étude des manuscrits de diverses provenances, résument en cette matière toute la théorie.

(1) Jean de Muris (GERBERT, *Script.*, t. III, p. 202) parle aussi des liquescentes :

Pes notulis binis vult sursum tendere crescens,
Deficit illa tamen quam signat *acuta liquescens*.

Premier fait. Les notes liquescentes ne se rencontrent jamais dans les pures vocalises.

Deuxième fait. Tout son liquescent finit un groupe neumatique, & sert de transition à une syllabe nouvelle.

Troisième fait. Toute note finale d'un neume servant de transition d'une syllabe à une autre n'est pas, par cela seul, note semi-vocale : il faut en outre que cette note soit en contact avec une syllabe dont les combinaisons de consonnes & de voyelles présentent des conditions phonétiques spéciales entraînant la liquescence.

Quatrième fait. Enfin la liquescence dans la mélodie n'a pas lieu toutes les fois que se présentent dans le texte les conditions phonétiques qui la déterminent ordinairement.

Reprenons ces faits pour les étudier chacun séparément.

PREMIER FAIT

Les notes liquescentes ne se rencontrent jamais dans les pures vocalises.

Le lecteur peut vérifier ce premier fait sur tous les fac-similés de ce recueil & en particulier sur le codex 339 de Saint-Gall : l'absence des notes liquescentes aux vocalises ou traits purement mélodiques est absolue. De ce fait bien constaté, il est déjà permis de conclure, sinon que la liquescence est due à l'influence du texte, du moins qu'elle n'est pas une circonstance purement musicale, puisqu'elle ne se rencontre jamais dans les parties dépourvues de texte & par conséquent exclusivement mélodiques.

DEUXIÈME FAIT

Tout son liquescent finit à la fois un groupe mélodique et sert de transition à une syllabe nouvelle.

En effet, c'est en vain que l'on chercherait dans un document neumatique quelconque un neume liquescent ailleurs qu'avant l'émission d'une nouvelle syllabe. Ici il suffit de faire appel au témoignage des yeux : cette constatation est facile & elle n'a pas besoin d'être totale pour amener une conclusion certaine ; ceux qui, après avoir parcouru nos nombreux fac-similés, ne seraient pas convaincus pourraient poursuivre tant qu'il leur plaira leurs recherches. Nous avons la certitude que nos affirmations ne seront pas contredites. Il pourra arriver que dans un manuscrit un neume par hasard ait été mal tracé par maladresse ou distraction, ou qu'il se trouve quelque peu effacé par le temps & qu'ainsi on puisse le prendre d'abord pour une note liquescente, mais il est clair que c'est là une exception & un fait isolé qui ne prouve rien par soi-même.

TROISIÈME FAIT

Toute finale d'un neume, servant de transition d'une syllabe à une autre, n'est pas, par cela seul, note liquescente ou semi-vocale. Il faut en outre que cette note soit en contact avec une syllabe dont les combinaisons de consonnes ou de voyelles présentent des conditions phonétiques spéciales entraînant la liquescence.

Ces combinaisons peuvent être ramenées aux quatre cas suivants.

La note de transition peut se trouver :

Premier cas. Devant certaines combinaisons de deux ou trois consonnes.

Deuxième cas. Devant l'**m** seul ou le **g** suivi de **e** ou **i**.

Troisième cas. Sur une diphtongue.

Quatrième cas. Devant un **j** entre deux voyelles.

Nous allons étudier successivement tous ces cas.

PREMIER CAS

Rencontre de deux ou trois consonnes.

Dans ce premier cas phonétique, qui est le plus important, on doit distinguer plusieurs classes.

1^{re} Classe. *Rencontre de deux consonnes dont la première est une des liquides l, r, m, n.*

La dernière note d'un neume servant de transition à une syllabe nouvelle devient *liquescente* sous l'influence de deux ou trois consonnes, quand la première est une des liquides *l, r, m, n*. La liquescence ou semi-vocalisation est dans ce cas toujours déterminée par la première consonne. Exemples :

l. *Dealbabor, conculcavit, palma, pulsante, vult, salve, nichil solliciti.*

r. *Orbis, servos, super caelos, uxor tua.*

m. *Ommia, tempus, umquam, sum Deus.*

n. *Scientia, sanctus, sunt, in plebem.*

On remarquera que le groupe de deux consonnes peut appartenir soit au même mot (*palma*), soit à deux mots (*super caelos*).

Les circonstances phonétiques d'un groupe commençant par une liquide & produisant la liquescence sont de beaucoup les plus nombreuses. Cela s'explique par la facilité avec laquelle les liquides s'unissent aux autres consonnes.

Sur 3500 notes semi-vocales environ qui sont dans le manuscrit 339 de Saint-Gall, 2450 au moins appartiennent à cette classe.

Elles se distribuent ainsi :

Rencontre de deux consonnes dont la première est	N	— 980
»	»	M — 564
»	»	R — 518
»	»	L — 390

1^{er} cas, 1^{re} classe : 2452

Voilà le fait matériel ; tâchons maintenant d'en saisir les causes & d'expliquer comment un groupe de consonnes peut donner lieu dans la musique grégorienne au phénomène des sons liquescents ou semi-vocaux ; nous pénétrons par là au cœur même du sujet.

La présence des sons semi-vocaux est le résultat naturel de la prononciation du latin usitée à l'époque classique & au moyen âge. Pour bien comprendre la théorie de la *semi-vocalisation*, il faut nécessairement se reporter au temps où l'on prononçait encore la langue latine avec toute la correction & la pureté d'une langue vivante. La connaissance de cette prononciation est d'autant plus nécessaire pour nous Français, que, par suite d'une décadence regrettable, notre manière de lire le latin s'éloigne davantage de la tradition classique (1).

Il n'en est point ainsi, du moins au même degré, en Italie ; on y conserve assez de restes de l'ancienne prononciation pour que tout ce que nous avons à exposer sur ce sujet puisse être compris & recevoir une application pratique.

Par suite des vicissitudes que la prononciation du latin a subies dans le cours des siècles, les grammairiens & les philologues se trouvent en présence de beaucoup de difficultés & d'incertitudes ; toutefois, sur le point particulier qui nous occupe, nous avons des faits certains & constants qui nous permettent d'en donner une explication.

M. F. Baudry, dans la première partie de sa *Grammaire comparée des langues classiques*, pages 11 & 12, recherche comment il se fait que, dans les langues sanscrite, grecque & latine, une voyelle naturellement brève soit comptée comme longue par position lorsqu'elle est suivie de deux consonnes, soit dans le corps même du mot, soit par suite de la rencontre avec le mot qui vient après. Il attribue ce phénomène prosodique à la difficulté qu'on avait autrefois de prononcer plusieurs consonnes de suite. « On peut s'en faire une idée, dit-il, quand on entend les Orientaux qui parlent aujourd'hui notre langue. Un Persan qui parle français prononce *ferançais, obejet*. &c. Entre les consonnes qui s'accroissent, sa voix peu agile insère un *e* muet très bref, une espèce de *sheva* hébraïque. Il suffit qu'une difficulté semblable se soit rencontrée dans la prononciation des langues anciennes, pour expliquer l'allongement d'une syllabe qui, à sa voyelle brève valant un temps, ajoutait un retard équivalent à une fraction d'un autre temps. »

M. Édon, de son côté, à la page 213 de son beau livre, *Écriture et prononciation du latin savant et du latin populaire*, fait remarquer avec justesse que « en métrique, ce retard

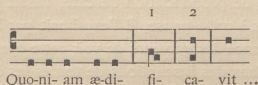
(1) La prononciation française est très mauvaise ; celle des écoles anglaises est encore pire ; Ritschl jugeait détestable celle qui est usitée en Allemagne. Cf. *Reinisches Museum*, 1876, p. 481 ; S. REINACH, *Grammaire latine*, p. 1 & 257.

comptait comme un temps complet ». Et plus loin, le même auteur explique avec précision ce retard. « Ce retard, cette pause, comme il l'appelle, est, dit-il, *une interruption momentanée qui se produit entre deux consonnes dans la prononciation des éléments d'un mot...* » Cette interruption n'est pas un silence, ... elle consiste dans l'insertion d'une sorte de voyelle indistincte & sourde, &, pour ainsi dire, d'un *arrière-son* qui ne fait pas partie de la consonne précédente, mais qui résulte de la détente de l'organe au moment où cesse l'effort qu'il a dû faire pour articuler cette consonne. On se rendra compte de l'existence de cet arrière-son si on prononce brièvement & avec force un mot comme *sub^o, at^o*. (Cf. ÉDON, *op. cit.* p. 213, 214.)

L'articulation bien nette de chaque groupe de syllabes expliquera aussi la sourde résonance qui semble les disjoindre : *con^ofun^odantur, sal^ove*.

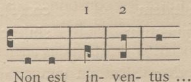
Cette explication jette un grand jour sur l'origine de la *semi-vocalisation* dans la musique grégorienne; en effet, c'est précisément cet arrière-son, cette nuance exacte & délicate de prononciation qui, en raison de l'étroite union du texte & de la mélodie, exerçait une influence sur cette dernière & jusque sur la graphique des neumes.

En attendant les nombreux exemples qui seront donnés dans la seconde partie de ce travail, en voici un qui suffira pour faire saisir notre pensée :



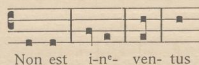
Dans ce passage la note susceptible de modification liquescente est la dernière note de la clivis, *sol*, (col. 1), note de transition à la syllabe suivante. Ici, la syllabe *fi* qui correspond à ce groupe ne donne pas lieu à cette modification; car le passage de cette syllabe *fi* à la syllabe *ca* se fait par un changement instantané dans la position des organes vocaux, sans aucune interruption entre les deux syllabes, sans *arrière-son*. Il suffit d'articuler rapidement ces deux syllabes *fica* pour se rendre compte de la rapidité avec laquelle elles se succèdent. Il n'y a donc pas, entre ces deux syllabes, de place pour un son liquescent.

Il en est tout autrement dans l'exemple suivant, qui présente la même mélodie, mais avec des paroles différentes :



Ici, comme dans le passage précédent, la note susceptible de liquescence est le *sol* de la clivis (col. 1), &, de fait, il est devenu liquescent à cause de son contact immédiat avec la syllabe *in*. Nous supposons, bien entendu, le latin prononcé, non à la manière actuellement reçue & pratiquée en France, mais bien comme il l'est encore en Italie; sans cela il serait impossible de s'expliquer le phénomène du son liquescent. Ainsi, dans le mot *inventus*, toutes les consonnes doivent être bien articulées *in^o-ven^o-tus*; *n* doit ressortir clairement, *in^o*, &

ne pas avoir le son nasal que nous lui donnons en français. Avec cette prononciation, le passage de la syllabe *in* à la syllabe *ven* n'a plus lieu avec la même rapidité que dans le cas précédent (*fica*). L'articulation parfaite de l'*n* exige, avant l'émission de la syllabe *ven*, une détente progressive des organes qui amène le léger retard de la voix pendant lequel se fait entendre cette sourde résonnance, cet arrière-son dont nous avons parlé : *in^ventus*. Cet arrière-son, équivalant presque à une nouvelle syllabe, à peine perceptible & semi-vocale, correspond dans la mélodie à la note semi-vocale ou liquescente. Dans l'exécution la clivis se dédouble pour ainsi dire : la première note, *la*, correspond à la voyelle *i* ; la seconde, *sol*, à l'*n* & à son arrière-son. On pourrait écrire ainsi qu'il suit ce passage :



Que cet arrière-son entre deux consonnes ait existé réellement dans la prononciation latine, c'est ce que M. Édouard confirme par une preuve directe & matérielle. Le peuple, inhabile à observer une nuance de prononciation délicate, faisait plus qu'une simple pause : donnant pour ainsi dire corps à cette pause, il l'exprimait par l'intercalation d'une véritable voyelle, & l'on doit à l'ignorance des graveurs de voir cette épenthèse (1) vocale reproduite assez souvent par l'écriture dans des inscriptions de toutes les époques.

Les voyelles qu'ils ajoutaient ainsi étaient principalement l'*i* & l'*e*. On rencontre aussi, mais beaucoup plus rarement, l'*a* & l'*u*. Ainsi on trouve dans les inscriptions & les manuscrits :

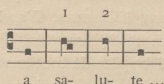
uber(<i>i</i>)tas	<i>pour</i>	ubertas	op(<i>e</i>)tatus	<i>pour</i>	optatus
him(<i>i</i>)nis	»	himnis	sig(<i>i</i>)nifer	»	signifer
lib(<i>e</i>)ros	»	libros	mag(<i>i</i>)nam	»	magnam
Pet(<i>e</i>)ro	»	Petro	infer(<i>e</i>)tur	»	infertur
difficul(<i>i</i>)tate	»	difficultate	ur(<i>e</i>)bem	»	urbem
offer(<i>e</i>)t	»	offert	in(<i>i</i>)de	»	inde
facol(<i>e</i>)tatem	»	facultatem	con(<i>i</i>)sul	»	consul
aug(<i>i</i>)mentum	»	augmentum	sin(<i>e</i>)ceritatem	»	sinceritatem

(Cf. Édouard, *op. cit.* p. 215, 216, 217, une longue liste de ces mots tirés des manuscrits & des inscriptions.)

Rapprochement instructif autant que curieux : on retrouve dans les mélodies grégoriennes ce fait de notes adventices ou épenthétiques, correspondant exactement à la jonction des syllabes où la prononciation populaire se permettait l'épenthèse syllabique.

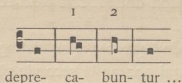
(1) Epenthèse, Ἐπέθεσις, insertion, intercalation.

Nous donnerons plus loin des preuves abondantes de ce fait intéressant ; en voici un exemple :



Dans ce passage, le texte ne donne lieu en aucun endroit ni à l'épenthèse syllabique ni à la semi-vocalisation des sons ; toutes les syllabes se succèdent facilement & se prononcent sans retard & sans arrière-son.

Mais voici la même mélodie avec des paroles différentes :



À la colonne 2, au lieu de la seule virga qui se trouvait dans la colonne correspondante du premier exemple, nous avons deux notes dont la seconde est liquescente. Le groupe des consonnes *nt* des syllabes *buntur* produit cette note adventice. La prononciation réelle est celle-ci : *deprecabun^{nt}tur*. Cet arrière-son est représenté dans la musique par un signe neumatique spécial que nous ferons connaître plus loin. L'influence du texte est ici tellement énergique qu'elle va jusqu'à imposer à la mélodie une note additionnelle qui n'en fait pas partie intégrante & pourrait être supprimée sans l'altérer. De fait, dans certains groupes de manuscrits, cette note de surcroît n'est point écrite.

Toutefois ce serait une erreur d'attribuer l'insertion de ces notes étrangères à une influence populaire. Les effets produits dans la parole & la mélodie sont identiques ; toujours ils sont le résultat d'une exactitude parfaite & même d'une sorte d'exagération dans la prononciation ; mais cette exagération dans les deux cas provient de causes bien différentes. Le peuple ajoute une voyelle *pleine* entre les deux consonnes qu'il ne peut prononcer, & il altère le mot ; le chant grégorien ajoute une note *obscure, semi-vocale*, à la mélodie, parce que la largeur, l'ampleur, la perfection avec laquelle on articule les consonnes dans le chant conduit assez naturellement à cette addition.

En outre, les syllabes épenthétiques dans la parole sont souvent un défaut ; dans la musique, au contraire, les notes adventices sont un élément de beauté. Car ces notes, nous le verrons bientôt, doivent être assimilées dans la pratique à l'ornement que les musiciens appellent *portamento di voce* & qui produit, quand il est exécuté avec mesure, grâce & légèreté, un effet toujours gracieux qui, loin d'altérer la mélodie, lui donne au contraire plus de douceur & de charme : *sæpe autem magis placet*, dit Gui d'Arezzo.

Les remarques suivantes nous aideront à saisir plus clairement encore le caractère tout spécial de la liquescence musicale.

Cette liquescence, telle qu'elle se présente dans le chant grégorien, n'est pas de même

nature que la liquescence grammaticale dont parlent les auteurs anciens à l'occasion des liquides **l, m, n, r**, & ce serait une grave erreur de prendre à la lettre ces expressions de Gui d'Arezzo : *Liquescunt voces more litterarum*. D'après les grammairiens, en effet, ces quatre lettres ne deviennent réellement liquescentes (1) que lorsqu'elles sont après une autre consonne, comme dans la syllabe *plex* du mot *multiplex* (2). Dans ce cas la prononciation de la lettre *l* est si coulante, si rapide, si intimement unie à la consonne *p*, que la syllabe précédente n'est pas soumise à la règle de position, malgré les deux consonnes qui la suivent. Telle est la *liquescence grammaticale*; la liquescence musicale au contraire ne se trouve jamais dans ces combinaisons de consonnes.

Mais si la liquide est la première, exemple : *mult*, dans *multiplex*, la liquescence grammaticale disparaît, la règle de position obtient son plein effet, & c'est alors que se produit la *liquescence musicale*.

En résumé ces deux variétés de liquescence se distinguent donc :

1° Par la place de la liquide, qui occupe la seconde place dans la liquescence grammaticale, & la première dans la musicale ;

2° Par l'attribution des consonnes aux syllabes : dans la liquescence grammaticale, les deux consonnes appartiennent à la même syllabe : *multi-plex*, *tene-bræ*; dans la musicale, elles appartiennent à deux syllabes différentes : *mul-ti-plex* ;

3° Par le mode de prononciation, rapide dans la liquescence grammaticale, lent dans la musicale.

Elles ont de commun :

1° Qu'elles se produisent l'une & l'autre à la rencontre de deux consonnes ;

2° Que l'une de ces consonnes est toujours une liquide dans la liquescence grammaticale ; ce qui est aussi très fréquent, mais cependant n'est pas toujours requis pour la liquescence musicale.

C'est sans doute à cause de cette dernière ressemblance que le nom de *liquescentes* a été donné aux notes sourdes & voilées dont nous étudions la nature ; toutefois la dénomination de *semi-vocales*, à notre avis, leur convient mieux ; elle répond plus exactement à l'effet produit dans la musique. Au reste, cette expression est elle-même empruntée à la grammaire : les liquides **l, m, n, r**, étaient rangées par les didacticiens classiques dans la classe des semi-vocales qui étaient au nombre de sept : **f, l, m, n, r, s, x**. *Semivocales autem sunt appellatae quæ plenam vocem non habent*. (PRISCIEŒN, apud Putsch, p. 541.) *Semivocales quia semisonum vocis implent*. (CLEDONIUS, apud Putsch, p. 1881.) On ne peut définir plus clairement la nature du son dans la liquescence musicale.

(1) **m** & **n** sont liquides seulement dans les mots d'origine grecque : *cygnus*, *mnestus*.

(2) « Semivocales litteraræ septem sunt **f, l, m, n, r, s, x**...; verumtamen istarum quatuor, **l, m, n, r**, liquide sunt, si consonantibus aliis, in una tamen sed posterior duntaxat syllaba postponatur. Idcirco dicte liquidæ, quoniam postpositæ propriam vim potestatemque deperdunt, dum eorum sonus liquescit & tenuatur, & nunc brevem, nunc longam communemque syllabam, per positionem eam quæ præcesserit pro arbitrio scribentis, efficiunt... » (VALERIUS PROBUS, apud Putsch, p. 1389.)

Les auteurs musicistes n'ont point oublié non plus cette expression : *Plica est inflexio vocis... plicarum alia ascendens, alia descendens que in plano (cantu) vocantur semitonus (lisez semisonus) et semivocalis.* (COUSSEMAKER, *Scriptores*, t. I, p. 236.)

On peut voir encore, dans la même collection (t. I, p. 213), un tableau de neumes où la plique (1) descendante (*cephalicus*) est appelée *semivocalis*. Ce terme est encore employé dans les autres tableaux neumatiques publiés dans différents ouvrages.

Après ces explications, il sera plus facile de comprendre comment, par des causes analogues, les circonstances phonétiques que nous allons décrire produisent également la liquescence.

Revenons au premier cas, c'est-à-dire à la rencontre de deux consonnes, & reprenons l'énumération & l'explication des diverses classes dont il se compose.

1^{re} Classe. *Rencontre de deux consonnes dont la première est une des liquides l, m, n, r.*
— Nous l'avons dit déjà, ce cas est le plus fréquent; il se présente environ 2450 fois dans le codex 339 de Saint-Gall. Les rencontres de cette espèce possèdent en outre une vertu particulière pour déterminer la liquescence, car non seulement elles la produisent bien plus souvent que les autres circonstances, ce qui pourrait provenir simplement de la prédominance numérique & de l'occurrence fréquente des liquides dans le langage; mais, bien plus, elles l'attirent sur des neumes & dans des circonstances mélodiques où les autres cas phonétiques n'ont aucune action. Plus loin nous donnerons des exemples de ce fait, & nous verrons, dans la même mélodie, le même neume se prêter avec une grande docilité à la liquescence au contact des liquides *l, m, n, r*, & rester rebelle lorsqu'il est en relation avec un des autres cas phonétiques. Évidemment la disposition passive des neumes à la liquescence est sollicitée avec plus de force par la *liquidité* même des consonnes dont il s'agit.

2^e Classe. *Rencontre de deux consonnes dont la première est une des dentales explosives t, d.*

Ex. **t.** *Ut discam, audivit me, et pater, esset pontifex, &c.*

d. *Ad te, quid fecerim, quod vos, adjuviate, &c.*

On remarquera que le *t* & le *d* ne reçoivent la liquescence qu'à la fin des mots. Là ces deux consonnes perdent en partie le caractère de lettres explosives qu'elles ont au commencement des syllabes. On sent toute la différence qui existe entre *ta* & *at*. Dans le premier cas la prononciation du *t* ressemble à une explosion, elle cesse brusquement aussitôt que le

(1) Cette expression *plica, plique*, a été employée au moyen âge dans les traités de musique tant plane que mesurée : *Videtur habere locum plica tam in cantu plano quam in mensurato.* (COUSSEMAKER, *Scriptores*, t. I, p. 273.) Cependant si les termes, dans l'une & dans l'autre musique, sont identiques, si même les formes sémiographiques ont de grandes ressemblances, les choses signifiées sont fort différentes. Aussi, afin de prévenir toute équivoque, nous évitons à dessein cette expression; les termes employés par les auteurs les plus anciens sont ceux de notes liquescentes & de notes semi-vocales; ils sont suffisants & décrivent bien l'effet produit par les sons semi-vocaux. Le mot *plica* est descriptif du signe neumatique : le signe liquescent est marqué graphiquement par le *pli* d'un des traits du neume.

t est articulé; dans *at* au contraire on entend un arrière-son qui se prolonge après le *t* : *at*. C'est sur cet arrière-son que se pose la sourde résonnance de la note semi-vocale.

A la troisième personne du pluriel des verbes, ex. : *irideant me, sunt me, portabunt te, &c.*, le *t*, suivi d'une autre consonne, est en outre précédé de la lettre *n*; mais ici cette lettre *n* est sans action sur la mélodie; la consonne déterminant la semi-vocalisation du neume correspondant est le *t* final. Il suffit pour s'en convaincre de prononcer les mots *sunt te, sunt^e te*. La résonnance se produit à la fin du mot, après le *t* & non après l'*n*.

Il en est de même des exemples suivants : *est mihi, est mundi*; l'*s* n'est pour rien dans la liquescence.

Quelquefois le groupe *nt* est suivi d'une voyelle. Ex. : *viderunt omnes, servient ei, sunt omnia, fluent aquæ*; dans ce cas la liquescence n'est pas occasionnée par le *t* mais par l'*n*, car le *t*, par suite de son union intime avec la voyelle suivante, retrouve son caractère d'explosive, & on entend *sunt^eomnia*, pour *sunt omnia*, &c.

Tous ces cas appartiennent donc à la classe précédente; ils sont d'ailleurs peu nombreux, on en compte 16 environ dans le manuscrit 339 de Saint-Gall.

Le *t* à la fin d'un mot & devant une autre consonne *liquéfié* 317 fois environ la note sur laquelle il se chante.

La note semi-vocale sur *d* également à la fin d'un mot & devant une consonne se trouve 48 fois seulement dans le même manuscrit. Il faut compter dans ce nombre les mots composés commençant par la particule prépositionnelle *ad*; ex. : *advenit*, ce qui revient au même que *ad venit*, & suit par conséquent la même règle.

3^e Classe. Rencontre de deux consonnes dont la première est la sifflante *s*.

Ex. : *nobis Domine, sacerdos magnus, spiritus veritatis, relictis retibus, asperges me*.

Dans le cours du codex 339 de Saint-Gall, la semi-vocalisation se produit environ 50 fois sur l'*s* final.

Les grammairiens font remarquer que la dentale sifflante *s* à la fin des mots avait un son très faible : souvent même elle tombait. On voit qu'au moyen âge les chantres liturgistes la maintenaient avec soin.

Dans le corps d'un mot l'*s* semi-vocalisée ne se trouve que dans *Israhel*, & seulement 6 fois.

4^e Classe. Rencontre des deux consonnes *gn* dans le corps d'un mot.

Le groupe des deux consonnes *gn*, comme dans *magnus, regna, cognovit, lignum*, impose 73 fois à la mélodie la semi-vocalisation des notes correspondantes.

Le *g* suivi d'*n* devient doux & mouillé (1).

5^e Classe. Rencontre de deux consonnes dont la première est une des lettres *d, m, n, r, t, b, s, l* suivies de *j*.

(1) Cf. DIEZ, *Grammaire des langues romanes*, t. I, p. 251, 322, 344, 418.

Ex. : <i>dj. adjutorium, ad Jesum</i>	13 fois
<i>mj. ovem Joseph, quam jocundum, terram Juda</i>	5 »
<i>nj. in fejunio, in jubilatione, injuste.</i>	3 »
<i>rj. senior juste, lætabitur justus</i>	3 »
<i>tj. et jam, et Jesum, et justitiam, pluant justum</i>	6 »
<i>bj. subjecit</i>	1 »
<i>sj. esses junior</i>	1 »
(<i>tj. Sans exemple, pourrait se trouver dans semel juravi.</i>)	Total 32 fois

Enfin pour terminer ce qui concerne le premier cas phonétique liquescent, il faut encore citer les combinaisons de deux consonnes dont la première est une des lettres *c, f, p*; mais les cas de liquescence sur ces combinaisons sont trop rares pour former une classe à part; il suffit de les signaler brièvement.

La semi-vocalisation de *c* est extrêmement rare.

En voici deux exemples tirés du codex 339 de Saint-Gall :

A la fin d'un mot, dans *adduc me*;

Dans le corps d'un mot : *ac-crescunt* (assimilation pour *ad-crescunt*). La dureté de cette consonne ne permet pas de lui accorder le son doux & fondant de la note liquescente.

L'*f* & le *p* s'adaptent aussi très rarement à une note semi-vocale, & c'est toujours par suite d'une assimilation régressive de consonnes. Ex. :

Saint-Gall.	{ Afflīctio	Einsiedeln.	{ ad-flīctio
339	{ Aþþropinquaret	121	{ ad-þropinquaret.

Ces deux cas reviennent donc en réalité à celui qui est exposé dans la deuxième classe.

Il est facile de comprendre, après ces explications, pourquoi les combinaisons suivantes de consonnes ne peuvent imposer à la mélodie des notes liquescentes : elles appartiennent presque toujours à la même syllabe, & la rapidité de leur prononciation ne permet pas d'insérer entre elles un arrière-son sur lequel reposerait la note liquescente :

bl. blandiri; *br. brevis*; — *cl. clemens*; *cr. credo*; — *dr. cedrus*; — *fl. flagitare*; *fr. fragor*; — *gl. gloria*; *gr. gratia*; — *pl. placide*; *pr. preces*; *ps. psallere*; — *sc. erubesco*; — *sp. sperare*; *aspero*; *st. stare*; — *tr. trans, tribus*.

D'autres associations semblent aussi trop rudes pour agir dans le sens de la semi-vocalisation; ex. : *ā. benediāus*; *x. ex hoc*; *ss. diebus suis*.

Certaines écoles cependant admettent la semi-vocalisation, même au contact de ces dernières combinaisons de consonnes *ā, x*; ainsi, dans les manuscrits lombards, ceux surtout qui proviennent du Mont-Cassin, on en trouve des exemples (pl. 22, ligne 1, *fructificavi*; ligne 2, *expeñabo, &c.*); mais ces exceptions particulières n'infirmement en rien les règles que nous avons posées & qui s'appliquent à l'immense majorité des livres de chants liturgiques écrits dans tous les pays.

Les calligraphes lombards font un usage exubérant des signes semi-vocaux; on peut s'en

faire une idée en examinant les planches 19, 20, 21, 22 du présent volume. Dans ces fac-similés de notation lombarde, des signes neumatiques particuliers signalent presque toutes les rencontres de consonnes sans distinction ; ils appartiennent également au genre des notes semi-vocales, mais à proprement parler ils n'indiquent pas un effet mélodique spécial & voulu : leur but est seulement d'avertir le chanteur de ne laisser tomber aucune des syllabes du texte, & de donner à la note qui correspond au groupe de deux ou trois consonnes toute la valeur temporelle qu'exige une parfaite articulation. Cette interprétation n'est pas douteuse quand on remarque qu'un grand nombre de ces notes semi-vocales sont à l'unisson de la note précédente, ou plutôt ne forment avec celle-ci qu'une seule & même note. La semi-vocalisation unisonnante est habituelle dans les écritures lombardes. Ce fait est facile à constater, puisque cette notation relève en général de la diastématique sans lignes ou sur lignes.

Voici quelques exemples de semi-vocalisation unisonnante empruntés à la planche 22 déjà citée :

- ligne 1. *fruſificavi.*
 » 2. *in miſericordia... expeſtabo.*
 » 4. *palma.*
 » 5. *multiplīcabitur.*
 » 6. *in domo.*

Signalons pour finir, ligne 6, le mot *ad annuntiandum*, qui sur toutes les syllabes, *ti* excepté, porte un signe de semi-vocalisation.

Nous sommes portés à croire que la liquescence unisonnante se rencontre également dans les manuscrits sangalliens, mais ici la constatation est plus difficile à cause de la notation chironomique employée dans les monuments de cette école. Nous soulevons en passant ces questions intéressantes. Elles seront étudiées plus tard avec un soin particulier.

DEUXIÈME CAS

Consonnes **M** et **G** seules entre deux voyelles.

La liquescence d'un son musical est déterminée par les consonnes m et g seules entre deux voyelles.

1^{re} Classe. — **m.** Dans le codex 339 de Saint-Gall, nous avons relevé 46 cas de liquescence sur la lettre *m* dans les mots suivants & autres semblables :

Semitas, etenim universi, altissimi, anima mea, libera me, de manu, &c.

Dans ces exemples, la semi-vocalisation est le résultat d'une cause analogue à celle qui occasionne la liquescence dans toutes les classes du premier cas phonétique.

L'*m* après une voyelle produit également un arrière-son, une note sourde, une sorte de bourdonnement, de mugissement indiqué par les grammairiens ainsi qu'il suit :

« *At tertia (littera m) mugit intus abditum et cavum sonum.* » (TERENTIANUS, ap. Putsch, p. 230.)

« *Quia secunda (littera m) mugit intus abditum et cæcum sonum.* » (*Ibid.*, Putsch, p. 2401.)

« *At m impressis invicem labiis, mugitum quemdam intra oris specum... dabit.* » (M. VICTORINUS, Putsch, p. 2455.)

Diomède & plusieurs autres grammairiens appellent l'*m* : *consonans semivocalis liquida*. (Putsch, p. 419.)

Ce bourdonnement de l'*m*, prolongé quelque peu dans le chant, amène tout naturellement une note semi-vocale.

Il est à remarquer, dans l'exemple : *anima mea*, que la note liquescente est marquée sur la syllabe qui précède l'*m* : les deux mots sont liés ensemble & n'en forment qu'un seul. C'est par une sorte d'anticipation attractive & toute naturelle que se produit ici le phénomène de la liquescence (1).

2^e Classe. — **g.** La lettre *g* seule entre deux voyelles ne rend liquescentes les notes correspondantes que devant les voyelles *e* & *i*.

Nous avons relevé 33 cas dans le manuscrit 339 de Saint-Gall : *regi*, *confugient*, *legem*, *euge*, *cogitatione*, *age*, *tota gens*, &c.

(1) La liquescence exceptionnelle relevée dans les mots *libera me*, *anima mea* & autres semblables, ne peut s'expliquer que par une anticipation spontanée de la consonne initiale du second mot, ce qui fait subir à cette consonne une sorte de redoublement : *libera m-me*, *anima m-mea*.

Une anticipation analogue à été constatée par les métriciens dans la poésie grecque & latine. Ainsi dans les vers suivants tirés de l'Illiade d'Homère :

τό οἱ ὑπὸ λαπάρην τέτατο μέγα τε σιθάρῶν τε (X. 307)

τὼ δὲ κορυπέεσθην, ἄμα δὲ νέφος εἴπετο πέζων (E. 274)

Nous voyons : 1^o que la finale brève de ὑπὸ s'allonge devant λαπάρην ;

2^o que la finale brève de τέτατο s'allonge devant μέγα ;

3^o que la syllabe brève δὲ s'allonge devant νέφος.

« C'est que, à l'époque homérique, dit M. Havet, ces consonnes (λ, μ, ν) se doublaient spontanément dans la prononciation. Le premier vers pris comme exemple était donc prononcé ainsi :

τόδ' εἶποι ὑπὸ λ-λαπάρην τέτατο μ-μέγα τε σ-σιθάρῶν τε. »

Chez les latins, Virgile & Ovide ont imité ce procédé. Ainsi dans le premier nous lisons des vers comme celui-ci :

Liminaque laurusque dei, totusque moveri.

Et dans le second :

Sideraque ventique nocent avidaque volucres.

Impossible de scander ces deux vers si l'on ne redouble *l* de *laurus* & *τ* de *venti* afin de procurer à la brève que le bénéfice de l'allongement par position.

Nous ferons cependant observer que nous proposons cette explication en raison seulement de l'analogie, en constatant du reste que le cas est aussi rare pour les liquescentes grégoriennes qu'il l'est pour les allongements des voyelles brèves chez les poètes latins.

Cf. sur ce détail prosodique : L. HAVET, *Métrique grecque et latine*, p. 51, 52 ; L. MULLER, *Métrique grecque et latine*, p. 110 ; P. VIRGILII MARONIS Opera, édition E. BENOIST, Paris, Hachette, 1876, t. 1, p. 44, note 1.

La lettre *g* avait primitivement le son dur devant toutes les voyelles sans exception, mais dans le cours des âges cette prononciation s'adoucit devant *e* & *i*, au point que, nous dit M. Diez, (*Grammaire des langues romanes*, p. 247) on trouve des inscriptions où cette lettre cède sa place à *j* consonne & permute avec elle. Ainsi on a : *magestas*, *majestas* & *maiestas*. Le son chuintant de cette lettre, ajoute-t-il, se faisait aussi précéder d'un léger *d*, comme on l'entend encore de nos jours en Italie, où *regit* sonne comme *redgit*. (Cf. Diez, *op. cit.*, p. 327.)

Ces diverses phases de prononciation expliquent la note semi-vocale qui accompagne cette lettre. Dans la première hypothèse on peut l'assimiler à *i* consonne (voir ci-dessus 4^e cas, *maiestas*), dans la seconde, au groupe de deux consonnes susceptibles de semi-vocalisation. (Voir ci-dessus, 1^{er} cas, 2^e classe.)

Il y a bien encore trois consonnes qui, seules entre deux voyelles, donnent lieu à la liquescence ; ce sont les lettres *t*, *n*, *r* finales dans les exemples suivants :

t. custodiet eas, et est.

n. in æternum.

r. pater in me.

Mais ces quatre cas sont les seuls que nous connaissons dans le codex 339 de Saint-Gall. Ce sont donc des exceptions trop rares pour qu'on en tienne compte dans la théorie générale de la liquescence. Il suffit de les relever au passage.

On peut cependant les expliquer. La résonnance tant soit peu prolongée de ces lettres à la fin des mots amène naturellement l'arrière-son semi-vocal, qui se traduit aussitôt dans la mélodie par une note de même nature. Les autres consonnes qui terminent les mots latins (*b*, *c*, *l*) pourraient, elles aussi, être affectées, quoique rarement, de notes liquescentes (1).

TROISIÈME CAS

Diphthongue AU.

La diphthongue *au* donne lieu aux notes semi-vocales.

On comptait autrefois en latin huit diphthongues : *ai*, *ei*, *oi*, *ae*, *oe*, *au*, *eu*, *ou*.

Sur ce nombre, quatre ont disparu dès avant l'ère chrétienne. Ce sont *ai*, *ei*, *oi*, *ou*.

Deux autres *ae*, *oe*, formes altérées de *ai* & de *oi*, se prononcent à peu près comme *e* simple.

EU s'assourdit de bonne heure en *u*, en sorte que la note liquescente qu'on rencontre sur cette diphthongue est plus probablement le fait du *g* suivant : *euge*, *eudge*. (Voir 2^e cas, *g* seul entre deux voyelles.)

En outre, cette diphthongue, d'origine grecque, est très rare en latin.

Reste donc la diphthongue *au*, dont le contact immédiat avec la mélodie produit environ 160 notes liquescentes dans le cours du manuscrit 339 de Saint-Gall.

(1) « Omnes mutæ (consonantes) terminantur in *e* », dit un grammairien du XI^e siècle, cité par M. Thurot. « Sonus mutarum est sonus incompletus & parvus. » (*Notice et extraits de divers manuscrits*, t. XXII, p. 137.)

Cette diphtongue se prononçait & se prononce encore en Italie avec le double son représenté en français par *a-ou* : ce double son donne lieu à la note semi-vocale. Le premier *a* est le plus fort, le second *ou* est plus obscur ; grâce à sa faiblesse & à sa douceur, il peut être assimilé à l'arrière-son qui se produit entre deux consonnes & supporter ainsi la note liquescente.

Après le cas des quatre liquides, c'est la diphtongue *au* qui a le plus d'efficacité pour déterminer la semi-vocalisation des notes.

Faut-il considérer comme diphtongue le groupe *ui* dans le mot *alleluia* ?

Les grammairiens anciens sont unanimes à exclure ce groupe de voyelles du nombre des diphtongues ; il vaut donc mieux ici regarder l'*i* comme *i* consonne entre deux voyelles ; alors l'emploi de la note liquescente sur cette syllabe de *alleluia* revient au cas suivant.

QUATRIÈME CAS

J entre deux voyelles.

Ce cas doit être assimilé à celui des diphtongues : j ou i consonne est une lettre double mise pour ii.

Les grammairiens sont explicites sur ce point ; ainsi Priscien, parlant de l'*i* redoublé, pour représenter l'*i* consonne dans *pei-ius*, *ei-ius*, *mai-ius*, nous dit expressément que ces deux *i* considérés comme consonnes ne pouvaient pas être attribués tous les deux à la même syllabe ; & il ajoute qu'il en est de même pour toutes les consonnes redoublées. (Putsch, p. 545 ; Keil, t. 1, p. 14.)

Pro duplici, quando in medio dictionis ab eo (ab i = ab j) incipit syllaba post vocalem ante se positam, subsequenteque quoque vocali in eadem syllaba, ut maius, peius, eius in quo loco antiqui solebant geminare eandem litteram, et maius, peius, eius, scribere, quod non aliter pronuntiari posset, quam si cum superiore syllaba prior i, cum sequente altera proferretur, ut pei-ius, ei-ius, mai-ius (et duo ii pro duabus consonantibus accipiebant). Nam quamvis j sit consonans, in eadem syllaba geminata jungi non posset : ergo non aliter quam tel-lus, manus proferri debuit. (ÉDON, op. cit., p. 207.)

Les mots dans lesquels se rencontre la liquescence du *j* sont *ejus*, *hujus* & *majestas*. On en compte environ 100 cas dans le codex 339 de Saint-Gall. Il faut ajouter le mot *alleluia* qui se trouve 156 fois avec la semi-vocalisation sur *uia*.

Le tableau suivant présente sous un seul coup d'œil les cas phonétiques déterminant la liquescence. Il contient le résultat du dépouillement de toutes les notes semi-vocales du manuscrit 339 de Saint-Gall. Les chiffres donnés comme total dans chacun des cas sont seulement approximatifs : dans un travail aussi minutieux il est impossible que quelques notes liquescentes n'aient pas échappé à notre vigilance. Nous pouvons cependant affirmer que les notes oubliées sont peu nombreuses & ne sauraient modifier en rien les conclusions générales de la présente étude.

TABLEAU DES CAS PHONÉTIQUES

PREMIER CAS

Rencontre de deux consonnes.

1 ^{re} Classe	2 ^e Classe	3 ^e Classe	4 ^e Classe	5 ^e Classe
N	T	S	GN	DJ
Total des cas : 980	Total des cas : 347	Total des cas : 55	Total des cas : 73	Total des cas : 13
Page Ligne	P. L.	P. L.	P. L.	P. L.
2 16 <i>sanctos</i>	16 15 <i>et brachium</i>	5 13 <i>nobis Domine</i>	5 7 <i>signum</i>	16 17 <i>adjutorium</i>
2 3 <i>confido</i>	16 7 <i>noluit consolari</i>	10 8 <i>dextris meis</i>	9 2 <i>cognosco</i>	24 14 <i>adjutor</i>
13 10 <i>angeli</i>	85 4 <i>liberabit Dñs.</i>	137 8 <i>patribus nostris</i>	11 8 <i>regnavit</i>	29 11 » »
4 8 <i>ostende</i>	97 20 <i>ut gladium</i>	97 6 <i>vobis regnum</i>	16 11 <i>magnus</i>	34 20 » »
3 5 <i>consortibus</i>	116 16 <i>et liberator</i>	117 1 <i>diebus cõte</i>	17 15 <i>regnum</i>	55 11 » »
2 17 <i>testamentum</i>	108 15 <i>et magnum</i>	24 2 <i>sponsus venit</i>	21 11 <i>signum</i>	61 6 » »
2 3 <i>in te</i>	52 9 <i>fiat fax</i>	31 5 <i>gressus meos</i>	14 8 <i>magnificentia</i>	83 16 » »
&c.	99 11 <i>ducet quo</i>	85 11 <i>rectos decet</i>	30 9 <i>malignantes</i>	116 16 » »
M	50 19 <i>et reforuit</i>	87 8 <i>vitis vera</i>	58 7 <i>expugnaverunt</i>	86 13 <i>adjuva</i>
Total des cas : 564	30 20 <i>sicut stipulam</i>	96 5 <i>fructus cester</i>	67 5 <i>impugnantes</i>	139 4 » »
P. L.	8 3 <i>venit tibi</i>	113 9 <i>secus mare</i>	72 15 <i>lignum</i>	118 5 <i>adjuvat</i>
37 3 <i>ambulabis</i>	12 10 <i>salvabit eos</i>	» 13 <i>relictis retibus</i>	73 16 <i>agni</i>	50 18 <i>adjuvat</i>
3 18 <i>omnibus</i>	12 12 <i>sicut vulneratum</i>	79 8 <i>exaltabis me</i>	81 18 <i>pugnabit</i>	63 20 <i>ad fesium</i>
3 17 <i>semper</i>	72 11 <i>est mundi</i>	» 13 <i>patris mei</i>	109 12 <i>signaculo</i>	M. J.
13 9 <i>tangam</i>	10 18 <i>est nobis</i>	84 20 <i>spiritus veritatis</i>	114 9 <i>signifer</i>	Total des cas : 5
2 10 <i>fructum suum</i>	18 16 <i>serviant ei</i>	124 16 <i>finis meus</i> <i>ime</i>	125 13 <i>repugnantum</i>	6 11 <i>ovem Joseph</i>
5 15 <i>terram suam</i>	11 19 <i>viderunt omnes</i>	126 20 <i>persequentibus</i>	&c.	9 10 » »
&c.	&c.	127 5 <i>virtus mea</i>		18 5 <i>terram Juda</i>
R	D	139 1 <i>asperges me</i>		98 15 <i>quam facundum</i>
Total des cas : 518	Total des cas : 48	&c.		60 9 <i>cum justitia</i>
P. L.	135 4 <i>ad caelos</i>			T. J.
33 11 <i>verbum</i>	29 <i>ad-ducentur</i>			Total des cas : 6
2 14 <i>cordis</i>	13 16 <i>quid faciunt</i>			5 1 <i>et jam</i>
3 10 <i>virgines</i>	90 5 <i>quemad-modum</i>			13 14 <i>et fesium</i>
44 12 <i>germinet</i>	85 2 <i>ad-omnitate</i>			4 12 <i>pluram justum</i>
2 10 <i>terra</i>	42 7 <i>ad fracem</i>			13 7 <i>lapidaverunt ju-</i>
44 12 <i>aperiatur terra</i>	114 9 <i>sed signifer</i>			dei
&c.	1 1 <i>ad te</i>			16 8 <i>induant justitiam</i>
	18 7 <i>ad-venit</i>			et justitiam
	36 10 <i>ad lapidem</i>			N. J.
	118 8 <i>ad-mirabile</i>			Total des cas : 3
	&c.			68 3 <i>in p̄junctio</i>
	Total général : 365			90 7 <i>in p̄bulatione</i>
				112 16 <i>injuste</i>
				R. J.
				Total des cas : 3
				25 15 <i>senior juste</i>
				28 3 <i>letabitur justus</i>
				86 3 » »
				B. J.
				91 13 <i>subjecit</i> 1
				S. J.
				99 9 <i>esses junior</i> 1
				Total : 32
Total général : 2452				

DÉTERMINANT LA LIQUESCENCE

DEUXIÈME CAS	TROISIÈME CAS	QUATRIÈME CAS
Consonnes seules.	Diphthongues.	J seul.

