

18A

II  
Sémiographie  
et phonétique

Sémiographie et phonétique.

Séméiographie

et

Phonétique.

On appliquant à la philologie musicale des trouvères ces termes de phonétique, morphologie, syntaxe, nous n'avons pas prétendu arriver à une assimilation complète avec ce que les philologues et les grammairiens appellent eux aussi la phonétique, la morphologie et la syntaxe.

Nous ne trouvons pas en effet dans ces études de phonétique sur la langue musicale des trouvères - encore qu'on la rencontre par ailleurs - la distinction entre tonsiques et atones, entre consonnes et voyelles, bref, les subdivisions ordinaires de la phonétique ne seront pas les nôtres; nous prenons au contraire ce terme de phonétique dans son sens le plus compréhensif, le plus large et sous son couvert, nous rechercherons comment les signes graphiques de la notation proportionnelle se sont matériellement dégagés des écritures neumatiques primitives, contemporaines, avons-nous dit, de la décadence de l'empire romain et comment ces signes ont pris une valeur particulière d'acuité et de durée.

Notre morphologie ne connaît ni substantif, ni pronom, ni verbe: elle étudie les flexions de la langue musicale des trouvères; ces flexions sont dues à des influences diverses qui modifient la durée des sons comme le rôle d'un mot dans une phrase se appelle le désinence ou se détermine la signification.

La syntaxe de même sera pour nous un prétexte à étudier la formation de la phrase musicale et le contour du discours chanté dans l'œuvre de nos trouvères.

Nous gardons donc de ces termes de phonétique, de morphologie et de syntaxe l'esprit plutôt que la lettre et nous préférons par excès de timidité plutôt que par trop d'audace: que l'on veuille bien s'en souvenir et l'on nous pardonnera de n'avoir point par un excessif esprit d'aventures ébranlé une cause mais faible.

Notre objet précis est de rechercher

I comment les signes mnémotiques les plus anciens ont par des transformations successives abouti à la notation noire carrée proportionnelle ;

II comment les signes de cette notation ont fini par recevoir une signification individuelle de durée dans la mesure.

Le premier point est une étude de sémiographie plutôt que de phonétique, le second constitue la phonétique proprement dite.

I

# Semeiographie

La notation proportionnelle des trouvées est une transformation des vieilles notations liturgiques ; or, à moyen âge a couru quatre liturgies principales en Occident,

- 1) la liturgie mozarabe,
- 2) la liturgie gallicane,
- 3) la liturgie ambrosienne,
- 4) la liturgie romaine ou grégorienne.

Chacune de ces liturgies a eu un chant qui lui fut propre et pour le noter dans les manuscrits destinés à son culte une notation particulière ; nous possédons des exemples suffisamment caractéristiques du chant ambrosien, du chant gallican et du chant mozarabe.

La liturgie et le chant grégoriens ne se sont pas limités à une seule nation, à une seule race, mais ont existé en Italie, en France et en Espagne avec les liturgies et les chants ambrosiens, gallicans et mozarabes, tandis qu'en Allemagne et en Angleterre la liturgie et le chant grégoriens étaient seuls en usage.

Les liturgies et chants ambrosiens, gallicans, mozarabes sont donc plus particulièrement ethniques : il suit de là qu'ils présentent une unité plus grande dans leurs manifestations.

La langue grégorienne au contraire en raison de sa diffusion devait forcément selon les contrées se répartir en dialectes divers. On peut en effet reconnaître dans la notation du chant grégorien trois groupes principaux :

- I) le groupe pangallien, qui comprend l'est de la France, le nord de la Suisse et l'Allemagne.
- II) le groupe messin, qui se subdivise en trois rameaux ayant entre eux malgré des caractéristiques un air de famille très marqué,
  - a) notation messine proprement dite,
  - B) notation bretonne,
  - γ) notation aquitaine.

III le groupe français, Paris, Ile de France, Normandie, Angleterre. Entre ces groupes dont les limites sont mal définies, il y a des régions indécises, que nous appellerons des pays de contact parce que les influences voisines s'y rencontrent et s'y combinent; en outre, il y a les écritures neumatiques dérivées ou fantaisistes, comme l'écriture des graduels de Montastrolle etc.

Toutes ces écritures ont eu des commencements à peu près identiques et toutes ont suivi une même marche progressive vers la diastématique: aussi pour retrouver les origines de la notation proportionnelle, peut-on et doit-on considérer simultanément dans leur développement et leurs transformations les diverses familles d'écritures neumatiques; toute étude qui procéderait différemment serait à priori entachée de nullité et, comme les travaux de M. Gondard, aurait pour unique résultat de prétendre arriver à des conclusions générales avec des aperçus particuliers. Disons ici que la notation proportionnelle des trouvères dérive avant tout des écritures neumatiques françaises tout étant néanmoins en conformité avec les autres familles d'écritures neumatiques: cette continuité de tradition est très logique et son absence serait seule inquiétante.