1 ^{re} Classe	2 ^e Classe	AU	J
M	G		
Total des cas : 46	Total des cas : 34	Total des cas : 459	Total des cas : 135
P. L.	P. L.	P. L.	P. L.
1 6 <i>semitas</i>	3 10 <i>regi</i>	3 18 <i>gaudete</i>	2 <i>ejus</i>
9 3 <i>altissimi</i>	16 13 <i>legem</i>	5 4 <i>claudus</i>	10 20 <i>cu/us</i>
34 2 <i>clamavi</i>	59 20 <i>age</i>	11 14 <i>lauda</i>	45 9 <i>majestas</i>
13 19 <i>bonum est</i>	22 5 <i>euge</i>	18 9 <i>aurum</i>	132 14 <i>hu/us</i>
14 19 <i>verum est</i>	64 11 <i>tota gens.</i>	22 6 <i>gaudium</i>	&c.
66 8 <i>libera me</i>	8 7 <i>confugient</i>	29 14 <i>pauperis</i>	UIA
114 7 <i>de manu</i>	13 6 <i>elegerunt</i>	64 14 <i>laus</i>	<i>alleluia</i> 153
2 4 <i>etenim universi</i>	22 12 <i>regina</i>	109 14 <i>autem</i>	&c.
8 10 <i>summum ejus</i>	23 7 <i>confregit</i>	21 16 <i>auxillabitur</i>	Total général : 288
21 5 <i>locutum est</i>	25 5 <i>abneget</i>	24 13 <i>exaudivit</i>	
37 1 <i>quoniam angelis</i>	30 4 <i>cogitationes</i>	27 1 <i>collaudant</i>	
39 2 <i>humilitatem</i>	39 19 <i>intellege</i>	32 14 <i>aufert</i>	
46 14 <i>anima mea</i>	96 4 <i>elegi</i>	34 18 <i>holocausta</i>	
47 1 <i>sum ego</i>	109 8 <i>protege</i>	89 3 <i>aula</i>	
50 5 <i>iram inimicorum</i>	116 16 <i>refugium</i>	62 6 <i>faucibus</i>	
65 4 <i>domine</i>	125 17 <i>agente</i>	&c.	
72 5 <i>clamans</i>	&c.		
76 15 <i>confitemini</i>			
90 5 <i>quemadmodum</i>			
&c.			

RÉSUMÉ.

1 ^{er} cas	1 ^{re} classe	2452
»	2 ^e	»	365
»	3 ^e	»	55
»	4 ^e	»	73
»	5 ^e	»	32
2 ^e cas	1 ^{re} classe	46
»	2 ^e	»	34
3 ^e cas.		159
4 ^e cas.		288

QUATRIÈME FAIT

L'emploi des sons semi-vocaux n'a pas lieu toutes les fois que se présentent les rencontres phonétiques énoncées ci-dessus.

En effet, s'il est exact de dire que toutes les notes liquescentes ont pour cause l'une des quatre circonstances phonétiques précédentes, on ne peut pas conclure à une réciprocity rigoureuse.

Ce quatrième fait, qui paraît au premier abord contradictoire avec le troisième, s'explique par la remarque suivante.

Deux causes doivent concourir simultanément à la formation d'une note liquescente : le texte & la cantilène ; le texte, qui doit contenir les lettres susceptibles de liquescence ; & la cantilène, qui doit se trouver dans des conditions rythmiques & mélodiques aptes à cette modification. Si l'une de ces deux causes vient à manquer, la mélodie n'éprouve aucun changement.

En effet, de même que, dans certains passages mélodiques susceptibles de semi-vocalisation, il n'y a pas cependant de sons semi-vocaux, parce que l'ordonnance des syllabes du texte ne les demande pas, ainsi peut-il inversement arriver que, en présence de circonstances phonétiques appelant la liquescence des notes, cette liquescence n'ait pas lieu parce que, à son tour, la mélodie n'est pas dans les dispositions passives nécessaires pour recevoir cette modification.

Sans doute la mélodie grégorienne (1), & c'est là son rôle le plus ordinaire, se prête avec

(1) Nous continuons de faire honneur du chant grégorien au pape saint Grégoire le Grand. Entre autres témoignages en faveur de ce pontife, nous avons apporté plus haut (page 20-22) une petite pièce de poésie, qui ne peut être postérieure au VIII^e siècle, puisque nous la trouvons dans un manuscrit de cette époque (voir le fac-similé planche 3) ; mais elle pourrait être plus ancienne que ce document ; car, ainsi que nous l'avons remarqué, elle n'est là qu'à l'état de copie, & de copie assez informe. Ajoutons, pour compléter ce que nous avons dit, que la pièce elle-même se présente comme une compilation ; preuve nouvelle que ce qu'elle contient remonte à une date antérieure. Ceci est certain du moins pour la partie qui va du vers 6^e, *Qui reciproca Deo*, au vers 18^e, *Ut psalmista monet*. Ces treize vers en effet sont empruntés mot à mot à une poésie de saint Aldhelme, qui, d'abord abbé de Malmesbury, puis évêque de Schireburn, vécut de 639 à 709. Cette poésie de *Basilica edificata a Bugge filia regis Angliæ*, a été publiée d'abord parmi les œuvres d'Alcuin (éd. Froben, t. II, p. 549 ; éd. Migne, t. II, p. 1310), puis restituée à saint Aldhelme d'après un manuscrit du Vatican par le cardinal Mai (*Classici Auctores*, t. V, p. 387), & enfin reproduite & confrontée sur un manuscrit de la Bibliothèque Nationale de Paris, n^o 8318, par J. A. Gilles (*S. Aldhelmi... opera quæ exstant*, p. 116 ; Migne, *Patr. lat.*, t. 89, p. 290). Le passage emprunté par le compilateur du *Gregorius præsul* comprend les vers 43^e & les vers 46^e-56^e. Déjà d'autres extraits du poète anglais avaient été donnés sous le nom de Valafrid Strabon par Baluze dans ses *Miscellanea* (lib. IV, p. 551 ; éd. Mansi, t. IV, p. 14), & par Basnage, d'après Baluze, dans son édition de Canisius (t. II, part. 2, p. 181).

Nous n'avons à relever dans ces diverses reproductions que deux variantes : vers 10, *Hymnista*, au lieu de *Hymnis te* (Levis), ou de *Hymnis et* (Froben) ; vers 13, *sorum* au lieu de *suorum* (cod. Lucéd. & Levis). *Hymnista* est évidemment la vraie leçon, & c'est bien celle de notre fac-similé, car ici *e* simple est pour *æ*. *Sorum* correspond au mot *fratres* du vers précédent, & semble indiquer deux chœurs, l'un d'hommes, l'autre de femmes, s'unissant ou se répondant dans une même psalmodie.

une souplesse admirable aux exigences, nous dirions volontiers aux caprices des paroles liturgiques ; toutefois, comme mélodie, elle a ses droits qu'elle ne peut aliéner parce qu'ils reposent sur les lois générales de la musique ; elle a son rythme qu'elle ne pourrait sacrifier sans nuire à son intégrité, sans détruire l'harmonie de ses parties, sans perdre sa beauté.

En effet, la liquescence modifie profondément le son qu'elle affecte. Comme son nom l'indique, la nature de la note liquescente est d'être coulante, fondue, semi-vocale, presque insaisissable : or, dans bien des cas, un aussi grand affaiblissement de sonorité ne peut ni ne doit venir altérer des notes qui, bien que de passage, doivent cependant rester assez solides & pleines pour conserver à la phrase musicale toute son ampleur, toute sa pureté. C'est pour cela que dans certaines circonstances, en dépit des groupes de consonnes ou des diphtongues, la cantilène secoue pour un instant le joug immédiat du texte & maintient l'intégrité de ses sons.

En outre il arrive très souvent, nous l'avons vu, que les notes liquescentes sont aussi des notes survenantes, épenthétiques, une sorte d'accroissement & de dilatation de la mélodie. Or s'il est des cas où la largeur, la liberté de la cantilène & du rythme grégoriens admettent l'addition d'une, de deux ou même de plusieurs notes, il en est d'autres où cette addition détruirait à la fois le rythme & la mélodie. C'est alors que, malgré les sollicitations du texte, la phrase musicale refuse de se plier & rejette la liquescence.

La détermination précise des cas qui motivent cette résistance momentanée de la cantilène à l'influence des paroles appartient à l'étude de la phraséologie musicale & du rythme du chant liturgique.

Nous ne pouvons aborder encore un semblable travail, parce qu'il est long, minutieux, difficile, & que rien jusqu'à présent n'y a suffisamment préparé nos lecteurs.

Au surplus, comme nous étudions principalement à cette heure la graphique des manuscrits, nous ne saurions nous attarder sur ce point sans dévier du plan que nous nous sommes tracé.

Il suffira donc de dire pour le moment que, toutes les fois que les quatre circonstances phonétiques se présentent dans le texte sans amener la liquescence dans la mélodie, c'est que les propres lois de celle-ci ou celles du rythme interdisent cette modification.

Le but du présent travail est uniquement de bien faire connaître les trois premiers faits qui concernent les sons liquescents, & leurs formes graphiques. C'est le côté *positif & pratique* de la question. Le côté *négalif*, représenté par le quatrième fait, sera examiné plus tard.

Après cette étude des lois phonétiques qui déterminent la semi-vocalisation, passons sans plus tarder à celle des signes liquescents, & montrons comment ils dérivent immédiatement des neumes-accents ordinaires. Ainsi il sera facile de contrôler sur les manuscrits tout ce que nous venons d'exposer.

§ II
NOTATION
DES NEUMES LIQUESCENTS

et Vérification des théories précédentes.

La forme des neumes liquescents, comme celle des neumes ordinaires, varie selon les pays & les époques, mais partout les notes semi-vocales sont le résultat de l'un des cas phonétiques dont nous avons parlé.

Quels étaient dans les manuscrits les signes graphiques distinctifs de la liquescence? C'est ce qu'il est intéressant de rechercher. Mais, afin d'éviter la confusion, nous nous bornerons pour le moment à étudier la notation des sons semi-vocaux dans les monuments de l'école de Saint-Gall. Les manuscrits 359 & 339 de cette abbaye sont entre les mains des lecteurs, nous y puiserons le plus grand nombre de nos exemples, ne nous faisant pas faute d'en emprunter aussi ailleurs, principalement au codex 121 de l'abbaye d'Einsiedeln.

Les neumes liquescents dérivent tous sans exceptions des neumes-accents primitifs, mais par deux voies différentes :





- 1° par *modification simple* du dernier trait d'un groupe neumatique quelconque;
- 2° par *addition* ou *épenthèse* d'un nouveau trait ajouté aux lignes ordinaires des neumes.













I. Groupes neumatiques liquescents

dérivant des neumes-accents par voie de *modification simple*.

Tous les neumes, depuis les plus simples jusqu'aux plus compliqués, ceux qui se terminent en montant comme ceux qui finissent en descendant, peuvent recevoir la modification graphique significative du son liquescent.

TABLEAU I
NEUMES-ACCENTS LIQUESCENTS

		NEUMES-ACCENTS ordinaires		NEUMES-ACCENTS liquescents
Groupes se terminant par une <i>Virga</i> ou accent aigu	Podatus		se modifie en Epiphonus	
	Porreclusus		se modifie en Porreclusus liquescents	

Groupes se terminant par une Virga ou accent aigu	}	Scandicus		se modifie en Scandicus liquescent (Epiphonus præpunctis)	
		Climacus resupinus		se modifie en Climacus resupinus liquescent	
Groupes se terminant par un Punctum ou accent grave	}	Clivis		se modifie en Cephalicus	
		Torculus		se modifie en Torculus liquescent (Cephalicus præpunctis)	
		Climacus		se modifie en Ancus (Climacus li- quescent ou Sinuosus)	
		Pes subbipunctis		se modifie en Pes subbipunctis li- quescent ou Pes Sinuosus.	

On sait déjà que la note susceptible de recevoir la note liquescente est toujours la dernière des groupes neumatiques; le dernier trait des neumes doit donc attirer l'attention du lecteur.

1° Groupes terminés par une virga. Dans tous ces neumes (*podatus, porrectus, scandicus, climacus, resupinus, &c.*) le signe de la liquescence, dans les manuscrits sangalliens & allemands, est le raccourcissement plus ou moins caractérisé de la virga finale. (∞ pour J).

Le *podatus* ainsi écourté perd son nom & prend celui d'*épiphonus*, lequel est probablement une altération pour *émiphonus*, en grec ἠμίφωνος, *semivocalis*. Les autres neumes gardent la même dénomination en y joignant le qualificatif de liquescent ou de semivocalis.

2° Groupes se terminant par un accent grave ou punctum. Pour la clivis & le torculus, la modification significative de la liquescence consiste également dans un raccourcissement de l'accent grave final de ces neumes; mais de plus, le trait ainsi raccourci se recourbe, se replie (*pliqua, plique*) vers la virga précédente, pour former à son sommet une petite boucle *l*.

La clivis liquescente prend le nom de *cephalicus*, de κεφαλή, tête.

Pour bien comprendre la formation du climacus liquescent ou ancus *l*, (de ἀγκύων, courbure) il faut se rappeler que le climacus se compose d'un accent aigu suivi de deux accents

TABLEAU II

PSALMODIE DES INTROITS DU PREMIER MODE. MANUSCRIT D'EINSIEDELN N° 121. (1)

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	
	Pages.	Intros.		a. /	///	///	///	///	///	///	///	///	///	///	///	///	///	///	///	///	///
A	7	Gaudete.	Be-ne	dixisti Domine	ter-	ram	tu- am	aver-	tisti capti-	vi-	ta-	tem Ja-	cob								
B	10	Rorate.	Cæ-li	enarrant	glo-	ri-am	De-i	& o-	pera manu-um	e-	jus annunti-	at fir-	ma-men-	tum							
C	22	Memento.	Con-fi	temini Domino	quo-	ni-am	bonus	quo-ni-	am in	se-	clm miseri-	cor-	di-	e-	jus						
D	33	Etenim sederunt.	Be- a-	ti immacu-	la-	ti in	vi- a	qui am-	bulant in												
E	59	Statuit.	Mi-se-	ri-	cor-	di-as Do-	mini	in æ-													
F	73	Suscepimus.	Magnus	Dominus & lau-	da-	biilis	nimis	in ci-	vitate De-i	no-	stri in mon-	te san-	cto e-	jus							
G	75	Gaudeamus.	E- ru-	ctavit cor me-um	ver-	bum	bonum	di-co	ego ope-												
H	85	Exsurge.	De- us	auribus	no-	stris audi-	vimus	patris	nostri annunti-												
I	93	Misereris.	Mi-se-	rere me-i, De-us, mise-	re-	re-	me- i	quoni-	am in te con-	fi-	dit	a-	ni-	ma me-	a						
J	128	Ego autem cum.	E- xau-	di Domine ju-	sti-	ti-am	me-am	inten-	de depreca-												

K	129	Lex Domini.	Cæ- li	enarrant	glo-	ri-am	De- i	& o-	pera manu-um	e-	jus annunti-	at fir-	ma-men-	tum							
L	138	Ego autem.	In te	Dñe speravi n. confidam	in	æ-	ternum	in ju-	sti-ti- a tu-												
M	159	Meditatio.	Cæ- li	enarrant	glo-	ri-am	De- i	& o-	pera manu-um	e-	jus annunti-	at fir-	ma-men-	tum							
N	242	Exclamaverunt.	E- xul-	tate	ju-	sti in Do-	mi-no	rectos	decet												
O	252	Exaudi Dñe allel.	Domi-	nus illumi-	na-	ti-o	me- a	& sa-	lus me-												
P	262	Sapientiam.	E- xul-	tate	ju-	sti in Do-	mi-no	rectos	decet												
Q	265	Salus autem.	No- li	emulari in	ma-	lignan-	tibus	neque	zelaveris												
R	268	De ventre.	Bo- num	est confi-	te-	ri Do-	mi-no	& psal-	lere nomini tu-												
S	277	Scio cui.	Domi-	ne probasti me																	
T	280	Laudate pueri.	Sit no-	men Domini	be-	ne-	dictum	ex hoc	nunc & us-												
U	308	Dicit Dominus.	Mi-se-	ri- <i>Cf. ligne E.</i>	cor-	di-as Do-	mi- ni	in æ-													
V	309	Dominus secus.	Cæ- li	enarrant	glo-	ri-am	De- i	& o-	pera manu-um	e-	jus annunti-	at fir-	ma-men-	tum							
X	314	Factus est.	Di- li-	gam te Domine	vir-	tus	me- a	Domi-	nus firmamentum	me-	um & re-	fu-	gi-	um me-	um						
Y	325	Inclina.	Læ- ti-	fica animam	ser-	vi	tu- i	qui- a	ad te Dñe animam												
Z	327	Justus ut.	Be- a-	ti immacu-	la-	ti															
AA	332	Da pacem.	Læ- ta-	tus sum in his quæ	di-	cta sunt	mi- hi	in do-	mum Do-												

(1) Cf. page 63.

graves & que la forme primitive est \curvearrowright . La forme \curvearrowleft est déjà dérivée & altérée, (Cf. *Paléog. mus.*, t. I, p. 128 & 136) quoique très ancienne. L'ancus \curvearrowright des manuscrits sangalliens descend de la forme primitive. Les deux accents se fondent en un long trait arqué qui comprend deux notes, toutes les deux liquescentes. Ce neume est appelé *simosus* dans certains tableaux de neumes; c'est la traduction latine du mot *ancus* (1).

Connaissant les neumes liquescents & leurs causes, nous sommes désormais en mesure de vérifier par les manuscrits la réalité des faits exposés dans le paragraphe précédent.

Pour cette vérification il suffirait à la rigueur de relever un à un, dans les manuscrits qui doivent fournir les exemples, les divers groupes liquescents, & de montrer que les signes semi-vocaux concordent invariablement avec l'un des cas phonétiques énumérés dans le troisième fait (Cf. ci-dessus, p. 41). Ce travail a été exécuté, & nous le tenons à la disposition des lecteurs, mais on n'en donnera ici que des extraits, car il est trop considérable pour entrer dans ces pages. Toutefois ce procédé n'est pas complètement satisfaisant; il suffit, à la vérité, pour établir que les notes liquescentes prises isolément sont des faits de prononciation plutôt que de mélodie ou de rythme, mais il ne fait pas saisir sur le vif les modifications opérées dans la cantilène & dans la notation par l'influence immédiate du texte & des syllabes propres à déterminer la liquescence. Il faut donc avoir recours à une autre méthode; or il n'y en a pas de plus sûre ni de plus fructueuse que la méthode comparative.

Voici comment, dans l'espèce, elle doit être appliquée.

Il faut choisir dans le répertoire grégorien une mélodie type à laquelle s'appliquent des paroles différentes, &, dans cette mélodie plusieurs fois reproduite, étudier *un neume* en particulier, mis en relation directe, par le changement des paroles, avec toutes sortes de syllabes. Si la forme graphique de ce neume reste *pleine*, normale dans les cas syllabiques ordinaires, & devient au contraire *semi-vocale* & liquescente au contact immédiat des doubles consonnes & des diphtongues; si cette expérience renouvelée sur un grand nombre de phrases & de neumes conduit invariablement au même résultat, il sera dès lors évident que la présence ou l'absence du signe liquescent dépend uniquement de la constitution différente des syllabes.

Essayons de cette méthode; il va sans dire qu'elle ne saurait être mise en œuvre que sur des manuscrits entiers.

(1) Ce serait le lieu d'examiner les différentes formes de neumes liquescents dans les manuscrits de provenance italienne, aquitaine, française, &c.; mais, faute d'espace, nous réservons pour plus tard ce travail. D'ailleurs les lecteurs peuvent par eux-mêmes se faire une idée de ces variétés en recourant aux fac-similés publiés dans ce recueil. Deux remarques seulement: — 1^o La forme de l'épiphonus, du céphalicus & de l'ancus dans les manuscrits italiens des x^e & xi^e siècles est à peu près identique à celle de ces mêmes neumes à Saint-Gall (Cf. *Paléog. mus.*, t. II, pl. 4 & 5). D'autres manuscrits, également d'origine italienne, délaissent ces formes pour en adopter d'autres qui se rapprochent davantage des figures neumatiques françaises. — 2^o En France, en Belgique, en Angleterre, le système de représentation graphique des sons liquescents n'a plus pour signe caractéristique le raccourcissement du trait, comme dans l'épiphonus \cup pour \curvearrowleft , ou le pli de la virga dans le céphalicus \curvearrowright pour \curvearrowleft : c'est, au contraire, l'allongement du trait qui, sous diverses formes, signale ordinairement la présence de la note semi-vocale \curvearrowleft pour \curvearrowleft .

TABLEAU II

PSALMODIE DES INTROITS 1^{er} MODE.

Voir ce tableau pages 60 & 61.

Nous donnerons d'abord un tableau qui contient la psalmodie des psaumes aux introits d'après le manuscrit 121 d'Einsiedeln : il servira plusieurs fois dans le cours de notre travail, car les notes liquescentes y sont nombreuses.

Quelques mots pour expliquer l'organisation des tableaux suivants & indiquer la manière d'en faire usage.

Sur la portée de quatre lignes en haut se trouve, en notation carrée, la traduction de la mélodie type figurée par les neumes-accents des lignes inférieures.

En partant de la gauche, la colonne 1 contient des lettres destinées, dans le cours des explications, à numéroter & à désigner les lignes : ligne A, ligne B, &c. Les colonnes 2, 3 & 4 donnent l'indication des manuscrits, de la page, & même de la ligne où se trouvent le texte & les neumes sur lesquels nous attirons l'attention du lecteur.

Les autres colonnes sont numérotées pour faciliter les commentaires.

TABLEAU III

Exemples du Podatus *∫* changé en Epiphonus *◌* ou Pes Liquescent

Nous trouvons un exemple de la substitution de l'épiphonus au podatus dans la phrase mélodique qui commence les versets des répons-graduels du deuxième mode. Cette mélodie est précisément celle du *Justus ut palma* que nous reproduisons en ce moment dans nos planches phototypiques, en attendant les études que nous devons en faire plus tard.

Que le lecteur veuille bien porter son attention sur la septième colonne, il verra que toutes les syllabes, depuis la ligne A jusqu'à la ligne J inclusivement, sont surmontées du podatus *∫* ordinaire ; aucune ne contient les combinaisons de lettres qui déterminent les conditions phonétiques requises pour la liquescence.

A la ligne E, on remarquera que la rencontre des deux consonnes *c* & *d* dans *fac Deus* ne produit pas la semi-vocalisation : on l'a vu plus haut, la lettre *c* ne l'admet pas à cause de sa dureté & aussi à cause de la rapidité avec laquelle dans *ct* ou *cd* se succèdent les deux articulations, rapidité telle qu'elles se fondent presque en une seule, à l'instar de la consonne suivie d'une liquide, *pl*, *tr*, &c.

A partir de la ligne K jusqu'à la fin, dans la même colonne, l'épiphonus ou podatus

liquescens se substitue au podatus ordinaire. Cette substitution n'a pas d'autres causes que la nature même des syllabes : partout ici la voyelle est suivie de deux consonnes, dont la première est une des liquides *m, n, r*, *dum mane, intende, portabunt te, quam montes, in terra.*

	1	2	3	4	5	6	7	8	9
	St-G. 359	St-G. 339	Eins. 121						
	Page. Ligne.	Page. Ligne.	Page. Ligne.						
A	77 11	49 2	137 11		Si mei	non fuerint do-	mi-	na-	ti
B	38 5	10 8	25 6		Dixit	Dñs Domi-	no	me-	o
C	30 3	5 15	14 1		Benedi-	xi-	sti	Do-	mine
D	136 4	111 17	305 2		Dinu-	mera-	bo	e-	os
E	94 16	68 20	191 12		Salvum	me	fac	De-	us
F	30 12	6 2	15 3		Cæli		e-	nar-	rant
G	123 3		272 10		Cæli		e-	nar-	rant
H	31 2	6 5	15 9		A sum-		mo	cæ-	lo
I	31 8	6 8	16 1		Exci-		ta	Do-	mine
J	125 5	102 8	279 11		Canta-		te	Do-	mino
K	42 1	14 2	37 13		Ad annun-	tian-	dum	ma-	ne
L	31 14	6 10	16 5		Qui	regis Israel	in-	ten-	de
M	37 1	9 10	23 6		Qui	regis Israel	in-	ten-	de
N	64 11	35 17	99 13		In mani-	bus	por-	ta-	bunt
O	144 11	124 4	331 4		Prius-		quam	mon-	tes
P	128 16	104 18	287 8		Potens		in	ter-	ra

Les manuscrits 339 & 359 de St-Gall & 121 d'Einsiedeln reproduisent les mêmes modifications avec la similitude la plus parfaite, aux pages & aux lignes indiquées dans le tableau.

Il faut bien se garder ici de prendre le signe de l'épiphonus *o* pour la lettre *e* de la notation romaniennne dont nous parlerons plus loin. L'erreur est facile, & plusieurs célèbres archéologues de notre époque n'ont pas su l'éviter. Nos tableaux rendent ces sortes de confusions presque impossibles.

Autre exemple de la substitution de l'épiphonus au podatus : tableau II (pages 60, 61), colonne 14, sur le mot *ejus* des lignes B, K & M. C'est l'application du quatrième cas phonétique : *j* entre deux voyelles.

TABLEAU IV

Exemples de Porrectus liquescents

1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5	6	
S. G. 339		Ein. 121				S. G. 339		Ein. 121				
Page	Ligne	Page	Ligne			Page	Ligne	Page	Ligne			
A	8	10		ad sumum	⁄ e- ⁄ au-	X	106	4	290	12	se- quun- tur	
B	65	10	181	3	mei	⁄ en-	Y	113	13	310	4	at il- li
C	90	18	251	10	qui a-	scen-	Z	117	20	320	3	miseri- cor- diae
D	90	11	250	1	aspici-	⁄ en-	a	119	19	325	13	ser- vum tuum
E	115	20	314	9	prote-	⁄ en-	b	120	5	326	12	miseri- cor- dia
F	19	11	54	2	Deo	ctor	c	120	20	329	2	prin- cipium
G	22	18			judicium	meus	d	8	12	21	11	me- men- to
H	77	17	209	9	sem-	om-	e	127	20	346	2	tem- plum
I	79	6	214	5	libera-	nis	f	133	14	359	1	re- gnavit
J	90	14	250	5	ascen-	et	g	104	12	286	9	imponent et bene
K	91	5			relinquam	justitiam	h	77	16	209	7	ter- ram
L	93	2	256	2	sci-	per	i	79	10	214	11	sur- sum
M	99	17	272	12	con-	tor	j	30	19	85	7	al- tissimus
N	99	17	272	13	prin-	meus	k	32	2	88	11	vir- tutum
O	88	18	245	10	a	den-	l	41	17	115	5	re- tror- sum
P	25	15	72	7	ul-	or-	m	45	18			revere- an- tur
Q	26	14			a Spiritu	phanos	n	44	10	124	12	revere- an- tur
R	30	14	84	13	ex-	en-	o	46	13	130	7	ad- versus
S	45	19			e-	tiam	p	50	10	142	3	et confitebor
T	47	14	133	7	custodi-	con-	q	57	14	163	3	ad bellum
U	50	4	141	7	.et	fortatus	r	67	13	187	10	De- us meus
V	69	3	192	5	cla-	prin-	s	109	2			in- sidiis
					mor	cipatus	t	110	19	303	2	a- ram templi
					meus	mor	u	122	15	333	10	sur- gens filios
							v	124	9	337	12	et

Le changement du porrectus ordinaire en porrectus liquescent est plus rare. On se contente pour ce neume de présenter ici une liste de porrectus liquescents glanés çà & là dans les manuscrits 339 de Saint-Gall & 121 d'Einsiedeln. Quant au n° 359 de Saint-Gall (Lambillotte), il a été transcrit & reproduit avec trop de négligence pour qu'on puisse saisir avec sûreté cette nuance de la notation neumatique. Le copiste moderne bien certainement ne distinguait pas la forme ordinaire de ce neume de sa figure liquescente & n'y attachait pas d'importance. Dans l'original, ces deux formes sont cependant très distinctes, &, pour qui sait lire, la confusion n'est pas possible.

Toutes les syllabes de la colonne 5 sont, dans les deux manuscrits, surmontées du porrectus liquescent. Nous laissons au lecteur le soin de remarquer que toutes appartiennent à l'une des circonstances phonétiques indiquées.

Relevons seulement les cas les plus rares :

Ligne G, *et justitiam*; 1^{er} cas, 5^e classe.

« T, *custodiet eos*; 2^e cas (très rare).

« f, *regnavit*; 1^{er} cas, 4^e classe.

TABLEAU V

Exemples de Scandicus liquescents

1	2		3		4	5	6	7	1	2		3		4	5	6	7	
	St-G. 339	St-G. 359	St-G. 339	St-G. 359						St-G. 339	St-G. 359	St-G. 339	St-G. 359					Eins. 121
	Pag.	Lig.	Pag.	Lig.	Pag.	Lig.			Pag.	Lig.	Pag.	Lig.	Pag.	Lig.				
A	27	6	55	12	76	2	al-	tissimus	M	66	14		184	13	et	non		
							o		N	61	7		174	1	et	refugium		
B	27	6	55	13	76	3	in	lacrimis	O	65	4		180	1	Do-	mine		
							o		P	65	19	91	5	182	7	in	te	
C	29	14	58	15	82	4	pau-	peris	Q	69	3	95	6	192	5	et	clamor	
							o		R	83	10		210	5	an-	gelus		
D	30	2			83	6	al-	tissime	S	87	11		242	2	le-	luia		
							o		T	90	12		250	3	in	cælum		
E	31	4	60	16	86	4	ut	liberentur	U	90	14		250	6	in	cælum		
							o		V	92	13		254	11	cre-	den-	tes	
F	31	5			86	6	gres-	sus	X	92	17		255	6	om-	nia		
G	20	4			56	2	e-	jus	Y	95	6		260	13	e-	jus		
H	20	4			57	1	ter-	ra	Z	96	13		264	1	in	faucibus		
I	41	17			115	6	val-	de	a	98	4	121	9	268	8	de	ven-	tre
	J	42	4	72	1	116	5	miseri-	cor-	b	101	20		278	9	ad-	nun-	ciat
K	51	20			146	7	ut	non	c	104	9	128	7	286	2	ti-	men-	tibus
L	64	8			378	13	et	gentem	d	104	20		287	12	ut	detur		

1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7
St-G. 339	St-G. 359	Eins. 121					St-G. 339	St-G. 359	Eins. 121				
Pag. Lig.	Pag. Lig.	Pag. Lig.					Pag. Lig.	Pag. Lig.	Pag. Lig.				
e	106 19		292 13		un-	xit	n	131 16				gau-	dete
f	110 13	135 2	302 6		e-	jus	o	132 5	363 2			al-	leluia
g	110 16	135 7	302 10		e-	jus	p	132 5	363 3			te	martyrum
h	113 15				Än-	dream	q	134 2	343 4			e-	jus
i	117 3		317 11		Do-	minus	r	126 5				lau-	dabimur
j	121 17		381 8		an-	te	s	126 16				au-	ribus
k	120 13		328 4		et	narrantes	t	140 14				mun-	dum
l	127 10	146 10	345 3		om-	nes	u	130 14	152 10	366 2		al-	leluia
m	120 19		328 12		et	reddite							

Le scandicus liquescent $\text{e} \text{ } \text{e}$ ne dérive pas directement du scandicus ordinaire $\text{e} \text{ } \text{e}$ mais de cette forme $\text{e} \text{ } \text{e}$. On voit ici réparaître l'accent grave à la place du point médial; ce retour à l'accent grave était nécessaire pour donner au scandicus la forme liquescente qui est composée en somme d'un épiphonus ordinaire précédé d'un punctum, ou de deux.

On peut voir ce neume, toujours en relation avec l'un des cas phonétiques, dans les mss. 339 & 359 de Saint-Gall & 121 d'Einsiedeln, aux pages & lignes indiquées dans le cinquième tableau. On remarquera, ligne p, *te martyrum*, le monosyllabe *te* affecté du scandicus liquescent à cause de *l'm* qui commence le mot suivant. (Cf. ci-dessus p. 51.)

TABLEAU VI

Exemples de la Clivis A changée en Céphalicus f

Dans la colonne 6 de ce tableau, la série des clivis ordinaires se poursuit jusqu'à la ligne K. Aux lignes L, M, N, O, elles se transforment en céphalicus au contact de la diph-tongue *au* & des lettres *m*, *n*, *d*, suivies d'une consonne.

Il faut remarquer en passant les podatus de la septième colonne : dans toute la série, ils restent ordinaires, aucun n'est remplacé par l'épiphonus. Deux lignes cependant, si l'on s'en rapporte au seul texte, semblent demander la liquescence de ce podatus : ligne H, *misericordiæ*; ligne N, *inventus*. L'absence de l'épiphonus n'est ni une erreur ni un oubli de copiste, l'accord des trois manuscrits en fait foi; mais elle est une démonstration très explicite du quatrième fait ainsi formulé : *L'emploi des sons liquescents n'a pas nécessairement lieu toutes les fois que se présentent les rencontres phonétiques énumérées dans le troisième fait; il est nécessaire en outre que la mélodie et le rythme soient dans des conditions qui permettent cette transformation.*

Le tableau II (psalmodie des introïts, pages 60 & 61) fournit également plusieurs exemples de transformation de la clivis en céphalicus :

Colonne 9, ligne L, au mot *æternum*.

Colonne 11, ligne F, *in civitate*; ligne J, *intende*; ligne L, *in justitia*; ligne O, *et salus*;
ligne R, *et psallere*; ligne AA, *in Domino*.

1	2		3		4		5	6	7	8
	St-G. 359		St-G. 339		Eins. 121					
	Page	Ligne	Page	Ligne	Page	Ligne				
A	42	11	14	17	40	1	Sed	∧	∩	um
B	87	5	60	3	170	5	Emit-	∧	∩	cem
C	89	6	62	16	178	7	Vidis-	∧	∩	mine
D	121	4	97	17	267	7	Ut tes-	∧	∩	nium
E	141	10	118	9	321	6	Quoniam e-	∧	∩	ta est
F	88	13	61	17	175	8	Re-	∧	∩	vit
G	83	4	56	2	158	4	Exsur-	∧	∩	mine
H	48	11	20	15	57	10	Mise-	∧	∩	die
I	52	4	24	7	67	13	Quoniam ædi-	∧	∩	vit
J	67	10	37	12	104	12	Dom-	∧	∩	us
K	29	10	4	19	10	13	Et be-	∧	∩	cat
L	53	13	26	8	74	7	sicut	∩	∩	vimus
M	40	4	11	20	31	1	No-	∩	∩	cit
N	44	4	16	12	44	11	Non est	∩	∩	tus
O	96	15	70	3	195	6	Propter	∩	∩	us

Nous avons affirmé que la rencontre de plusieurs consonnes n'a pas toujours pour effet de produire la liquescence, même sur un neume où la mélodie la reçoit volontiers; il est utile de le montrer par des exemples. Ainsi colonne 9, ligne T, de ce même tableau II, la combinaison *ct* du mot *benediſum* maintient la clivis ordinaire. Il en est de même dans la colonne 11, où les groupes *tr*, *ct*, *x b*, des mots *patris* (ligne H), *reſos* (ligne N), *ex boc* (ligne T),

n'offrent pas trace de liquescence. Nous avons expliqué plus haut, page 49, la raison de ces exceptions. La méthode comparative nous permet de les saisir & de les constater sans crainte d'erreur.

TABLEAU VII

Exemples du Torculus \mathcal{A} \mathcal{J} changé en Torculus liquescent \mathcal{J}

1	2		3		4	5	6
	Saint-Gall 339		Einsied. 121				
	Page	Ligne	Page	Ligne			
A	2	2	1	6	animam	■	-
						\mathcal{J}	am
						\mathcal{J}	-
B	2	11	2	8	fructum	su-	um
						\mathcal{J}	-
C	3	2	5	1	Deo	tu-	o
						\mathcal{J}	-
D	5	17	14	6	ejus cum	e-	o
						\mathcal{J}	-
E	5	20	14	12	salvi e-	ri-	mus
						\mathcal{J}	-
F	4	13	9	13	Salva-	to-	rem
						\mathcal{J}	-
G	10	17	26	8	genu-	i	te
						\mathcal{J}	-
H	2	16	3	6	sanctos	■	-
						\mathcal{J}	jus
						\mathcal{J}	-
I	3	17	7	3	in Domino	sem-	per
						\mathcal{J}	-
J	16	7	44	1	quia	non	sunt
						\mathcal{J}	-
K	21	10	59	8	dicit	spon-	so
						\mathcal{J}	-
L	125	17	340	11	pœnitentiam a-	gen-	te
						\mathcal{J}	-

Les torculus liquescents se trouvent à toutes les pages des manuscrits sangalliens; il serait superflu d'en recueillir les exemples; le lecteur voudra bien lui-même se reporter aux monuments.

Une formule mélodique & rythmique, très commune à la cadence d'un grand nombre de phrases grégoriennes, c'est le torculus suivi d'un point; ex. : \mathcal{A} .

De-us.

On le trouve dans tous les modes, sur toutes les cordes. Ce torculus est ordinairement noté sous cette forme particulière f , qui indique un retard de la voix, chose toute naturelle à la fin d'une phrase. Le remplacement de ce neume par le torculus semi-vocal est assez rare; mais toutes les fois que celui-ci apparaît, il est en relation avec une diptongue ou deux consonnes, comme on peut le voir dans le tableau VII.

TABLEAU VIII

Exemples de Climacus semivocalis ou Ancus f

1	2		3		4		5	6	7
	St-Gall 339		Eins. 121		S -Gall 359				
	Page	Ligne	Page	Ligne	Page	Ligne			
A	61	20	176	1				ff e-	jus
B	105	3	288	6				ff e-	jus
C	88	18	245	10			alle-	ff lu-	ia
D	12	9	32	5				ff e-	jus
E	19	16	54	12				ff e-	jus
F	27	5	75	9	55	5		e-	jus
G	4	7	9	1				om-	nem
H	9	16	24	1				por-	tæ
I	13	12	36	6			au-	tem	genibus
J	24	6	67	10			tu-	um	Domine
K	34	3	94	9			su-	per	me
L	36	7	101	6	65	16		mil-	le
M	37	2	103	6	66	7		un-	quam
N	41	2	113	9	70	13		per-	cipe
O	42	8	116	12				ad	te
P	47	13	133	5				cor-	da
Q	47	15	133	9			illumi-	nans	oculos
R	49	20	140	13	78	6		il-	lis
S	52	8	147	11	79	16		in do-	num
T	56	6	158	12				edu-	xit
U	57	1	161	4				monu-	men-
V	58	15	166	6				tu-	um
X	59	15	169	1				misericordi-	am
Y	66	16	185	3				potave-	runt
Z	72	14			100	12	crux fidelis inter	om-	nes

1	2		3		4		5	6	7
	St-Gall 339		Eins. 121		St-Gall 359				
	Page	Ligne	Page	Ligne	Page	Ligne			
a	80	3	216	13			le-	gem	meam
b	85	13	235	5			a con-	ven-	tu
c	89	10	247	4			vo-	lun-	tatem
d	92	2	253	7			crea-	bun-	tur
e	94	10	259	6			in	il-	lis
f	105	19	290	3	130	2	supplanta-	bun-	tur
g	109	10					qui pro	mun-	di
h	125	2-3	339	3			ut vide-	am	bona

Les ancus recueillis dans les manuscrits 339 de Saint-Gall & 121 d'Einsiedeln suffiront pour montrer que l'usage en est imposé par les lois phonétiques qui règlent l'emploi des liquescentes. On a dit plus haut, page 59, quelle est l'origine de l'ancus ou sinuosus.

TABLEAU IX

Changement du Climacus præpunctis ou Pes subbipunctis \mathcal{J} .
en Ancus præpunctis ou Pes sinuosus \mathcal{J} .

1	2		3		4		5	6	7	8	9
	St-G. 359		St-G. 339		Eins. 121						
	Page	Ligne	Page	Ligne	Page	Ligne					
A	116	8	90	7	249	7	jubi-	\mathcal{M} la-	\mathcal{A} ti-	\mathcal{J} . o-	- ne
B	28	7	4	4	8	5	poten-	\mathcal{M} ti-	\mathcal{J} am	\mathcal{J} . tu-	- am
C	117	10	92	19	255	10	Spi-	\mathcal{M} ri-	\mathcal{J} tum	\mathcal{J} . tu-	- um
D	48	16	20	17	302	12	an-	\mathcal{M} ge-	\mathcal{A} li	\mathcal{J} ej-	- us

L'ancus \mathcal{J} entre dans les mêmes combinaisons neumatiques que le climacus. Le climacus præbipunctis \mathcal{J} . correspond à l'ancus præbipunctis \mathcal{J} ; le climacus præpunctis \mathcal{J} . = \mathcal{J} . à l'ancus præpunctis \mathcal{J} \mathcal{J} , nommé aussi *pes sinuosus*. Et ainsi des autres combinaisons de ce neume.

Pour abrégé, nous donnons dans le présent tableau un seul exemple du changement du climacus præpunctis en ancus præpunctis.

Cette substitution a lieu, colonne 8, ligne D, sous l'influence du mot *ejus, ei-ius*.
Colonne 7, la clivis est modifiée deux fois en céphalicus.

2. Formation des neumes liquescents

par *addition* ou *épenhèse* de sons semi-vocaux aux neumes-accents.









Nous arrivons au deuxième mode de formation des neumes liquescents. Dans les exemples précédents le son liquescent modifie une note constitutive de la mélodie, note qui fait partie intégrante de la phrase musicale & ne pourrait être supprimée sans porter atteinte au rythme. Cette note éprouve une diminution de sonorité qui n'altère ni la phrase musicale ni le rythme.





Tout au contraire, dans les exemples qui vont suivre, les notes liquescents n'appartiennent pas à la mélodie primitive : ce sont des notes *adventices*, des sons *épenhétiques* qui pourraient être retranchés dans la notation ou dans l'exécution sans nuire à la texture normale de la cantilène ; & de fait, dans beaucoup de manuscrits, elles sont supprimées. (Cf. ci-dessus p. 44 & 45.)

Les neumes se terminant par une virga sont ceux qui reçoivent le plus souvent le surcroît de notes adventices. L'adjonction est beaucoup plus rare dans le torculus & le climacus qui finissent par un accent grave ou punctum ; nous en donnerons quelques exemples. Voici comment se forment tous ces groupes.

TABLEAU X

Formation des neumes liquescents par addition.

Groupes se terminant par une Virga ou accent aigu	}	La Virga (1 note)		se transforme en Céphalicus (2 notes)	
		Le Podatus (2 notes)		se transforme en Torculus liquescent (3 notes)	
		Le Scandicus (3 notes)		se transforme en Scandicus flexus liquescent ou Céphalicus præ- punctis liquescent (4 notes)	
		Le Porrectus (3 notes)		se transforme en Porrectus flexus liquescent (4 notes)	

Groupes se terminant par	Le Torculus (3 notes)		se transforme en Pes Sinuosus ou Pes Subbipunctis liquescent (4 notes)	
un Punctum ou accent grave	Le Pes Subbipunctis (4 notes)		se transforme en Pes Subtripunctis liquescent (5 notes)	

Quelle est la cause de ces notes adventices ?

Nous l'avons déjà dit plus haut, c'est le texte ; ce sont les circonstances phonétiques liquescentes qui produisent ce léger développement de la mélodie. Il est nécessaire d'étudier avec soin ce phénomène si curieux de la liquescence épenthétique, qui nous permettra de mieux comprendre la nature du rythme grégorien, la liberté de son allure & son union intime avec les paroles de la liturgie.

Nous avons dit, dans la préface générale, que les lois de ce rythme étaient gravées, pour ainsi dire, dans la notation neumatique ; or voici qu'un petit détail de notation fournit une preuve bien frappante de cette assertion. En effet, grâce à la liquescence soit ordinaire soit adventice, la musique est tellement identifiée avec le texte, que la notation est alors une véritable reproduction *phonographique* des nuances les plus légères de la prononciation.

TABLEAU XI

Changement de la Virga / en Céphalicus ♪

Ce tableau a l'avantage de nous présenter des exemples de notes liquescentes introduites dans la mélodie tant par modification simple que par addition.

Colonne 6, on remarquera aux lignes F & G la substitution du céphalicus ♪ à la clivis /, à cause de la diphtongue *lau* du mot *laudate*, & à cause de la rencontre des consonnes *mpl* dans le mot *adimplebo*.

À la colonne 7 au contraire, on verra le changement de la virga / en céphalicus ♪. Toutes les lignes de cette colonne depuis A jusqu'à G ne présentent qu'une série de virgas ; mais aux lignes H & I la virga se transforme par addition en céphalicus au contact des consonnes

ni de *confitebuntur*, *deprecabuntur*. D'autres exemples du même accroissement de la mélodie sont fournis par le tableau II (pages 60 et 61). Colonne 17 de ce tableau, le céphalicus remplaçant la virga se présente aux lignes B, F, K, M, N, O, P, R, T, V.

1	2	3	4	5	6	7	8
	St-G. 359	St-G. 339	Eins. 124				
	Page Ligne	Page Ligne	Page Ligne				
A	90 14	65 14	181 12	-	sa-	lu-	te mea
B	99 10	71 7	199 6	-	sa-	lu-	tis
C	99 16	71 11	200 1	cir-	cu-	i-	tus
D	66 13	36 13	102 3	li-	be-	ra-	bo
E	67 1	36 15	102 8	glori-	fi-	ca-	bo
F	67 3	36 16	102 9	ad-	im-	ple-	bo
G	92 11	66 10	184 2		lau-	da-	te
H	54 7	29 2	80 7	depre-	ca-	bun-	tur
I	100 2	71 12	200 4	confi-	te-	bun-	tur

TABLEAU XII

Changement du Podatus \downarrow en Torculus Semivocalis \uparrow

Colonne 5, ligne B, le torculus semi-vocal \uparrow se substitue au podatus de la ligne A, à cause de la relation directe de ce neume avec les deux consonnes *ni* des mots *in lacum*.

Colonne 7, changement de la virga / en céphalicus \uparrow comme dans le tableau précédent.

Au tableau II (pages 60 et 61), colonne 7, lignes A, E, G, Y, remplacement du podatus par le torculus semi-vocal.

A noter, lignes H, N, & P de la même colonne : les groupes de consonnes *st* dans les mots *nostris* & *justi* ne sont pas liquescents. Les exceptions de ce genre sont assez nombreuses & confirment de nouveau ce que nous avons dit plus haut (p. 49) sur cette combinaison de lettres.

Même tableau II, colonne 7, ligne U, syllabe *cor* : négligence du copiste qui a conservé le podatus ; plus haut, ligne E, il n'a pas commis cet oubli. Nos tableaux comparatifs nous permettent de constater & de corriger avec certitude ces sortes d'erreurs, qui sont assez fréquentes dans les manuscrits.

	1		2		3		4		5	6	7	8
	St-Gall 359		St-Gall 339		Eins. 121							
	Page	Ligne	Page	Ligne	Page	Ligne						
A	87	15	60	18	172	11			su-	pe-	r	me
B	88	6	61	2	173	5			in	la-	/	cum

Tableau 14, colonne 5, on trouvera encore des exemples de notes ajoutées au podatus.

TABLEAU XIII

1^{er} Exemple du *Porrectus* // changé en *Porrectus flexus semivocalis* *N*

	1		2		3		4		5	6	7	8
	St-G. 359		St-G. 339		Eins. 121							
	Page	Ligne	Page	Ligne	Page	Ligne						
A	42	9	14	16	39	13			Dis- ci-	<i>N</i>	<i>N</i>	lus
B	44	3	16	11	44	9			in die-	<i>N</i>	<i>N</i>	suis
C	120	16	97	16	267	5			mis-	<i>N</i>	<i>N</i>	a Deo
D	96	12	70	1	195	3			ob- e-	<i>N</i>	<i>N</i>	ens
E	67	8	37	11	104	10			a-	<i>N</i>	<i>N</i>	ce
F	48	6	20	13	57	6			ve-	<i>N</i>	<i>N</i>	suum
G	52	2	24	6	67	10			no-	<i>N</i>	<i>N</i>	tuum

Les colonnes 6 & 7, aux lignes F & G, offrent trois exemples de notes semi-vocales adjointes au porrectus.

TABLEAU XIV

2^o Exemple du Porrectus *N* changé en Porrectus flexus semivocalis *N*

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
		St-G. 359	St-G. 339	Eins. 121							
		Pag. Lig.	Pag. Lig.	Pag. Lig.		<i>//</i>	<i>N</i>	<i>∫</i>	<i>N</i>	.	<i>-f</i>
A	91	6 65	18 182	8	&	li-	be-	ras-	ti	e-	os
					<i>∫</i>	<i>//</i>	<i>N</i>	<i>∫</i>	<i>N</i>	.	<i>-f</i>
B	92	13 66	9 184	3	magn-	i-	fi-	ca-	te	e-	um
					<i>∫</i>	<i>//</i>	<i>N</i>	<i>∫</i>	<i>N</i>	.	<i>-f</i>
C	66	16 36	15 102	7	in	tri-	bu-	la-	ti-	.	ne
					<i>∫</i>	<i>//</i>	<i>N</i>	<i>∫</i>	<i>N</i>	.	<i>-f</i>
D	92	10 66	9 184	1	hu-	mi-	li-	ta-	tem	me-	am
								oratio-	<i>N</i>	.	<i>-f</i>
E	99	9 71	6 199	5					nis	me-	æ
								& a verbo	<i>N</i>	.	<i>-f</i>
F	65	6 36	2 100	11					as-	pe-	ro
								pe-	<i>N</i>	.	<i>-f</i>
G	66	8 36	11 101	12					dem	tu-	um

Colonne 5, le podatus de la ligne D se transforme en torculus liquescent aux lignes A, B, C.

Colonne 9, lignes D & G, notes adjointes au porrectus.

Confirmons ici par des preuves évidentes empruntées à plusieurs tableaux ce qui a été dit dans la première partie de ce travail, sur l'efficacité particulièrement énergique des liquides *l*, *m*, *n*, *r*, suivies d'une autre consonne, pour déterminer la liquescence dans des circonstances mélodiques où d'autres cas phonétiques sont impuissants à la produire.

Tableau XIII, colonne 7, ligne B, aux mots *diebus suis*, l's finale suivie d'une consonne (1^{er} cas, 3^e classe) ne parvient pas à rendre liquescent par adjonction le porrectus, qui aux lignes F & G reçoit des notes adventives au contact de l'*m* & de l'*n* : *verbum meum, nomen tuum*.

De même, colonne 6, ligne C, au mot *missus*, les deux *ss* ne modifient pas le porrećtus.

Tableau XIV, colonne 9, ligne F, le groupe *sp de aspero* n'admet pas la liquescence.

Tableau II,	colonne 7	ligne H	»	<i>st de nostris</i>	»	»	»
»	»	»	7	» N	»	<i>st de justí</i>	»
»	»	»	9	» T	»	<i>ct de benedićum</i>	»
»	»	»	11	» H	»	<i>tr de patris</i>	»
»	»	»	11	» N	»	<i>ct de rećlos</i>	»
»	»	»	11	» T	»	<i>xb de ex boc</i>	»
»	»	»	14	» F	»	<i>st de nostri</i>	»

» » » 16, lignes B, K, M, V, le *t* final, aux mots *annuntiat, firmamentum*, demeure aussi *sans liquescence*.

TABLEAU XV

Changement du Scandicus / en Scandicus flexus liquescent /

1	2	3	4
A	Angers 83 Xe siècle		
B	Saint-Gall 359 Pages 26, 38, 111, 116, & 149		
C	Saint-Gall 339 Pages 1, 10, 24, 82, 90, &c.		
D	Einsiedeln 121 Pages 1, 10, 25, 249, &c.		

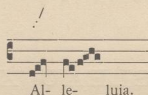
Pour ce tableau nous changeons notre méthode : au lieu de comparer une même phrase mélodique dans le même manuscrit, nous la comparerons dans des manuscrits de différentes écoles. Il est utile d'indiquer brièvement comment l'emploi des notes adventices dans certaines écoles calligraphiques & leur omission dans d'autres produisent de légères variantes auxquelles il est facile de remédier puisqu'on en connaît les causes.

Colonne 3, syllabe *all*. La version mélodique la plus simple & la plus fréquente est celle du manuscrit d'Angers, ligne A, avec le scandicus ordinaire. Ce scandicus est répété dans ce missel toutes les fois que cette cantilène se présente.

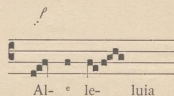
Dans les manuscrits sangalliens abondants en liquescentes, la liquide *l* de cette même syllabe occasionne, lignes B, C, D, une note adventice semi-vocale qui modifie légèrement la mélodie sans l'altérer : la virga du scandicus *l* est transformée en céphalicus *l* ; de là une variante au moins apparente dans les manuscrits.

Nous disons *apparente*, car en réalité l'effet produit est le même dans les deux versions, & l'une & l'autre sont également bonnes. Il est facile de le prouver.

La version A est celle-ci :



Or qu'arrive-t-il dans le chant de cette mélodie ? L'articulation distincte des deux *ll*, dans *alle*, introduit entre ces deux syllabes l'arrière-son ou voyelle épenthétique qui donne lieu à la note semi-vocale. La note qui correspond à cette voyelle adventice, n'est pas écrite dans la version A ; mais si la prononciation est correcte, elle se fait néanmoins entendre légère, douce, semi-vocale, & l'effet sur les auditeurs est celui-ci :



Or cette version est précisément celle des trois manuscrits de Saint-Gall, lignes B, C, D, où la voyelle épenthétique est représentée dans la délicate & fine notation sangallienne par la seconde note du céphalicus.

En effet, nous sommes ici très probablement en présence de la liquescence unissonnante dont nous avons déjà constaté l'existence dans les manuscrits lombards. Le céphalicus *l* doit être ici traduit par deux notes à l'unisson ; car aucun des manuscrits diastématiques parvenus à notre connaissance n'autorise la transcription de ce groupe par un intervalle de seconde ou de tierce. Toute la différence entre ces deux notations consiste donc en ce que l'une écrit, l'autre n'écrit pas la résonnance légère & sourde qui sépare & distingue les deux premières syllabes du mot *alleluia*.

Dans ce cas & dans ceux qui lui sont semblables, la note semi-vocale n'a qu'une valeur de prononciation : *cantabis syllabam sicut pronuntiaveris* ; cette règle qui s'applique, comme on sait, à tous les chants syllabiques grégoriens, vaut également pour l'exécution de toutes les notes liquescentes.

C'est surtout relativement aux sons liquescents produits par adjonction que l'usage varie

selon les écoles & les pays, les uns écrivant la note, les autres ne l'écrivant pas, sans que pour cela toutefois il y ait divergence dans l'exécution : dès lors que le texte est bien prononcé, les sons qui doivent être semi-vocaux arrivent d'eux-mêmes à leur place, & la mélodie demeure intacte sans variante réelle, malgré les différences d'écriture.

TABLEAU XVI

1^{er} exemple du Torculus changé en Pes Subbipunctis Semivocalis

1	2		3		4		5	6	7
	St-Gall 359		St-Gall 339		Einsied. 121				
	Page	Ligne	Page	Ligne	Page	Ligne			
A	80	4	52	10	148	3	Qui con-	/ [∧] fi-	dunt
B	71	13	42	2	116	1	Lau-	/ [∧] da-	te
C	103	11	73	20	200	9	Can-	te- [∧]	mus
D	104	4	74	6	202	8	Vi-	ne- [∧]	a
E	57	11	28	12	79	3	Be-	a- [∧]	tus vir
F	59	4	29	16	82	8	De pro-	fun- [∞]	dis
G	105	10	74	18	203	3	Sic- ut	cer- [∞]	vus
H	104	13	74	11	201	7	At-	ten- [∞]	de
I	35	9	7	18	20	1	Qui	re- [∞]	gis

Col. 6, lignes F, G, H, I, le torculus se trouve changé en pes subbipunctis semivocalis ou *pes sinusus* au contact des liquides *n*, *r*, dans les mots de *profundis*, *cervus*, *attende*, & de la lettre *g* seule dans *regis*.

TABLEAU XVII

2^e exemple du Torculus changé en Pes subbipunctis Semivocalis

Col. 6, lignes D, E, F, mêmes modifications que dans le tableau précédent.

A noter en passant : ligne A, l's finale de *filius meus* ne produit pas la liquescence : nouvelle preuve que l'influence des divers cas phonétiques n'est pas égale sur la même

mélodie. Tandis que le torculus, colonne 6, en contact avec les consonnes *r, l, n*, se laisse *liquéfier*, ce même groupe refuse de se prêter à une semblable modification lorsqu'il est en relation avec l'*s* suivie d'une autre consonne; cette rencontre de consonnes forme la troisième classe du premier cas phonétique.

	1		2		3		4		5		6		7	
	St-Gall 359		St-Gall 339		Einsied. 121									
	Page	Ligne	Page	Ligne	Page	Ligne								
A	38	10	10	10	25	11			fi- li-		us		meus	
B	111	10	82	6	224	6			quam		fe-		cit	
C	156 de l'original		132	18	360	5			a-		mi-		ci	
D	26	4	1	11					miseri-		cor-		diam	
E	149	2	24	10	348	8			ex-		sul-		tet	
F	116	11	90	9	240	10			as-		cen-		dens	

Enfin au tableau II (pages 60 & 61), col. 16, on trouve plusieurs cas de notes semi-vocales ajoutées au torculus, lignes C, D, E, N, P, U.


TABLEAU XVIII

Deuxième forme du *Climacus liquescent* /s/

	1		2		3		4		5		6		7	
	St-Gall 339		Einsied. 121		St-Gall 359									
	Page	Ligne	Page	Ligne	Page	Ligne								
A	130	20	367	1	153	10					temp-		tationem	
B	131	7	367	8	153	7			alle-		lu-		ia	
C	126	20	343	8							per-		sequentibus	
D	77	3	208	2							eius			
E	89	12	247	6					filii		ls-		rael	

1	2		3		4		5	6	7
	St-Gall 339		Einsied. 121		St-Gall 359				
	Page	Ligne	Page	Ligne	Page	Ligne			
F	78	13	212	2				<i>N</i> ₃	letuia
G	43	15	122	11				al- <i>ω</i> ₃	co
H	44	19					Abra-	agnos- <i>ω</i> ₃	Isaac
I	48	9	135	11			oratio-	ham <i>ω</i> ₃	meam
J	49	19	140	10			in	nem <i>ω</i> ₃	petuum
K	61	20	176	1			sus-	per- <i>ω</i> ₃	dimus
L	62	16	178	6	89	5	e-	pen- <i>ω</i> ₃	mihi
M	64	5	378	8				rant <i>ω</i> ₃	sillum
N	65	6	180	7			humilita-	con- <i>ω</i> ₃	meam
O	70	2	195	5	96	14	au-	tem <i>ω</i> ₃	crucis
P	89	18	248	4			di-	tem <i>ω</i> ₃	minus
Q	118	7					me-	cit Do- <i>ω</i> ₃	Domine
R	118	19	322	12			re-	us <i>ω</i> ₃	bunt
S	124	13	338	3			i-	dun-da- <i>ω</i> ₃	rui
T	14	16			42	9		ram me- <i>ω</i> ₃	ritur
								non mo-	

Les manuscrits sangalliens offrent une deuxième forme de climacus semi-vocal, assez rare il est vrai, mais qui cependant ne peut être passée sous silence. Le point inférieur de ce neume s'allonge & devient une virgule *l*₃ qui indique sans aucun doute la liquescence de cette note, parce que toujours cette virgule est en contact avec l'une des circonstances phonétiques déterminant cette nuance musicale.

Les neumes dans lesquels le climacus entre en composition reçoivent également la modification du point final *l*₃ — *N*₃ — *ω*₃. Dans tous ces cas il y a addition d'une note, & le climacus liquescent doit être traduit par quatre notes . On voudra bien se reporter au tableau XVIII pour en trouver des exemples.

Dans certains manuscrits de diverses provenances, allemands, anglais, français, tous les climacus ont régulièrement une *apostrophe* à la place du *punctum* inférieur. Il est clair que dans ces monuments, ce *punctum* allongé en virgule n'est plus un signe de liquescence ; c'est une particularité graphique sans importance qui provient d'habitudes de copiste. La *Paléographie* a déjà reproduit plusieurs exemples de ce genre. Cf. t. I, ms allemand, pl. XVII.

TABLEAU XIX

Altération d'une mélodie par introduction de notes liquescentes.

(Répons-Graduel *Justus ut palma*)

1	2	3	4	5	6
A	Saint-Gall 339				
	X ^e siècle		- -	-	-
		Jus-	tus ut	pal-	ma
B	Mont-Cassin 546. XI ^e s.				
	Paléog. Mus. t. II, pl. XXII		- -	-	-
		Jus-	tus ut	pal-	ma
C	Paris B. N. 1132. XI ^e s.				
	Paléog. Mus. t. I, pl. XXVIII		- -	-	-
		Jus-	tus ut	pal-	ma
D	Chartres 520-222. XIII ^e s.				
	Paléog. Mus. t. I, pl. XXX		- -	-	-
		Jus-	tus ut	pal-	ma
E	Chartres 529-428. XIV ^e s.				
	Paléog. Mus. t. I, pl. XXXI		- -	-	-
		Jus-	tus ut	pal-	ma

A la belle époque du chant grégorien, l'addition des notes liquescentes se faisait avec une adresse & un goût exquis, avec un grand sens de la mélodie & du rythme, qui, bien loin d'en être altérés, étaient au contraire embellis par ces ornements gracieux. Plus tard le goût s'affadit, l'exécution devint lourde, épaisse, & les délicatesses des cantilènes grégoriennes s'oublèrent promptement. C'est ainsi que les notes liquescentes adventives furent plus d'une fois, dans les manuscrits d'époque postérieure, l'occasion d'erreurs & de variantes. Nous en donnons des exemples dans ce dix-neuvième tableau. Ils sont empruntés :

Le 1^{er}, au ms 339 de St-Gall, publié dans nos collections. (*Neumes-Accents.*)

Le 2^e, au ms 546 du Mont-Cassin. (*Notation lombarde.*) Cf. *Paléog.*, t. II, pl. XXII.

Le 3^e, au ms 1132 de la Bibl. Nat. de Paris, fonds latin. (*Notation aquitaine. Points superposés.*) Cf. *Paléog.*, t. I, pl. XXVIII.

Le 4^e, au ms 520 (222) de Chartres. (*Notation carrée sur lignes.*) Cf. *Paléog.*, t. I, pl. XXX.

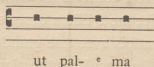
Le 5^e, au ms 529 (428) de Chartres. (*Notation carrée sur lignes.*) Cf. *Paléog.*, t. I, pl. XXXI.

Afin de faciliter la comparaison entre ces manuscrits, nous réduisons à une même notation les différentes variétés d'écriture qui y sont employées.

Il est curieux de suivre dans la colonne 5 de ce tableau l'accroissement progressif de la mélodie sur la syllabe *pal* du mot *palma*.

Analysons cette colonne.

Ligne A. Un seul punctum est affecté à la syllabe *pal*. Si l'exécutant prononce avec netteté les consonnes *i* & *m* du mot *palma*, une note semi-vocale très légère se fera tout naturellement entendre à l'unisson, sans qu'il soit nécessaire de l'écrire. L'effet produit sera celui-ci :



Ligne B. Cette note adventice se trouve écrite & à l'unisson dans le manuscrit 546 du Mont-Cassin. La différence entre ces deux premiers manuscrits n'est que pour l'œil, en réalité l'effet est le même.

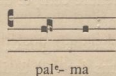
Ligne C. Dans le manuscrit aquitain, les deux notes à l'unisson du Mont-Cassin se transforment en *pes liquescent* ou *épiphonus*. La note semi-vocale, au lieu d'être à l'unisson avec la précédente, est transportée à la seconde supérieure, par suite de l'accent tonique, dont la tendance naturelle est d'élever la syllabe en tout ou en partie. Note de passage & d'ornement, *portamento di voce*, elle reste vague, flottante, incertaine au point de vue tonal, liquescente en un mot, ce qui permet encore de justifier cette variante légère.

Ligne D. Ici l'*épiphonus* se transforme en podatus plein. De note adventice, la seconde note de ce groupe passe au rang de son solide, ferme, & fait partie intégrante de la mélodie, ce qui dans ce cas est une faute, alourdit le chant & altère déjà le dessin mélodique. Cette altération devait conduire à une autre plus grande encore. Si le chanteur en effet rend *pleine* la seconde note du podatus, il se trouve obligé, pour bien articuler l'*l* de *palma*, d'ajouter une nouvelle note liquescente,

soit à l'unisson de la dernière note du podatus :

pal- e ma

soit à une seconde inférieure :



C'est ce qui arrive ligne E; ici l'altération de la cantilène est complète, car le *punctum* primitif se trouve développé jusqu'à devenir *torculus liquescent*.

C'est dans l'église de Chartres que s'est produite cette excroissance mélodique. Un autre manuscrit de la même église, postérieur à l'année 1325, donne la même variante. (Chartres, ms 528-348.)

Les variantes de ce genre sont assez nombreuses; elles ne peuvent cependant pas mettre obstacle à la restitution de la version primitive des mélées grégoriennes. Il est en effet très facile d'émonder les notes parasites qui, dans la suite des siècles, se sont introduites dans le chant liturgique par des abus analogues.

On voit, par l'exemple précédent, combien est dénuée de fondement l'opinion de certains archéologues qui, après avoir compté les notes dans différents manuscrits & constaté les variantes sans en rechercher les causes, affirment, sur des preuves mathématiques, disent-ils, que la plus grande confusion règne dans les monuments liturgiques, & de là concluent à l'impossibilité absolue d'une restitution.

Conclusion fautive, car après avoir constaté mathématiquement les variantes, l'archéologie musicale n'a pas dit son dernier mot. Elle a des procédés positifs au moyen desquels elle peut reconnaître & discerner, parfois avec une grande probabilité, le plus souvent avec une certitude absolue, les leçons bonnes & authentiques de celles qui sont altérées & fautives. La science archéologique musicale a déjà donné des preuves assez nombreuses de son exactitude dans l'art de restituer les textes pour qu'on ne la tienne pas en suspicion, & l'exemple que nous venons de donner, quelque bref qu'il soit, suffit, croyons-nous, pour montrer que ces restitutions ne sont pas œuvre de fantaisie.

TABLEAU XX

Changement régulier du *Podatus* √ en *Epiphonus* ∘ et en *Torculus* ∫

Du tableau XIX nous pouvons tirer cette proposition touchant la restitution d'un texte grégorien :

Un neume devenu liquescent par modification simple ne peut recevoir une nouvelle modification par adjonction de note adventice liquescente. Ainsi un podatus √ transformé en épiphonus ∘ ne peut se changer en torculus liquescent ∫.

On peut rencontrer cependant des cas qui semblent faire exception à cette règle, mais ils s'expliquent par des circonstances tout à fait spéciales du texte. Le tableau XX nous permettra de nous bien rendre compte de ce fait.

En voici l'explication :

Le *torculus liquescent* de la ligne C, syllabe *ten* (potentiam), est formé par la réunion en un seul groupe du *podatus* (col. 6) & du *céphalicus* (col. 7). Cette contraction était récla-

mée par le texte. Il n'y a donc pas ici exception à la règle que nous venons de poser. Les faits de ce genre sont fréquents dans la mélodie, mais nous ne devons pas nous y arrêter davantage, & nous terminerons ici nos recherches sur les notes semi-vocales.

	1		2		3		4		5		6		7		8	
	St-G. 359		St-G. 339		Eins. 121											
	Page	Ligne	Page	Ligne	Page	Ligne										
A	48	16	20	17	57	12	om-		nes		an-		ge-		li e- jus	
B	116	8	90	7	249	7	in		ubi-		la-		ti-		o- ne	
C	28	7	4	4	8	5	po-		ten-		ti-		am tu-		am	

Au surplus, après ces longues explications, nous pouvons espérer que les chanteurs doivent savoir la raison, la nature & l'exécution de ces liquescences musicales : « *Scire debet omnis cantor, quod litteræ quæ liquescunt in metrica arte, etiam in neumis musicæ artis liquescunt.* » (*Instituta Patrum*, Gerbert, *Script.* I, p. 6.)

Un dernier mot. L'étude des manuscrits, au point de vue des liquescences, est d'un intérêt réel non seulement pour le musicien, mais aussi pour le grammairien & le philologue. Ils y trouveront des données précieuses pour éclairer les questions de prononciation. « Les questions relatives à la prononciation d'une langue morte, dit M. Salomon Reinach (*Grammaire latine*, p. 257), sont toujours parmi les plus difficiles qu'on puisse soulever, à cause des variations incessantes que subit la prononciation suivant les temps, les lieux & l'influence des dialectes locaux. » C'est pourquoi on ne saurait recueillir avec trop de soin les moindres parcelles des renseignements dispersés dans les monuments anciens ; surtout quand il s'agit de l'antique prononciation de la langue latine, source principale de nos langues romanes.

Or la connaissance exacte des faits que nous venons de relever ne serait-elle pas pour les linguistes un secours très appréciable, puisque l'usage de ces notes liquides n'est que l'écho de la prononciation du texte liturgique dans les différents pays ? Les auteurs que nous avons pu lire ignorent cette source de renseignements. Les variétés des manuscrits, l'emploi plus ou moins fréquent des sons liquescents dans telle ou telle région apporteraient des témoignages contemporains & authentiques de la fidélité ou de la décadence de la prononciation dans ces pays ; car il est vraisemblable que la perfection, la netteté de l'arti-

culatation des syllabes & des lettres propres à la liquescence musicale est en raison directe de l'abondance des notes semi-vocales indiquées dans les livres de chant liturgique. En Italie, surtout dans la calligraphie du Mont-Cassin, & en Allemagne, ces notes sont plus fréquentes qu'en France, en Aquitaine, ou en Angleterre. Néanmoins, pour arriver à un résultat précis & satisfaisant, il serait nécessaire de pousser plus avant les études comparatives entre les manuscrits ; mais ceci appartient au domaine de la philologie, il nous suffit d'indiquer cette nouvelle voie à ceux qui le cultivent (1).

(1) Pour la commodité de ceux de nos lecteurs qui voudraient étudier ces questions, nous reproduisons ici la liste des ouvrages indiqués par M. Salomon Reinach, *loc. cit.* : Davies, *Accent, Quantity and Pronunciation of Greek and Latin*, Cambridge, 1854 ; Wordsworth, *Fragments and specimens of early Latin*, Oxford, 1874, p. 11 & suiv. ; Corsen, *Aussprache und Vocalismus*, 2^e éd., 1868 ; Ellis, *Practical Hints on the... pronunciation of Latin*, Londres, 1874 ; F. Ritschl, *Unsere heutige Aussprache des Lateins*, Rhein. Mus., 1876, p. 481 ; Bouterwek & Tegge, *Die altsprachliche Orthoëpie und die Praxis*, Berlin, 1878 ; Eckstein, *Lateinischer Unterricht*, 1878, p. 564 ; Wiggert, *Studien zur lat. Orthoëpie*, Stuttgart, 1880 ; Edon, *Écriture et Prononciation du latin*, 1882, p. 26 & suiv. ; Seelmann, *die Aussprache des Latein*, Heilbronn, 1885. — Sur la prononciation des langues romanes, on pourra recourir à la *Grammaire des langues romanes* de Diez.

TABLE DES MATIÈRES

DU DEUXIÈME VOLUME

PRÉFACE.	Page 1
ÉTUDE SUR LES NEUMES-ACCENTS	27
I. NEUMES ORDINAIRES	27
Tableau des neumes ordinaires de un, deux ou trois sons	29
Tableau des neumes ordinaires comprenant plus de trois sons. Neumes de quatre sons	33
Neumes de cinq sons.	33
Neumes de six sons	34
Neumes de sept sons	35
II. NEUMES-ACCENTS LIQUESCENTS ou SEMI-VOCAUX	37
§ I. Nature & usage des sons liquescents	38
Premier fait	40
Deuxième fait	40
Troisième fait.	41
Cas phonétiques déterminant la liquescence	41
Premier cas : Rencontre de deux ou trois consonnes	41
Deuxième cas : Consonnes <i>m</i> & <i>g</i> entre deux voyelles	50
Troisième cas : Diphthongue <i>au</i>	52
Quatrième cas : <i>j</i> entre deux voyelles	53
Tableau des quatre cas phonétiques	54
Quatrième fait.	59
§ II. Notation des neumes liquescents & vérification des théories précédentes.	58
1. Groupes neumatiques liquescents dérivant des neumes-accents par voie de <i>modification simple</i>	58
Tableau I. Neumes-accents liquescents	58
Tableau II. Psalmodie des Introïts du premier mode	61-63
Tableau III. Exemples du podatus changé en épiphonus	63
Tableau IV. Exemples de porrectus liquescents	65
Tableau V. Exemples de scandicus liquescents	66
Tableau VI. Exemples de la clivis changée en céphalicus.	67

Tableau VII. Exemples du torculus changé en torculus liquescent	69
Tableau VIII. Exemples de climacus semivocalis ou ancus	70
Tableau IX. Exemples du climacus præpunctis changé en pes subbipunctis	71
2. Formation des neumes liquescents par épenthèse ou addition de sons semi-vocaux aux neumes-accents	72
Tableau X. Formation des neumes liquescents par <i>addition</i>	72
Tableau XI. Changement de la virga en céphalicus	73
Tableau XII. Changement du podatus en torculus semivocalis	74
Tableau XIII. Premier exemple du porrectus changé en porrectus flexus semivocalis	75
Tableau XIV. Deuxième exemple du porrectus changé en porrectus flexus semivocalis	76
Tableau XV. Changement du scandicus en scandicus flexus liquescent	77
Tableau XVI. Premier exemple du torculus changé en pes subbipunctis semivocalis	79
Tableau XVII. Deuxième exemple du torculus changé en pes subbipunctis semivocalis	79
Tableau XVIII. Deuxième forme de climacus liquescent	80
Tableau XIX. Altération d'une mélodie par introduction de notes liquescentes	82
Tableau XX. Changement régulier du podatus en épiphonus & en torculus	84

La table des Planches se trouvera à la fin du Tome troisième de la Paléographie (deuxième de la collection des Justus).

FIN DU TOME SECOND DE LA PALÉOGRAPHIE MUSICALE

PALÉOGRAPHIE MUSICALE

Forno 3^o

PALÉOGRAPHIE MUSICALE

LES PRINCIPAUX

MANUSCRITS MUSICAUX

PALÉOGRAPHIE MUSICALE

III



SOUS LA DIRECTION

1900

PALÉOGRAPHIE MUSICALE

LES PRINCIPAUX

MANUSCRITS DE CHANT

GRÉGORIEN, AMBROSIEN, MOZARABE, GALLICAN

PUBLIÉS EN FAC-SIMILÉS PHOTOTYPIQUES

PAR LES BÉNÉDICTINS DE SOLESMES

III



SOLESMES

IMPRIMERIE SAINT-PIERRE

1892

REPUBLICA DE COLOMBIA

LE REPOUS GRADUÉ

LE REPOUS GRADUÉ

REPOUS GRADUÉ

REPOUS GRADUÉ

REPOUS GRADUÉ

REPOUS GRADUÉ

REPOUS GRADUÉ

REPOUS GRADUÉ

REPOUS GRADUÉ

REPOUS GRADUÉ

REPOUS GRADUÉ

REPOUS GRADUÉ

LE RÉPONS-GRADUEL
JUSTUS UT PALMA

REPRODUIT EN FAC-SIMILÉ

D'APRÈS

PLUS DE DEUX CENTS ANTIPHONAIRES MANUSCRITS

D'ORIGINES DIVERSES

DU IX^e AU XVII^e SIÈCLE

Res, non verba.

DEUXIÈME PARTIE

DE L'ACCENT TONIQUE LATIN

DE L'ACCENT TONIQUE LATIN

DE L'ACCENT TONIQUE LATIN

DE L'ACCENT TONIQUE LATIN

DE L'ACCENT TONIQUE LATIN

DE L'ACCENT TONIQUE LATIN

DE L'ACCENT TONIQUE LATIN

DE L'ACCENT TONIQUE LATIN

DE L'ACCENT TONIQUE LATIN

DE L'ACCENT TONIQUE LATIN

DE L'ACCENT TONIQUE LATIN

DE L'ACCENT TONIQUE LATIN

DE L'ACCENT TONIQUE LATIN

DE L'ACCENT TONIQUE LATIN

DE L'INFLUENCE
DE L'ACCENT TONIQUE LATIN
ET
DU CURSUS

SUR LA STRUCTURE MÉLODIQUE ET RYTHMIQUE
DE LA PHRASE GRÉGORIENNE



AVANT-PROPOS

Musica, cujus imago prosodia.
Varro, ap. Serv. § 22.

Le travail & les tableaux que nous publions aujourd'hui sont extraits d'une étude assez étendue sur le rythme & la structure de la phrase grégorienne. Destinée à paraître dans la *Paléographie musicale*, cette étude attendait depuis quelques années le moment d'y trouver place. Bien des fois nous avons eu l'occasion de la communiquer, & souvent on nous a demandé d'en hâter la publication dans l'intérêt même du chant ecclésiastique. Nous hésitions à nous rendre à ces désirs, quand est survenue tout récemment l'apparition de savants travaux sur l'accent tonique & le rythme prosaïque ou *cursus* (1). Comme, d'après nous,

(1) Cf. LÉONCE COUTURE, *Le Cursus ou Rythme prosaïque dans la liturgie... du 11^e siècle à la Renaissance*. Compte rendu du Congrès scientifique international des catholiques, 1891, cinquième section, sciences historiques; Paris, Alph. Picard, 1891.

Cf. LOUIS HAVET, *Lectures du 1^{er} & du 8 avril 1892 devant l'Académie des inscriptions, sur les origines métriques du Cursus* (*Bibl. de l'École des Chartes*, t. LIII, p. 212, janvier-avril 1892).

Cf. ULYSSE CHEVALIER, *Poésie liturgique du moyen âge*, dans *l'Université catholique*, t. X, p. 188, 15 juin 1892. Avant ces études toutes récentes, les auteurs suivants avaient déjà attiré l'attention sur le *Cursus* :

CHARLES THUROT, *Notices et extraits des manuscrits de la Bibliothèque impériale*, t. XXII, 2^e partie, p. 480 & suivantes; Paris, 1868.

NOËL VALOIS, *De arte scribendi epistolas apud Gallicos mediæ ævi scriptores rhetoresque*; Paris, 1880.

Du même auteur, *Etude sur le rythme des bulles pontificales*, dans la *Bibl. de l'École des Chartes*, 1881, t. XLII, p. 161-98, 257-72.

Abbé DUCHESNE, *Note sur l'origine du Cursus*, même recueil, 1889, t. L, p. 161-163.

l'accent & le *cursus* sont les éléments générateurs de la mélodie & du rythme dans ce qu'ils ont de fondamental, nous avons pensé que le moment était venu d'exposer à notre tour le résultat de nos observations personnelles. C'est pourquoi nous nous sommes décidés à détacher de notre travail les quelques pages & tableaux qui vont suivre.

Notre but est de prouver par des arguments intrinsèques, c'est-à-dire tirés des cantilènes mêmes, que l'accent tonique latin & le *cursus* ont exercé une influence active sur la formation mélodique & rythmique de la phrase grégorienne, qu'ils sont les bases sur lesquelles repose tout l'édifice du chant, l'ossature qui lie & soutient ce corps mélodique. Tel est le fait important que nous voudrions mettre en évidence, non seulement au point de vue archéologique, mais encore au point de vue de la restauration & de l'interprétation pratique des cantiques de l'Église. Nous voudrions encore l'établir, afin de bien faire ressortir le vice des systèmes qui, de nos jours, en méconnaissant le caractère essentiellement oratoire & récitatif de ces chants, en ont dénaturé la version primitive & l'exécution.

Nos moyens d'exposition sont très simples. Nous mettons sous les yeux du lecteur une série de tableaux, comprenant un certain nombre de types mélodiques empruntés aux manuscrits & adaptés à des paroles différentes ; nous étudions ces types dans leurs rapports avec l'accent.

Les commentaires dont nous les accompagnons sont concis. D'ailleurs les faits parleront si haut que toute explication développée serait inutile. La disposition de ces tableaux permet de reconnaître au premier coup d'œil l'harmonie, la simplicité des lois qui régissaient l'économie des mélodies de l'Église aux beaux jours de leur histoire.

Mais hélas ! cette période de vie & de splendeur devait avoir un terme : la décadence vint, elle était inévitable, fatale. Les corrections systématiques, les erreurs des copistes accumulées pendant des siècles, la diversité du goût musical des différentes nations, & surtout l'invasion toujours croissante de la musique figurée, en furent les causes principales. Peu à peu le désordre, la confusion, le chaos s'introduisirent partout, & dans ces derniers siècles la ruine des chants liturgiques paraissait consommée. C'est pour mieux faire ressortir par le contraste la perfection, la beauté & la facilité pratique de l'œuvre musicale primitive de l'Église romaine que nous proposons plus loin quelques rapprochements comparatifs entre ces compositions merveilleuses & ce qu'a produit en ces derniers siècles l'oubli général des règles propres à cette branche de l'art musical. Nous empruntons nos exemples à l'édition de Ratisbonne.

CHAPITRE I

L'ACCENT TONIQUE LATIN ET LA PSALMODIE GRÉGORIENNE

§ I

NOTIONS PRÉLIMINAIRES

Avant d'entrer en matière, il est nécessaire de dire un mot des pièces liturgico-musicales que nous allons étudier. Nous prenons pour base de nos recherches les différents livres qui contenaient l'office divin & la messe : *Liber Antiphonarius*, *Liber Responsorialis*, *Liber Gradalis*, non pas dans l'état où ils sont aujourd'hui, mais tels que la tradition nous les présente dans les manuscrits.

Toutes les œuvres musicales renfermées dans ces divers codex peuvent se ramener aux trois genres suivants :

a) les *antennes* avec leurs versets psalmodiques : antennes de l'office & antennes de la messe *ad introitum*, *ad offerendum*, *ad communionem*, &c. ; b) les *répons* de l'office ou de la messe, suivis également de versets psalmodiques ; à cette classe, on peut rattacher le verset alléluïatique ; c) enfin, les *traçtus* ou *traits*, versets psalmodiques sans antennes ni répons.

Ces dénominations d'antennes, de répons, de traits, font allusion aux trois procédés employés par l'Église dans la psalmodie sacrée : on chantait les psaumes soit avec antennes, soit avec répons, soit *in directum*, c'est-à-dire d'un trait, sans répétition. Ici nous n'avons pas à nous occuper de ces particularités qui constituent diverses manières d'être tout extérieures de la psalmodie. Elles se rapportent à la distribution des rôles entre le chœur & les chantes.

Nous devons seulement relever, sur ces données, que dans la cantilène liturgique il y avait deux parties très distinctes : d'une part, les antennes & répons qui ouvrent & ferment le chant des psaumes ; de l'autre, les versets. Or, il importe de le remarquer, au point de vue musical, cette distinction correspond à deux formes, à deux structures fondamentales de la phrase grégorienne : la forme *psalmodique* & la forme *antiphonique* ou *libre*.

Nous expliquons ces expressions.

Dans le répertoire grégorien, on admet communément la division des mélodies en syllabiques, ornées & mixtes. Cette manière d'envisager les cantilènes, vraie en soi, est cependant toute superficielle ; elle ne nous apprend rien ni sur le rythme du chant ni sur sa composition ; elle constate seulement que ce chant n'est pas au même degré riche en ornements, en mélismes, détails du même genre que le sont pour des lettres les agréments ajoutés par les miniaturistes. Ces lettres restent les mêmes & sont toujours reconnaissables, nonobstant la simplicité ou la richesse, la sobriété ou l'abondance des arabesques artistiques qui viennent en rehausser les traits essentiels.