Il y a dans la notation du moyen âge  
des éléments sémiographiques communs au chant liturgique  
et à la musique profane  
des éléments sémiographiques propres à la musique  
profane.

A. Section commune.  
Les éléments à considérer ici sont:

- la portée,
- les clefs,
- les tonalités,
- les accidents ou altérations.

Ces questions n'ont jamais été exposées par les auteurs ecclésiastiques qui, pour les connaissances générales, renvoyaient aux traités de chant liturgiques.

Nous n'en ferons pas non plus l'objet d'études spéciales et nous résumons en ne perdant jamais de vue qu'il s'agit des trouvées et de la musique mesurée l'état de nos connaissances...

a. La portée. — La musique grecque, la notation alphabétique d'Isidore et les neumes classiques ne connaissent pas le rapport entre la hauteur des notes dans l'échelle et la différence des intervalles; la diastématique, c'est à dire la gradation des notes de la gamme sur une échelle graphique conventionnelle, est une innovation du moyen âge.

La légende qui attribue à Guion l'Arétin (995-1050 ?) l'invention de la portée ne compte plus aujourd'hui aucun partisan. Guion n'inventa rien; seulement, il systématisa les éléments tout préparés d'une découverte féconde. Il fut le maître de la méthode dans Les "Regulae de ignota cantu" et la mit en pratique dans l'Antiphonaire noté sur quatre lignes qu'en 1060 ou 1061, il offrit au pape Jean XII.

Une première idée de la diastématique se trouve dans les notations neumatiques à points superposés de l'Aquitaine: le principe est là, non encore l'application;

une seconde étape est marquée dès le III<sup>e</sup> siècle par le tracé d'une ligne unique correspondant à la note, ut ou fa, et autour de laquelle viennent se grouper les autres notes de degré supérieur ou inférieur 2/3;

La troisième phase de la diastématique correspond au parallélisme de deux lignes, fa et ut, tracées d'ordinaire la première en rouge la seconde en jaune et constituant un double point de repère; or, plus loin et par une ligne noire tracée entre les deux autres, on précise la place de la 2/3.

1/ cf. les notes de l'Abbat. de Einsigen, Bibl. Vat. f. lat.  
 2/ cf. Graduel d'Albi. Bibl. Vat. fol. 77<sup>o</sup> f. 4 dans Pal. Mus. pl. 14 — cf. Graduel. Vindob. Bibl. Mus.  
 3/ cf. Harleins 4951. f. 210 dans Pal. Mus. pl. 15. tome II.  
 4/ cf. Nouv. Carrin. 546 f. 210. Pal. Mus. pl. 22 — cf. Vindob. Bibl. Mus. Add. 1203 f. 1. Pal. Mus. pl. 15. 67

La quatrième et dernière période voit la portée se compléter par l'addition d'une quatrième soit au dessus de ut, soit au dessous de fa, selon que le chant monte ou descend.

Les Chansons en étaient si grand nombre qu'on l'a dit et son autorité pour quelques temps les fixa en cet état.

Les mélodies des Chansonniers français sont d'ordinaire écrites sur quatre lignes comme les mélodies liturgiques contemporaines; mais il y a des exceptions prouvant combien peu les musiciens du moyen âge ont eu la superstition de la portée, car on trouve

a/ des portées de deux lignes, qui se distinguent des portées primitives en ce qu'elles n'ont pas d'attribution de notes. Leur ambitus est alors de 5 notes: ms. de Gautier de Coincy, miracle de Notre Dame et Chants à la Vierge. Bibl. Nat. fr.

B/ des portées de trois lignes, accidentellement en plusieurs endroits des Chansonniers français quand le plan manqué pour en écrire quatre. L'ambitus est de 7 notes.

v/ des portées de cinq lignes: dans le Chansonnier de St. Germain des Prés, Bibl. Nat. fr. 1050 alternativement avec des portées de 4 notes; dans la première partie du ms. fr. B. Nat. 13306; partout dans le id. 12015.

5/ des portées de six lignes dans le Chansonnier de Chantilly, mais ce cas est extrême et d'un âge qui n'en est déjà presque plus à notre époque.

Dans nos Chansonniers, la portée, très régulière, est d'ordinaire entièrement tracée à l'encre rouge, sans que pourtant, semble-t-il, il y ait la suite d'une habitude de copiste.

La portée se déroule parfois dans toute la largeur de la page, à pleines lignes; le plus souvent, il y a deux colonnes par page.

b. Les Clefs. — La notion de clef en musique est corrélatrice à l'idée de portée: le clef indique la note qui se trouve sur la ligne correspondante de la portée.