Il en est ainsi de la psalmodie & de l'antiphonie : malgré les circonstances de style & d'ornementation mélismatique, l'une & l'autre sont presque toujours faciles à discerner.

La *structure psalmodique* se compose de trois parties : une intonation, *initium* ; une récitation, *tenor* (sur une ou plusieurs cordes) ; & des cadences, *clausulae*, médiantes ou finales, ponctuant, d'après des types mélodiques fixes, les membres de phrase & les phrases (1). Chacune de ces parties peut être, suivant le cas, plus ou moins développée & appartenir au style *simple* (psalmodie de l'office), au style *orné* (psalmodie des introïts, &c.), ou même au style *neumé* (psalmodie des graduels, offertoires, alléluias). Au point de vue de la construction de la phrase, la différence & l'originalité des styles sont choses purement accidentelles ; un verset de trait, de graduel, d'alléluia, d'offertoire, peut cacher sous les ornements capricieux de ses mélismes une structure identique à celle de la plus simple récitation des psaumes de vêpres. La variété, le charme qui résultent de la succession ou du mélange de ces genres apporte un heureux correctif à la fixité de la structure psalmodique & aux limites assez étroites de ses évolutions.

Cependant il faut signaler une erreur assez commune aujourd'hui. On suppose que les chants neumés sont le produit d'amplifications analogues à celles qui, dans la musique moderne, sont employées pour développer & varier un thème donné. Il n'en est point ainsi ; il faut un esprit préoccupé & prévenu pour trouver dans l'analyse des mélodies des preuves de cette assertion. Non ; la vérité est que les chants composés sous une forme syllabique & simple sont demeurés simples ; un peu plus tard, ou peut-être à la même époque, on composa de toutes pièces des cantilènes neumées qui restèrent neumées ; sauf de très rares exceptions, il serait impossible de trouver à ces dernières une charpente primitivement syllabique & devenue plus tard neumatique par développement artificiel. Les unes & les autres reposent sur la structure psalmodique, sur l'accentuation ; c'est tout ce qu'elles ont de commun.

La liberté, au contraire, distingue la phrase grégorienne dans les antiennes & les répons ; c'est pour cela que nous appelons *libre* cette seconde manière d'écrire la mélodie. L'*initium*, la teneur, la cadence s'y trouvent encore, mais ces divisions, si nettement tranchées dans la psalmodie, sont ici plus fondues, plus nuancées. Tout ce que l'on remarque de vif,

(1) Cf. *Mélodies grégoriennes*, ch. xv, les Récitatifs liturgiques. — Nous supposons connus les principes émis dans ce chapitre.

de mouvement, d'ondulant dans les mélodies de ce genre est également dû à l'influence des deux genres & oratoire; mais ici celle du second prédomine souvent; de là une plus grande variété dans le choix des intervalles & aussi plus de nuances dans l'expression. En outre les styles simple, orné, neumé, s'adaptent à l'antiphonie avec la même facilité qu'à la psalmodie.

Toutes les pièces de l'ancien répertoire liturgique se rattachent à l'un ou à l'autre de ces deux genres & quelquefois à tous les deux en même temps; car loin de s'exclure ils se combinent au contraire avec d'autant plus de facilité que le rythme récitatif leur est commun: aussi n'est-il pas rare de rencontrer une psalmodie très caractérisée au milieu d'une antienne ou d'un répons, tandis que d'autre part la forme libre n'est pas déplacée dans une construction psalmodique. Parfois même le mélange est si complet qu'il est difficile de préciser la nature de tels ou tels passages à cause même des ressemblances assez grandes qu'on rencontre entre la psalmodie ornée, par exemple, & la phrase libre du même style. Peu importe d'ailleurs, car malgré ces cas particuliers qui rendent le classement moins facile, notre distinction reste toujours exacte, & en même temps toujours visible pour l'immense majorité des pièces musicales. D'ailleurs les pages suivantes jetteront une grande lumière sur les principes que nous venons d'exposer.

Pour bien comprendre le rôle exercé par l'accent latin sur la mélodie grégorienne, il est nécessaire de connaître la nature de cet accent & sa place dans les mots.

Tout le monde est d'accord aujourd'hui sur le caractère essentiellement musical de l'accent tonique ou *aigu*. Chez les anciens, la syllabe qui le portait était signalée à l'oreille par une élévation de la voix; au contraire, des intonations graves déprimaient, assourdisaient les autres. L'accent est l'expression de ce qu'il y a de plus musical dans le langage; considéré à ce point de vue, il est une *mélodie*. Voilà un premier caractère que nous devons retrouver dans les cantilènes liturgiques.

Toutefois cette qualité semble avoir appartenu plus particulièrement à la langue grecque. Quintilien nous apprend que, dès l'origine, l'accent latin, tout en restant musical, avait pris une certaine dureté, une certaine force inconnue à l'accent grec (1). Dès le temps d'Auguste, malgré les efforts des lettrés & des délicats qui veulent se rapprocher de la prononciation attique, l'accent latin gagne en vigueur, & par l'énergie de son attaque, finit par dominer de plus en plus les autres syllabes du mot. Le troisième siècle avait vu la fin de cette évolution. En devenant fort, l'accent devenait en même temps un élément de rythme (2) dans

(1) « Sed accentus quoque, cum *rigore quodam* tum similitudine ipsa, minus suaves habemus quam Græci. » (QUINTIL. *Orat. Inst.* XII, 10.)

Cf. WEIL & BENLÉW, *Théorie générale de l'accentuation latine*, p. 5, 106 à 112.

(2) Primitivement, lorsque l'accent était une pure élévation, dans la langue grecque par exemple, le rythme était indépendant de l'accent aigu: on distinguait l'accent & l'*ictus* ou temps fort. Ils pouvaient porter ou ne pas porter sur la même syllabe.

le mot comme dans la phrase, car le rythme est constitué par l'alternance des temps forts & des temps faibles (1).

Les règles qui déterminent la place de l'accent latin sur les mots peuvent se résumer ainsi :

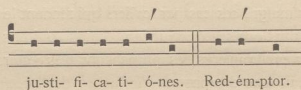
Les *dissyllabes* prennent toujours l'accent sur la pénultième : Déus, mītis.

Dans les mots de trois syllabes & plus, l'accent se trouve toujours sur la pénultième lorsqu'elle est longue : *Redēptor* ; &, quand elle est brève, sur l'antépénultième : *Dōminus*.

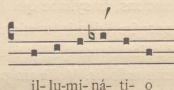
Dans les polysyllabes l'accent tonique ne tombe jamais sur la finale.

De ces règles résultent deux faits très importants concernant l'un la mélodie, l'autre le rythme des mots latins.

Premier fait. L'*élévation musicale* de l'accent tonique sur la pénultième ou l'antépénultième détermine une descente de la voix sur la dernière syllabe ; c'est ce qu'on a appelé la loi de la *barytonie*. En musique on peut figurer ainsi l'accentuation barytone des mots latins ;



Ajoutons, pour compléter ces notions, que les syllabes précédant l'accent s'élèvent progressivement jusqu'à lui en sorte qu'on pourrait noter de cette manière la modulation d'un mot d'une certaine étendue,



La marche mélodique monte jusqu'à l'accent, y atteint le point culminant, & descend ensuite jusqu'à la fin du mot.

Deuxième fait. La *force* de l'accent tonique portant toujours sur la pénultième ou l'antépénultième, il en résulte une dépression de la dernière ou de l'avant-dernière syllabe, qui demeure faible, obscure, & produit ce qu'on appelle aujourd'hui une terminaison féminine. Dans la prose latine cette terminaison est le rythme naturel & normal de tous les mots polysyllabiques (2).

(1) Si nous avons à poursuivre l'histoire de l'accent, il faudrait mentionner une autre évolution ; il devint *long* au moment de la formation des langues romanes. La longueur de l'accent dans la prononciation fut même une des causes principales de transformation & de destruction de la langue latine : la syllabe accentuée prit une importance capitale, d'autres tombèrent & disparurent. Au moment où naissait la psalmodie latine, c'est-à-dire au 11^e & au 12^e siècle, l'accent était encore musical & fort, il était seulement en voie de devenir long.

(2) Cf. WEIL & BENLEW, *Théorie générale de l'accentuation*, p. 112 à 119.

Outre l'accent tonique, qui affecte une syllabe dans chaque mot, il existe un accent plus puissant qui, dans chaque proposition, dans chaque période, s'exerce sur un ou plusieurs mots, c'est l'accent oratoire ou phraséologique. Il jouit également de qualités mélodiques & rythmiques, car il est, lui aussi, intonation & force; mais plus libre, plus indépendant, plus vigoureux que l'accent tonique, souvent il le domine, &, enveloppant « tous les mots de la proposition ou de la phrase, il modifie nécessairement, en même temps que leur valeur logique, leurs accents propres, absolument comme les individualités s'effacent & perdent quelque chose de leur physionomie particulière en entrant dans une organisation sociale » (1).

Ainsi, sans sortir du domaine de la simple parole, nous voyons l'accent syllabique, par un phénomène d'interversion, se modifier, s'effacer même en présence de l'accent logique ou de l'accent pathétique; nous ne devons donc pas nous étonner si, dans la musique grégorienne, nous voyons, sous la même influence, l'accent tonique perdre tantôt son élévation naturelle, tantôt sa force & quelquefois même l'une & l'autre en même temps. Cependant, afin de nous restreindre, nous ne parlerons ici qu'accidentellement des relations qui existent entre l'accent oratoire & les mélodies liturgiques (2).

Terminons ces notions préliminaires & commençons notre enquête sur les manuscrits.

Dans ce premier travail nous étudierons l'influence de l'accent principalement sur la *forme psalmodique*; mais on sait par ce qui précède que, d'après nous, le cadre dans lequel se meut la psalmodie est large & spacieux & ne comprend pas exclusivement, suivant les idées reçues jusqu'ici, le chant des psaumes de l'office.

§ II

L'ACCENT TONIQUE ET LA PSALMODIE SIMPLE DE L'OFFICE

Nous allons étudier les médiantes & les finales de la psalmodie de l'office. Un mot cependant sur l'intonation & la teneur.

1° *Initium*. L'absence d'intonations & de médiantes au rite ambrosien fait supposer que ces deux procédés de varier le chant des psaumes n'étaient pas en usage à l'origine.

Les intonations, employées depuis fort longtemps dans la liturgie romaine, sont un moyen déjà plus recherché, plus artistique de relier la fin de l'antienne avec la dominante; ils déno-

(1) CHAIGNET, *Essais de métrique grecque*, p. 22, Paris, Vieweg, 1887.

(2) « L'accent ne sert pas seulement à donner plus de vie & de mouvement en variant l'intonation & la force des syllabes; il a une raison d'être plus intimement & plus essentiellement liée aux lois naturelles du langage: son but est de fonder en un tout vivant les éléments du mot... Il réunit toutes les syllabes d'un même mot autour de l'une d'elles comme autour d'un point central; & c'est grâce à cette subordination que, malgré la pluralité des syllabes, l'unité de l'idée se peint sensiblement dans le son du mot. » (*Mélodies grégoriennes*, ch. viii.)

tent un progrès de la musique sur la simplicité d'un art plus ancien. Le mouvement mélodique ascendant qui les caractérise n'admet pas de modifications, & par suite la concordance entre le texte & la musique n'existe pas toujours ; ici le texte est soumis à la mélodie. Nous verrons plus loin que le respect de la mélodie & du rythme est une des lois fondamentales de la composition grégorienne.

2° **Tenor.** La teneur concorde toujours avec la dominante du mode. Il n'en a pas été ainsi dans toutes les liturgies ; les psalmodies ambrosienne, mozarabe & gallicane en font foi. Le ton *peregrinus* possède encore de nos jours deux cordes récitatives, le *la* pour la première partie du verset, le *sol* pour la seconde. Retenons ce dernier fait, nous le retrouverons dans les psalmodies ornées & neumées.

L'observation de l'accent dans les récitations unissoniques est admise en théorie & en pratique par tout le monde, nous n'insistons pas.

3° **Médiantes.** Les formules mélodiques des médiantes & des finales ont pour but de ponctuer le texte & la musique ; elles correspondent aux inflexions vocales par lesquelles on signale dans la conversation ordinaire ou dans une lecture modulée les membres de phrase & les phrases. Si le jeu harmonieux de tous les éléments qui concourent à la grâce & à la beauté d'une œuvre musicale doit se faire sentir dans le tissu tout entier de la composition, c'est cependant principalement à la fin des membres & des périodes (1) que la mélodie doit être plus coulante, le rythme plus senti, plus agréable, l'accord entre les paroles & la musique plus parfait. Aussi les psalmistes anciens ont-ils traité avec un soin & un art tout particulier les cadences du texte, en y assujettissant leurs inspirations musicales.

Ce n'était pas, ce semble, sans difficulté, car ils n'avaient pas le libre choix des paroles & des cadences ; ils devaient les accepter telles que les leur imposait le style prosaïque du psautier ; or ces cadences sont fort variées. Ils triomphèrent de cet embarras en modelant fidèlement leurs clausules musicales sur des types syllabiques très simples, qui, par la disposition de leurs accents, pouvaient se prêter à une adaptation plus facile des autres textes. Souvent le dernier accent leur suffisait ; ils ne quittaient généralement la corde récitative que pour relever la syllabe aiguë du dernier mot & en fléchir la finale : telles sont leurs terminaisons les plus élémentaires à un accent.

Voulaient-ils accorder un peu plus à la musique, ils remontaient jusqu'à l'avant-dernier accent ; de là les médiantes & finales à deux accents. Ces deux formules sont les plus naturelles, les plus voisines du langage familier, celles dont nous nous occupons dans ce chapitre.

Mais les psalmistes n'ignorent pas qu'il existe un nombre oratoire, un *cursus*, c'est-à-dire des combinaisons de syllabes & d'accents plus étudiées, plus agréables à l'oreille & recommandées par les anciens grammairiens ou rhéteurs ; nous verrons plus loin qu'ils les discernent dans le psautier & s'empressent de les utiliser en modulant sur ces types syllabiques plus parfaits une mélodie plus parfaite.

(1) « Magis tamen & desideratur numerus in clausulis, & apparet ; primum, quia sensus omnis habet suum finem, ... deinde, quod aures continuum vocem secute, ductaque velut prono decurrentis orationis lumine, tum magis judicant, cum ille impetus stetit, & intuendi tempus dedit. » (QUINTILIEN, *Orat. Inst.* IX, 4.)

TABLEAU I

MÉDIANTES DANS LA PSALMODIE SIMPLE

PREMIER GROUPE. MÉDIANTES A UN ACCENT

		Formule simple			Formule avec survenante		
		Tenor	2	1	Tenor	2	1
1 ^{re} Classe	MODE			/		/	
	2		mé	o		Dómi	num
	Dixit Dóminus Dómino				Laudáte púeri		
5		mé	o				
Dixit Dóminus Dómino				Laudáte púeri			
8		mé	o				
Dixit Dóminus Dómino				Laudáte púeri			
2 ^e Classe	6		3	2	1		
	Dixit Dóminus Dómi-	no	mé	o			
	Laudáte púe-	ri	Dómi	num			
4		4	3	2	1		
Dixit Dóminus Dó-mi-	no	mé	o				
Laudáte pú-	e-	ri	Dómi	num			

DEUXIÈME GROUPE. MÉDIANTES A DEUX ACCENTS

1 ^{re} Classe	4		4	3	2	1		
	Confitébor tibi Dñe..	cór-	de	mé	o			
	Dómine	Dómi-	nus	nó-	ster			
7		cór-	de	mé	o			
Confitébor... in toto								
3		cór-	de	mé	o			
Confitébor... in toto								
2 ^e Classe	P		5	4	3	2	1	
	Confit... in to-	to	cór-	de	mé	o		
Dómi-	ne	Dómi-	nus	nó-	ster			

Au point de vue spécial qui nous occupe, il faut partager ces médiantes en deux groupes : 1^o médiantes à un accent, 2^o médiantes à deux accents. Chacun de ces groupes se divise en deux classes.

Premier groupe. Première classe. La médiation consiste dans une arsis mélodique qui correspond toujours au dernier accent. « La fonction de l'accent est d'élever la syllabe qu'il affecte, & la note la plus élevée en devient le signe naturel (1). »

Il existe de ces mêmes médiantes un type plus archaïque & plus conforme encore à la nature du langage chez les anciens, le voici :

		3	2	1
	2 ^o Mode	■	■	■
Médiantes archaïques à un accent Première Classe	5 ^o Mode	■	■	■
	8 ^o Mode	■	■	■
		■	■	■
		in te	spe- ra- vi	o
		in toto cor-	de mé-	o

La différence avec les formules moins anciennes est bien légère, elle n'est pas cependant sans importance. Elle consiste, colonne 3, dans l'élévation de la note qui précède la syllabe accentuée. La note d'accent, colonne 2, attire à soi la précédente, qui s'élève elle-même & rend à la fois plus douce & plus énergique l'attaque de la véritable note d'arsis. L'ensemble devient plus ample, moins sec, plus mélodieux, & la cadence finale est mieux préparée.

Cette particularité est la traduction d'une nuance très délicate du langage, nuance que les psalmistes ont transportée tout naturellement dans la musique; tant il est vrai que la psalmodie est l'image fidèle de la langue parlée. MM. Weil & Benloew l'ont fort bien expliqué : « La voix, disent-ils, ne passait pas brusquement & sans transition de l'aigu au grave ni du grave à l'aigu. On ne va pas d'un extrême à l'autre sans passer par le terme moyen : les philosophes faisaient observer que cette vérité générale devait aussi s'appliquer & s'appliquait en effet à la musique du langage : ils y admettaient des notes *intermédiaires*, un accent moyen. La théorie de l'accent moyen fut exposée du temps de Cicéron par Tyrannion l'aîné, grammairien grec... Varron s'empara de cette théorie & retrouva dans la prononciation latine cet accent moyen qu'il définissait « le passage de l'aigu au grave & du grave à l'aigu, *limes quem subradictæ ultra citraque comitant*, ou bien le point où ces deux accents se rencontrent, *comptium utriusque* » (2). Il admettait donc l'accent moyen toutes

(1) Cf. PETIT, *Dissertation sur la Psalmodie*, p. 184.

(2) Cf. WEIL & BENLOEW, *Théorie générale de l'accentuation latine*, p. 13.

les fois que le grave & l'aigu se suivent... Dans le cas où les deux accents affectent des syllabes différentes, il dut nécessairement admettre le même accent de transition. »

Or c'est précisément un accent, une note de cette nature que nous trouvons dans la colonne 3 des médiantes archaïques. Quoiqu'elle soit élevée, il ne faut pas y voir une arsis d'accent : note faible & de transition, elle ne correspond jamais à la syllabe accentuée, mais toujours à celle qui la précède immédiatement. Au reste ce caractère s'accusera mieux encore par les développements qu'elle recevra dans les psalmodies ornée & neumée ; la fonction que nous lui attribuons deviendra dès lors évidente.

Deuxième classe. Mais le langage possède un artifice plus gracieux & plus musical encore pour préparer l'émission de l'accent. Avant de l'atteindre, la voix descend de la corde récitative, touche une ou deux cordes inférieures & après ce circuit remonte graduellement ou d'un bond vers la syllabe aiguë. Cette modulation du langage, nous la retrouvons sous sa forme la plus élémentaire dans les colonnes 3 & 4 des médiantes de la deuxième classe. Les notes d'introduction & celles de l'accent sont étroitement unies ; elles sont indivisibles, c'est-à-dire qu'on ne peut, sous peine de disloquer la mélodie & d'arrêter sa marche, ni les doubler ni les séparer par des survenantes. Nous verrons ce mouvement d'impulsion vers l'accent se développer dans les psalmodies plus ornées.

Deuxième groupe. Première classe. Cette classe & la suivante comprennent le groupe des médiations à deux accents. Il faut remarquer ici l'uniformité du dessin mélodique. En quittant la dominante la formule débute, colonne 4, par une élévation qui doit correspondre autant que possible à une syllabe aiguë. Sans aucun doute ces motifs mélodiques ont été moulés sur le type syllabique suivant : *corde méo*. L'élévation musicale est si bien le résultat de l'accent qu'une tradition séculaire & constante recommande l'anticipation lorsque cette élévation tombe sur une pénultième brève ou sur la finale d'un mot ; il faut alors remonter jusqu'à une syllabe marquée au moins d'un accent secondaire ou à une syllabe qui puisse en tenir lieu. Nous verrons bientôt qu'il y a une limite à cette anticipation.

Deuxième classe. La médiane du *peregrinus* comporte les mêmes observations que la classe précédente. A noter en plus que l'accent mélodique, à l'instar des médiantes, premier groupe, deuxième classe, est précédé, colonne 5, d'un abaissement préparatoire qui donne plus de relief à la syllabe aiguë. A vrai dire, cette évolution de la voix n'est pas obligatoire, & pour le *peregrinus* elle n'est pas d'un usage général.

4° **Finales.** Les cadences finales se groupent & se classent de la même manière que les médiantes. Les cadences dont les notes d'élévation concordent avec la syllabe accentuée sont nombreuses ; il serait facile d'en dresser un long tableau, mais comme il faut nous borner, nous n'en donnerons que quelques-unes.

S'il se trouve des terminaisons dans lesquelles cette coïncidence n'existe pas, elles ne prouvent pas contre les premières. Car si, même dans l'art oratoire, les accents ne conservent pas toujours l'acuité, a fortiori peut-il en être ainsi de la musique, dont les allures sont plus libres & les rapports avec le langage moins étroits.

TABLEAU II

FINALES DANS LA PSALMODIE SIMPLE

PREMIER GROUPE. FINALES A UN ACCENT

		Formule simple			Formule avec survenante		
		Tenor			Tenor		
MODE		2	1		2	1	
1 ^{re} Classe	4	Sede a dextris mé- is			ex hoc nunc & usque in sé-cu- lum		
	3	Sede a dex- tris mé- is			ex hoc nunc & usque in sé-cu- lum		
2 ^e Classe	Pere- grinus	Sede a dex- tris mé- is			véritas & ju- dí- ci- um		
		Sede a dex- tris mé- is			de pópu- lo bárba- ro		
	8	Sede a dex- tris mé- is			de stércore é- ri- gens páupe- rem		
	1	Qui fecit cæ- lum & tér- ram			nómini tu- o da glóri- am		

DEUXIÈME GROUPE. FINALES A DEUX ACCENTS

		4	3	2	1		4	3	2	1	
5	7	Quæsi- bó- na- ti- bí					manet in sé-cu- lum sé-cu- li				
		donec misere- à- tur nó- stri					de stércore é- ri- gens páupe- rem				

§ III

L'ACCENT TONIQUE ET LA PSALMODIE ORNÉE DES INTROITS
ET DES COMMUNIONS

1° *Initium*. La psalmodie ornée des introïts & des communions avait deux intonations, l'une à la première, l'autre à la seconde partie du verset. Ces formules initiales pourraient fournir plus d'une coïncidence entre l'arsis mélodique & la syllabe aiguë, mais pour abréger il suffira d'étudier le début de la deuxième partie du verset dans le sixième mode, où l'influence de l'accent est incontestable. Voici la première division de ce verset :

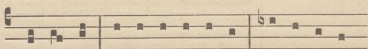


TABLEAU III

INTONATION DE LA DEUXIÈME PARTIE DU VERSET DE L'INTROIT DU VI^e MODE

VERSION DES MANUSCRITS

vase errata

- A** *Int.* In medio.
B » Omnes gentes.
C » Sacerdotes Dei.
D » Justi epuléntur.
E » Respice in me.
F » Hodie sciétis.
G » Os justi.
H *Com.* Pascha nostrum.
I » Posuisti.
K *Int.* Cantate.
L » Quasimodo.

Médiate	Initium				Tenor	
	1	2	3	4	5	6
		&	psál- & gén- lau- & fú- De- orbis neque quóniam & super sa-	le tes dá- te gi- més- râ- lâ- ve- in sé- lu- tâ-	re nómini sub pèdibus & superexal- tant qui odèrunt in te con- & uni- ris faci- lum misericórdia tuum exsultábit & bráchi- Jubila-	tuo &c. &c. tá- te &c. &c. fi- do &c. vé- si &c. en- tes &c. &c. &c. um &c. te &c.

VERSION DE RATISBONNE (ÉDIT. TYPIQUE 1886)

- A** *Int.* In médio
Page
 [26]
- B** » Omnes gentes 207
 Le psaume n'est pas le même que
 dans les manuscrits anciens.

		&	psál- & gén- lau- & fú- De- orbis neque quóniam & super sa-	le tes dá- te gi- més- râ- lâ- ve- in sé- lu- tâ-	re nómini sub pèdibus & superexal- tant qui odèrunt in te con- & uni- ris faci- lum misericórdia tuum exsultábit & bráchi- Jubila-	tuo &c. &c. tá- te &c. &c. fi- do &c. vé- si &c. en- tes &c. &c. &c. um &c. te &c.
			Rex má- gnus su-			per &c.

	Médiane	Initium				Tenor	
		1	2	3	4	5	6
C » Sacerdotes [4]							
			lau-	dá-	te	& superexal-	tá- te &c.
D » Justi epuléntur 250							
			& fú-	gi-	ant qui odérunt		&c.
E » Réspice in me 202							
		De-	us mé-	us	in te con-	fi-	do &c.
F » Hódie sciétis 15							
		or-	bis ter	rá-	rum	& u- ni-	vér- si &c.
G » Os justi [28]							
1 Les psaumes de ces commu- nions n'existent plus dans la liturgie actuelle.		neque	ze-	lá-	ve-	ris fa- ci-	én- tes &c.
K » Cantáte 173							
						& bráchi- um	&c.
L » Quasimodo 169							
						Ju- bi- lá- te	&c.

Il suffit de jeter les yeux sur la version des manuscrits pour reconnaître la prépondérance de l'accent & du podatus, colonne 3. La colonne 1 contient les notes préfixes à l'accent. Lignes K & L, le texte est trop court pour donner place à l'initium, qui est supprimé. — En se reportant à la deuxième partie du tableau, on verra dans quelle mesure ces particularités ont été conservées dans l'édition de Ratisbonne.

2° **Tenor.** Dans tous les modes, le sixième excepté, la teneur reste sur la dominante. La récitation du sixième se déroule d'abord sur le *la* & ensuite sur le *fa*. Détail intéressant à noter : lorsque le texte à chanter sur ces teneurs unissoniques était assez long, les psalmistes en rompaient la monotonie en relevant par un podatus certains accents du texte. Ceci se faisait principalement dans la deuxième partie du verset :

2^o Mode

Quam di- le-cta tabernacula &c... con-cupiscit & déficit anima mé-a in atria &c.

1^{er} Mode

Cæ- li enarrant &c... & opera manuum ejus annuntiat &c...

L'usage de ces podatus était abandonné à la volonté des chantres ; car tous les manuscrits ne les écrivent pas, mais on les trouve déjà dans les codex les plus anciens. (Cf. ci-dessus, tableau III, col. 6.)

3° Médiations dans la psalmodie des introïts.

TABEAU IV

MÉDIANTES ORNÉES DES INTROÏTS ET COMMUNIONS

Médiantes pentésyllabiques à un accent					Médiantes tétrasyllabiques à deux accents						
Mode	Tenor	Médiane				Mode	Tenor	Médiane			
		5	4	3	2			1	4	3	2
2		Indivisibles /				1					
5						7					
8						6					
4						3					
		Deo ad-ju-tó-ri-nós-tro					& plen' tú-do é-jus				
		Deus meus ne-si-le-as á me					Cantáte Dómino cán-ticum! nó-ivum				
		aurem tu-am & ex-áudi me									
		Exsultáte ju-sti in Dómi-no									
		Dedúxit me super sé-mi-tas ju-stiti-æ									

Les médiantes ornées ou solennelles se divisent comme celles de la psalmodie simple, en médiantes à *un accent* & médiantes à *deux accents*.

1° *Médiantes pentésyllabiques à un accent*. Elles dérivent des formules simples archaïques, comme le prouve le schème suivant.

			5 4 3 2, 1
2 ^e 5 ^e	}	Formule simple plus moderne	
		Formule simple archaïque	
et	}	Formule solennelle ou ornée	
8 ^e Mode			

Les particularités qui différencient dans ces médiantes la psalmodie ornée de la psalmodie simple se réduisent à deux : 1^o addition de trois notes de liaison, que nous avons indiquées par des notes blanches ; 2^o préparation à l'accent principal par une inflexion vocale analogue à celle que nous avons signalée dans certaines médiantes & finales du chant des psaumes à l'office. Ce mouvement de préparation comprend les groupes 5, 4 & 3. Ces trois groupes, & le podatus, colonne 2, qui correspond à la syllabe accentuée, sont inséparables ; les syllabes doivent s'y appliquer telles qu'elles se présentent, car la mélodie s'élève vive & rapide vers l'accent & ne supporte pas les retards que lui imposerait une intercalation de syllabes ; les pénultièmes brèves avec leurs deux notes sont entraînées dans ce mouvement. Ajoutons qu'il est nécessaire de conserver la gracieuse ondulation rythmique produite par les mouvements binaires des colonnes 5 & 4. La musique l'emporte sur le texte : il y a lieu d'appliquer ici l'axiome : *Musica non subjacet regulis Donati*. Qui pourrait s'en plaindre, puisque, dans l'espèce, cette émancipation transitoire a pour but de faire ressortir avec plus de force & d'éclat la puissance attractive de l'accent principal, colonne 2, qui centralise autour de lui tous les éléments de cette pause intermédiaire (1) ?

La médiation ornée du quatrième mode se forme de la même manière & appartient à la classe que nous venons d'examiner.

4^e Mode

Formule simple

Formule ornée

5 4 3 2 1
notes indivisibles

2^o Médiantes tétrasyllabiques, à deux accents. Le troisième & le sixième mode conservent dans la psalmodie ornée les formules en usage dans le chant ordinaire des psaumes. Restent donc le premier & le septième mode.

1^{er} Mode simple

1^{er} Mode orné

4 3 2 1

4 3 2 1

7^e Mode simple

7^e Mode orné

in toto còr- de mè- o

in toto còr- de mè- o

(1) Ces règles sont extraites des graduels & antiphonaires les plus anciens. Plus tard, dans le but de faire coïncider plus souvent l'accent syllabique & l'élévation musicale, on se permit d'introduire une note survenante dans la colonne 4, mais seulement pour une pénultième brève. C'est d'ailleurs la seule place où une note supplémentaire puisse être tolérée. Les manuscrits & les auteurs didactiques témoignent de ce fait. Les musiciens préférèrent l'usage ancien qui conserve mieux la formule musicale ; ceux qui recherchent l'alliance de la musique & des paroles choisirent le nouveau. Quoiqu'il en soit, ce dernier a prévalu dans les éditions modernes.

Ces deux motifs ont, au point de vue de l'accent, les mêmes privilèges que les médiantes simples dont elles sont le développement ; elles ont deux accents, & l'anticipation se fait ordinairement comme dans la psalmodie courante sur l'élévation de la colonne 4.

Il faut signaler une circonstance importante relativement au dernier accent, colonne 2 ; elle nous permettra de saisir avec quelle sollicitude & quelle habileté le compositeur grégorien veillait à sauvegarder tout à la fois & les lois de l'accentuation latine & les exigences rythmiques de la mélodie. Lorsque, dans les médiantes du premier, troisième & septième mode, se présente un mot accentué à l'antépénultième, *Dóminus*, on le traite ainsi qu'il suit :

	4	3	2	1
1 ^{er} Mode				
Formule ordinaire				
	Benedixisti	Domine	tér-ram	tú-am
Formule avec pénultième brève				
	Bonum est confi-	té-ri	Dómi-	no

La pénultième faible *mi* se chante sur la clivis (colonne 2), qui par le contact de cette syllabe devient faible ; la syllabe accentuée *Dó* est reportée en arrière sur une note survenante forte, dont l'intensité domine la clivis & l'affaiblit à son profit. Cette survenante est un doublement de la première note de la clivis & doit être maintenue dans la colonne 2.

Les compositeurs agissent ainsi afin de sauvegarder le rythme & l'accentuation. Or ce rythme, formé par la succession immédiate de la clivis & du podatus (col. 2 & 1), serait détruit par l'insertion d'une note qui viendrait malencontreusement les diviser. Mauvaise au point de vue purement musical, cette insertion est encore intolérable pour une oreille tant soit peu familière aux allures des mélodies grégoriennes, où l'alliance de ces deux groupes est fréquente & produit un mouvement mélodique aussi simple que gracieux. Observateur scrupuleux des lois du rythme & de l'accentuation, le compositeur fait précéder la clivis d'une note destinée à porter l'effort de l'accent tonique. L'éclat de cette note jette dans la pénombre la pénultième faible, qui, sous la dépendance de l'accent, glisse légère sur la clivis ; c'est ainsi que, par une heureuse transaction, texte & rythme sont respectés.

Les cadences finales des versets psalmodiques dans les introïts sont douées d'une organisation un peu plus étudiée que les formules analysées jusqu'ici. Les types syllabiques sur lesquels elles ont été modelées appartiennent à des combinaisons plus artistiques d'accents & de syllabes qui relèvent du cursus ; nous en parlerons dans le chapitre suivant. Pour la même raison nous renvoyons également à ce chapitre l'étude des invitatoires & des répons de l'office. Il nous faut poursuivre l'étude des terminaisons plus simples.

Nous avons dit ci-dessus que les traits, graduels, alléluias, pouvaient cacher sous les ornements de leurs mélismes une structure phraséologique identique à celle de la plus simple phrase de la psalmodie ; il nous faut prouver cette assertion.

§ IV

L'ACCENT TONIQUE ET LA PSALMODIE DES TRAITS

TABLEAU V

PSALMODIE DES TRAITS. PHRASE DU VIII^e MODE.

VERSION DES MANUSCRITS

Initium			Tenor					Clausule			
1	2	3	4	5			6	7	8		
A	adjū . .	tor	& . .	pro- tēctor	fāctus	est	mīhi	in	sa- . .	lū- . .	tem
B	ho- nori . .	fi- ca- . .	tus	est	ēquum	& a-	scen- sō- . .	rem			
C	vine- a . .	e- nim . .	Sā- ba- . .	oth							
D	in cōr- nu	in	lōco . .	ū- be- . .	ri						
E	qui hā- bi- tat . .	in	Je- rú- sa- . .	lem							
F	& vo- luntā- te	la-	bi- o- rum . .	ē- jus							
G	ge- ne- rā- . .	ti- o- re- . .	clō- . .	rum							
H	& ju- sti- . .	ti- a . .	ē- . .	jus							
I	nos au- tem	pó-	pu- lus . .	ē- . .	jus						
K	& ó- mnes	vi-	æ	ējus . .	ju- dí- ci- . .	um					
L	do- nec	mī-	sere- . .	ā- . .	tur . .	nó- . .	stri				
M	& ædi- fi- ca- . .	vit túrrim	in mē- di- o . .	ē- . .	jus						
N	qui- a nó- men	Dó-	mini	in- vo- cá- . .	bo						
O	i-	ta- de- siderat	ánima . .	mēa . .	ad	te . .	Dé- . .	us			
P	dum di- ci- tur	mīhi	per singu- los . .	dí- . .	es						
Q	& áu- di- at	térta . .	vérba	ex o- re . .	mē- . .	o					
R	quan- do vé- ni- am	am	& . .	ap- pa- . .	rē- . .	bo					
S	in ex- sul- ta-	ta-	da-	ti- . .	ó- . .	ne					
T	in in- man- dá-	da-	ti-	tis . .	ē- . .	jus					
V	& ex- al- ta-	ta-	bo	ti- . .	ē- . .	um					
X	in-	o- ra-	ra-	ti- . .	ó- . .	nem					
Y	Dó- minus	ju-	stus . .	con-	ci- . .	dit					
Z	ut	li-	ber-	rén- . .	tur						

VERSION DE RATISBONNE. (EDITIO TYPICA 1886)

A	adjū . .	tor	& . .	pro- tēctor	fāctus	est	mī- hi	in	sa- . .	lū- . .	tem

PALÉOGRAPHIE, III.

TABLEAU V. Suite.

VERSION DES MANUSCRITS

Initium			Tenor					Clausule		
1	2	3	4	5			6	7	8	

VERSION DE RATISBONNE

Vase errata

B	ho-	no-ri-	fi-	cá-	tus	est	équum & a-	scen-	só-	rem
C	vi-	ne-	a	e-	nim	Dómini .	Sá-	ba-	oth	
D	in	cór-	nu	in	ló-	co	ú-	be-	ri	
E	Qui	há-	bi-	tat	in .	Je-	rú-	sa-	lem	
F	& vo-	luntá-	te	la-	bi-ó-	rum	é-	jus		
G	ge-	ne-	ra-	ti-	o	re-	étó-	rum		
H	&	ju-	stí-	ti-	a	é-	jus			
I	nos	áu-	tem	pó-	pu-	lus .	é-	jus		
K	& ó-	mnes	vi-	æ	éjus	ju-	dí-	ci-	a	
L	dó-	nec	mí-	sere-	á-	tur	nó-	stri		
M	&	æ-di-	fi-	cá-	vit	tur-rim .	in	mé-	di-	o .
								é-	jus	

VERSION DE RATISBONNE. Suite.

	Initium			Tenor			Clausule		
	1	2	3	4	5		6	7	8
N	Qui	a nó-	men	Dó-	mi-ni	in-	vo-	cá-	bo
O		li-	ta	de-	si-de-rat	ánima	mé-a	ad	te
P		dum di-	ci-	tur	mihi per	sin-gu-	los	di-	es
Q		& aú-	di-	at	tér-	ra	vérba	ex ó-	re
R	Quan-	do vé-	ni-	am	&	ap-	pa-	ré-	bo
S	in	ex-	sul-	ta-			ti-	ó-	ne
T		in . .	man-	dá-			tis	é-	jus
V		& ex-	al-	tá-			bo	é-	um
X		in	o-	ra-			ti-	ó-	nem
Y	Dó-	minus jú-	stus	con-				ci-	dit
Z		ut . .	li-	be-				rén-	tur (1)

(1) *Traits*. A. Cantemus Domino, p. 147. — B. *Ibid.* — C. Vinea mea, p. 148. — D. *Ibid.* — E. Qui confidunt, p. [51]. — F. Desiderium, p. [3]. — G. Beatus vir, p. [5]. — H. *Ibid.* — I. Jubilate, p. 45. — K. Attende cælum, p. 149. — L. Ad te levavi, p. 79. — M. Vinea mea, p. 148. — N. Attende cælum, p. 149. — O. Sicut cervus, p. 150. — P. *Ibid.* — Q. Attende cælum, p. 149. — R. Sicut cervus, p. 150. — S. Jubilate, p. 45. — T. Beatus vir, p. [5]. — V. Cantemus Domino, p. 147. — X. De profundis, p. 41. — Y. Sæpe expugnaverunt, p. 100. — Z. Commovisti, p. 43.

OBSERVATIONS SUR LE TABLEAU V

Les traits appartiennent à la psalmodie ornée ou neumée; l'accentuation latine en est également la base. Nous pourrions citer plusieurs phrases en preuve de cette assertion; nous nous contenterons de celle qui est analysée dans le tableau V.

La version des manuscrits nous offre dans cette période musicale les trois éléments de la psalmodie : l'initium, la teneur, la cadence, qui forment un chant récitatif, dont les mouvements mélodique & rythmique cadrent exactement avec les accents toniques du texte (1).

1^o *Initium* (col. 1, 2, 3). Ce tableau est disposé d'après la proximité des paroles à réciter sur la teneur. Pour étudier l'*initium*, il est nécessaire de ranger les différents textes dans un autre ordre & de les diviser en deux séries.

Première Série					Deuxième Série				
1	2	3	4	5	1	2	3	4	5
& vo- Quan-	lun- tá- do vé- ad- jú- in cór- Qui há- dum di- & áu- nos áu- i- Dó- minus jú- vi- ne- & ó- qui- a	te ni- tor nu bi- ci- di- tem ta stus a mnes nec no- men	la- am & in tat tur at pó- de- con- é- vi- mi- Dó-	biórum . . loco pulus síderat cídít nim æ sereátur mini	ho- & in	nori- ex- ge- ex- & in in ut & ædi-	fi- al- ne- sul- ju- man- o- li- fi-	cá- tá- rá- ta- sti- dá- ra- be- cá-	tus est bo tio tíam stí- tis tíonem réntur vit

1^{re} série, colonne 2. La syllabe accentuée correspond toujours à l'une des notes de ce groupe. Pour arriver à cette coïncidence, on rejette en avant, colonne 1, les syllabes superflues. Le texte & la musique sont ainsi en parfait accord. Il en est de même toutes les fois que le nombre & l'ordonnance des syllabes le permettent.

2^o série. Lorsque, pour des raisons diverses, insuffisance du texte, disposition malencontreuse des syllabes, il est difficile ou même impossible de faire cadrer l'accent tonique principal avec le groupe qui lui est ordinairement assigné, on a recours à l'accent secondaire, ou faute de mieux, comme il arrive dans la psalmodie simple, au monosyllabe. Dans ce cas,

(1) Cf. sur la disposition générale des tableaux & la manière de s'en servir, la note 1 de la page 33.

l'accent tonique principal est reporté à la colonne 4. Les groupes des colonnes 2 & 4 sont donc les groupes forts de cette incise. Le porrectus de la colonne 3 se trouve nécessairement faible; & de fait, il est toujours chanté sur une syllabe faible.

2° **Tenor.** La récitation se maintient sur la corde *sol*, & s'étend selon le plus ou moins de développement des paroles. On remarquera que tous les accents toniques sont mis en relief par des podatus. Au-dessous de la ligne R, la colonne 5 de teneur est fermée par défaut de texte; mais malgré cette coupure dans la mélodie, l'initium & la clausule ne subissent aucun changement.

3° **Clausule,** colonne 6. Ce groupe intermédiaire entre la teneur & la colonne d'accent est une amplification mélodique de l'*accent moyen* dont nous avons parlé plus haut. Sa marche ascendante conduit de la corde récitative à l'élévation réservée à l'accent. C'est bien aussi la fonction de la syllabe qui lui correspond.

Colonne 7. Ce groupe placé au sommet du mouvement mélodique coïncide régulièrement avec la syllabe aiguë.

Dans le cas d'un mot proparoxyton, v. g. *judicium, Jérusalem* (lignes C, D, E, K), la pénultième reste attachée à ce groupe, toujours par déférence pour le rythme de la mélodie, & l'accent est reculé à la colonne 6. Cette distribution des syllabes prouve que les compositeurs grégoriens regardaient comme *indivisibles* les trois groupes de cette clausule, & qu'ils ne se seraient pas permis l'insertion d'une pénultième brève entre les colonnes 7 & 8.



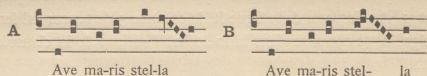
Colonne 8. Ce neume est affecté à la syllabe finale; sa marche descendante suit les lois de la barytonie latine.

La construction ascendante & descendante de l'ensemble de la clausule peint sur le *vi* l'intonation musicale des mots latins. La voix montait depuis le commencement du mot jusqu'à la syllabe aiguë, puis redescendait & venait expirer pour ainsi dire sur la dernière syllabe. La musique, en quittant la corde récitative, suit ce mouvement en le développant.

Le mélisme final de cette colonne 8 nous donne l'occasion de redresser une erreur moderne. Sous prétexte de mieux accentuer les mots, on a quelquefois essayé, au mépris de la tradition, de décharger les syllabes non accentuées des notes qui leur appartenaient, pour les amasser sur la syllabe marquée de l'accent tonique & très improprement dite syllabe longue. C'est ainsi que, dans cette phrase, la version de Ratisbonne reporte volontiers sur l'accent le mélisme destiné à la finale. De ce que la voix se tient plus longtemps sur une syllabe ou lui donne plus de notes, il ne s'ensuit pas que cette syllabe soit mieux accentuée (1). Au contraire; car dans son essence l'accent est non seulement une élévation, un mouvement bref, énergique, mais une force de cohésion qui réunit en un seul tout les

(1) Cf. *Mélodies grégoriennes*, chapitre XII, p. 171.

divers éléments ou syllabes qui composent un mot. De ces deux notions incontestables, brièveté & force de cohésion, il ressort clairement que plus on accorde de notes à la syllabe aiguë, plus on est exposé à porter atteinte au caractère & à la fonction de l'accent. Un exemple fera mieux comprendre.



Nous le demandons : de ces deux manières de noter & de chanter le mot *stella*, quelle est la plus conforme à la nature & à la mélodie de l'accent ? Quelle est celle qui conserve le mieux l'intégrité du mot ? Dans la première, A, la prononciation & la perception du mot sont complètes dès la seconde note ; dans la deuxième, B, les sept notes accumulées sur l'accent tiennent l'auditeur en suspens jusqu'à ce que, le *sol* de transition amenant la dernière syllabe, le sens puisse enfin se dégager. Il résulte de là que l'intégrité des mots est mieux conservée lorsque la dernière syllabe seule est dotée de plusieurs notes. Telle est sans aucun doute la raison qui explique l'emploi des *jubilus* à la fin des alléluias, des graduels & a donné naissance aux *séquences*.

Est-ce à dire que l'emploi des groupes de notes sur l'accent soit prohibé ? Nullement. Lorsque la modulation & les mélismes doivent pénétrer le texte, toutes les syllabes des mots latins sont susceptibles de dilatation musicale, mais la syllabe la plus propre, *après la dernière*, à recevoir cette extension, est encore celle qui porte l'accent, à cause de son importance & de sa force. Il est néanmoins vrai de dire que l'accent se rapproche d'autant plus de la fonction qu'il remplit dans le discours, qu'il est plus alerte & plus dégagé de notes.

La mélodie est modifiée légèrement (colonne 4), à partir de la ligne O ; le *la* du podatus est supprimé, & les trois notes qui restent se réunissent en porrectus. Cette modification a lieu : a) lorsque ce groupe est suivi immédiatement de l'un des podatus d'accent, colonne 5 (lignes O, P, Q, R) ; b) ou bien lorsque, par suite de l'absence complète de texte pour la teneur, on passe sans intermédiaire du porrectus, colonne 4, au groupe, colonne 6 (lignes S, T, V, X). Dans ces deux cas, la transition d'une syllabe à une autre se fait à l'unisson ; ce procédé était fort apprécié dans les mélodies grégoriennes.

Toutefois, dans le premier cas, cette modification était *ad libitum*, & on pouvait conserver les quatre notes de la colonne 4 ; nous en avons des exemples aux lignes D, E. Une note de plus ou de moins dans la récitation passe inaperçue ; dans la subdivision récitative de la phrase les mélodies grégoriennes sont aussi faciles aux sollicitations du texte qu'elles sont intransigeantes lorsqu'il s'agit de maintenir contre lui un rythme déterminé. Dans ce dernier cas, *la musique ne fait, après tout, que sauvegarder contre un texte mobile et irrégulier une création mélodique et rythmique, dont l'élément générateur a été l'accentuation d'un type syllabique choisi d'abord comme modèle.*

§ V

L'ACCENT TONIQUE ET LA PSALMODIE DU RÉPONS-GRADUEL JUSTUS

Les huit distinctions musicales du *Justus* forment les tableaux suivants. Les différents textes adaptés à ces huit types grégoriens sont disposés en tableau selon notre procédé habituel. (Cf. ci-dessous, p. 33 : disposition des tableaux, manière de s'en servir.)

TABLEAU VI

RÉPONS-GRADUEL JUSTUS. Première Distinction.

VERSION DES MANUSCRITS

	Initium		Tenor		Clausule		
	1	2	3	4	5		
	/		/				
A Jù-	stus ut palma flo-	ré-	bit	
B Dò-	mi- ne De- us vir-	tù-	tum	
C Ré-	qui- em . . . æ-	tér-	nam	
D Hò-	di- e. . . . sci-	è-	tis	
E Tòl-	li- te. . . .	pòr-	tas	
F An-	ge- lis	sù-	is	
G Ni-	mis ho- no- . . .	rà-	ti	sunt	
H Dò-	mi- ne re-	fù-	gi-	um	
I Ex-	ci- ta	Dò-	mi-	ne	
	/						
K In só-	le	pò-	su-	it	
L Ab oc-cùl-	tis	mè-	is	
M Di-spér-	sit	dè-	dit	
N In ó-	mnem	tér-	ram	
O A sùm-	mo	cæ-	lo	
P Exsul-tá-	bunt	sán-	cti	

TABLEAU VI. Suite.

VERSION DES MANUSCRITS

Initium	Tenor	Clausule		
		1	2	3
1	2	3	4	5
/		/		

VERSION DE RATISBONNE

Page [29]	A	Jú-	stus ut palma flo-	ré-	bit
» 10	B	Dó-	mi-ne De- us vir-	tú-	tum
» 43*	C	Ré-	qui- em æ-	tér-	nam
» 15	D	Hó-	di- e sci-	é-	tis
» [75]	E	Tól-	li- te	pór-	tas
» 55	F	An-	ge- lis	sú-	is
» 233	G	Ni-	mis ho- no-	rà-	ti sunt
» 228	H	Dó-	mi- ne re-	fú-	gi- um
» 10	I	Ex-	ci- ta	Dó-	mi ne
» 9	K	In só-	le (Ce R.-G. est noté dans un mode différent.)		
» 83	L	Ab oc-cúl-	tis	mé-	is

VERSION DES MANUSCRITS	Initium		Tenor		Clausule		
	1		2		3	4	5
	/				/		
VERSION DE RATISBONNE. <i>Suite.</i>							
Page 340	M	Di-spér-	sit	dé-	dit		
» 280	N	In om-	nem	tér-	ram		
» 9	O	A sùm-	mo	cæ-	lo		
» 307	P	Exsul-tá-	bunt	sán-	cti (1)		

(1) **Disposition des Tableaux.** — Nos tableaux sont ainsi disposés : 1° Dans une première ligne horizontale se trouvent mentionnées les trois divisions de la phrase mélodique : *initium, tenor, clausula*; chacune d'elles peut comprendre une ou plusieurs colonnes. — 2° Immédiatement au-dessous, des chiffres sont affectés à chacune des colonnes. — 3° Enfin, au-dessus de la portée musicale, dans certaines colonnes, des signes d'accentuation indiquent la coïncidence de l'accent aigu & de l'élévation musicale; nous les appellerons colonnes d'accent. — Dans le cours des tableaux on remarquera quelques accolades horizontales qui ferment les colonnes, par exemple, tableau V, col. 5, ligne R; cela arrive toutes les fois que le texte fait défaut; il n'y a plus alors à tenir compte de cette partie de la mélodie qui par le fait de l'accolade est supprimée. Dans les lignes qui suivent, la distance entre les groupes ne doit pas être prise en considération. Ainsi, ligne S, tableau V, *in exultatione*, la colonne 4, syllabe *ta*, & la colonne 6, syllabe *ti*, doivent se chanter sans interruption. De même ligne Y, *Dominus justus concidit*, le porrectus de la colonne 4 & le porrectus *resupinus* de la colonne 6 doivent être réunis & se chanter sans interruption sur la syllabe *con* &c. Des nécessités typographiques ne nous

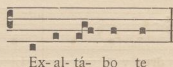
con- ci- dit...

ont pas permis de les réunir. On retrouvera la même organisation dans tous les tableaux.

Manière de se servir des tableaux. — Le moyen le plus simple & le plus rapide pour se rendre compte des différences assez notables qui existent entre la version des manuscrits & celle de Ratisbonne est d'étudier ces tableaux d'abord verticalement, c'est-à-dire colonne par colonne, en commençant par la version des manuscrits & en descendant jusqu'à la dernière ligne de la version typique. Après ce premier travail, il sera bon de les lire horizontalement en chantant d'un trait la version des manuscrits, puis successivement les diverses variantes de l'autre édition. Pour faciliter encore le travail comparatif, nous avons marqué d'une même lettre les mêmes textes dans les deux versions. Ainsi la lettre A du tableau V correspond dans l'une & l'autre version à la phrase *adjutor et protector*; la lettre O à la phrase *ita desiderat*, & ainsi de suite.

Observations sur le tableau VI. — Rien de plus simple que la structure de cette distinction ; c'est celle d'une psalmodie pure : *initium* de trois notes, *tenor* unissonique sur le *la*, & *cadence* mélismatique à un accent. On remarquera que cette psalmodie se trouve dans le corps même du répons.

Initium. Il y a trois manières d'atteindre la corde récitative : a) par un torculus, lignes A à I ; elle s'emploie toutes les fois que le premier mot commence par une syllabe accentuée ; b) par un podatus précédé d'une ou deux notes ; cette seconde manière est en usage lorsqu'une ou deux syllabes précèdent le premier accent, lignes K à O. Le ton de ces deux premières syllabes est grave, ce qui permet à la mélodie de suivre la modulation naturelle du mot & de s'élever avec le podatus sur l'accent tonique. C'est afin de mieux faire ressortir cet accent que les compositeurs ont adopté cette deuxième manière. c) L'intonation *Exsultabunt* (P) est la réunion des deux précédentes. Régulièrement le mot *Exsultabunt* devrait se chanter sur la même formule initiale que le mot *Ab occultis* ; cette exception unique est née d'une réminiscence : l'offertoire *Exaltabo te* débute ainsi (*Feria quarta cinerum*).



De telles réminiscences sont très fréquentes ; on les trouve même très naturelles, si l'on se souvient qu'à l'époque neumatique, les chants étaient appris par cœur.

Tenor. La récitation se compose, selon la longueur du texte, de une à cinq notes, & se poursuit à l'unisson jusqu'au dernier accent, sur lequel se développe le mélisme de *clausula*. Quelques manuscrits ornent cette corde récitative en plaçant sur l'accent tonique *pal* de *palmas* un épiphonon ou même un podatus. Nous avons vu plus haut que ce procédé était abandonné à la liberté & au goût des chantres. (Cf. aussi *Paléographie musicale*, t. II, page 82 & suiv.)

Clausula. Colonne 3. Mélisme d'accent. Avec la première note de ce mélisme, la mélodie atteint directement son point culminant & descend ensuite pour se reposer sur la dernière note colonne 5.

Colonne 4. Dans le cas d'une pénultième brève, la mélodie pour lui faire place se prête à une transaction : le mélisme lui donne sa dernière note *si*, à laquelle on ajoute une note de liaison *la*, d'où une clivis sur laquelle glisse la pénultième faible ; le passage d'une syllabe à l'autre se fait à l'unisson, & la chute de la phrase ainsi préparée est plus coulante & plus douce. Cette clivis dans les manuscrits romaniens est ordinairement surmontée d'un *c* qui veut dire *celeriter*, *cito* ; le caractère de ce groupe est ainsi fort bien indiqué.

TABLEAU VII

RÉPONS-GRADUEL JUSTUS. Deuxième Distinction.

VERSION DES MANUSCRITS

	Initium		Style libre orné			Clausule et Jubilus final		
	1	2	3	4	5	6	7	8
Rép.-Grad.								
A	Hodie sciétis	qui a vé-	ni-	et		Dó-	mi-	nus
B	Ab occultis	mún-	da	me		Dó-	mi-	ne
C	In sole	taber-	ná-	cu-	lum	sú-	um
D	Excita Domine	po-	tén-	am		tú-	am
E	A summo celo	e-	grés-	si-	o	é-	jus
F	Dñe refugium	lía-	ctus	es		inó-	bis

VERSION DES MANUSCRITS	Initium		Style libre orné			Clausule et Jubilus final		
	1	2	3	4	5	6	7	8
<i>Suite.</i>								
G Tollite portas		prin-	ci-	pes		vé-		stras
H Nimis honorati		a- mi-	ci-	tu- i		Dé-		us
I Requiem		dó-	na	e- is		Dó-	mi-	ne
K Justus ut palma	sicut cé-		drus		Lí-	ba-		ni
L Angelis suis	man- dá-		vit		té			
M Domine Deus	con- vér-		te		nós			

VERSION DE RATISBONNE

Rép.-Grad. Pages								
A Hodie scietis 15	qui-a	vé- .	ni-	et		Dó- .	mi-	nus
B Ab occultis 83		mún- .	da	me		Dó- .	mi-	ne
C In sole 9 <small>Ce R.-G. est écrit dans un mode différent.</small>								
D Excita Dñe 10	po- tén- .	ti-	am			tú-		am
E A summo 9	e- grés- .	si-	o			é-		jus
F Dñe refug. 228	fā- .	ctus	es			nó-		bis
G Tollite [75]		prin- .	ci-	pes		vé-		stras
H Nimis 233		a- mi-	ci	tu- i		Dé-		us
I Requiem 43*		dó- .	na	e- is		Dó- .	mi-	ne
K <u>Justus</u> [29]	sicut cé- .		drus		Lí- .	ba-		ni

TABLEAU VII. <i>Suite.</i> VERSION DE RATISBONNE	Initium		Style libre orné					Jubilus final
	1	2	3	4	5	6	7	8
L Angelis	55	man-dá- .	vit	de	te			
M Dñe Deus	10	con-vér- .	te			nos		

Observations sur le Tableau VII. — Cette distinction relève du style libre orné; remarquons seulement qu'elle repose sur les colonnes d'accent 2 & 6.

TABLEAU VIII RÉPONS-GRADUEL JUSTUS. Troisième Distinction.

VERSION DES MANUSCRITS

	Initium		Jubilus d'accent et de finale		
	1	2	3	4	5
Rép.-Grad.					
A Justus ut palma	mul-	ti- pli-	ca-	bi-	tur
B Ne avertas	quó-	ni- am	tri-	bu-	lor
C Tecum principium	an-	te lu-	ci-	fe-	rum
D Requiem	&	lux per-	pé-	tu-	a
E Nimis honorati	ni-	mis confor- . .	tá-	tus	est
F Domine refugium	a	generati-	ó-	ne	
G Angelis	ut	custódi-	ant	te	
H Ab occultis	&	ab ali-	é-	nis	
I Tollite portas	&	intro-	i-	bit	
K Exsultabunt	læ-	ta-	bún-	tur	
L Excita	&		vé-	ni	
M Hæc dies		Ex- sul-	té-	mus	

VERSION DE RATISBONNE

	Rép.-Grad.	Pages	1	2	3	4	5
A Justus ut palma	[29]		mul-	tipli-	ca-	bi-	tur
B Ne avertas	127		quó-	ni- am . . .	tri-	bu-	lor

VERSION DES MANUSCRITS	Initium		Tenor			Jubilus d'accent et de finale	
	1	2	3	4	5		

VERSION DE RATISBONNE. Suite.

C	Tecum principium	17	an- te lu- . . .	ci-	fe- rum
D	Requiem	43*	& lux per- . . .	pé-	tu- a
E	Nimis honorati	233	ni- mis confor- . .	tá-	tus est
F	Domine refugium	228	a gene-ra- ti-	ó-	ne
G	Angelis	55	ut custó- di-	ant	te
H	Ab occultis	83	& ab a-li- . . .	é-	nis
I	Tollite portas	[75]	& intro-	i-	bit
K	Exsultabunt	307	læ- ta-	bún-	tur
L	Excita	10	&	vé-	ni
M	Hæc dies	156	exsul-	té-	mus

Observations sur le Tableau VIII. — Cette phrase est une pure psalmodie. Colonne 1, initium réduit à sa forme la plus simple; colonne 2, récitation unisonique; colonne 3, mélisme d'accent; colonne 4, note survenante pour le cas d'une pénultième brève; enfin colonne 5, jubilus de finale. A noter, ligne G, comment le compositeur a traité cette terminaison : *custodiât te*, qui, pour les modernes, présente tant de difficultés d'adaptation aux médiantes & aux finales des psaumes.

TABLEAU IX

RÉPONS-GRADUEL JUSTUS. Quatrième Distinction.

VERSION DES MANUSCRITS

	Initium		Tenor orné				Clausule et Jubilus final	
	1	2	3	4	5	6	7	8
A		procé-	dens de	thá-		la-mo	sú-	o
B		princi-	pá-			tus e-	ó-	rum
C		in cu-		bi-		li- bus	sú-	is
D		úsque	ad .	súm-		mum	é-	jus
E	in	óm-	ni-	bus		vi- is	sú-	is
F	ut	sál-	vos .	fá-		ci-	as-	nos
G		pár-	ce .	sér-		vo	tú-	o
H	ve-	ló-	ci-	ter		ex-	áu- di	me
I	in	dó-				mo	Dó-mi	ni
K	&	pro-				gé- ni-	e	e
L	&	sál-				vi	é- ri-	mus
M		vér-				ba e-	ó-	rum
N		gló-				ri- am	é-	jus
O		gé-				nu-	i	te
P	Rex .						gló- ri-	æ
Q	da .						nó-	bis
R	sæ-						cu-	li

VERSION DE RATISBONNE

A	<i>Le R.-G. In</i>	<i>sole est noté</i>	<i>dans un</i>	<i>autre mode.</i>	
B	princi . . .	pá . . .	tus e-	ó-	rum
C	in cu- . . .	bi- . . .	libus .	sú-	is
D	úsque ad .	súm- . . .	mum .	é- . . .	jus

VERSION DE RATISBONNE. Suite.

E	in	óm-	ni-	bus . . .	vi-	is	tú- . . .	is
F	ut	sál-	vos .	fá- . . .	ci- . . .	as- . . .	nos	
G	pár-	ce .	sér- . . .	vo . . .	tú- . . .	o		
H	ve-	lò-	ci-	ter . . .	ex- . . .	àu-	di . . .	me
I	in	dó- . . .			mo . . .	Dó-	mi-	ni
K	&				pro- . . .	gé-	ni- . . .	e
L	&	sál- . . .			vi . . .	é-	ri-	mus
M	vér-				ba e-	ó-		rum
N	gló-				ri-am . . .	é-		jus
O	gé-				nu- . . .	i . . .		te
P	Rex . . .				gló-	ri-		æ
Q	da . . .				nó- . . .	bis		
R	sæ-				cu- . . .	li (1)		

(1) A. *Rép.-Gr.* In sole, p. 9. — B. *Nimis honorati*, p. 233. — C. *Exsultabunt sancti*, p. 307. — D. *A summo caelo*, p. 9. — E. *Angelis suis*, p. 55. — F. *Excita Domine*, p. 10. — G. *Ab occultis*, p. 83. — H. *Ne avertas*, p. 127. — I. *Justus ut palma*, p. [29]. — K. *Domine refugium*, p. 228. — L. *Domine Deus*, p. 10. — M. *In omnem terram*, p. 280. — N. *Hodie scietis*, p. 15. — O. *Tecum principium*, p. 17. — P. *Tollite portas*, p. [75]. — Q. *Ostende nobis*, p. 7. — R. *Dispersit*, p. 340.

Observations sur le Tableau IX. — Colonnes 1 & 2, *initium*. Un accent syllabique, principal ou secondaire, doit autant que possible correspondre à l'une des notes de la colonne d'accent 2. Pour faciliter cette coïncidence, on rejette à la colonne 1 les syllabes qui précèdent l'accent, exemple : lignes E, F, H, &c. Colonnes 3, 4 & 5, *tenor*. La syllabe accentuée tombe régulièrement sur le groupe colonnes 4 & 5, excepté deux fois, ligne E, *in omnibus*, & ligne H, *velociter* : dans ces deux cas, la disposition des syllabes ne permet pas cette concordance. Colonne 6, circuit de la voix vers les notes graves pour préparer l'attaque plus énergique de l'accent col. 7. Enfin colonne 8, *jubilus final*.

Portons maintenant notre attention sur les lignes I à O, colonnes 2 & 5. Dans ces six lignes, par suite du manque de texte, la récitation, colonnes 3 & 4, est supprimée, & les colonnes 2 & 5 se réunissent, par voie de contraction, pour ne plus former qu'un seul groupe qui se chante sur la même syllabe. Mieux encore : lignes P & Q, il ne reste plus qu'une seule syllabe pour l'initium (col. 2), pour la teneur (col. 4), & la préparation au dernier accent (col. 6) : les formules qui correspondent à ces trois colonnes se groupent en un seul neume sur une même syllabe.

Enfin ligne R, *sæcula*, au-dessous de la ligne Q, les colonnes 3, 4, 5 & 6, sont fermées. Pour quelle raison ? Le nombre des syllabes de *sæcula* n'est-il pas le même que dans la ligne précédente *da nobis* ? Il est vrai ; toutefois l'accentuation n'est plus la même, & la mélodie tient compte de ce changement. Nécessairement la pénultième *cu* correspond ici au groupe d'accent de la colonne 7 ; mais cette fois, ce groupe perd ce caractère, par suite de son contact avec la pénultième brève, & surtout à cause de l'énergique prononciation de la syllabe accentuée *sæ* (*sæcula*), énergie qui n'est pas encore épuisée au moment de l'émission de la pénultième. Pour maintenir cette prépondérance de l'accent & rapprocher les éléments du mot, le compositeur n'hésite pas à rejeter les neumes des colonnes 5 & 6 qui, en chargeant l'accent, auraient diminué son élan & sa puissance.

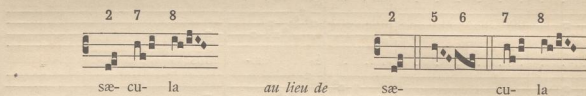


TABLEAU X

RÉPONS-GRADUEL JUSTUS. Cinquième Distinction.

VERSION DES MANUSCRITS

	Initium			Tenor		Jubilus d'accent et Clausule	
	1	2	3	4	5	6	7
A	Si	me-	i	non fû-	e- rint do-	mi-	ti
B	Di-	xit Dó-	minus Dómi-	no	mé-	no	o
C	Qui	re-	gis Israel	in-	tén-	de	de
D	Ad	an-	nun-	tián-	dum	má-	ne
E	Di-	nu-	me-	râ-	bo	é-	os
F	Be-	ne-	di-	ctus.	qui	vé-	nit
G	Be-	ne-	di-	xi.	sti	Dó-	mi-

VERSION DES MANUSCRITS. Suite.

	Initium			Tenor		Jubilus d'accent et Clausule	
	1	2	3	4	5	6	7
H	In	má-ni-	bus	por-	tá-	bunt te
I	Sal-	vum me	fac	Dé-	us
K	Pri-	ús-	quam	món-	tes
L	Po-	tens	in	tér-	ra
M	Cæ-	li	e-	nár-	rant
N	A	sum-	mo	cæ-	lo
O	Ex-	ci-	ta	Dó-	mi-
P	Can-	tá-	te	Dó-	mi-
Q	Déx-	te-	ra	Dó-	mi-

VERSION DE RATISBONNE

A	Si	me- i	non fú- e- rint do-	mi-	ná-	ti
B	Di-	xit Dó-	minus Dómi-	no	mé-	o
C	Qui	re- gis	I-sra- el	in-	tén-	de
D	Ad	an- nun-	ti- án-	dum	má-	ne
E	Di-	nu- me-	râ-	bo	é-	os
F	Be-	ne- di-	ctus	qui	vé-	nit
G	Be-	ne- di-	xi-	sti	Dó-	mi- ne
H	In	má-ni-	bus	por-	tá-	bunt te

TABLEAU X. *Suite.*

VERSION DES MANUSCRITS

Initium			Tenor		Jubilus d'accent et Clausule		
1	2	3	4	5	6		7

VERSION DE RATISBONNE. *Suite.*

I	Sal- vum	me	fac	Dé- us		
K	Pri- ús-	quam	món-	tes
L	Po- tens		in	tér-	ra
M	Cæ- li		e-	nár-	rant
N	<i>Le R. G. In sole est noté dans un autre mode.</i>					
O	Ex- ci-	ta	Dó-	mi-ne
P	Can- tá-	te	Dó-	mi-no
Q	Déx- te-	ra	Dó-	mi-ni(1)

(1) A. *Rip.-Gr.* — Ab occultis, p. 83. — B. *Tecum incipium*, p. 17. — C. *Excita Domine* p. 10, *et Hodie sciatis*, p. 15. — D. *Justus ut palma*, p. [20]. — E. *Nimis honorati sunt*, p. 233. — F. *Hæc dies*, p. 165. — G. *Ostende nobis*, p. 7. — H. *Angelis suis*, p. 55. — I. *Ne avertas*, p. 127. — K. *Domine refugium*, p. 228. — L. *Dispersit*, p. 340. — M. *In omnem terram*, 280. — N. *In sole posuit*, p. 9. — O. *Domine Deus virtutum*, p. 10. — P. *Exsultabunt*, p. 307. — Q. *Hæc dies*, p. 162.

Observations sur le Tableau X. — Encore une structure psalmodique très simple & très facile à distinguer. A noter comment la teneur, colonne 4, diminue à mesure que le texte devient plus court. Ligne A : la teneur s'étend à cinq syllabes ; lignes E & suivantes : elle est réduite à une seule ; au-dessous de la ligne H (*In manibus*), la colonne de récitation 4 est fermée, & la ligne I (*Salvum me fac*) passe directement de l'initium à

la colonne 5. Ligne K & suivantes : l'initium lui-même est entamé, toujours faute de texte, & la colonne 3 est fermée à son tour. Colonne 5 : bien remarquer le podatus qui porte doucement la mélodie & le texte vers l'accent; il correspond toujours à la syllabe qui précède immédiatement celle qui est accentuée. Colonne 6 : le jubilus se développe à son aise sur cette syllabe. La dernière clivis de cette colonne repose ordinairement sur la syllabe finale d'un paroxyton; si le dernier mot est proparoxyton, *Dominus* (lignes G, O, P, Q), elle s'appuie sur la pénultième, & alors une note survenante est ajoutée, colonne 7, pour l'ultième. Dans ces deux cas, la clivis subit l'influence des différentes syllabes qui lui correspondent & change de caractère : les lettres & les signes romaniens nous apprennent que, dans le premier cas, la première note de la clivis est longue, ce retard prépare le repos final; dans le second au contraire, les deux notes de la clivis, surmontées du *c*, *cito*, *celeriter*, sont coulantes & fugitives comme la pénultième brève.

TABLEAU XI

RÉPONS-GRADUEL JUSTUS. Sixième Distinction.

VERSION DES MANUSCRITS

	Initium		Tenor		Jubilus d'accent et Clausule		
	1	2	3	4	5	6	7
A	in	nó . . .	mi	ne	Dó	mi-	ni
B	quos red-	é	mit de manu i-	ni-	mi		ci
C	aut	quis	stabit in loco san-	cto	é		jus
D	po-	tén-	tiam tuam	&	vé		ni
E	&	sú-	per	a-	ré		nam
F	ne	ùm-	quam	of-	fén-		das
G	e-	grés-	si-	o	é		jus
H		fi	erent aut formarétur terra	& ór-		bis
I		qui	dedúcis velut o-	vem	Jó		seph
K		quó-	niam intravé-	runt	á		quæ
L		mi-	sericórdi	am	tú-		am
M		tunc	immaculá-	tus	é		ro
N		sé	de a dex-	tris	mé-		is
O		é	rit se-	men	é		jus
P		gló-	ri	am	Dé		i
Q		gló-	ri-	am	Dé		i
R		cán-	ti	cum	nó-		vum
S		fé	cit	vir-	tú-		tem

VERSION DE RATISBONNE

	1	2	3	4	5	6	7
A							
	in	nó	mi	ne	Dó	mi-	ni

TABLEAU XI. Suite.

VERSION DES MANUSCRITS

Initium		Tenor		Jubilus d'accent et Clausule		
1	2	3	4	5	6	7

VERSION DE RATISBONNE. Suite.

B	quos red- é . . .	mit de manu in- . . .	i- mi-	ci
C	aut quis .	sta- bit in loco san- .	cto é-	jus
D	po- tén- .	ti- am tu- am . . .	& vé-	ni
E	& sú- .	per	a- ré-	nam
F	ne úm- .	quam	of- fén-	das
G	<i>Le R.-G. In sole est</i>	<i>noté dans un autre mode.</i>		
H	fi- .	erent aut formarétur terra	& ór-	bis
I	qui .	dedú-cis vel-ut o- . . .	ven jó-	seph
K	quó- .	ni- am intravé- . . .	runt á-	quæ
L	mi- . .	se- ri- córdi- . . .	am tú-	am
M	tunc .	imma-cu-lá- . . .	tus é-	ro

VERSION DES MANUSCRITS

Initium		Tenor		Jubilus d'accent et Clausule		
1	2	3	4	5	6	7

VERSION DE RATISBONNE. Suite.

N	sé-	de a dex-	tris	mè-	is
O	é-	rit se-	men	é-	jus
P	gló-	ri-	am	Dé-	i
Q	gló-	ri-	am	Dé-	i
R	cán-	ti-	cum	nó-	vum
S (1)	fé-	cit	vir-	tú-	tem

(1) A. *Rfb.-Gr.* Hæc diés, p. 165. — B. Hæc diés, p. 160. — C. Tollite portas, [75]. — D. Domine Deus virtutum, p. 10. — E. Nimis honorati, p. 233. — F. Angelis suis, p. 55. — G. In sole, p. 9. — H. Domine refugium, p. 228. — I. Excita Domine, p. 10 et Hodie scietis, p. 15. — K. Ne avertas, p. 127. — L. Justus ut palma, [29]. — M. Ab occultis, p. 83. — N. Tecum principium, p. 17. — O. Dispersit dedit, p. 340. — P. In omnem terram, p. 280. — Q. A summo caelo, p. 9. — R. Exsultabunt, p. 307. — S. Hæc diés, p. 162.

Observations sur le Tableau XI. — Structure psalmodique. Col. 1, 2 : deux sortes d'intonations qui ont absolument les mêmes raisons d'être que les deux débuts déjà étudiés à la première distinction du *Justus* (cf. tableau VI). Le groupe de la colonne 2 correspond toujours à la syllabe aiguë ; lorsque celle-ci est précédée d'une ou plusieurs syllabes, elles sont rejetées à la colonne 1. Ex. : lignes A à G. — Colonne 3 & 4 : récitation & podatus de transition à l'accent comme dans le tableau précédent. — Colonne 5 : mélisme d'accent. — Colonne 6 : groupe qui sert seulement dans le cas d'un mot accentué à l'antépénultième. — Colonne 7 : Note destinée à la dernière syllabe.

TABLEAU XII
RÉPONS-GRADUEL JUSTUS. Septième Distinction.

VERSION DES MANUSCRITS

	Initium	Tenor		Jubilus d'accent et Clausule		
		1	2	3	4	5
Répons-Graduels						
A Dispersit dedit		ge- & néra- tio	re- nuum	é- to-	rum	
B In omnem terram		& ó-pe-ra má- nuum	é-	rum		
C A summo cælo		& ó-pe-ra má- nuum	é-	rum		
D Justus ut palma		& ve-ri-tá- tem	tá-	am		
E In sole		& e- mun-	dá-	bor		
F Ab occultis		& de re- gi-	ó-	ni-	bus	
G Hæc dies (ŷ.)		& in- no-	cens	má-	ni-	bus
H Tollite portas		déc- te-	ra	Dó-	mi-	ni
I Hæc dies (ŷ.)		De-	us	Dó-	mi-	nus
K Hæc dies (ŷ.)		a-	ver-	ti-	sti	
L Ostende nobis			a	sæ-	cu-	lo
M Domine refugium			laus	é-	rum	jus
N Exsultabunt sancti						

VERSION DE RATISBONNE

	Pages					
A Dispersit dedit	340	ge- & né-ra- ti-o	re-	é- to-	rum	
B In omnem terram	280	& ó-pe-ra má- nuum	é-	rum		
C A summo cælo	9	& ó-pe-ra má- nuum	é-	rum		
D Justus ut palma	[29]	& ve-ri-tá- tem	tá-	am		
E In sole	9	<i>Le R. G. In sole</i>	<i>est noté</i>	<i>dans un autre mode.</i>		
F Ab occultis	83	& e- mun-	dá-	bor		
G Hæc dies (ŷ.)	160	& de re- gi-	ó-	ni-	bus	

VERSION DES MANUSCRITS	Initium			Jubilus d'accent et Clausule		
	1	2	3	4	5	6

VERSION DE RATISBONNE. Suite.

H Tollite portas	[75]	in-	cens	má-	ni-	bus
I Hæc dies (ÿ.)	162	déx-	ra-	Dó-	mi-	ni
K Hæc dies (ÿ.)	165	De-	us	Dó-	mi-	nus
L Ostende nobis	7	a-	ver-	ti-	sti
M Domine refugium	228	a	sæ-	cu- lo
N Exsultabunt sancti	307	laus	é-	jus

Observations sur le Tableau XII. — Structure psalmodique avec mélismes d'accent, col. 4, & jubilus final, col. 6, identique à la troisième distinction du *Justus*, tableau VIII. Se reporter aux observations faites sur ce tableau. A remarquer encore le podatus, col. 3, qui conduit à l'accent. (1)

(1) Aux faits déjà relevés, il est assez curieux d'opposer dès maintenant les fausses théories de M. Nisard sur le rôle de l'accentuation dans le chant liturgique. Les citations suivantes sont extraites de ses *Études sur la restauration du chant grégorien*, Paris, 1856.

« Qui pourra jamais supposer qu'au moment où il (saint Grégoire le Grand) détruisait, en faveur des barbares du dedans et du dehors, jusqu'aux dernières traces de l'accentuation latine, il ait songé à donner aux fidèles autre chose qu'un chant simple & facile?... (p. 5)

« Dans l'œuvre personnelle de saint Grégoire, il n'est point possible d'apercevoir la moindre trace d'accentuation latine. C'est là un fait qui est démontré par tous les manuscrits de liturgie musicale... Ici, pour prouver sa thèse, l'auteur cite le mot *Dominus*, dont la pénultième est chargée de quatre notes, puis il reprend : « Cet exemple n'est pas une exception, mais bien une règle générale absolue... » (!?) (p. 28)

« Saint Grégoire... s'il composa lui-même des chants, ce qui n'est pas douteux, ne fit aucune innovation & ne se distingua que par la supériorité de son goût. C'est en vain que l'on chercherait dans son *Antiphonaire* la moindre trace d'accentuation latine, soit que l'on considère cette accentuation comme une élévation de la voix sur certaines syllabes aiguës, soit qu'on la regarde comme un signe de quantité prosodique... (p. 38)

« La théorie des accents fût-elle retrouvée d'une manière complète & telle qu'on l'observait aux beaux jours

TABLEAU XIII
RÉPONS-GRADUEL JUSTUS. Huitième Distinction.

VERSION DES MANUSCRITS

	Initium		Style libre orné				Clausule et Jubilus final	
	1	2	3	4	5	6	7	8
A	& usque in	se-	cu-	lum	tu	es	Dé-	us
B	an-	nún-	ti-	at	fir-	ma-	mén-	tum
C	an-	nún-	ti-	at	fir-	ma-	mén-	tum
D	ad	lá-	pi-	dem	pe-	dem	tú-	um
E	mi-	se-	ri-	cór-	di-	a	é-	jus
F	in ec-	clé-	si-	a	san-	ctó-	rum	nos
G	ut	sál-	vos	fá-	ci-	as	é-	rum
H	úsque	ad	súm-	ta-	mum	é-	rum	nos
I	cap-	ti-	vi-	tá-	tem	Já-	cob	me
K	congre-	gá-	bit	e-	os	bis	tur	se
L	& il-	lú-	xit	nó-	tur	se	me	me
M	multi-	pli-	ca-	bún-	se	me	me	me
N	Bénja-	min	&	Ma-	nás-	me	me	me
O	Bénja-	min	&	Ma-	nás-	me	me	me
P	a de-	li-	cto	má-	xi-	me	me	me
Q	& non	est	sub-	stán-	ti-	a	me	me
R	ex-	al-	ta-	vit				
S	in	ó-	cu-	lis	nó-	stris		
T	be-	cé-	ne-	di-	có-	tur		
V	&	mun-	do	cór-	de			
X	pe-	dum	tu-	ó-	rum			
Y	per				nó-	ctem		

de Cicéron, il n'en résulterait, à mon avis, que de fort médiocres conséquences pour la restauration du chant grégorien, car, entre le prince du latin classique & le prince de la liturgie musicale, il y a un abîme infranchissable. — Il faut donc se résigner philologiquement, en dépit même de la philologie. Il faut oublier l'origine, la nature & les fonctions de l'accent aigu, de l'accent grave & de l'accent circonflexe, sous peine de *bouleverser de fond en comble* ce qui nous reste des mélodies de saint Grégoire... (p. 39)

« Au moyen âge, les musicistes grégoriens faisaient un fréquent appel aux règles de l'accentuation... » Suivent les textes prouvant cette assertion (p. 50).

« Apparemment c'était pour en faire quelque usage. Or, on a vu que l'observation de ces règles n'avait pas lieu dans le chant des introïts, des graduels, des traits, des offertoirs, des communions, des répons & des an-

VERSION DES MANUSCRITS

Initium		Style libre orné				Clausule et Jubilus final	
1	2	3	4	5	6	7	8

VERSION DE RATISBONNE.

A	& usque in	sæ-	cu-	lum . . .	tu es .	Dé- . . .	us
B	an-	nún-	ti-	at . . .	fír- ma-	mén- . . .	tum
C	an-	nún-	ti-	at . . .	fír- ma-	mén- . . .	tum
D	ad	lá-	pi-	dem . . .	pe- dem .	tú- . . .	um
E	mi-	se-	ri-	cór- . . .	di- a .	é- . . .	jus
E (bis)	mi-	se-	ri-	cór- . . .	di- a .	é- . . .	jus
F	in ec-	clé-	si-	a . . .	san- . . .	ctó- . . .	rum

tiennes. Il faut donc, de toute nécessité, la chercher dans les mélodies que dom Jumilhac appelle rythmiques & métriques, sous peine de ne la trouver nulle part,.... c'est-à-dire le chant des psaumes & des morceaux de la même espèce,.... & encore l'accentuation ne se fait sentir que pendant la *teneur*... Mais aussitôt que les *teneurs unissoniques* font place dans la psalmodie à des groupes de notes qui revêtent la nature d'un vrai chant (intonation, médiane, finales), le rythme cesse, l'accentuation disparaît & l'égalité des notes se fait sentir comme dans le système grégorien... » (p. 51)

Dans le *Dictionnaire de Plain-Chant* de d'Ortigue, au mot *Ambrosien*, col. 117, M. Nisard dit : « Deux différences radicales existaient entre le chant de saint Ambroise & celui de saint Grégoire. Dans l'un (le grégorien), *abandon complet des règles de l'accentuation latine* & adoption du genre diatonique. Dans l'autre, genre chromatique (!), rythme, accentuation. Dans l'un, musique grave, sévère, adaptée aux durs gosiers des barbares du Nord (!), qui se convertissaient en foule au catholicisme. Dans l'autre, un art plus grec, plus souple, plus élégant, quelque chose de moins austère & de moins âpre. »

TABLEAU XIII. Suite.

VERSION DES MANUSCRITS

Initium		Style libre orné				Clausule et Jubilus final	
1	2	3	4	5	6	7	8

VERSION DE RATISBONNE. Suite.

G	ut	sál-	vos	fá-	ci-	as.	nos
H	<i>Le R.-G. In</i>	<i>sole est</i>	<i>noté</i>	<i>dans un</i>	<i>autre mode.</i>		
I		cap-ti-	vi-	tá-	tem.	Já-	cob
K		congre-		gá-	vit.	é-	os
L		& il-		lú-	xit.	nó-	bis
M		multi-		pli-	ca-	bún-	tur
N		Bénja-		min.	&	Ma-nás-	se
O							
P		a de-		li-	cto.	má-xi-	mo
Q		& non.		est.	sub-	stán-ti-	a
R		ex-		al-	tá-	vit.	me
S		in		ó-	culis.	nó-	stris
T		be-			ne-di-	cé-	tur

VERSION DES MANUSCRITS

Initium		Style libre orné				Clausule et Jubilus final	
1	2	3	4	5	6	7	8

VERSION DE RATISBONNE. Suite.

V								
		&			mundo .	cór-		de
X								
		pé-			dum tu- .	ó-		rum
Y								
		per	nó-		ctem (1)

(1) A. *Rép.-Gr.* Domine refugium, p. 228. — B. In omnem terram, p. 280. — C. A summo caelo, p. 9. — D. Angelis, p. 55. — E. Hæc dies (̇.), p. 156. — E (bis). Hæc dies (̇.), p. 159. — F. Exsultabunt, p. 307. — G. Domine Deus, p. 10. — H. In sole. — I. Ostende nobis, p. 7. — K. Hæc dies (̇.), p. 160. — L. Hæc dies (̇.), p. 165. — M. Nimis honorati, p. 233. — N. Excita Domine, p. 10. — O. Hodie scietis, p. 16. — P. Ab occultis, p. 83. — Q. Ne avertas, p. 127. — R. Hæc dies (̇.), p. 162. — S. Hæc dies (̇.), p. 164. — T. Dispersit, p. 340. — V. Tollite portas, p. [75]. — X. Tecum principium, p. 17. — Y. Justus ut palma, p. [29].

Observations sur le Tableau XIII. — Cette huitième distinction musicale du *Justus* est identique à la quatrième du même répons-graduel, tableau IX, sauf le jubilus final. Nous renvoyons donc aux notes de ce tableau.

Observations sur le Tableau XIV. — Pour mieux faire ressortir l'uniformité de construction de ces huit distinctions musicales nous les réunissons à la page suivante en un seul tableau. Chaque distinction est figurée dans son développement le plus complet.

Initium. Col. 1. Notes destinées aux syllabes qui précèdent l'accent tonique. — Col. 2. Colonne d'accent pour toutes les distinctions, sauf la troisième & la cinquième.

Tenor. Col. 3. Récitation unissonique aux distinctions 1, 3, 5, 6 & 7. Pour les distinctions 4 & 8, la récitation d'abord unissonique est ensuite ornée d'un groupe neumatique qui coïncide souvent avec la syllabe aiguë. Enfin 2^e distinction, la teneur est remplacée par un motif mélodique relevant du style libre ou antiphonique. — Col. 4. Podatus conduisant à l'accent; c'est un développement de l'accent moyen (cf. ci-dessus p. 16).

Clausule. Col. 5. Colonne & mélisme d'accent. — Col. 6. Groupes survenants réservés aux pénultièmes brèves. — Col. 7. Colonne de la dernière syllabe avec ou sans jubilus.

Il y aurait à faire tout un petit traité de composition grégorienne sur ces exemples. Nous sommes forcés de signaler seulement les choses les plus notables, laissant à l'intelligence & à la perspicacité du lecteur le plaisir d'étudier & de découvrir l'art admirable des mélodistes anciens.

TABLEAU XIV. Synopsis des 8 phrases musicales du R.-G. Justus.

Distinctions	Initium				Tenor				Clausule						
	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	5	6	7
1															
2															
3															
4															
5															
6															
7															
8															

Premiere partie

2e partie, Versh.

§ VI

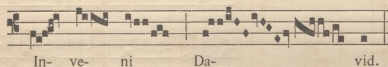
L'ACCENT TONIQUE ET UN VERSET ALLÉLUIATIQUE DU DEUXIÈME MODE

L'analyse à laquelle nous avons soumis les distinctions du répons-graduel *Justus* nous a permis d'apprécier sainement sa composition & de déterminer avec précision le rôle de chacun des membres & des groupes mélodiques qui les constituent. Nous allons étudier un verset alléluiatique au moyen des mêmes procédés. Plusieurs des types les plus anciens de ces versets appartiennent à la structure psalmodique neumée; seulement, il faut bien le dire, cette structure est quelquefois peu apparente & plusieurs causes peuvent égarer le musicien sur la nature de ces pièces.

D'abord, le *développement mélismatique* de chacune des trois divisions musicales forment la période psalmodique. Dans les huit phrases du *Justus*, les clauses seules sont affectées de cette dilatation musicale; les intonations & surtout les teneurs sont demeurées simples ou peu ornées. Cette simplicité fait souvent place, dans d'autres pièces, graduels, alléluias, répons, à des accroissements neumatiques qui peuvent, à première vue, faire illusion sur la composition de ces chants & en voiler l'ossature psalmodique.

En second lieu, & c'est peut-être la source de méprises la plus à redouter: les suppressions totales ou partielles de l'un ou de plusieurs des trois membres psalmodiques (initium, tenor, clause), les contractions, divisions, additions mélodiques occasionnées par l'irrégularité du texte, introduisent des modifications qui rendent souvent méconnaissables la structure fondamentale des phrases grégoriennes.

Un exemple entre mille: Où trouver dans la distinction suivante la matière d'une structure psalmodique?



Tout indique une phrase musicale de style antiphonique orné & neumée. Et de fait sous cette forme rien n'empêche de la considérer comme appartenant à cette classe. Cependant si l'on veut l'analyser & en pénétrer plus à fond la nature, il faut se rappeler que cette phrase se présente ici sous une forme contractée: la voici en effet dans sa plénitude.

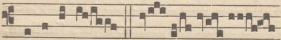

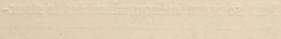


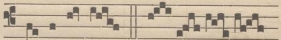

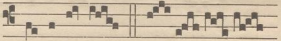
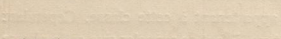
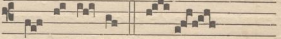

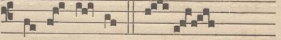

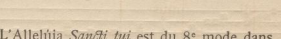
Initium	Tenor	Clause à un accent
/	/ /	/
Di-	sancti- fi- cá- tus il-lú-xit	no- bis.
es		

La suppression de la teneur a opéré dans le premier exemple (Inveni) un resserrement, une union étroite entre l'initium & la clausule. Or, pour peu que ces deux membres soient ornés ou neumés comme ici, il résulte de la contraction un changement d'aspect dans la mélodie, une confusion qui en voile les éléments constitutifs & empêche d'en apprécier exactement la nature. Il suffit pour tout éclairer, de restituer par la pensée la phrase dans son plein développement & de reconnaître l'endroit précis de la soudure entre l'initium & la cadence. Cette opération est facile lorsque le même type mélodique se répète sur des textes de différentes longueurs, car les manuscrits nous donnent la même mélodie soit dans son état complet, soit dans son état contracté; elle est plus délicate lorsque nous ne possédons une cantilène que sous cette dernière forme.

TABLEAU XV

TYPE D'UN ALLÉLUIA DU II^e MODE

CHANT DE L'ALLELUIA.

	VERSION DES MANUSCRITS	VERSION DE RATISBONNE	
A			ÿ. Dies. p. 22
B			ÿ. Tu es. p. 248
C			ÿ. Hic est. p. 25
D			ÿ. Video. p. 24
E			ÿ. Vidimus. p. 32
F			ÿ. Inveni. p. 30
G			L'Allélúia <i>Sancti tui</i> est du 8 ^e mode dans l'édition typique. p. 251

VERSION DES MANUSCRITS. PREMIÈRE DISTINCTION.

	Initium			Tenor	Clausule		
	1	2	3		4	5	6
A	Di-	es	es	sancti-fi-cá-tus	illu-xit	nó-	bis
B	Tu	Pe-	trus	& súper hanc	pé-	tram	
C	Hic	est	discipulus	il-	le		
D	Vi-	de-	o	caelos a-	pér-	tos	
E	Vi-	di-	mus	stellam	é-	jus	
F	In-	ve-	ni	Dá-	vid		
G	San-cti	tu-	i	Dó-	mi-	ne	

TROISIÈME DISTINCTION

H	& sci-	mus	quia	vé-	rum	est
I	& vé-	ni-	mus	né-	ri-	bus
K	qui- a hó-	di-	e	descéndit lux	má-	gna
L	ó-	le-	o	sancto	mé-	o
M	a dex-	tris	vir-	tú-	tis	
N	o pé-	ru-	lit	ca-	los	

VERSION DE RATISBONNE. PREMIÈRE DISTINCTION.

A	Di-	es	sancti-fi-cá-tus	il-lú- xit	nó-	bis
B	Tu es	Pe-	trus	& su-per hanc	pé-	tram
C	Hic	est	di-sci-pu-lus	il-	le	
D	Vi-	de-	o	cae-los a-	pér-	tos
E	Vi-	di-	mus	stel-lam	é-	jus
F	Invé-	ni	Dá-	vid		

TABLEAU XV. Suite. VERSION DES MANUSCRITS

Initium			Tenor	Clausule		
1	2	3	4	5	6	7

VERSION DE RATISBONNE. TROISIÈME DISTINCTION.

H	& sci . . .	mus . . .	qui - a	vè- . . .	rum est	
I	& vè- . . .	ni- . . .	mus . . .	cum mu- né- . . .	ri- bus	
K	qui - a hó- . . .	di- . . .	e . . .	descèn-dit lux	má- . . .	gna
L	o- . . .	le- . . .	o . . .	san- cto	mé- . . .	o
M	a dex- . . .	tris	vir- tú-	tis
N	(1) o- pé- . . .	ru- . . .	it . . .	cæ-	los

(1) A. *All.* Dies sanctificatus, p. 22. — B. *All.* Tu es Petrus, p. 248. — C. *All.* Hic est discipulus, p. 25. — D. *All.* Video caelos, p. 24. — E. *All.* Vidimus stellam, p. 32. — F. *All.* Inveni David, p. 30. — G. *All.* Sancti tui, p. 251. *Cet Alleluia est noté dans un autre mode.* — H. *All.* Hic est discipulus, p. 25. — I. *All.* Vidimus stellam, p. 32. — K. *All.* Dies sanctificatus, p. 22. — L. *All.* Inveni David, p. 30. — M. *All.* Video caelos, p. 24. — N. *Traetus.* Domine adivi, p. 137.

Observations sur le tableau XV. — Chant de l'alleluia. Version des manuscrits. — Lorsque plusieurs versets alléluïques devaient se chanter sur le même type mélodique, le mot *alleluia* qui sert d'introduction & de terminaison au verset, se modulait également sur un même motif. C'était un moyen simple & pratique d'alléger la mémoire des chantes, de faciliter le chant, & de rendre populaire ces airs gracieux que tout le monde pouvait aisément apprendre & répéter avec jubilation. Aussi nous n'avons eu à écrire qu'une seule fois la notation de l'alleluia, imitant en cela les copistes anciens qui se contentaient souvent d'indiquer par quelques neumes le commencement de ces mélismes. — Remarquer la marche vive & ascendante de la mélodie sur les premières syllabes *alle*; elle coïncide avec l'élan naturel du mot vers l'accent. L'élégance & la légèreté de ce début viennent de ce que les deux premières syllabes n'ont qu'une seule note, ce qui favorise l'émission de la syllabe aigüe & du groupe qui lui correspond. On devra comparer cette intonation vive & naturelle avec les lourdes & maladroites variantes des éditions modernes.

Première et troisième distinction. — Une même mélodie aux allures récitatives sert pour ces deux distinctions. L'unique différence à signaler porte sur l'initium, plus simple dans la troisième distinction, plus orné dans la première. La clause est appuyée sur un seul accent, colonne 5. Laissons aux lecteurs le plaisir d'étudier comment la cantilène met en relief autant qu'elle le peut les accents du texte.

TABLEAU XVI

MÊME TYPE DE VERSSET ALLÉLUIATIQUE. Deuxième Distinction.

VERSION DES MANUSCRITS

	Initium		Clausule					
	1	2	3	4	5	6	7	8
				/				
A	&	Je-	sum	stán-		tem		
B	in	O-ri-	én-			te		
C	æ-	di-fi-	cá-			bo		
D			sér-			vum	mé-	um
E	Qui testi-	mónium	pér-			de		his
			hi-					
				Initium	Tenor		Clausule	
F			ve-		ni-te gentes & ad-o-rá-	te	Dómi-	num
G			be-		ne-di-	cent		te

VERSION DE RATISBONNE

A	&	Je-	sum	stán-		tem		
B	in	O-ri-	én-			te		

TABLEAU XVI (Suite)

VERSION DES MANUSCRITS

Initium		Tenor	Clausule					
1	2	3	4	5	6	7	8	

VERSION DE RATISBONNE (Suite)

C	æ-di-fi-	cá-				bo	
D		ser-				vum me-	um
E	Qui testi-	móni-um	per-	hi-		bet	de his
			Initium	Tenor		Clausule	
F		ve-		ni-te gentes & ado-rá-		te	Dó-mi-num
G	Cet Alleluia est noté dans le 8 ^e mode. (1)						

(1) A. *All. Video caelos*, p. 24. — B. *All. Vidimus stellam*, p. 32. — C. *All. Tu es Petrus*, p. 248. — D. *All. Inveni David*, p. 30. — E. *All. Hic est discipulus*, p. 25. — F. *All. Dies sanctificatus*, p. 22. — G. *All. Sancti tui*, p. 251.

Observations sur le Tableau XVI. — La structure psalmodique de cette distinction est facile à constater. La clausule typique, à un accent, comprend régulièrement les colonnes 4 & 6. Chose assez rare, elle se laisse modifier par le texte en plusieurs manières ; en général la cadence ornée est plus réfractaire à ces sortes de changements. Il faut les relever l'un après l'autre.

Ligne D. Suppression de l'initium & de la teneur ; puis, colonnes 7 & 8, adjonction, à la clausule ordinaire, du mot *meum* & des notes qui lui correspondent.

Ligne E. Nous voyons reparaitre l'initium & la teneur ; puis, colonne 5, insertion de une ou deux notes de teneur selon les différentes versions des manuscrits, entre les colonnes 4 & 6 pour les syllabes (*per*)hibet. Les versions données ligne E se trouvent toutes les deux dans de très anciens codex.

Ligne F. Ici la modification est plus grave : sans parler de la disparition de l'initium & de la teneur, une récitation assez longue est insérée entre les colonnes 4 & 6 de la cadence primitive, en sorte que le motif musical, colonne 4, qui servait de mélisme d'accent à la clausule, devient comme l'initium d'une nouvelle phrase psalmodique dont la clausule se fait sur le mot *Dominum*, colonnes 7 & 8. Dans ces exemples la liberté & la malléabilité du style antiphonique s'allient avec bonheur à l'allure plus calme & plus régulière du style psalmodique. Rien n'est plus curieux que ces modifications faites sous l'empire du texte, & en même temps rien ne démontre plus clairement la puissance qu'exercent les paroles sur la formation de la mélodie.

TABLEAU XVII

MÊME TYPE DE VERSET ALLÉLUIATIQUE. Quatrième Distinction.

VERSION DES MANUSCRITS

	Initium		Tenor		Clausule		
	1	2	3	4	5	6	7
A <i>All.</i> Vidimus stellam.		ad-	o-rá-	re	Dó-	mi-	num
B <i>All.</i> Hic est discipulus.		te-	stimóni-	um	é-	.	jus
C <i>All.</i> Tu es Petrus.	Ec-	clé-	si-	am	me-	.	am
D <i>All.</i> Sancti tui.		tu-	.	i	di-	.	cent
E <i>All.</i> Inveni David.		un-	.	xi	e-	.	um
F <i>All.</i> Dies sanctificatus.		su-	.	per	ter-	.	ram
G <i>All.</i> Video cælos.		De-	i

VERSION DE RATISBONNE

	Pages	Initium		Tenor		Clausule		
A <i>All.</i> Vidimus stellam.	33							
		ad-	o-rá-	re	Dó-	mi-	num	
B <i>All.</i> Hic est discipulus.	25							
		te-	stimóni-	um	e-	.	jus	
C <i>All.</i> Tu es Petrus.	248	Ec-	clé-	si-	am	me-	am	
D <i>All.</i> Sancti tui.	251	<i>Cet</i>	<i>Alléluia est noté</i>	<i>en 8^e</i>	<i>mode</i>	.	.	
E <i>All.</i> Inveni David.	30							
		un-	.	xi	e-	.	um	
F <i>All.</i> Dies sanctificatus.	22							
		su-	.	per	ter-	.	ram	
G <i>All.</i> Video cælos.	24							
		De-	i	

Observations sur le Tableau XVII. — Il faut comparer la structure psalmodique de cette phrase avec celle des distinctions troisième & surtout septième du rép.-grad. *Justus*. (Cf. ci-dessus p. 52.) De part & d'autre même initium (col. 2), même récitation unissonique (col. 3), même podatus de conduite vers l'accent (col. 4), même clausule calquée sur un mot paroxyton (*éjus*) (col. 5 & 7), & enfin même manière de glisser (col. 6), entre les deux mélismes d'accent & de finale, une note pour la pénultième brève des mots proparoxytons (*Dóminum*). . .

§ VII

L'ACCENT TONIQUE ET LA PSALMODIE DES VERSETS
DANS LES RÉPONS DE L'OFFICE

Première partie du Verset, Médiane.

On sait que les répons de l'office se composent de deux parties : le corps du répons & le verset. Le corps du répons appartient le plus souvent au style libre, nous n'avons pas à en parler ici. Quant aux versets, ils sont chantés ordinairement sur une psalmodie ornée qui varie pour chaque mode, & où l'on distingue, comme dans la psalmodie simple, initium, teneur, cadence médiale, & clausule finale. Pour le moment nous ne devons nous occuper que des médiantes, car les finales relèvent du *cursus* . Nous laissons également de côté les formules irrégulières, dont le nombre est d'ailleurs relativement assez restreint.






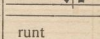
TABLEAU XVIII

SYNOPSIS DE LA PSALMODIE DES VERSETS DE RÉPONS DANS LES 8 MODES

OBSERVATIONS SUR LE TABLEAU XVIII. — Les trois divisions de ces huit psalmodies, initium, teneur, médiane, ont pour base les accents toniques figurés ici par les accents graphiques placés au-dessus de la portée.

Initium. — Il est représenté sous sa forme la plus étendue & embrasse les trois colonnes 11, 10, & 9. Le groupe ou la note de la colonne centrale 10 coïncide presque toujours avec l'accent ; la colonne 11, avec les syllabes qui le précèdent, & la colonne 9, avec la syllabe de déposition. Les notes blanches de la colonne 10 ne font pas partie intégrante de ces incisives musicales ; elles ne servent que dans le cas d'une pénultième brève, ou dans des cas analogues.

La place variée des accents toniques & la survenance des pénultièmes brèves apportent aux intonations des 3^e, 8^e & 4^e modes des modifications bien propres à faire ressortir l'influence de l'accent sur la musique.

Initium du 8 ^e Mode	A			
		Insurre-	xé-	runt
B				
	Hó-di-		e	

De ces deux intonations du 8^e mode, la première (A) est la normale : car la clivis de la

TABLEAU XVIII

SYNOPSIS DE LA PSALMODIE DES VERSETS DE RÉPONS DANS LES 8 MODES

Première Partie

Modes	Initium			Teneur			Médiane pentasyllabique à un accent				
	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1
3											
8											
4											
7											
6											
1											
5											
2											
	Congrega-	vé-	runt							ti-	bi
	Dó-mi-	ne								Fi-li-	o

colonne du milieu correspond à l'accent. Dans le cas d'un mot proparoxyton *Hodie* (B), l'accent est reporté en arrière sur une note survenante d'accent. Ce procédé est également employé dans l'initium du 4^e mode (cf. p. 62), & dans la médiane des versets de tous les modes, col. 2. du tableau ci-dessus.

Initium du 4^e Mode

Ab Ori-én-te
Be-ne-di-cta
Stél-la

Initium du 3^e Mode

Et con-vé-scens
A-ve
An-ge-lus

Les mots proparoxytons sont traités tout autrement dans l'initium du troisième mode : ligne C, *Angelus*, le torculus médial conserve l'accent *An*, & les deux syllabes *gelus* se partagent le groupe final.

L'accent est donc bien réellement le centre, le pivot autour duquel se meut la mélodie de cet initium. On remarquera enfin comment l'ornementation mélismatique varie selon les modes.

Teneur. — Les accents du texte sont mis en relief très régulièrement dans le chant par une série de podatus, col. 8, 7 & 6.

Médiantes. — Le fait capital à relever au sujet de ces huit médiantes, c'est qu'elles présentent toutes une contexture uniforme. Elles appartiennent au genre de cadences *penté-syllabiques à un accent* dont nous avons eu l'occasion de parler ci-dessus. (Cf. p. 22 & suiv.) Une brève analyse va donc suffire.

Col. 5. Tous les groupes sont descendants. — Col. 4. Ici au contraire ils sont tous ascendants. — Col. 3. Le groupe (ou la note) de cette colonne doit toujours précéder l'accent; aussi monte-t-il ou descend-il selon la place de celui-ci sur l'échelle musicale. Les ondulations vocales de ces trois syllabes sont une préparation à l'accent. (Cf. p. 23.) — Col. 2. Colonne d'accent qui contient le groupe central & le plus important. — Col. 1. Colonne de déposition ou thésis, indiquée par la clivis, formule par excellence de déposition.

Toutes ces cadences sont donc modelées sur un type syllabique paroxyton amené par une préparation mélodique de trois syllabes. Dans le cas d'un mot proparoxyton les compositeurs insèrent une survenante d'accent, figurée (col. 2) par une note blanche. Ce procédé, qui sauvegarde l'accent tonique & le rythme musical, a été analysé plus haut, p. 24.

Nous ne mentionnons pas ici les variantes des manuscrits, parce qu'elles ne modifieraient nullement la construction phraséologique propre à ces versets. Si nous avions le temps de nous y arrêter, l'étude de ces détails confirmerait encore la fixité & la persistance de la tradition sur ce point.

Le tableau précédent représente la psalmodie des répons dans son plein développement;

mais souvent elle subit des modifications en rapport exact avec le nombre plus ou moins abondant ou restreint des syllabes du texte. Quelquefois même ces modifications vont jusqu'à rendre presque méconnaissable la forme psalmodique primitive de ces versets. Il suffit de jeter les yeux sur le schéma suivant pour s'en convaincre. C'est la mélodie des versets des répons du 1^{er} mode (cf. tableau XVIII), adaptée cette fois à des textes de différentes longueurs. Nous aurions pu l'étendre indéfiniment, car les sept ou huit phrases types que nous choisissons se retrouvent à chaque page de l'Antiphonaire.

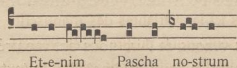
TABLEAU XIX

VERSETS DES RÉPONS DU 1^{er} MODE (Première partie)

VERSION DES MANUSCRITS

	Initium			Teneur			Médiane pentasyllabique à un accent				
	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1
							Indivisibles		Indivisibles		
A	Be-	à-tus	es	Simon Bārjona	qui-a ca-ro	& sanguis non re-	ve-	lā-	vit	ti-	bi
B	Dómi-	ne		au- di-vi	audi-tum		tu-	um	&	ti-mu-	i
C	O-	ra		pro pópu-lo	intér-		ve-	ni	pro	clé-	ro
D	Tám-	quam		spónsus	Dó-		mi-	nus	pro-	cé-	dens
E	Congrega-	vé-	runt	ini-			qui-	tá-	tem	si-	bi
F	Sé-ra-	phim		sta-			bant	su-	per	il-	lud
G	Gló-ri-	a					Pa-	tri	&	Fi- li-	o
H	Et- e-	nim					Pa-	scha	nó-	strum	

OBSERVATIONS SUR LE TABLEAU XIX. — La structure de cette phrase a été analysée dans les observations au tableau XVIII; les modifications qui y sont apportées par le texte doivent seules nous occuper. Ligne A. La psalmodie atteint ici son plein développement, les trois accents de la teneur doivent spécialement attirer l'attention, col. 8, 7 & 6. — Ligne B. Cette teneur est réduite à deux accents, col. 8, 7; & lignes C & D, à un seul, col. 8. — Lignes E & F. La teneur dépouillée d'accent n'est plus représentée que par une ou deux notes qui, lignes G & H, disparaissent complètement faute de texte. Il n'y a plus de récitation. Enfin, il peut même arriver que la médiane pentasyllabique elle-même soit entamée, comme à la ligne H, par la disparition de la première syllabe (col. 5) de cette clausule.



De cette belle phrase psalmodique se déroulant si largement (ligne A), appuyée sur ses cinq accents, il ne reste plus que les deux parties extrêmes, qui, réunies, ne laissent

plus voir la psalmodie. — Remarquer encore, lignes B & G, col. 2, la note survenante d'accent (note blanche), *timui, Fílio*.

Ajoutons un second exemple de la psalmodie des répons, afin que les procédés employés par les compositeurs pour l'adaptation des paroles soient encore mieux compris, la nature & les lois de ces mélodies mises hors de toute contestation.

TABLEAU XX

VERSETS DES RÉPONS DU II^e MODE (Première partie)

VERSION DES MANUSCRITS

	Initium			Teneur			Médiane pentasyllabique à un accent					
	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1	
							Indivisibles		Indivisibles			
A	Tu	e-le-	gl-	sti	Dómi-ne	domum istam	ad invocándum nomen	tu-	um	in	é-	a
B	Ne	fór-	te	vé-ni-ant	discipuli e-jus	&	fu-	rén-	tur	é-	um	
C	Loque-	bán-	tur	vá-ri- is	.	.	lin-	guis	A-	pósto-	li	
D	A-	ni-	ma	mé- a tur-	.	.	bá-	ta	est	vál-	de	
E	Bene-	di-	fta	.	.	.	in-	ter	mu-	li- e-	res	
F	Mé-	li-	.	.	.	tú	us	il-	li	é-	rat	
G	A-	men-	di-	co	vó-	bis	

Les observations faites sur les tableaux XVIII & XIX s'appliquent de tous points à celui-ci; inutile d'insister.

Nous pourrions également publier ici, pour les six autres modes, des schémas en tout semblables à ceux qui précèdent; cependant nous nous en tiendrons là. Nos lecteurs en effet ont maintenant la clef, le secret de la construction rythmique de ces versets; rien n'est plus facile que de dresser ces tableaux.

§ VIII

CLASSIFICATION ET DÉNOMINATION DES PRINCIPALES MODIFICATIONS
SUBIES PAR LES TYPES GRÉGORIENS

Les recherches que nous venons de faire nous ont montré comment les périodes musicales sont susceptibles, par suite de l'extrême mobilité du texte liturgique, de modifications nombreuses & variées. Il importe, avant de passer à l'étude du *cursor*, de déterminer avec netteté les circonstances qui produisent ces modifications & de les ramener à un certain

nombre de classes où chaque fait particulier trouvera tout naturellement sa place & recevra son nom. Des termes clairs, précis, brefs n'existent pas encore dans la science du chant sacré pour désigner ces divers phénomènes ; il faut nécessairement en trouver qui soient, autant que possible, propres à caractériser toutes les vicissitudes auxquelles sont soumises les mélodies. Il n'est pas nécessaire néanmoins de créer une terminologie nouvelle ; car dans la science du langage, dans la grammaire, qui, nous l'avons déjà dit & prouvé, a des affinités si intimes avec la psalmodie, nous en rencontrons une toute faite, depuis longtemps consacrée par l'usage. On sait en effet que la formation & l'altération des mots donnent lieu à des changements de forme ou métaplasmes ; ce sont des additions de lettres, de syllabes, des suppressions, des permutations, &c., de tous genres, qui ont reçu des dénominations spéciales, aussi précises que commodes, & qui ne sont pas sans analogie avec les modifications dont la phrase grégorienne est susceptible. Nous les transporterons donc simplement dans le domaine musical, en les appliquant à la période mélodique. Il ne faudra pas longtemps aux musicologues pour en reconnaître la justesse & l'utilité.

Les types grégoriens se modifient en cinq manières :

- 1° Par suppression ;
- 2° Par addition ;
- 3° Par contraction ;
- 4° Par division, ou diérèse ;
- 5° Par permutation.

I. SUPPRESSION.

La suppression est le retranchement de notes ou de groupes dans un type mélodique complet. Elle est dite *aphérèse*, quand elle enlève des notes *initiales* ; *syncope*, quand elle retranche des notes *médiales* ; *apocope*, quand elle supprime des notes *finales*.

Aphérèse.

L'*aphérèse* enlève, en tout ou en partie, l'initium ou la teneur ; elle peut même entamer les premiers groupes des clausules pentasyllabiques. Dans l'exemple suivant, emprunté au tableau XII, il y a aphérèse de l'initium & de la partie unissonique de la teneur.

	Initium	Teneur	Clausule
Type	ge- ne-rá-ti-o	re- tí-	rum
Aphérèse		laus	é- jus

Syncope.

La *syncope* est très fréquente dans la mélodie grégorienne. Elle retranche, selon le cas, à l'intérieur d'une phrase, une note, un groupe, un mélisme, une teneur, &c.

Voici un exemple où il y a syncope de teneur ; il est tiré du tableau X, ligne I.

	Initium	Teneur	Clausule	
Type				
	Si me- i	non fû- e-rint do-	mi- ná-	ti
	Sal-vum me	(Syncope)	fac Dé-	us

Apocope.

L'*apocope*, ou suppression d'une ou plusieurs notes finales, est beaucoup plus rare. En effet le retranchement d'un son ou d'un groupe à la fin d'une distinction ou d'une cadence a pour résultat immédiat de briser le rythme & de dénaturer la mélodie. Les médiantes *rompues* des 2^e, 4^e, 5^e, 6^e & 8^e modes sont des exemples d'apocopes ; on les emploie lorsque la phrase se termine par un monosyllabe ou par un mot hébreu accentué sur la finale. Ex. : psalmodie des introïts du 5^e mode.

A Cadence régulière	De- o om- nis ter- ra		
B » apocopée	salvum me fac		
C » ancienne	sal- vum me fac		

Mais ajoutons de suite que ces médiantes apocopées (B), du moins dans la psalmodie des introïts & des communions, ne sont pas primitives : elles ne paraissent guère dans les manuscrits qu'au XII^e & au XIII^e siècle. Par respect pour l'intégrité de la formule mélodique, on ne craignait pas à l'origine d'abaisser le dernier accent (C), comme on le voit dans les manuscrits de Saint-Gall, d'Einsiedeln, de Trèves, de Leipzig, &c., & même dans plusieurs livres imprimés, notamment dans le Graduel du Mans (1529), conforme sur ce point à l'ancienne tradition. D'ailleurs ce fait est en harmonie parfaite avec la pensée & le style des premiers compositeurs. Certes, ils tenaient grand compte de l'accent, mais ils n'avaient pas un moindre souci de la mélodie & de son rythme : leur sens musical, toujours si relevé, si fin, si délicat, savait combiner toutes choses avec un rare bonheur. Les médiantes exceptionnelles introduites dans le cours des siècles & devenues d'un usage à peu près général

rendent hommage, quoique peut-être en l'exagérant, au principe toujours vivant de l'accent tonique dans le chant comme dans le langage.

Nous ne considérons pas comme apocope l'opération qui réduit à sa forme normale un type allongé accidentellement d'une ou plusieurs notes. Soit ci-dessous la cadence mélismatique (A) empruntée au tableau X. A la ligne B, cette cadence reçoit une note supplémentaire (col. o) toutes les fois que le texte se termine par un mot proparoxyton.

	2		1	0
A	/			
	món-			tes
B	/			ne
	Dó-			mi-

Si la suppression de cette note est prise pour une apocope, il est clair que dans ce cas l'apocope est purement relative. Il vaut mieux considérer cette note comme une addition.

II. ADDITION.

Il y en a de trois sortes :

La *prostbèse*, qui ajoute des notes *initiales*; l'*épémbèse*, qui intercale des notes *médiales*; l'*építhèse*, qui adjoint des notes *finales*.

Prosthèse.

Les notes *prostbétiques* sont faciles à reconnaître dans l'exemple suivant extrait du tableau XX.

	1	2	3
Type	/		
A	A- ni- ma		
	Prosthèse		
B	/		
	Tu e-le- gi- sti		

Pour l'analyse de cet initium & de ceux qui lui ressemblent, il faut procéder du simple au composé, & partir des faits les plus élémentaires pour arriver aux combinaisons mélodiques plus complexes. Ce qui est premier, ce qui est essentiel, c'est le groupe de la colonne 2; il porte l'accent, il est le centre, le *thème*, le *radical* de ce mot musical qui, comme les mots du langage, peut s'accroître de préfixes. Toutes les notes qui précèdent ce groupe

sont donc des accidents, des additions, en un mot, des notes *prosthétiques*. On trouvera des exemples analogues à la colonne 1 des tableaux III, V, VII, IX, XI, XIII, &c.

Voici encore des cas de prosthèse, dans la colonne 1 des intonations suivantes :

	1	2	3
Type			
Prosthèses	A	Stá- tu- it	
	B	Gau-de- á- mus	
	C	Cáni-te Iste est Jo-	tú- án- nes
	D	Cum appro-pin-	quá- ret

Épenthèse.

L'*épenthèse* est déjà connue de nos lecteurs ; nous en avons parlé à l'occasion des notes liquescentes *épenthétiques*. (Cf. *Paléog. Mus.*, t. II, p. 44, 72 & suiv.)

Il y en a de nombreuses espèces qui sont introduites dans la mélodie par diverses exigences provenant toujours de la variabilité des textes liturgiques.

a) *Épenthèse de pénultième*, déterminée par la survenance de pénultièmes brèves.

Type					
	se-de a	déx- tris mé- is.			
Même type avec épenthèses					
	in	sæcu- lum sæcu- li.			
Exemple tiré du Tableau XVII	Type				
	Le même avec épenthèse de pénultième				
	te-	stimó-ni- um e- jus			
	ad-	o-rá- re Dó- mí- num			

Dans ces exemples les notes épenthétiques sont évidées.

Une épenthèse de pénultième peut aussi être formée d'un groupe entier.

Exemple tiré
du Tableau VII

La clivis & les notes simples évidées contenues dans la colonne 10 du tableau XVIII sont des épenthèses de pénultième. Cf. aussi tableaux XIX & XX, même colonne.

b) *Épenthèse accentuée*. Elle est également produite par la survenance d'une pénultième brève ; mais au lieu de reposer sur le groupe neumatique qui correspond à cette pénultième, l'accent, pour des motifs rythmiques, est reporté en arrière sur une note épenthétique. (Cf. ci-dessus p. 24.)

Exemple tiré
du Tableau XIX

Voir encore tableau XVIII, col. 2 : toutes les notes blanches sont des épenthèses accentuées.

c) *Épenthèse de récitation*. Une teneur tout entière peut être le résultat d'une épenthèse ; nous en avons rencontré un exemple au tableau XVI, col. 5.

Exemple tiré
du Tableau XVI

d) *Épenthèses euphoniques ou de liaison*. Ce sont des notes ajoutées à une mélodie dans l'unique but de rendre plus agréable & plus facile la liaison des syllabes ou des groupes. Comme cette espèce se rencontre principalement dans les cas de diérèse mélodique, dont

nous allons parler un peu plus loin (cf. p. 74), nous attendons pour en donner des exemples.

e) *Épenthèses liquescentes*. Elles peuvent se rattacher à la classe précédente. Nous en avons déjà expliqué la nature & donné de nombreux exemples au traité des *Notes liquescentes*. (Cf. *Paléog. Musicale*, t. II, p. 72 & suiv.)

Épithèse.

Les notes épithétiques sont fréquentes dans les mélodies liturgiques. Il y en a de différentes espèces.

Les unes sont produites par l'accroissement du texte.

A
Alle-lu-ia

B
floré-

C
sæ-

Notes épithétiques

bit

cu-lum

D'autres sont des notes de pure liaison.

A
sæcu-la sæ-cu-ló-rum. A-men. Stá-tu-it

B
e u a e u o u a e. Gaude-á-mus

Dans cette clausule psalmodique, les trois dernières notes de la syllabe *men* (ligne B) sont épithétiques : elles préparent & amènent avec grâce & aisance la reprise de l'introit *Gaudeamus*.

III. CONTRACTION.

La contraction dans la musique grégorienne est le rapprochement, le resserrement des éléments, notes ou groupes, qui composent la mélodie. On peut, comme dans la grammaire, distinguer trois sortes de contraction : la *synérèse*, la *crase* & l'*élision*.

Synérèse.

La synérèse consiste dans le rapprochement & le groupement, sur une seule syllabe, de deux ou plusieurs notes ou neumes chantés régulièrement sur des syllabes distinctes.

Exemple emprunté au Tableau V, col. 2.

Forme régulière
adjū- tor

Synérèse
i- ta

Dans l'exemple suivant, extrait du tableau IX, on peut reconnaître jusqu'à trois synérèses.

A

1 2 3 4 5

pro- cé- dens de thá- lamo

B

gló- ri- am

C

rex

1^o Ligne B. Le scandicus de la syllabe *gló* est la synérèse du punctum & du podatus chantés, ligne A, sur les deux syllabes *proce*, colonnes 1 & 2.

2^o Encore ligne B. Syncope des notes de teneur, colonne 3. Or toute syncope détermine nécessairement une synérèse : le vide produit par la suppression des notes syncopées est aussitôt comblé par le resserrement des membres mélodiques restants. C'est ce qui arrive ici. Le scandicus, résultat d'une première synérèse, se rapproche du climacus resupinus, col. 4, pour former ensemble une seconde synérèse. Ce n'est pas tout.

3^o Ligne C. Il n'y a plus qu'une seule syllabe *rex* ; les deux notes de la colonne 5 se réunissent alors & se rattachent à la dernière note des groupes précédents pour former avec elle un porrectus : c'est la troisième synérèse.

Crase.

Lorsque dans une contraction la note finale d'un groupe se rencontre sur le même degré avec la note initiale du groupe suivant, il n'y a plus seulement synérèse ou juxtaposition, il y a *crase*, c'est-à-dire mélange ou fusion de ces deux notes. La crase est donc une des formes du *pressus* grégorien.

Exemple tiré
du Tableau VII

	1	2	3	4
A				
	qui- a	vé-	ni-	et
B				
	sic-ut	cé-	drus	

La crase se trouve ligne B, col. 3 & 4, sur la syllabe *drus*. A mentionner aussi, même ligne, colonne 3, la syncope du *si*.

Élision.

Les faits que nous désignons sous ce nom n'ont pas une grande importance dans le chant liturgique ; nous devons néanmoins les signaler brièvement parce qu'ils expliquent certaines variantes des manuscrits. Il arrive assez souvent que la rencontre de deux voyelles pareilles dans le corps d'un mot (*testimoniis*), ou entre deux mots (*te exspectant*), occasionne plusieurs manières de poser les notes sur ces voyelles. Par exemple, le passage suivant est noté ainsi dans le manuscrit de Saint-Gall 339, p. 1 :

A

u-ni-vér- si qui te exspé- étant

L'absence de note sur la syllabe *ex* constitue l'élision. Mais, il faut bien le dire, cette élision est plus apparente, plus graphique que réelle ; car en fait les notes qui appartiennent aux deux *e* consécutifs sont fondues en un seul groupe ; on ne sait pas où finit le mot *te*, où commence la syllabe *ex* ; l'effet produit pour l'oreille est exactement indiqué par les notations, du reste très acceptables, adoptées dans d'autres monuments :

B

qui te exspé- étant

ou encore

C

qui te exspé- étant

La version suivante au contraire doit être rejetée, à cause de la répétition superflue du *si* sur la syllabe *ex*.

D

qui te exspé- étant

On sait que les anciens notateurs écrivaient presque toujours *Kyrie leison*.

IV. DIÉRÈSE.

La diérèse est la division & la distribution sur plusieurs syllabes d'un groupe neumatique chanté ordinairement sur *une* seule : c'est le phénomène opposé à la synérèse & à la crase.

Exemple tiré
du Tableau XIII

	1	2	3
A			
	san-	ctó-	rum
	<i>Diérèse</i>		
B			
	tu es	De-	us
		<i>Diérèse</i>	
C			
	&	Ma-nás-	se

Le podatus ligne A, col. 1, chanté d'abord sur la syllabe *san*, est divisé, ligne B, sur les deux syllabes *tu es*. De plus, la clivis & le podatus formant un seul groupe composé sur la syllabe *ctó*, ligne A, col. 2, sont également divisés, ligne C, sur deux syllabes *Manas*. Il y a donc deux diérèses dans cet exemple.

Il n'est pas toujours facile, ni heureusement toujours bien nécessaire, de savoir avec précision quel est, entre deux formes mélodiques du même chant, le type primitif & régulier. Ainsi, dans la phrase musicale ci-dessus proposée, quelle est la forme typique ? le podatus, col. 1, ou les deux notes séparées, ligne B, col. 1 ? Nous ne saurions le dire. La même question peut se poser pour les groupes de la colonne 2. Il résulte de cette incertitude que l'analyse de ces incises varie selon les relations que l'on veut bien établir. Si l'on considère la version B 1, *tu es*, comme type, le podatus A 1, *san*, en serait la synérèse. Également si les deux groupes C 2, *Manas*, sont regardés comme typiques, les groupes A 2 & B 2 doivent aussitôt être traités comme des synérèses. On voit qu'ici tout est purement relatif.

Il n'en est pas de même dans tous les cas suivants, où les diérèses sont absolues.

Exemple emprunté
au Tableau V, col. 2

	1	2	3
A			
	& vo-	luntá-	te
B			
		do-	nec
C			
	Dó-	minus ju-	stus

Nous avons déjà donné cet exemple (p. 71) ; nous le répétons à dessein pour montrer qu'un même type mélodique (A) peut être, selon les exigences du texte, tantôt resserré par la synérèse (B), tantôt désagrégé par la diérèse (C). Il va sans dire que cette élasticité de la cantilène a ses règles, ses lois & ses limites, & qu'un grand nombre d'incises musicales se refusent nettement, & pour de bonnes raisons, nous l'avons déjà vu, à un pareil traitement.

L'opération de la diérèse spécialement exigeait beaucoup de précautions : il fallait prévenir les heurts, les frottements, si légers fussent-ils, que pouvaient amener la division d'un groupe, d'un mélisme, & l'insertion des syllabes. Pour atteindre ce but, les compositeurs liturgiques avaient à leur disposition des moyens aussi simples qu'ingénieux : c'étaient ordinairement les *épenhèses euphoniques*, qui révèlent le goût sûr, l'habileté merveilleuse de ces grands maîtres romains, véritables héritiers de la délicatesse des Cicéron, des Virgile, des Quintilien. Tout musicien qui voudra bien étudier & chanter les phrases suivantes ne tardera pas à partager notre avis.

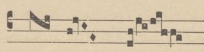
	1	2	3	4
Type				
Exemple tiré du Tableau VII, lignes G & H		prin-	ci-	pes <i>diérèse</i>
H				
	a-	mi-	ci	tu- i

Colonne 4, le groupe chanté à la ligne G sur une seule syllabe *pes*, est distribué, ligne H, sur deux syllabes *tui*. La note blanche épenhétique facilite la bonne succession des syllabes & la déposition plus douce de la thésis ou dernière syllabe, qui sans cette heureuse addition serait remontée brusquement sur le *si*. Nous avons déjà eu l'occasion de montrer que la transition de syllabe à syllabe se faisait souvent à l'unisson.

A	
	Jo- seph
	<i>diérèse</i>
B	
	& ve- ni

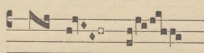
Ligne B. Diérèse & insertion de deux notes épenhétiques euphoniques. On goûtera mieux l'art inimitable de ce passage en chantant les différentes versions qui devaient se présenter à l'esprit du compositeur, mais qu'il a rejetées.

Version mauvaise



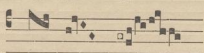
& ve- ni

Version dure



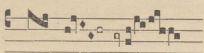
& ve- ni

Version meilleure



& ve- ni

Version des manuscrits très bonne



& ve- ni

Laissons au goût & à l'oreille des musiciens le soin d'apprécier la justesse des annotations dont nous accompagnons chacune des versions.

Exemple emprunté
au R.-G. *Domine prævenisti*



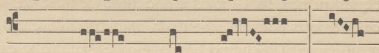







là-pi-de

diérèse et note épenthétique euphonique



po-su-i- sti

Nous pourrions multiplier ces exemples ; en voici un dernier :

			1	2	3	4	5	6
Extrait du Tableau XVI	<i>Type normal</i>	A						
			stan-					tem
Communion <i>Puer</i>	<i>Diérèses</i>	B						
			pa-	ra-	re	vi-	as	

Signalons, ligne B, les diérèses, sur les syllabes *re* & *vi*, &, col. 2, la note épenthétique de liaison qui facilite si heureusement la transition entre les syllabes *ra* & *re*.

Ici encore essayons de supprimer cette note euphonique, en conservant intégralement le type primitif :



pa-rá- re

aussitôt la douceur disparaît pour faire place à un choc, à un frottement ; l'huile manque entre les rouages de cette délicate machine qu'on nomme la mélodie.

V. PERMUTATION.

La permutation est la substitution d'une note à une autre. Nous n'en donnerons qu'un exemple.

	1	2	3
A			
		A-	ve
	<i>Prostbèse</i>		
B			
	Tu e- le-	gi-	sti

On remarquera, ligne B, col. 2, la première note du torculus, & on comprendra facilement la permutation entre l'*ut* & le *si*.

L'analyse que nous avons faite de plusieurs phrases musicales du répertoire grégorien, toute restreinte qu'elle a été, nous a montré déjà très nettement que ce genre de mélodie, pour appartenir au style oratoire & au rythme non mesuré, n'en a pas moins ses règles tonales & rythmiques, règles d'autant plus délicates qu'elles sont plus naturelles, d'autant plus artistiques qu'elles sont moins artificielles. Ce n'est pas ici le lieu de les formuler & de donner ce que nous pouvons appeler la grammaire du chant grégorien; il nous suffit pour le moment d'avoir fait comprendre que cette grammaire existe, & qu'elle pourrait s'écrire.

On a dû voir & comprendre en effet, par nos tableaux & les brefs commentaires dont nous les avons accompagnés, que, dans la langue grégorienne, il y a des règles servant à déterminer, selon les circonstances & selon les morceaux, la constitution, l'agencement & le partage des phrases, l'enchaînement, la proportion & la cadence de leurs diverses parties; voir & comprendre que ces règles, soit de flexion, soit de syntaxe, soit de style, ne peuvent être impunément négligées ou altérées, & que porter atteinte à l'œuvre des maîtres, à ce qui a été composé & réglé aux belles époques de la langue, aux formes acceptées & traditionnelles, c'est porter atteinte à la langue elle-même; voir & comprendre en particulier le péril qu'il y a, en voulant abrégé & simplifier, de ne réussir qu'à une chose: réduire la langue à l'état de patois vulgaire & inintelligible, sans la rendre de fait plus facile, surtout à cause des anomalies & des incohérences, suite inévitable des mutilations & des retouches, qui ont fini, sinon par tout détruire, du moins par tout bouleverser. C'est qu'en effet une langue une fois formée peut s'enrichir, se développer, se transformer, mais ne se corrige jamais.

Quoi qu'il en soit de l'état actuel du chant grégorien, toujours est-il que, pour en connaître les véritables règles, en apprécier la beauté, en comprendre le génie, il est nécessaire de l'étudier tel que nous le donnent les monuments qui nous l'ont conservé dans son intégrité première, dans ses formes traditionnelles. C'est là précisément le but & l'objet de cette publication. Nous allons donc continuer nos analyses en recherchant quelle a été l'influence du *cursus* soit métrique soit rythmique dans la psalmodie. Nous pénétrerons ainsi plus intimement les secrets de la composition & les beautés de la cantilène de l'Église latine.

PRÉCIS D'HISTOIRE

DE LA NOTATION NEUMATIQUE D'APRÈS LES FAC-SIMILÉS

PUBLIÉS DANS LA PALÉOGRAPHIE MUSICALE

En terminant ce troisième volume de la *Paléographie Musicale*, nous ne pouvons pas oublier qu'il clôt la publication des fac-similés du *Justus*. Avant de les abandonner momentanément (car nous aurons à y revenir), nous devons en dire quelques mots.

Nous en avons promis deux cents; nous avons tenu notre parole, tout en modifiant légèrement notre plan primitif. Au lieu de reproduire exclusivement le seul graduel *Justus*, nous avons préféré donner un nombre assez considérable d'autres répons qui se chantent sur la même mélodie. Sans doute la quantité des *Justus* s'en trouve diminuée (1); en revanche cette modification permet de voir comment les compositeurs s'y prenaient pour adapter des textes variés à un même motif mélodique.

La mélodie dont il s'agit a été reproduite deux cent dix-neuf fois :

150 fois sur les paroles du R. G. Justus ut palma;			
32 »	»	»	» Domine refugium;
7 »	»	»	» Nimis honorati sunt;
6 »	»	»	» Domine Deus;
5 »	»	»	» A summo caelo;
4 »	»	»	» In omnem terram;
4 »	»	»	» In sole;
4 »	»	»	» Requiem;
2 »	»	»	» Excita Domine;
2 »	»	»	» Hæc dies;
1 »	»	»	» Angelis suis;
1 »	»	»	» Exsultabunt sancti;
1 »	»	»	» Tollite portas.

Total 219

Pour trouver facilement le numéro des planches qui contiennent ces répons, on devra recourir à la troisième table (*Table alphabétique des pièces notées*) publiée ci-dessous.

Prouver l'unité & la persistance de la tradition musicale liturgique dans toutes les églises à toutes les époques, retracer par les monuments l'histoire de la notation : tel était notre double but. Nous pensons l'avoir atteint.

En effet il semble désormais impossible, après les nombreux témoins que nous avons produits, de révoquer en doute la concordance parfaite des manuscrits. Si des esprits méticuleux hésitaient

(1) Ceci expliquera à plusieurs de nos amis & correspondants comment bon nombre de clichés du *Justus* qu'ils nous avaient communiqués n'ont point trouvé place dans la publication.

encore à accepter cette conclusion, nous espérons que nos explications ultérieures sur l'origine, la cause, le classement & l'histoire des variantes seront de nature à leur donner pleine satisfaction & à leur faire partager notre sentiment.

Quant à la notation musicale, nous avons expliqué au premier volume de ce recueil (p. 96 & suiv.), comment elle a eu son origine dans les accents grammaticaux; comment, par une suite de transformations progressives, cette notation, imparfaite d'abord, atteignit sa perfection au moyen des neumes-points liés ou détachés.

Or l'histoire de ces transformations est clairement tracée dans les fac-similés que nous avons publiés. Il suffit de les parcourir attentivement pour se faire une idée générale des vicissitudes & des progrès de la notation. Cependant, afin d'en prendre une connaissance plus approfondie, nous allons retracer brièvement les évolutions de l'écriture grégorienne dans les divers pays de l'Occident.

Distinguons deux courants : l'un *traditionnel*, l'autre *extra-traditionnel* ou novateur.

Le premier prend les neumes-accents à l'état chironomique & les conduit par une suite de modifications graphiques assez secondaires jusqu'à la ponctuation diastématique *liée*.

Le second procède lui aussi des accents, mais, par une série de transformations plus ou moins radicales, il les altère, les désagrège & en forme le système des points diastématiques *détachés*. Donc identité du point de départ, mais différence du point d'arrivée.

A l'aide de nos planches, suivons d'abord le courant traditionnel.

Il est juste de commencer notre revue par l'Italie. Voici les neumes-accents à Rome (pl. 4, 7), à Monza (pl. 4, 5), à Bobbio (pl. 5), à Pérouse (pl. 6), à Vérone (pl. 7), pour ne parler que des églises auxquelles nous avons emprunté nos documents. Dans ces modèles il est facile de reconnaître, malgré des différences de formes, les traits essentiels de l'accentuation neumatique. Mais l'Italie ne conserve pas longtemps la notation traditionnelle. Dès le *x^e* siècle, & peut-être plus tôt, elle entre dans le courant réformateur.

Perdue en Italie, la tradition se conserve au delà des Alpes. Dès le *ix^e* siècle on la retrouve à Saint-Gall dans toute sa pureté. Étroitement apparenté avec les accents italiens, le type sangalien prend naissance dans le *scriptorium* du grand monastère; de là il rayonne en Suisse, spécialement à Einsiedeln (pl. 114), à Rheinau (pl. 111), descend le cours du Rhin, s'établit en Alsace, dans le Palatinat, en Hollande & se répand vers l'Est dans tous les pays de langue allemande.

Ces contrées ont fidèlement conservé la forme traditionnelle des accents. Les siècles ne lui ont fait subir que de légères altérations. Sous la plume fine & la main légère des habiles notateurs du *ix^e* & du *x^e* siècle comme sous la plume large & la main pesante des copistes du *xiii^e* & du *xiv^e*, les lignes essentielles restent toujours les mêmes (pl. 129, 130). Les accents sont encore reconnaissables lorsque, au *xii^e* & au *xiii^e* siècle, on les place sur portées (pl. 131); & les notes longues & grossières du *xv^e* & du *xvi^e* siècle ne parviennent pas à les défigurer complètement (pl. 151).

Cependant une espèce particulière de neumes-accents se montre (pl. 110) dans un manuscrit attribué jusqu'ici à l'église de Worms. Elle demanderait une étude spéciale. Nous aurons l'occasion d'y revenir. Constatons, sans nous y arrêter, que l'écriture sangallienne ordinaire se rencontre aussi dans des monuments de liturgie musicale de ce diocèse. Peut-être la notation employée dans ce manuscrit est-elle antérieure à l'introduction de l'écriture sangallienne à Worms.

Transplantés en France, les neumes-accents s'y acclimatèrent facilement. Nous avons donné au tome I une analyse de la notation française proprement dite. (Cf. *Paléog. Mus.*, t. I, p. 117.) Signalons tout spécialement les neumes élégants & élancés de l'abbaye de Saint-Serge d'Angers. (Pl. 185, & pl. XIX (1), 184, 186, 187, 188, 189, 190, &c.)

(1) Les chiffres romains renvoient aux planches du premier volume.

En parcourant ces feuilles, on remarquera que le type neumatique français est sujet à plus de modifications que le sangallien. Sans doute les copistes français se laissèrent aller à leur goût personnel. Nous avons dit ailleurs qu'on le retrouve à Saint-Denis de Paris, à Fleury-sur-Loire, à Autun, Arras, Saint-Omer, Chartres, Angers, le Mans, Rouen, Corbie, Saint-Wandrille, Tours, Vendôme, Nevers, Lyon, &c., & même en Angleterre.

La transformation diastématique de cette écriture se fait sans secousse & sans dislocation. C'est ainsi qu'on reconnaît très bien son type dans le manuscrit si connu de Saint-Évroult (pl. 194), ou encore dans celui d'Angers (pl. XXIX), & lorsqu'il arrive à la ponctuation carrée liée, on reconnaît encore ses lignes principales.

Secur de la notation française, la notation anglo-saxonne vit côte à côte avec elle en Normandie & en Angleterre. Nous en avons donné quelques exemples dans les planches 178, 179, 180, 182 A.

Enfin, pour terminer la revue des accents chironomiques traditionnels, donnons encore une simple mention à la notation mozarabe, représentée dans le premier volume, pl. II. (Cf. t. I, p. 36.)

Le courant extra-traditionnel comprend toutes les altérations des neumes-accents, tous les essais d'amélioration tentés dans différentes contrées pour arriver à une représentation plus parfaite de l'échelle musicale. Laissez à leur propre initiative, les notateurs ont employé des procédés dont la variété même atteste leur indépendance; néanmoins il existe entre ces tentatives des points de ressemblance nécessaires, puisque, parties de l'accentuation musicale, elles tendaient toutes au même but, le perfectionnement de la notation.

Les neumes lombards (pl. 19 & suivantes), & les neumes italiens proprement dits, qui en dérivent (pl. 25, 26, &c.), sont ceux qui s'écartent le moins de la tradition. Nous avions même pensé à laisser cette écriture dans la catégorie des accents, mais l'altération de la virga initiale dans certains porrectus & clivis & dans le climacus nous détermine à la ranger dans la classe dont nous nous occupons. Par ailleurs le scandicus *lié* qui caractérise ce système est, croyons-nous, la forme la plus ancienne & la plus traditionnelle de ce groupe. (Cf. sur cette notation la *Paléog. Mus.*, t. I, p. 137.)

Les neumes lombards se trouvent dans le midi de l'Italie. Le Mont-Cassin en est le centre. Plus au nord on rencontre les neumes italiens, qui descendent plus tard dans le midi quand la notation lombarde tombe en désuétude.

Mais l'altération & la rénovation des neumes allèrent plus loin en Italie. La planche 8 A, prise dans un manuscrit de Luques, nous montre une ponctuation diastématique encore mélangée d'accents, mais cependant assez avancée. La même observation est à faire pour le graduel de Monza reproduit dans la même planche.

La notation ambrosienne (soit dit en passant) n'est qu'une forme particulière de la notation du nord de l'Italie. Elle ne devient vraiment *sui generis* qu'aux XII^e & XIII^e siècles, où elle prend définitivement les caractères qu'on lui voit encore aujourd'hui dans les manuscrits en usage dans l'église de Milan.




Plus au nord, l'abbaye de Saint-Abundius de Como semble avoir donné naissance à une notation particulière, dont nous avons des spécimens dans les planches XXIV & 9 A, B. (Cf. *Paléog. Mus.*, t. I, p. 153.) La bibliothèque de Verceil possède aussi un graduel du XI^e siècle noté de la même manière & provenant également de Saint-Abundius (1).

(1) Ce manuscrit nous fut présenté comme originaire de l'église de Verceil. En l'ouvrant nous reconnûmes du premier coup d'œil l'écriture de Como. Pouvait-il appartenir à Verceil, dont la notation est la même qu'à Monza ? ne venait-il pas de Como ? Notre supposition devint bientôt une certitude. En effet, dans les litanies des saints, seule entre toutes, l'invocation à saint Abundius se détache en lettres capitales. Exemple frappant de ce que la connaissance des écritures musicales a dû permettre de fixer l'origine des manuscrits notés.

Enfin, pour mémoire, mentionnons l'écriture *nonantolienne*, dont nous avons donné une description au tome II, page 23 (pl. 11, 12, 13, 15, 16, 17, 18).

Si nous passons les Alpes, nous retrouvons les mêmes tendances.

On voit, planche 80 A, une notation assez rare mêlée d'accents & de points, qui semble appartenir à l'ouest de la France. C'est une page extraite d'un manuscrit originaire de l'église de Saint-Voulay, en Basse-Bretagne. On retrouve cette écriture dans les planches 80 B, 81, 82; à Angers (pl. XXII), à Chartres (pl. XXI), en Angleterre (pl. 81). On y entrevoit déjà un premier symptôme de désagrégation de neumes & de transition aux points détachés. C'est la première étape vers la notation aquitaine.

La notation *messine* offre à peu de chose près les mêmes caractères généraux que la précédente, mais avec des particularités qui la rendent très reconnaissable; telles que la *flexa cornuta* , le *porreñus cornutus* , & le *punctum* , qui se trace de gauche à droite & se termine par un plein de la plume. L'évolution vers les points est ici plus avancée.

Cette notation était en usage à Metz & dans un rayon assez étendu autour de la célèbre école de chant de cette ville. Le Luxembourg, une partie de la Belgique, & dans le nord de la France, Cambrai, Laon, Prémontré, Reims, Compiègne, &c., l'avaient adoptée.

L'influence de cette école s'étendit même plus loin. Bien des raisons en effet nous portent à croire que les points aquitains lui doivent leur origine. Or on sait que la notation aquitaine domine dans le midi de la France, dans la Provence & dans l'Espagne entière.

La notation partie de Metz fut donc pour l'Europe occidentale ce que celle de Saint-Gall fut pour l'Europe centrale.

En traçant en quelque sorte la carte géographique de l'écriture musicale du moyen âge, nous n'avons pas la pensée de lui assigner des délimitations rigoureuses, absolues. Nous n'ignorons point, en effet, que dans tel ou tel pays on peut trouver des manuscrits d'écriture étrangère. Ces exceptions ne sont pas rares; elles s'expliquent sans effort quand on songe combien facilement naissaient & se développaient les colonies monastiques, & aussi avec quel soin se conservaient entre elles les relations de famille. Ajoutons encore qu'à cette époque les nationalités étaient moins tranchées qu'elles ne le sont aujourd'hui. Cela suffit pour expliquer comment on trouve à Leipzig, dans l'ancien monastère augustinien de Saint-Thomas, un graduel écrit d'après la tradition gothico-messine; comment on en trouve un autre en Suisse dans une ancienne abbaye de prémontrés; comment la notation aquitaine se trouve à Naples, & l'italienne à Tolède. Quant aux écritures musicales cistercienne & chartreuse, on les trouve dans tous les pays. C'est pour prévenir des objections fort naturelles que nous venons d'exposer ces principes.

Si brèves soient-elles, ces indications suffisent pour jeter un nouveau jour sur une question déjà étudiée par les Fétis, les Kiesewetter, les Coussemaker, les Nisard, les Ambros, les Riemann, &c., mais qui n'avait pas encore reçu de solution vraiment définitive. Elles suffisent aussi pour tracer une première ébauche d'une histoire vraiment scientifique de la séméiographie liturgico-musicale. Désormais, nous en avons l'espoir, les érudits considéreront cette branche des études paléographiques comme une science véritable, reposant sur des bases solides, sur des données incontestables.

FIN

DU TROISIÈME VOLUME.

TABLE DES MATIÈRES

DU TROISIÈME VOLUME

DE L'INFLUENCE DE L'ACCENT TONIQUE LATIN ET DU CURSUS SUR LA STRUCTURE MÉLODIQUE ET RYTHMIQUE DE LA PHRASE GRÉGORIENNE	8
AVANT-PROPOS.	8
I. L'ACCENT TONIQUE LATIN ET LA PSALMODIE GRÉGORIENNE	9
§ I. Notions préliminaires.	
§ II. L'accent tonique & la psalmodie simple de l'office	13
Tableau I. Médiantes dans la psalmodie simple	15
Médiantes à un accent, 1 ^{er} groupe	16
Médiantes à deux accents, 2 ^e groupe	17
Tableau II. Finales dans la psalmodie simple	18
Finales à un accent	18
Finales à deux accents	18
§ III. L'accent tonique & la psalmodie ornée des introïts & des communions	20
Tableau III. Intonation de la 2 ^e partie du verset de l'introït du VI ^e mode. Version des manuscrits, version de Ratisbonne.	20
Tableau IV. Médiantes ornées des introïts & des communions	22
Médiantes pentésyllabiques à un accent	22
Médiantes tétrasyllabiques à deux accents	23
§ IV. L'accent tonique & la psalmodie des traits	25
Tableau V. Psalmodie des traits. Phrase du VIII ^e mode. Version des manuscrits, version de Ratis- bonne.	25
§ V. L'accent tonique & la psalmodie du répons-graduel <i>Justus</i>	31
Tableau VI. Répons-graduel <i>Justus</i> . Première distinction	31
Tableau VII. » » » Deuxième »	34
Tableau VIII. » » » Troisième »	36
Tableau IX. » » » Quatrième »	38
Tableau X. » » » Cinquième »	40
Tableau XI. » » » Sixième »	43
Tableau XII. » » » Septième »	46
Tableau XIII. » » » Huitième »	48
Tableau XIV. Synopsis des huit phrases musicales du R. G. <i>Justus</i>	52

§. VI. L'accent tonique & un type de verset alléluatique du deuxième mode	53
Tableau XV. Chant de l'alléluia	54
Première & troisième distinctions.	55
Tableau XVI. Deuxième distinction	57
Tableau XVII. Quatrième distinction.	59
§. VII. L'accent tonique & la psalmodie des versets dans les répons de l'office. Première partie du verset.	60
Tableau XVIII. Synopsis de la psalmodie des versets de répons dans les huit modes	60
Tableau XIX. Psalmodie des versets de répons dans le premier mode.	63
Tableau XX. Psalmodie des versets de répons, deuxième mode	64
§ VIII. Classification & dénomination des principales modifications subies par les types grégoriens	64
1° Suppression : Aphérèse	65
Syncope	66
Apocope	66
2° Addition : Prosthèse	67
Épenthèse	68
Épithèse	70
3° Contraction : Synérèse	70
Crase.	71
Élision	72
4° Division ou Diérèse	73
5° Permutation	76
PRÉCIS D'HISTOIRE de la notation neumatique d'après les fac-similés publiés dans la Paléographie musicale.	79

I

TABLE DES MANUSCRITS

REPRODUITS DANS LES TROIS PREMIERS VOLUMES
DE LA PALÉOGRAPHIE MUSICALE

<i>Ville</i>	<i>Bibliothèque</i>	<i>Cote</i>	<i>Planche</i>
AMSTERDAM.	Bibliothèque de la Ville.	A ^r 3 . . .	142 A
—	Bibl. de l'Université	28. U. B . . .	150
—	» »	A ¹ 8 . . .	149
ANDENNE	Archives de l'Eglise	173 B
ANGERS	Bibl. de la Ville	83	XXII (*) A
—	»	89	XXIX
—	»	136	187 B
—	»	717	187 C
—	»	730	185
AOSTE	(Bibl. de Mgr Duc, Evêque d')	42
APT	Archives de la Basilique Sainte-Anne	4	83
—	» »	1	96
AREZZO	Bibl. de la Fraternité de Sainte-Marie	57
—	» »	26
BAMBERG	Bibl. Royale	A. II. 54	112 B
—	»	A. II. 55	112 A
—	»	ED. III. 3	120
—	»	ED. III. 6	125 A
—	»	ED. III. 7	125 B
BERLIN	Bibl. Royale, Théologie latine	11	109 B
BOLOGNE	Bibl. de l'Université	2565	208
—	» »	2679	13
BRUXELLES	Bibl. Royale	2031-2.	159
—	»	2034	121
—	»	4767	148 B
—	»	5092-4.	165
—	»	5235	164 A
—	»	19389	170

(*) Les chiffres romains renvoient au tome premier.

<i>Ville</i>	<i>Bibliothèque</i>	<i>Cote</i>	<i>Planche</i>
BRUXELLES	Bibl. Royale, fond Fétis	1162	160
—	»	1172	92
—	»	»	93
—	Bibl. du duc d'Arenberg, n° 9 des mss réservés	»	148 A
CADOUIN	Comment. de S. Jérôme sur les épîtres de S. Paul	»	98
—	Graduel Cistercien	»	205
CAMBRAI	Bibl. de la Ville, catalogue Molinier	60	162 B
—	»	61	166 A
—	»	75	184 A
—	»	78	163 B
—	»	193	168 B
—	»	234	162 A
CAMBRIDGE	Collège de Corpus Christi	»	179
CARLSRUHE	Bibl. Ducale	»	119 C
CAVA	Abbaye	»	67
—	»	»	68
CHARTRES	Bibl. de la Ville	47 (40)	XXI
—	»	130 (148)	XXXIII
—	»	520 (222)	XXX
—	»	529 (428)	XXXI
CLERMONT-FERRAND	Bibl. du Chapitre	»	99
COLMAR	Bibl. de la Ville	409	126 B
—	»	429	126 A
—	»	443	114 C
—	»	445	144 A
CORTONE	Bibl. Communale	12	33 B
DOUAI	Bibl. de la Ville	90	168 A
—	»	114	177 A
EINSIEDELN	Abbaye	113	114 A
—	»	114	114 B
GAND	Bibl. de l'Université	188	177 B
—	»	244	154
—	»	315	119 B
—	»	448	166 B
GRENOBLE	Bibl. de la Ville	84 (395)	94
—	»	90 (600)	210
HARLEM	Musée Episcopal	58	128 B
—	»	137 ^a	151
—	»	85	1
IVRÉE	Bibl. du Chapitre	»	134
JUTPHAAS	Bibl. de M. Van Heukelem	»	161 B
LAON	Bibl. de la Ville	226	157 C
—	»	236	161 A
—	»	237	155
—	»	239	156
LA HAYE	Musée Meermanno Westrianum	12	187 A
LE HAVRE	Bibl. de la Ville	332	174
LEIPZIG	Archives de l'Eglise Saint-Thomas	»	80 B
LEYDE	Bibl. de l'Université, fond latin	25	137
—	»	1327	143

TABLE DES MANUSCRITS

87

<i>Ville</i>	<i>Bibliothèque</i>	<i>Cote</i>	<i>Planche</i>
LILLE	Bibl. de la Ville	28	176
LIMOGES.	Bibl. de la Ville	2 (17)	203
LONDRES	Musée Britannique, add.	11669	122 A
—	»	11862	192
—	»	12194	201
—	»	16175	152-3
—	»	16905	204 A
—	»	16950	138
—	»	17001	206 B
—	»	17303	105
—	»	18031-2	131
—	»	23935	200 B
—	»	24680	123 B
—	»	24687	145
—	»	26884	135
—	»	27921	136
—	»	27922	175 B
—	»	30027	139
—	»	31384	106
—	Musée Britannique, fond	Arund	156
—	»	» Caligula	A. XIV
—	»	» Egerton	857
—	»	» Harléien	622
—	»	» »	1117
—	»	» »	4951
—	»	» Lansd	462
—	»	» Royal	2. B. 4
LUCQUES	Bibl. du Chapitre	490	3
—	»	603	34
—	»	609	35
—	»	611	8 A
MADRID	Bibl. Nationale.	C. 131.	102
—	»	C. 132.	199 A
—	Bibl. de l'Académie royale d'histoire.	F. 185.	89
MARSEILLE	Bibl. de la Ville.	E. B. 316	95
—	Abbaye Sainte-Madeleine		90-1
METZ	Bibl. de la Ville	80.	157 A
—	»	83.	171
—	»	452	163 A
MILAN	Bibl. Ambrosienne	IV. D. 84 inf.	5 B
—	»	E. 68 sup.	9 A
—	»	M. 70 »	41
—	»	S. 74 »	46
—	Bibl. Bréra	AE. XIV. 12	141
MODÈNE.	Bibl. du Chapitre	O. I. 16	36
—	»	O. I. 7.	37 A
—	»	O. IV. 9	117 A

<i>Ville</i>	<i>Bibliothèque</i>	<i>Cote</i>	<i>Planche</i>
MODÈNE	Bibl. Estense	118 B
—	»	64
—	»	63
MONT-CASSIN	Bibl. de l'Abbaye	K. 494	9 B
—	»	NN. 339	19
—	»	NN. 540	21
—	»	NN. 546	22
—	»	65-65
—	»	LL.	71-72
MONTPELLIER	Bibl. de l'École de Médecine	159	189
—	»	190 A
—	»	314	190 B
MONZA	Bibl. du Chapitre	C. 12, 75	4 B
—	»	C. 13, 76	5 A
—	»	C. 14, 77	40
—	»	104	8 B
—	»	B. I. 41	12
—	»	K. II.	48
—	»	E. IX.	56
MUNICH	Bibl. de M. Rosenthal	xx
—	»	xii
—	»	xiii
—	»	xiv
—	»	i
—	»	xv
NAPLES	Bibl. Nationale.	VII. AA. 3.	24
—	»	VI. E. 11	47
—	»	V. G. 11	44
—	»	VI. G. 38	30
—	Bibl. du Comte Torrequadra.	54
NONANTOLA	Trésor.	15
—	»	16
—	»	17
ORLÉANS	Bibl. de la Ville	14 (11)	182 B
PARIS	Bibl. Nationale, fond latin	776	84
—	»	780	88
—	»	903	87
—	»	1087	XIX
—	»	1132	XXVIII
—	»	1134	86
—	»	1235	195 B
—	»	1240	XXVII
—	»	1255	XVII
—	»	10508	194
—	»	10511	198 A
—	»	12053	188 B
—	»	17307	169 A-B
—	»	17328	197
—	»	18010	191

TABLE DES MANUSCRITS

89

<i>Ville</i>	<i>Bibliothèque</i>	<i>Cote</i>	<i>Planche</i>
PARIS	Bibl. Nationale, nouv. acq. latin	1413	49
—	»	1414	39
—	»	1669	31
—	Bibl. de l'Arsenal	610	110
—	»	1169	183
—	Bibl. Mazarine	384 (748)	186
—	»	405 (731)	198 B
—	»	411 (241)	207 B
—	Bibl. Sainte-Geneviève	CC. lat. 16.	82
PÉROUSE	Bibl. du Chapitre	16	6
—	»	20	53
—	»	21	45
PROVINS.	Bibl. de la Ville	12	207 A
—	»	13	199 B
REIMS	Bibl. de la Ville	221	167 B
—	»	261	167 A
—	»	262	172
ROMANS.	Bibl. du Grand Séminaire		204 B
ROME	Bibl. Angelica	B. 3. 18	10
—	»	D. 73	43
—	»	R. 4. 38	116
—	»	T. 5. 21	7 B
—	»	T. 8. 8	140 B
—	Bibl. Barberini	XI. 173	38
—	»	XII. 2	193
—	»	XIII. 12	23
—	»	XIV. 30	55
—	Monastère de Saint-Calixte		20
—	Bibl. Casanatense	AR. 1. 8	7 C
—	»	C. IV. 1	29
—	»	C. IV. 2	18
—	Bibl. des Dominicains		200 A
—	Archives de Sainte-Marie-Majeure	2	75-6
—	»	20	73-4
—	Bibl. Nationale, fonds Sessorien	CXXXVI	XXIV
—	»	96	11
—	»	543	79
—	» varia	XX. 290	61-2
—	Archives du Chapitre de Saint-Pierre.	B. 84	50
—	Bibl. du Séminaire Romain		77-8
—	Bibl. Vallicellane		32
—	»	B. 24	25
—	»	B. 50	4 A
—	»	B. 81	XXV
—	»	C. 5	27
—	»	C. 52	33 A
—	Bibl. Vaticane	2049	52
—	»	4750	XXVI

<i>Ville</i>	<i>Bibliothèque</i>	<i>Cote</i>	<i>Planche</i>
ROME	Bibl. Vaticane, fond latin	5319	28
—	» » Ottoboni	576	21
—	» » fond de la Reine, latin	2052	58
ROUEN	Bibl. de la Ville	368 (A. 27)	178 A
—	»	369 (Y. 7)	178 B
—	»	1385 (U. 107)	182 A
SAINT-GALL	Bibl. de l'Abbaye	339	III
—	»	»	IV
—	»	»	V
—	»	»	VI
—	»	»	VII
—	»	»	VIII
—	»	»	IX
—	»	»	X
—	»	340	113 B
—	»	353	XVIII
—	»	359	XVI
—	»	»	108
—	»	361	XVII A
—	»	375	115 A
—	»	376	113 A
—	»	390	XI
—	»	»	2
SAINT-OMER.	Bibl. de la Ville	98	173 A
—	»	252	184 B
SAINT-VOUGAY	Archives de l'Eglise	»	80 A
SILOS	Bibl. de l'Abbaye	»	II
—	»	»	97
SION.	»	»	122 B
SOLESMES	Bibl. de l'Abbaye	»	211
—	»	»	XXII B
—	»	»	188 C
—	»	»	107
STOCKHOLM.	Bibl. Royale, Théologie.	16	119 A
TOLÈDE	Bibl. de la Cathédrale	33, 24.	206 A
—	»	35, 10.	105
—	»	39, 12.	103
—	»	»	100
TOULOUSE	Bibl. de M. l'abbé Douais	»	104
TOURS	Bibl. de la Ville	184 (1017).	181
—	Bibl. du Petit Séminaire	»	188 A
TRÈVES	Bibl. de M. Bohn	»	140 A
—	»	»	133 A
—	»	»	132
—	»	»	124 A
—	Bibl. de la Cathédrale	»	142 B
—	»	»	146
—	»	»	147

TABLE DES MANUSCRITS

91

<i>Ville</i>	<i>Bibliothèque</i>	<i>Cote</i>	<i>Planche</i>
TREVES	Bibl. de la Cathédrale		111 B
—	»	153	175 A
—	Bibl. de la Ville		144 B
—	»		133 B
—	»		164 B
TROYES	Bibl. de la Ville	522	157 B
—	»	1047	195 A
TURIN	Bibl. Nationale.	F. IV. 18	37 B
—	Bibl. de l'Oratoire Salésien		69
—	»		70
VÉRONE	Bibl. de M. Bonuzzi		14
—	»		51
—	»		59
—	»		60
—	Bibl. du Chapitre	CVII	7 A
VIENNE	Bibl. Impériale	1609	109 A
—	»	1845	113 C
WIRZENBORN	Archives de l'Eglise		137
WURZBOURG	Bibl. de l'Université		118 A
—	»		129
ZURICH	Bibl. Cantonale.	14	128 A
—	»	23	130
—	»	29	124 B
—	»	55	123 C
—	»	71	111 A
—	»	75	123 A
—	»	88	115 B
—	»	125	117 B
—	»	137	127

II

TABLE DES PIÈCES DE CHANT

CONTENUES DANS LES PLANCHES DES TOMES I, II, ET III

DE LA PALÉOGRAPHIE MUSICALE

PAR ORDRE DE PLANCHES

TOME PREMIER

Planche	Liturgie ambrosienne	Siècle	XIII	Int.	Domine ne longe . . .	XII-XIII
I .	Confratorium	SI scires quod esses . . .	XI	Int.	Protexisti me . . .	»
	Transitorium	Dicit dominus Samaritane . . .	XI	All.	Confitebuntur tibi . . .	»
	Rép.	In omnibus exhibeamus . . .	»	Off.	Confitebuntur . . .	»
	Ant.	In spiritu & veritate . . .	»	Int.	Ad te levavi . . .	»
	»	Meus cibus est . . .	»			
	Psalmeus	Levate oculos . . .	»			
	»	Qui biberit aquam . . .	»			
	Ant.	Miserere mei Deus . . .	»			
	»	Cor meum & caro mea . . .	»			
	Psalmeus	Servite Domino . . .	»			
	Rép.	Obsecro Domine . . .	»			
		Liturgie mozarabe				
II . . .	Ant.	Habitaculo isto . . .	»			
	»	Silientes venite . . .	»			
	»	Scuto circumdabit . . .	»			
	»	Gregem tuum Domine . . .	»			
	»	Signum salutis . . .	»			
		Liturgie romaine				
X (1) . .	All.	Lætatus sum. 2 ^e verset : Stantes erant . . .	X	Rép.	In monte Oliveti . . .	»
	Off.	Deus tu convertens . . .	»			
	Int.	Salve sancta parens . . .	»			
	R. G.	Benedicta es tu . . .	»			
	All.	Virga Jesse (<i>non noté</i>) . . .	»			
	Off.	Felix namque es . . .	»			
	Co.	Beata viscera . . .	»			
XI . . .	Rép.	Hodie nobis caelorum . . .	X-XI			
	»	Hodie nobis de caelo . . .	»			
	»	O Regem caeli . . .	»			
	»	Descendit de caelis . . .	»			
XII . . .	R. G.	Domine refugium . . .	XII-XIII			
	All.	Qui sanat . . .	»			
	Co.	In salutarî tuo . . .	»			
XIII . .	Off.	Benedictus es Domine (<i>fin</i>) . . .	»			
	Ant.	Ne tradideris Domine . . .	»			
	Rép.	Collegerunt . . .	»			
		Liturgie romaine				
		Liturgie ambrosienne				
XV . . .	Ant.	Deus ne elonges . . .	XI			
	Rép.	Iniqui persecuti sunt . . .	»			
	Ant.	Ester factus sum . . .	»			
	»	Muta efficiant . . .	»			
	»	Posuerunt adversum me . . .	»			
	»	Qui edebat panes . . .	»			
	»	Non tradas me . . .	»			
	»	Verba oris ejus . . .	»			
	»	Eripe a framea . . .	»			
	»	Circumderunt me . . .	»			
	»	Considerat peccator . . .	»			
	»	Ece ascendimus . . .	»			
	Rép.	In monte Oliveti . . .	»			
	»	Hec dicit Dominus (<i>début</i>) . . .	»			
		Liturgie romaine				
XVI . . .	R. G.	Sederunt principes . . .	XI			
	All.	Video caelos . . .	»			
	R. G.	Justus ut palma (<i>début</i>) . . .	»			
XVII A .	Int.	Ad te levavi . . .	XII			
	R. G.	Universi qui te . . .	»			
	R. G.	Justus ut palma . . .	XI			
XVIII . .	R. G.	Specie tua . . .	XIII-XIV			
	All.	Post partum . . .	»			
	Off.	Offere. tur regi . . .	»			
	Co.	Simile est regnum . . .	»			
	Int.	Dum medium silentium . . .	»			
	R. G.	Speciosus forma . . .	»			
	»	Anima nostra . . .	»			
	(All.)	Laus tibi Christe. Te martyrum . . .	»			
	Off.	Anima nostra . . .	»			

(1) Les planches III, IV, V, VI, VII, VIII et IX ne contiennent aucune pièce notée.

TABLE DES PIÈCES DE CHANT

93

XVIII .	Co.	Vox in Rama	XIII-XIV	XXII B	Rép.	Ecece vidimus eum	XI
	Int.	Sacerdotes tui	»	XXIII .	All.	Dies sanctificatus (<i>discantus</i>)	IX ou X
	R. G.	Ecece sacerdos	»		»	Multifarie olim (<i>discantus</i>)	»
	Off.	Inveni David	»		»	Video caelos (<i>discantus</i>)	»
	Co.	Beatus servus	»	XXIV .	Rép.	Libera me Domine	XI
XIX .	Off.	Posuisti	XI	XXV .	Rép.	Libera me Domine	XII
	Co.	Video caelos	»	XXVI .	Rép.	Petre amas me	»
	Int.	Ego autem	»		Ant.	Beatus levita Laurentius	»
	R. G.	Justus ut palma	»		Rép.	Quo progrederis (<i>début</i>)	»
	All.	Justus non conturbabitur	»	XXVII .	Hymne	Agios o Theos	X
XX .	Int.	Ego autem sicut	»	XXVIII .	Co.	Video caelos	XI
	R. G.	Justus ut palma	»		Int.	Ego autem sicut	»
	Off.	Gloria & honore	»		R. G.	Justus ut palma	»
	Co.	Magna est gloria	»		All.	Justus non conturbabitur	»
	Int.	In medio	»		Off.	Gloria & honore (<i>début</i>)	»
XXI .	Off.	In virtute tua (<i>fin</i>)	»	XXIX .	Off.	Gloria & honore (<i>fin</i>)	XII
	Co.	Video caelos	»		Co.	Posuisti Domine	»
	Int.	Ego autem sicut	»		R. G.	Justus ut palma	»
	R. G.	Justus ut palma	»	XXX .	R. G.	Justus ut palma	XIII
	Off.	Gloria & honore	»	XXXI .	Int.	Ego autem sicut	XIV
XXII A	R. G.	Justus ut palma	X		R. G.	Justus ut palma	»

TOME DEUXIÈME

1		Le roi David & des musiciens jouant de divers instruments	X	11	R. G.	Domine prevenisti	XI-XII
2		Saint Grégoire dictant des neu- mes-accents	X-XI	12	Int.	Desiderium animæ (<i>début</i>)	»
		Gregorius præsul (<i>non noté</i>)	VIII		R. G.	Nos autem gloriam (<i>fin</i>)	XII
3		Genéalogie selon saint Luc	IX		Off.	Ego autem dum mihi	»
4 A		Ego autem sicut	X	13 A	Co.	Adversum me	»
B	Int.	Justus ut palma	X		B R. G.	Justus ut palma	XI <i>fin</i>
5 A	R. G.	Justus ut palma	XI	14 A	R. G.	Justus ut palma	XII
B	Off.	Domine Deus	X-XI	B	R. G.	Hæc dies	»
6	Ant.	Cum inducerent	XI		All.	Pascha nostrum	»
	»	Tradent enim	»	15	R. G.	Justus ut palma	»
	Invit.	Regem Apostolorum	»	16	All.	Justus ut palma	»
	Ant.	In omnem terram	»	17		Exsullet	»
	»	Clamaverunt justi	»	18	Trope	Sanctissimus namque Grego- rius	XII
	Rép.	Constitutes eos	»	19	All.	Confitemini... quoniam bonus Exsullet (<i>fin</i>)	XI
	»	Ecece ego mitto vos	»	20	Trait	Sicut cervus	»
7 A	Prose	Laurentii David magni	»	21 A	R. G.	Domine Deus virtutum	»
	»	Candida compcio	»	B	R. G.	Justus ut palma	XII
B	Trait	Canentem Domino	»	22	Int.	Ego autem sicut	XII <i>début</i>
C	R. G.	Nimis honorati sunt	»		R. G.	Justus ut palma	»
8 A	Rép.	Collegerunt	»		All.	Gloria & honore	»
B	R. G.	Sciunt gentes	XII		Off.	Gloria & honore (<i>début</i>)	»
	Trait	Commovisti	»		R. G.	Justus ut palma	»
9 A	Co.	Posuerunt mortalia	XI	23	All.	Gloria & honore	»
	Int.	Solus autem	»		»	Lamentations	»
	R. G.	Anima nostra	»	24		Præface	XI
B	Rép.	Iste est de sublimibus	»	25		Exsullet	XI-XII
	Ant.	Remigius sanctus	»	26		Lumen Christi	»
10	Intr.	Ego autem sicut	»	27	Ant.	Orietur	XII
	R. G.	Justus ut palma	»		»	Veritas de terra	»
	Off.	Gloria & honore	»		Rép.	Hodie nobis caelorum	»
11	Ant.	Hodie sanctus Benedictus (<i>fin</i>)	XI-XII		»	Hodie nobis de caelo	»
	Int.	Gaudeamus	»				»

28	R. G.	A summo caelo	XII	45	All.	Justus germinabit.	XIII
	»	In sole	»	46	R. G.	Posuisti Domine (<i>fin</i>)	»
29	Int.	Ego autem sicut	XIII	»	»	Gloria & honore	»
	R. G.	Justus ut palma	»	»	»	Justus ut palma	»
30	Co.	Video caelos	»	»	»	Justus non conturbabitur (<i>début</i>)	»
	Int.	Ego autem sicut	»	47	R. G.	Domine refugium	»
	R. G.	Justus ut palma	»	»	All.	Qui sanat	»
	All.	Justus ut palma	»	48	Int.	Ego autem sicut (<i>fin</i>)	XIV
	Off.	Gloria & honore	»	»	R. G.	Justus ut palma	»
31	Int.	In voluntate (<i>fin</i>)	»	»	Off.	Gloria & honore	»
	R. G.	Domine refugium	»	»	Co.	Magna est gloria (<i>début</i>)	»
32	Hymne	Aurea luce	XIV	49	R. G.	Justus ut palma	»
	»	Jam bone pastor	»	»	All.	Fuit homo	»
	»	Nandi Maria pistici	»	»	Int.	De ventre matris (<i>début</i>)	»
33	A Int.	Ego autem sicut	XI-XII	50	Rép.	Hodie nobis caelorum (<i>fin</i>)	»
	R. G.	Justus ut palma	»	»	»	Hodie nobis de caelo	»
	B R. G.	Justus ut palma	»	51	R. G.	Domine refugium	»
34	Rép.	Hodie nobis caelorum	XII	52	R. G.	Inveni David (<i>fin</i>)	XV
	»	Hodie nobis de caelo	»	»	»	Justus ut palma	»
	»	Hodie natus est (<i>début</i>)	»	»	All.	Tu es sacerdos	»
35	Rép.	Bonum est confiteri	XIII	53	R. G.	Os justi	»
	»	Si enim non abiero (<i>début</i>)	»	»	»	Justus ut palma	»
36	R. G.	Nimis honorati sunt (<i>début</i>)	»	»	»	Domine praevenisisti (<i>début</i>)	»
37	A R. G.	Justus ut palma	»	54	Int.	In voluntate tua (<i>fin</i>)	»
	Off.	Gloria & honore	»	»	R. G.	Domine refugium	»
	B R. G.	Justus ut palma	»	55	R. G.	Domine refugium	»
	Off.	Gloria & honore (<i>début</i>)	»	56	R. G.	Inveni David (<i>fin</i>)	XIV
38	Ant.	Qui me confessus fuerit	XIV	»	»	Justus ut palma	»
	»	Qui sequitur me	»	»	All.	Tu es sacerdos	»
	»	Qui mihi ministrat	»	57	R. G.	Inveni David (<i>fin</i>)	XV
	»	Si quis mihi ministraverit	»	»	»	Justus ut palma	»
	»	Volo pater	»	»	All.	Tu es sacerdos	»
	»	Qui odit animam suam	»	58	R. G.	Inveni David (<i>fin</i>)	»
	»	Qui vult venire post me	»	»	»	Justus ut palma	»
	»	Isti sunt sancti	»	59	R. G.	Justus ut palma	»
39	R. G.	Justus ut palma	XIII	60	All.	Tu es sacerdos	»
	Co.	Posuisti Domine	»	»	»	Hic est sacerdos	»
	Int.	Mihi autem	»	61	R. G.	Inveni David (<i>fin</i>)	»
	R. G.	Nimis honorati sunt	»	»	»	Justus ut palma	»
40	Int.	Ego autem sicut	XII	62	R. G.	Justus ut palma	»
	R. G.	Justus ut palma	»	»	All.	Tu es sacerdos	»
	Off.	Gloria & honore	»	63-64	R. G.	Justus ut palma	»
41	Int.	In voluntate tua (<i>fin</i>)	XII-XIII	65-66	R. G.	Justus ut palma	»
	R. G.	Domine refugium	»	»	»	Os justi (<i>début</i>)	»
	All.	Qui sanat	»	67	Int.	Ego autem sicut (<i>fin</i>)	»
	Off.	Benedic anima mea	»	67-68	R. G.	Justus ut palma	»
42	R. G.	Justus ut palma	XIII	69-70	R. G.	Justus ut palma	XVI
43	Int.	In voluntate tua (<i>fin</i>)	»	71-72	R. G.	Justus ut palma	»
	R. G.	Domine refugium	»	73	R. G.	Inveni David (<i>fin</i>)	»
	All.	Qui sanat	»	73-74	R. G.	Justus ut palma	»
	Off.	Vir erat in terra Hus	»	74	All.	Tu es sacerdos (<i>début</i>)	»
44	R. G.	Domine refugium	»	75-76	R. G.	Requiem	»
45	R. G.	Os justi (<i>fin</i>)	»	77-78	R. G.	Requiem	»
	»	Justus ut palma	»	78	Trait	Absolve (<i>début</i>)	»
	All.	Posuisti Domine	»	79	R. G.	Justus ut palma	XVII
	»	Inveni David	»	»	All.	Fuit vir (<i>début</i>)	»
	»	Justum defluxit	»	»	»	»	»

TOME TROISIÈME

80	A	R. G.	Speciosus forma	X-XI	92	Co.	Video caelos	XII
	All.		Dominus regnavit	»		Int.	Ego autem sicut	»
	B Rép.		Post passionem	»	92-3	R. G.	Justus ut palma (<i>début</i>)	»
	»		Omnis pulchritudo	»	93	All.	Justus non conturbabitur	»
	»		Exaltate Domine	»		Off.	Gloria & honore	»
	Ant.		Exaltate Domine	»	94	All.	Specie tua (<i>fin</i>)	»
	»		Exaltabo te Domine	»		Int.	Ego autem sicut	»
	»		Ascendit Deus	»		R. G.	Justus ut palma	»
	Rép.		Tempus est ut revertar	»		Int.	Benedicite Dominum	»
	»		Ascendens in altum (<i>début</i>)	»	95	R. G.	Domine refugium	»
81	Ant.		Oriens sol justitiae	XI		All.	Qui sanat	»
	Invit.		Dominus sanctorum præsulum	»	96	Int.	Ego autem sicut	»
	Ant.		Auclor donorum	»		R. G.	Justus ut palma	»
	»		Qui Raphaelem	»		Off.	Gloria & honore	»
	»		Dum jactantur	»	97	Ant.	Dum conturbata	XII-XIII
	»		Edomans corpus	»		»	Memento mei Domine	»
	»		Mirum dictu	»		»	Posuerunt super caput	»
	»		Adest frater	»		»	In pace in idipsum	»
	Rép.		Cuthberthus puer	»		»	Habitabo in tabernaculo	»
	»		In sanctis crescens	»		Verset	Caro mea requiescet	»
	»		Patriarche nostri	»		»	In pace in idipsum	»
	»		Vir Cuthberthus (<i>début</i>)	»		»	Domiam & requiescam	»
82	Rép.		Audi fili mi	»		Lament.	Quomodo obscuratum	»
	»		Adversario populorum	»		Rép.	Sepulto Domino	»
	Ant.		Sapientia... excidit	»		Lament.	Adhæsit lingua	»
	»		Ego in altissimis	»		Rép.	Jerusalem luge	»
	»		Omnis sapientia	»		Lament.	Oratio Jeremie (<i>début</i>)	»
	»		Sapientia clamitat	»	98	Prose	Quam dilecta	»
	»		Attende fili	»	99	Rép.	Continet in gremio	»
	»		Sicut malum	»		»	Beata & venerabilis es	»
	»		Dominus possedit me	»		»	O Regem caeli (<i>début</i>)	»
83	Trope		sur Gloria in excelsis	X-XI	100	R. G.	Justus ut palma	XIII
	Prose		Benedicta sit sancta Trinitas	»	101	Int.	Ego autem	»
84	Int.		Ego autem sicut	»		R. G.	Justus ut palma	»
	R. G.		Justus ut palma	»	102	Ant.	Vidi aquam	XIV
	All.		Valde honorandus est	»		»	Vespere sabbati	»
	Off.		Gloria & honore	»	103	Ant.	Cum jucunditate (<i>fin</i>)	»
85	Int.		Ego autem sicut	»		Rép.	Ambulate Sancti Dei	»
	R. G.		Justus ut palma	»		»	In hymnis	»
	All.		Valde honorandus est	»	104	Ant.	Tu Domine universorum	»
	R. G.		Viderunt omnes	»		»	O quam gloriosum	XIII-XIV
	»		Sederunt principes	»		»	Beati mundo corde	»
	»		Justus ut palma	»		»	O beatum virum	»
	»		Exiit sermo	»	105	Int.	Ora pro nobis (<i>début</i>)	»
	»		Anima nostra	»		»	In voluntate	XIII
87	R. G.		Fuit homo	»		R. G.	Domine refugium	»
	Int.		Justus ut palma	»		All.	Qui sanat	»
	R. G.		Justus ut palma	»		Off.	Benedic anima mea	»
88	Int.		Ego autem sicut	XI-XII		Co.	In salutari tuo	»
	R. G.		Justus ut palma	»		Int.	Dicit Dominus ego (<i>début</i>)	»
	R. G.		Domine Deus virtutum	»	106	Int.	In voluntate	»
89	Int.		Ego autem sicut	XII	107	Rép.	Domine refugium	»
90-1	R. G.		Justus ut palma	»	108	R. G.	Ductus est Jesus	XIV
	All.		Justus ut palma	»		»	Justus ut palma	IX
91	Off.		Gloria & honore	»		»	Exiit sermo	»
	Off.		Posuisti Domine	»		All.	Hic est discipulus	»
92	Off.			»		R. G.	Anima nostra	»

108	All.	Laus tibi Christe. Te martyrum IX	122	A	Co.	Magna est gloria XII
109	A	Trope <i>sur l'Introît</i> Puer natus est . . . IX-X		Int.	In medio »	
	»	<i>sur l'Introît</i> Etenim sederunt . . . »		R. G.	Exiit sermo »	
	B	Ant. Ave gratia plena XI		B	R. G.	Justus ut palma »
	»	Adorna thalamum »		Off.	Gloria & honore »	
110	R. G.	Sciunt gentes X		Co.	Magna est gloria »	
	Trait	Commovisti »	123	A	Int.	In voluntate (<i>fin</i>) X-XI
111	A	Int. Ego autem sicut »		R. G.	Domine refugium »	
	R. G.	Justus ut palma »		Off.	Vir erat in terra Hus »	
	B	Int. Ego autem sicut (<i>fin</i>) . . . XI <i>début</i>		B	R. G.	Justus ut palma »
	R. G.	Justus ut palma »		Off.	Gloria & honore (<i>début</i>) »	
	Off.	Gloria & honore »		C	Int.	Ego autem sicut (<i>fin</i>) . . . XIII <i>début</i>
112	A	R. G. Domine refugium »		R. G.	Justus ut palma »	
	B	Co. Video cælos »		Off.	Gloria & honore »	
	R. G.	Ego autem sicut »	124	A	Int.	Rorate cæli XII-XIII
	Int.	Justus ut palma »		R. G.	Tollite portas »	
	»	Exiit sermo »		B	R. G.	Justus ut palma XIII <i>début</i>
	»	Caudete in Domino »		Off.	Gloria & honore »	
113	A	R. G. Qui sedes »		Co.	Magna est gloria (<i>début</i>) »	
	R. G.	Justus ut palma »		C	R. G.	Justus ut palma XIII
	B	R. G. Video cælos »		Off.	Gloria & honore (<i>début</i>) »	
	C	Co. Video cælos »	125	A	R. G.	Domine refugium XII-XIII
	Int.	Ego autem sicut »		B	R. G.	Justus ut palma XIII
	R. G.	Justus ut palma »		Off.	Gloria & honore »	
	Off.	Gloria & honore (<i>début</i>) »	126	A	Int.	In voluntate »
114	A	Int. Ego autem sicut XI <i>fin</i>		R. G.	Domine refugium »	
	R. G.	Justus ut palma »		All.	De profundis »	
	B	R. G. Justus ut palma »		Off.	Vir erat in terra Hus »	
	C	R. G. Justus ut palma »		B	R. G.	Justus ut palma »
	115	A	Int. Ego autem sicut »		Off.	Gloria & honore »
	R. G.	Justus ut palma »		R. G.	Justus ut palma »	
	Off.	Gloria & honore (<i>début</i>) »	127	R. G.	Gloria & honore »	
	B	R. G. Domine refugium »		Co.	Magna est »	
	Off.	Vir erat in terra Hus (<i>début</i>) »		Int.	In medio »	
116	Off.	Elegerunt Stephanum (<i>fin</i>) . . . XI-XII		R. G.	Exiit sermo »	
	Co.	Video cælos »		All.	Hic est discipulus »	
	Int.	Ego autem sicut »		Off.	Justus ut palma (<i>début</i>) »	
	R. G.	Justus ut palma »	128	A	Off.	Tui sunt cæli (<i>suite</i>) »
	Off.	Gloria & honore »		Co.	Viderunt omnes »	
117	A	R. G. Domine refugium XI		Int.	Etenim sederunt »	
	All.	In exitu Israel »		R. G.	Sederunt principes »	
	Off.	Vir erat in terra Hus »		All.	Video cælos »	
	B	Co. Video cælos (<i>fin</i>) XI-XII		Off.	Elegerunt Stephanum »	
	Int.	Ego autem sicut »		Co.	Video cælos »	
	R. G.	Justus ut palma »		Int.	Ego autem sicut »	
	Off.	Gloria & honore »		R. G.	Justus ut palma »	
118	A	Int. Magna est gloria »		Off.	Gloria & honore »	
	R. G.	Ego autem sicut »		Int.	Justus ut palma »	
	R. G.	Justus ut palma XII <i>début</i>		B	R. G.	Justus ut palma »
	Off.	Gloria & honore »		All.	Laudate Dominum XIII-XIV	
	Co.	Magna est gloria »		Int.	In voluntate »	
	Int.	In medio Ecclesie »		R. G.	Domine refugium »	
	R. G.	Exiit sermo »		All.	Qui confidunt »	
	All.	Hic est discipulus »		Off.	Vir erat in terra Hus »	
	B	Int. Ego autem sicut XI-XII		Co.	Elegerunt Stephanum XIV	
	R. G.	Justus ut palma »		Off.	Video cælos »	
119	A	Off. Justus ut palma XI		Int.	Ego autem sicut »	
	B	R. G. Domine virtutum XI-XII		R. G.	Justus ut palma »	
	C	R. G. Justus ut palma XII		Off.	Gloria & honore »	
	R. G.	Justus ut palma »		Co.	Magna est gloria »	
120	R. G.	Justus ut palma »		Int.	In medio »	
	Off.	Gloria & honore »		R. G.	Exiit sermo »	
	Co.	Magna est gloria (<i>début</i>) »		All.	Hic est discipulus »	
121	R. G.	Justus ut palma »		Off.	Justus ut palma (<i>début</i>) »	
	Off.	Gloria & honore (<i>début</i>) »	131	R. G.	Justus ut palma XIII	
122	A	Int. Ego autem sicut »		»	In omnem terram »	
	Off.	Gloria & honore »				

TABLE DES PIÈCES DE CHANT

97

132	Int.	Justus non conturbabitur XIII <i>début</i>	153-3	R. G.	Justus (<i>ex Bobiémien</i>)	1570	
	Int.	Cognovi (<i>début</i>) » » » » »		Ant.	Bonus athleta	X	
	R. G.	Justus ut palma » » » » »	154	Rép.	Egregius Christi miles	»	
133	A	Ego autem sicut (<i>suite</i>) XII-XIII		»	Christophorus Christum fe-	»	
	R. G.	Justus ut palma » » » » »		»	rens.	»	
	Off.	Gloria & honore » » » » »	155	A	Deus enim firmavit (<i>suite</i>)	»	
	R. G.	Justus ut palma XI		Co.	Exsulta satis.	»	
	Off.	Gloria & honore » » » » »	B	Int.	Audivit Dominus	»	
	Co.	Magna est » » » » »		R. G.	Domine refugium.	»	
	Int.	In medio » » » » »		R. G.	Unam petii (<i>début</i>)	»	
	R. G.	Exit sermo (<i>début</i>) » » » » »	156	Rép.	Sacram presentis diei	XI	
134	R. G.	Justus ut palma XIII		»	Sanctus Vincentius	»	
	Off.	Gloria & honore » » » » »		»	Valerius igitur	»	
135	All.	Qui confidunt » » » » »		»	Levita Vincentius	»	
	Int.	In voluntate. » » » » »		»	Ecce jam in sublime (<i>début</i>)	»	
	R. G.	Domine refugium » » » » »	157	A	Hymne	»	
136	Int.	Justus ut palma » » » » »	B	R. G.	Justus ut palma	X	
	R. G.	Justus ut palma » » » » »	C	R. G.	Justus ut palma	XI	
	R. G.	Domine refugium » » » » »		All.	Beatus vir	»	
137	All.	Confitebor tibi » » » » »	158	Off.	In virtute tua	»	
138	R. G.	Justus ut palma (<i>fin</i>) » » » » »		Co.	Video calos	»	
139	Int.	Ego autem sicut XIV		Int.	Ego autem sicut	»	
	R. G.	Justus ut palma » » » » »		R. G.	Justus ut palma	»	
	Off.	Gloria & honore » » » » »		All.	Primus	»	
	Co.	Magna est » » » » »		Off.	Gloria & honore	»	
	Int.	Mihi autem nimis. » » » » »		Co.	Magna est	»	
140	A	R. G.	In omnem terram.	159	Int.	In medio	»	
	Off.	Mihi autem nimis. XI-XII		Prose	Clare sanctorum	»	
	R. G.	In omnem terram. » » » » »		»	Agone triumphali.	»	
141	R. G.	Justus ut palma XIV		Int.	Ego autem sicut	»	
	Off.	Gloria & honore » » » » »		R. G.	Justus ut palma	»	
142	A	All.	Ut rosa		Int.	Justus ut palma	»	
	Int.	Ego autem sicut » » » » »	160	R. G.	In sole.	XI-XII	
	R. G.	Justus ut palma » » » » »		»	Domine Deus virtutum.	»	
	R. G.	Justus ut palma » » » » »		»	Excita Domine potentiam	»	
143	Int.	Ego autem sicut XIV-XV	161	A	R. G.	Domine refugium.	XI
	R. G.	Justus ut palma » » » » »		All.	Qui timent Dominum	»	
	Off.	Gloria & honore » » » » »	B	R. G.	Hæc dies	XII	
	Co.	Magna est » » » » »		All.	Pascha nostrum	»	
144	A	R. G.	Justus ut palma	162	A	Int.	Justus ut palma (<i>fin</i>)	»
	R. G.	Justus ut palma XIII		R. G.	Justus ut palma	»	
	Co.	Magna est » » » » »	B	R. G.	Justus ut palma	»	
	Int.	Mihi autem (<i>début</i>) XV		Off.	Gloria & honore	»	
145	Off.	Inveni David (<i>fin</i>) » » » » »	163	A	Ant.	Ecce carissimi	»
	R. G.	Justus ut palma » » » » »		B	Off.	Meditabor	»
	Off.	Gloria & honore (<i>fin</i>) » » » » »	164	A	Int.	Ego autem sicut	»
146	Int.	Justus ut palma » » » » »		R. G.	Justus ut palma	»	
	R. G.	Justus ut palma » » » » »	B	R. G.	Domine refugium	»	
	Int.	De ventre matris (<i>début</i>) » » » » »		All.	Lauda anima	»	
147	R. G.	Justus ut palma » » » » »	165	Int.	Veni & ostende	»	
	Int.	De ventre matris (<i>début</i>) » » » » »		R. G.	A summo celo	»	
148	A	R. G.	Justus ut palma		»	In sole posuit	»	
	R. G.	Justus ut palma XIV		»	Domine Deus virtutum	»	
	Co.	Domus mea (<i>fin</i>) 1542		»	Excita Domine potentiam	»	
149	Int.	Ego autem sicut 1554		Hymne	Benedictus es (<i>début</i>)	»	
	R. G.	Justus ut palma » » » » »	166	A	R. G.	Justus ut palma	»
	Off.	Gloria & honore » » » » »	B	Ant.	Angelorum decus	XII <i>fin</i>	
	Co.	Magna est » » » » »		»	Exsulta pater Landoalde	»	
	Int.	Mihi autem nimis (<i>début</i>) » » » » »	167	A	R. G.	Locus iste	XII
150	Int.	Ego autem sicut 1571		»	Nimis honorati sunt	»	
	R. G.	Justus ut palma » » » » »	B	»	Justus ut palma	»	
	Off.	Gloria & honore » » » » »	168	A	R. G.	Justus ut palma	XII <i>fin</i>
	Co.	Magna est » » » » »		All.	Corona aurea	»	
	Int.	Exclamaverunt » » » » »	B	R. G.	Si ambulavero	XII	
	R. G.	Nimis honorati sunt » » » » »		»	Absolve Domine	»	
151	R. G.	Domine refugium. vers 1563	169	A	R. G.	In sole posuit	XII <i>fin</i>

169 B	R. G.	Justus ut palma	XII <i>fin</i>	187 A	Ant.	In ejus namque	X-XI
170	R. G.	Justus non conturbabitur	XIII	»	»	Sacra autem	»
»	»	Domine praevenisti	»	»	»	Inclutus Christi miles	»
»	»	Justus ut palma	»	B	Off.	Constitues	XI
All.	»	Beatus vir	»	C	Rép.	O beata Maria	»
»	»	Posuisti Domine	»	»	»	Hic certe praecepit	»
»	»	Laetabitur Justus	»	188 A	R. G.	A summo caelo	»
»	»	Justus germinabit (<i>début</i>)	»	B	R. G.	Justus ut palma	»
171	Rép.	Hodie nobis de caelo (<i>fin</i>)	»	C	R. G.	Nimis honorati sunt	»
»	»	Quem vidistis pastores	»	189	R. G.	A summo caelo	»
»	»	Descendit de caelis	»	»	R. G.	Angelus suis	»
172	Off.	Posuisti Domine	»	»	R. G.	Exsultabunt sancti	»
Co.	»	Video caelos	»	190 A	R. G.	Tibi Domine derelictus est	»
Int.	»	Ego autem sicut	»	B	R. G.	Requiem aeternam	XII
R. G.	»	Justus ut palma	»	191	Int.	Etenim sederunt	»
Off.	»	Gloria & honore	»	»	R. G.	Exsurgent principes	»
All.	»	Justus non conturbabitur (<i>fin</i>)	»	»	Off.	Video caelos	»
173 A	Hymne	Audi Judex	»	»	All.	In virtute tua	»
B	R. G.	Domine refugium	»	»	Co.	Video caelos	»
All.	»	Qui timent Dominum	»	»	Int.	Ego autem sicut	»
174	R. G.	Justus ut palma	»	»	R. G.	Justus ut palma	»
Int.	»	Benedicite Domino (<i>début</i>)	»	»	All.	Justus ut palma	»
175 A	R. G.	Justus ut palma	XIV	»	Off.	Gloria & honore (<i>début</i>)	»
B	R. G.	Domine refugium	XIII	192	Co.	Qui mihi ministrat	»
All.	»	De profundis	»	»	Int.	Justus ut palma	»
176	R. G.	Justus ut palma (s.)	XIV	»	R. G.	Justus ut palma	»
177 A	R. G.	Domine Deus virtutum	»	»	Co.	Posuisti Domine	»
B	Rép.	Dixerunt discipuli (<i>fin</i>)	»	»	Int.	Justi epulentur	»
»	»	Gemma Dei martyr Livine	»	193	Int.	Ego autem sicut	»
178 A	Rép.	Ædificatum est templum	IX	»	R. G.	Justus ut palma	»
Ant.	»	Domum tuam	»	»	All.	Hic est discipulus	»
»	»	Hæc est domus Domini	»	194	R. G.	Qui operatus est Petro	»
»	»	Bene fundata est	»	»	All.	Magnus sanctus Paulus	»
»	»	Lapides pretiosi	»	»	R. G.	In omnem terram	»
B	Ant.	Exsurgat Deus	X-XI	»	R. G.	Nimis honorati sunt	»
»	»	Fundamenta templi	»	195 A	R. G.	Justus ut palma	»
179	Trope	<i>sur l'Int.</i> In medio	XI	B	R. G.	Justus ut palma	»
»	»	<i>sur l'Off.</i> Justus ut palma	»	»	R. G.	Beatus vir (<i>fin</i>)	»
180	Trope	<i>sur l'Off.</i> Posuisti Domine	XII	»	R. G.	Justus ut palma	»
»	»	<i>sur l'Off.</i> Elegerunt Stephanum	»	»	All.	Posuisti Domine	»
181	»	Exsultet	IX-X	197	R. G.	Justus ut palma	»
182 A	Hymne	Auxilium Domine	XI	»	All.	Fuit homo (<i>début</i>)	»
B	Ant.	Fidelium plebs	X	198 A	R. G.	Justus ut palma	»
»	»	O patrum felix gloria	»	»	All.	Nazareus vocabitur (<i>début</i>)	»
183	Prose	Laude jucunda (<i>fin</i>)	X-XI	B	R. G.	Justus ut palma	XIII
»	»	Pulchra praeoplet	»	199 A	R. G.	Justus ut palma	»
184 A	Int.	Ego autem sicut	XI	B	R. G.	Domine refugium	»
»	R. G.	Justus ut palma	»	»	R. G.	Unam petii	»
»	Off.	Gloria & honore	»	200 A	R. G.	Justus ut palma	1254
B	Off.	Confessio & pulchritudo	X-XI	B	R. G.	Posuisti Domine	XIII
»	Co.	Qui mihi ministrat	»	»	R. G.	Justus ut palma	»
»	R. G.	Justus ut palma	»	»	All.	Beatus vir	»
All.	»	Posuisti Domine	»	»	R. G.	Anima nostra	»
185	Ant.	In circuitu tuo	XI	»	R. G.	Gloriosus	»
»	»	Absterget Deus	»	201	Int.	Ego autem sicut	»
»	»	Gaudet in caelis	»	»	R. G.	Justus ut palma	»
»	»	O quam gloriosum est	»	»	Off.	Gloria & honore	»
»	»	Felix Sergi suppliciter	»	»	Co.	Magna est gloria	»
»	Invit.	Christum suppliciter	»	202	R. G.	Domine refugium	»
186	Int.	Ego autem sicut	»	»	All.	Lauda anima (<i>début</i>)	»
R. G.	»	Justus ut palma	»	203	Int.	Ego autem sicut (<i>suite</i>)	XIII-XIV
»	Off.	Gloria & honore	»	»	R. G.	Justus ut palma	»
187 A	Ant.	Miles Christi Vandregesilus	X-XI	»	Off.	Gloria & honore	»
»	»	Diei ergo presentis	»	204 A	Int.	Ego autem sicut (<i>suite</i>)	XIV
»	»	Orante beato Vandregesilo	»	»	R. G.	Justus ut palma	»
»	»	Laetemur omnes	»	B	R. G.	Justus ut palma	»

205	R. G.	Domine refugium	XIV	209	R. G.	Justus ut palma	XV
206	A	R. G. Domine refugium	XV		Off.	Gloria & honore	»
	B	R. G. Justus ut palma	»		Co.	Magna est	»
207	A	Int. Ego autem sicut	XIII <i>début</i>		Int.	Mihi autem nimis (<i>début</i>)	»
		R. G. Justus ut palma	» » »	210	R. G.	Domine refugium	XVII
	B	R. G. Justus ut palma	XIV		All.	Qui sanat	»
208	R. G.	Justus ut palma	»	211	R. G.	Justus ut palma	XVIII
209	Int.	Ego autem sicut	XV				

III

TABLE ALPHABÉTIQUE

des Introïts, Répons-Graduels, Versets alléluïatiques, Traits, Offertoires, Communions

et autres pièces notées

CONTENUS DANS LES PLANCHES DES TROIS PREMIERS VOLUMES.

Introïts		Judica me Deus (<i>non noté</i>)	VI	Domine refugium. \bar{y} . Pius-
	Planches	Justi epulentur	192	quam. XII, 31, 41, 43, 44, 47,
Ad te levavi.	XIV, XVII A	Justus ut palma	87, 136, 146,	51, 54, 55, 95, 105, 106, 112 A,
» (<i>voir tropes</i>)	18		159, 162 A, 192	115 B, 117 A, 123 A, 125 A,
Audivit Dominus	155 B	Justus non conturbabitur	132	126 A, 129, 135, 137, 151,
Benedicite Domino	94, 174	Mihi autem nimis	39, 139, 144 B,	155 B, 161 A, 164 B, 173 B, 175 B,
Cognovi	132		149, 209	199 B, 202, 205, 206 A, 210
De ventre matris	49, 146, 147	Nos autem gloriarī	12	Ecce sacerdos \bar{y} . Non est in-
Dicit Dominus... ego	105	Protestisti me	XIV	ventus
Domine ne longe	XIII	Puer natus est (<i>voir tropes</i>)	109 A	XVIII
Dum medium silentium	XVIII	Rorate caeli	124 A	Ego autem dum. \bar{y} . Judica Do-
Ego autem sicut	XIX, XX, XXI,	Sacerdotes tui	XVIII	mine
	XXVIII, XXXI, 4 B, 10, 13 A,	Salus autem	9 A	13
	23, 29, 30, 33 A, 40, 48, 67,	Salve sancta parens	X	Excita potentiam. \bar{y} . Qui regis. 160, 165
	84, 85, 88, 90, 92, 94, 96, 101,	Veni & ostende	165	Exiit sermo. \bar{y} . Sed sic eum. 86, 108,
	111 A, 111 B, 112 B, 113 C,			112 B, 118 A, 122 A,
	114 A, 115 A, 116, 117 B, 118 A,			127, 130, 133 B
	118 B, 122 A, 123 C, 128 A,			
	130, 133 A, 139, 142 A, 143,			
	149, 150, 158, 159, 164 A, 172,			
	184 A, 186, 191, 193, 201, 203,			
	204 A, 207 A, 209			
Etenim sederunt	128 A, 191			
» (<i>voir tropes</i>)	109 A			
Exclamaverunt	150			
Gaudeamus	11			
Gaudete	113 A			
In medio Ecclesiae	XX, 118 A, 122 A,			
	127, 130, 133 B, 158			
In medio Ecclesiae (<i>voir tropes</i>)	179			
In voluntate tua	31, 41, 43, 54,			
	105, 106, 123 A, 126 A, 129, 135			
		Répons-Graduels		
		Angelis suis. \bar{y} . In manibus	189	Exsultabunt sancti. \bar{y} . Cantate
		Anima nostra \bar{y} . Laqueus con-		Domino.
		tritius est	XVIII, 9 A, 86,	189
			108, 200 B	87
		A summo caelo. \bar{y} . Caeli enar-		Gloria & honore. \bar{y} . Et consti-
		rant	28, 165, 188 A, 189	tuiti
		Benedicta es tu. \bar{y} . Virgo Dei		46
		Genitrix.	X	Gloriosus. \bar{y} . Dextera Domini.
		Beatus vir. \bar{y} . Potens in terra.	196	Hac dies. \bar{y} . Confitemini. 14 B, 161 B
		Domine Deus virtutum. \bar{y} . Ex-		In omnem terram. \bar{y} . Caeli
		cita	31 A, 89, 119 B,	enarrant 131, 140 A, 140 B, 194
			160, 165, 177 A	In sole. \bar{y} . A summo
		Domine praevénisti. \bar{y} . Vitam		28, 160,
		petiit	11, 53, 170	165, 169 A
				Inveni David. \bar{y} . Nihil profi-
				ciet
				52, 56, 57, 58, 61, 73
				Justus non conturbabitur.
				\bar{y} . Tota die
				46, 170

Justus ut palma. *ŷ.* Ad annun-
tiandum XVI, XVII B, XIX, XX,
XXI, XXII A, XXVIII, XXIX,
XXX, XXXI, 4 B, 5 A, 10, 13 B,
14 A, 15, 21 B, 22, 23, 29, 30,
33 A, 33 B, 37 A, 37 B, 39, 40,
42, 45, 48, 49, 53, 53, 56, 57,
58, 59-60, 61-62, 63-64, 65-66,
67-68, 69-70, 71-72, 73-74, 79,
84, 85, 86, 87, 88, 90-91, 92-93,
94, 96, 100, 101, 108, 111 A,
111 B, 112 B, 113 B, 113 C,
114 A, 114 B, 114 C, 115 A,
116, 117 B, 118 A, 118 B, 119 C,
120, 121, 122 A, 122 B, 123 B,
123 C, 124 B, 124 C, 125 B,
126 B, 127, 128 A, 128 B, 130,
131, 132, 133 A, 133 B, 134,
136, 138, 139, 141, 142 A, 142 B,
143, 144 A, 144 B, 145, 146,
147, 148 A, 148 B, 149, 150,
152-153, 157 B, 157 C, 158, 159,
162 A, 162 B, 164 A, 166 A,
167 B, 168 A, 169 B, 170, 172,
174, 175 A, 176, 184 A, 184 B,
186, 188 B, 191, 192, 193, 195 A,
195 B, 196, 197, 198 A, 198 B,
199 A, 200 A, 200 B, 201, 203,
204 A, 204 B, 206 B, 207 A,
207 B, 208, 209, 211

Justus ut palma. *ŷ.* Plantatus
in domo 46

Locus iste. *ŷ.* Deus qui adstant 167 A

Nimis honorati sunt. *ŷ.* Dinu-
merabo . . . 7 C, 36, 39, 150,
167 A, 188 C, 194

Os justit. *ŷ.* Lex Dei 45, 53, 66

Posuisti Domine. *ŷ.* Deside-
rium . . . 46, 200 B

Qui operatus est. *ŷ.* Gratia
Dei . . . 194

Qui sedes Domine. *ŷ.* Qui re-
gis . . . 113 A

Requiem. *ŷ.* In memoria 75-76, 77-78
» *ŷ.* Anima eorum . . . 190 B
» *ŷ.* Absolve . . . 168 B

Respice Domine. *ŷ.* (*non noté*)
Sciatis gentes. *ŷ.* Deus meus
pone . . . 8 B, 110

Sederunt. *ŷ.* Adjuva me
XVI, 86,
128 A, 191 B

Si ambulem. *ŷ.* Virga tua . . . 168 B

Specie tua. *ŷ.* Propter verita-
tem . . . XVIII

Speciosus forma. *ŷ.* Erucivavit . . . XVIII

80 A

Tibi Domine. *ŷ.* Ut quid Do-
mine . . . 190 A

Tollite portas. *ŷ.* Quis ascen-
det . . . 124 A

Unam petii. *ŷ.* Ut videam 155 B, 190 B

Universi. *ŷ.* Vias tuas . . . 87

Viderunt. *ŷ.* Notum fecit . . . XVIII

Alléluías

Beatus vir . . . 157 C, 170, 200 B

Bene fundata est . . . 178 A

Bonus athleta . . . 154

Confitebor tibi . . . 137

Confitebuntur caeli . . . XIV

Confitemini Domino . . . 19

Corona aurea . . . 168 A

De profundis . . . 126 A, 175 B

Dextera Dei . . . 129

Dies sanctificatus . . . XXIII

Domine refugium (*non noté*) . . . VI

Dominus regnavit . . . 80 A

Domum tuam . . . 178 A

Exsurgat Deus . . . 178 B

Fuit homo . . . 49, 79, 197

Fundamenta templi . . . 178 B

Gloria & honore . . . 22, 23

Hac est domus Domini . . . 178 A

Hic est discipulus 108, 118 A, 127,
130, 193

Hic est sacerdos . . . 60

In exitu Israel . . . 117 A

Inveni David . . . 45

Iustum deduxit . . . 45

Iustus germinabit . . . 45, 170

Iustus non conturbabitur XIX, XXVIII,
93, 172

Justus ut palma . . . 30, 91, 191

(Letatus sum . . . X

(Stantes erant . . . 178 A

Lapides pretiosi . . . 178 A

Lauda anima . . . 164 B, 202

Laudate Dominum . . . 129

Laetabitur justus . . . 170

Magnus sanctus Paulus . . . 194

Multifarie . . . XXIII

Nazaræus . . . 198 A

Pascha nostrum . . . 14 B, 161 B

Post partum . . . XVIII

Posuisti Domine 45, 170, 184, 196

Primus . . . 158

Qui confidunt . . . 129, 135

Qui sanat. XII, 41, 43, 47, 95, 105, 210

Qui timent Dominum 161 A, 173 B

(Laus tibi Christe) Te martyrum XVIII,
108

Tu es sacerdos 52, 56, 57, 60, 62, 74

Specie tua . . . 94

Ut rosa . . . 142

Valde honorandus est . . . 84, 88

Video caelos XVI, XXIII, 128 A, 191

Virga Jesse (*non noté*) . . . X

Vocalises . . . 16

Traits

Absolve . . . 78

Cantemus Domino . . . 7 B

Commovisti . . . 8 B, 110

Desiderium . . . 11

Sicut cervus . . . 20

Offertoires

Anima nostra . . . XVIII

Benedic anima mea . . . 41, 105

Benedictus es . . . XIII

Confessio et pulchritudo . . . 184

Confitebuntur . . . XIV

Constitutes. *ŷ.* Lingua mea
ŷ. Propterea benedixit. 187 B

Custodi me Domine. *ŷ.* Eripe
me . . . 12

Deus enim firmavit. *ŷ.* Domi-
nus regnavit. *ŷ.* Mirabilis. 155 A

Deus tu convertens. *ŷ.* Bene-
dixisti Domine. *ŷ.* Miseri-
cordia . . . X

Domine Deus. *ŷ.* Inclina. *ŷ.* Et
ego. *ŷ.* Factus sum . . . 5 B

Elegerunt. *ŷ.* Viderunt faciem
ejus. *ŷ.* Positis genibus 128 A, 130

ŷ. Surrexerunt . . . 116

(*voir tropes*) . . . 180

Felix namque es . . . X

Gloria & honore. *ŷ.* Domine
Dominus noster. XX, XXI, XXVIII,
10, 22, 30, 37 A, 37 B, 40, 48,
84, 91, 95, 113, 115 A, 117,
118 A, 121, 122 B, 123 B, 123 C,
124 B, 124 C, 125 B, 126 B, 127,
128 A, 130, 133 A, 134, 139,
141, 143, 145, 149, 150, 158,
162 B, 172, 184 A, 186, 191,
201, 203, 209

ŷ. Quid est homo. XXIX, 93,
111 B, 116, 120, 122 A, 93

Inveni David . . . XVIII, 143

In virtute tua. *ŷ.* Vitam petii.
ŷ. Magna est . . . XXI, 158, 191

Justus ut palma (*voir tropes*) 119 A, 127
130

Meditator. *ŷ.* Pars mea. *ŷ.* Mi-
serere mei . . . 165 B

Mihi autem nimis. *ŷ.* Domine
probaisti . . . 140 A

Offertur regi . . . XVIII

Posuisti. *ŷ.* Magna est . . . XIX,
92, 172,
» (*voir tropes*) 180

Tui sunt caeli. *ŷ.* Misericordia.
ŷ. Tu humiliasti . . . 128 A

Vir erat. *ŷ.* Utinam. 43, 115 B, 117 A,
123 A, 126 A, 129

Communions

Adversum me . . . 12

Beata viscera . . . X

Domus mea . . . 149

Exsulta satis . . . 155 A

In salutari tuo . . . XII, 105

Magna est. XX, 48, 117 B, 118 A, 120
122 A, 122 B, 124 B, 127, 130,
133 B, 139, 143, 144 B, 149
150, 158, 201, 209

Posuerunt . . . 9 A

Posuisti Domine . . . XXIX, 39, 192

Qui mihi ministrat . . . 184 B, 192

Simile est . . . XVIII

Video caelos XIX, XXI, XXVIII, 30, 92,
112 B, 113 C, 116, 117 B, 128 A,
130, 158, 172, 191, 128 A

Vox in Rama . . . XVIII

TABLE ALPHABÉTIQUE DES PIÈCES DE CHANT

IOI

Tropes		
Trope sur l'Int. Ad te levavi	18	
» » In medio	179	
» » Puer natus est	109 A	
» » Etenim sederunt	109 A	
Trope sur l'Off. Elegerunt	180	
» » Justus ut palma	179	
» » Posuisti	180	
Trope sur Gloria in excelsis	83	
Hymnes et Proses		
Adest dies sanctissima	157 A	
Agone triumphali	159	
Audi judex	173 A	
Aurea luce	32	
Auxilium Domine	183 A	
Benedicite semper	83	
Candida compicio	159	
Clare sanctorum	7	
Jam bone pastor	32	
Laude jucunda	183	
Laurenti David magni	7 A	
Nardi Maria pistici	32	
Pulchra præpollet	183	
Quam dilecta	98	
Summi regis	36	
Agios e Theos	XXVII	
Benedictus es	165	
Exsultet	17, 20, 26, 181	
Præface commune	25	
Généalogie de S. Luc	4 A	
Lamentations	24, 97	
Verset. Dormiam & requiescam	97	
Verset. In pace in idipsum	97	
» Lumen Christi. Deo gratias	26	
Antiennes		
Absterget Deus	185	
Adest frater	81	
Adorna thalamum	109 B	
Adtende fili	82	
Ambulate Sancti Dei	103	
Angelorum decus	166 B	
Ascendit Deus	80 B	
Aucto donorum	81	
Ave gratia plena	109 B	
Beati mundo corde	104	
Beatus levita Laurentius	XXVI	
» Dices miser.		
Caro mea requiescet	97	
Clamaverunt justi.	6	
Constitues eos	6	
Cum inducerent	6	
Cum jucunditate	103	
Diei ergo presentis	187 A	
Dominus possedit me	82	
Dum conturbata	97	
Dum jactatur	97	
Ecce carissimi	163 A	
Edomans corpus	81	
Ego in altissimis	82	
Exaltabo te Domine	80 B	
Exaltate Domine	80 B	
Exsulta pater Landoalde	166 B	
Felix Sergi atque Bacche	185	
Fidelium plebs	182 B	
Gaudet in caelis	185	
Habitabo in tabernaculo	97	
Hodie sanctus Benedictus	11	
In circuitu tuo	185	
In ejus namque	187 A	
In omnem terram	6	
In pace in idipsum	97	
Isti sunt Sancti	38	
Latetur omnes	187 A	
Memento mei Domine	97	
Miles Christi Vandregesilus	187 A	
Mirum dictu	81	
Ne tradideris Domine	XIII	
O beatum virum	104	
O patrum felix	182 B	
O quam gloriosum	104, 185	
Omnis sapientia	82	
Ora pro nobis	104	
Orante beato Vandregesilo	187 A	
Oriens sol justitie	81	
Orietur in diebus	27	
Posuerunt super caput	97	
Qui me confessus fuerit	38	
Qui michi ministrat	38	
Qui odit animam suam	38	
Qui Raphaelem	81	
Qui sequitur me	38	
Remigius sanctus	9 B	
Sacra autem	187 A	
Sapientia ædificavit	82	
Sapientia clamitat	82	
Sicut malum	82	
Si quis michi	38	
Tradent enim	6	
Veritas de terra	27	
Vespere sabbati	102	
Vidi aquam	102	
Volo Pater	38	
Invitatoires		
Christum suppliciter	185	
Domino sanctorum	81	
Regem Apostolorum	6	
Répons		
Adversario populorum. » O viri	82	
Ædificat est templum.		
» Inclina vit	178 A	
Ascendens in altum	80 B	
Audi, fili mi. » Honora Domini.	82	
Beata & venerabilis. » Domine audivi	99	
Bonum est confiteri. » Ad annuntiandum	35	
Christophorus Christum fœrens. » Invisibus belliger.	154	
Collegerunt. » Unus autem.	XIII 8 A	
Continet in gremio. » Virgo Dei genitrix	99	
Cuthberthus puer. » Cum pastoribus	81	
Descendit de caelis. » Unigenitum Dei	XI, 171	
Dixerunt discipuli.	177 B	
Ductus est Jesus. » Et cum jejunasset	107	
Ecce ego mitto vos	6	
Ecce jam in sublime	156	
Ecce vidimus eum. » Vere languiosus	XXII B	
Egregius Christi miles. » Divina oratione	154	
Exaltate Domine. » Cantabimus	80 B	
Gemma Dei martyr	177 B	
Hic certe præcipuus. » Ardore caritatis	187 C	
Hodie natus est	34	
Hodie nobis caelorum. » Gloria in excelsis	XI, 27, 34, 50	
Hodie nobis de caelo. » Gloria in excelsis	XI, 27, 171	
Hodie nobis de caelo. » Hodie illuxit	34, 50	
Inclutus Christi miles. » Nec divinum	187 A	
In hymnis & confessionibus. » Ornaverunt	103	
In sanctis crescens. » Corpore. Iste est de sublimibus. » Iste est	81	
Jerusalem luge. » Deduc quasi. Levita Vincentius. » Tibi enim	97	
Libera me Domine.	XXIV, XXV	
O beata Maria. » Summis caelorum	187 C	
Omnis pulchritudo. » Nisi ego	80 B	
O regem celi. » Domine auctori	XI, 99	
Patriarche nostri	81	
Petre amas me. » Simon Johannes	XXXVI	
Post passionem. » Et convencescens	80 B	
Quem vidistis pastores. » Natus est nobis	171	
Quo progredieris. » Sanctitate	XXVI	
Sanctus Vincentius. » Sanctitate	156	
Sacram presentis diei. » Peractio passionis.	156	
Sepulcro Domini. » Ne forte veniant.	97	
Si enim non abiero	35	
Tempus est ut revertar. » Nisi ego	80	
Tollite jugum	6	
Triumphator divinus. » Iste est	154	
Tu Domine universorum. » Tu Domine	103	
Valerius episcopus. » Tanto namque	156	
Vir Cuthberthus	81	

LITURGIE AMBROSIENNE		Iniqui persecuti sunt me.		In spiritu & veritate.	I
		Ꝙ. Feci iudicium	XV	Meus cibus est	I
	Confractorium	In monte oliveti. Ꝙ. Pater si		Miserere mei Deus.	I
		non potest.	XV	Muta efficiant	XV
Si scires quod esses.	I	In omnibus exhibeamus. Ꝙ. Ecce		Non tradas me	XV
		nunc tempus	I	Posuerunt adversum me.	XV
	Transitorium	Obsecro Domine	I	Qui edebat panes	XV
Dicit Dominus Samaritanæ	I			Verba oris ejus	XV
	Psallenda	Antiennes			
Levate oculos	I	Circumdederunt me	XV	LITURGIE MOZARABE	
Qui biberit aquam	I	Considerat peccator	XV	Antiennes	
Servite Domino	I	Cor meum & caro	I	Gregem tuum Domine	II
		Deus ne elonges	XV	Habitaculo isto	II
	Répons	Ecce ascendimus	XV	Scuto circumdabit te	II
Hæc dicit Dominus	XV	Eripe a framea	XV	Signum salutis	II
		Ester factus sum	XV	Sistentes venite	II

ERRATA.

T. II, pl. 26. — *Au lieu de* Bibliothèque communale — *lisez* Bibliothèque de la Fraternité de Sainte-Marie de la Miséricorde.

T. III, p. 20. — 2^e ligne de musique, col. 1, le dernier des 4 punctums doit être un podatus *fa-sol*.

» p. 47, lignes 1 & 2 des observations sur le tableau XII, *lisez* & jubilus final, col. 6, *au lieu de* col. 5.

» p. 26, ligne B, col. 4, la syllabe *tus* doit être reportée à la colonne 5 de teneur.