Les premiers tâtonnements de la notation diastématique encombrent

La portée naissante de clefs inutilisables, clef de c ou de fa, clef de d ou de e, etc. ; l'usage se restreignit à trois :

clef de c ou d'ut,

clef de f ou de fa,

clef de g ou de sol, beaucoup plus rare que les deux autres.

La clef est graphiquement une déformation de la lettre indiquant la note correspondante : on peut voir dans les "Melodices grégoriennes" de dom Potier ou dans le "dictionnaire de musique" d'Égus Riemann le tableau de ces déformations successives.

Les Chansonniers emploient jusqu'à dix clefs différentes, ou plutôt de nature différente, aboutissant à sept ambitus dissensibles, dont la réunion pour une portée de quatre lignes donne une étendue de trois octaves, soit,

quatre clefs d'ut, en première, seconde, troisième et quatrième lignes

quatre clefs de fa

id.

id.

deux clefs de sol en deuxième et troisième lignes.

Mais ne vous illusionnez pas : plusieurs de ces clefs sont d'un emploi peu fréquent.

Les deux clefs de sol ne se rencontrent à notre connaissance que dans le Chansonnier de Saint Germain des Prés ;

les clefs de fa première et quatrième lignes,

la clef d'ut première ligne, sont peu usitées.

Restent donc

les trois clefs d'ut de seconde, troisième et quatrième lignes,

les deux clefs de fa de seconde et troisième lignes.

Mais il faut remarquer

que la clef d'ut quatrième ligne se confond dans la pratique avec celle de fa seconde ligne. À l'origine fin de compte, la notation proportionnelle ne conserve que quatre clefs, trois clefs d'ut et une de fa, donnant pour la portée de 4 lignes un ambitus de deux octaves de la ou la.

1/ cf. Antiphonar. Ambros. Brit. Mus. Additional 34204 et Pal. Mus. t. II. pl.

2/ Notions d'autres confusions : la clef de fa 1<sup>re</sup> ligne et la clef d'ut 3<sup>e</sup> ligne — la clef d'ut 1<sup>re</sup> ligne et celle de sol 3<sup>e</sup> ligne

Nous n'avons rien dit en parlant de la portée des lignes supplémentaires; c'est que les copistes de moyen âge ont une répugnance très marquée à se servir d'un système qui absorbe de la place sur la matière contenue du parchemin; aussi ont-ils usé et abusé de l'artifice du changement de clefs et tellement qu'ils en ont fait l'emploi le plus arbitraire et le plus général pour la lecture, en arrivant à modifier le clef sans même qu'il en soit besoin. On rencontre, mais rarement, dans les Chansonniers la ligne supplémentaire à la portée et jamais plus d'une, en haut ou en bas: quand la mélodie s'élève, on préfère baisser le clef, et la remonter quand la mélodie descend.

Certains chansonniers, le manuscrit de saint Germain des Prés en particulier, font quelquefois simultanément usage de deux clefs correspondantes sur un même portée. Le raison de ce double emploi est très obscure: y a-t-il l'idée d'une transposition possible?

Y a-t-il quelques règles relativement au choix des clefs dans la notation proportionnelle? nous avons eu remarqué, mais avec tant d'exceptions, tant d'incertitudes dans les manuscrits qu'il est très difficile de voir là un principe, une corrélation entre le clef et la tonalité de l'œuvre: ce rapport paraît logique, mais existe-t-il? nous ne voulons pas pour l'instant préciser davantage, il y aurait danger.

c. Les Tonalités. — L'étude de la tonalité dans la musicologie des trouvères est sans doute la plus décevante qui se puisse poursuivre par l'absence complète de tout renseignement théorique et par la perpétuelle mobilité des textes qui se résistent à toute généralisation.

Il y a deux points pourtant dont on ne peut douter, c'est que:  
 A) la tonalité dans les mélodies mesurées dérive de la tonalité grégorienne, dont elle est encore toute imprégnée: les pièces les plus charmantes, les mieux venues, sont certainement celles qui ont conservé davantage la tonalité liturgique primitive.

B) les tonalités modernes, majeures et mineures, commencent à s'introduire et à altérer les tonalités grégoriennes.

Mais l'influence des tonalités modernes ne suffit pas à expliquer toutes les anomalies que nous rencontrons: il en est qui échappent pour l'instant à toute analyse. Un aimable voisin, M. Julien Tiersot, nous

parle de tonalités grecques : c'est une fantaisie qui nous ramène aux paradoxes de Fétis. Disons pour l'instant que nous ignorons quelles exceptions les trouvères croiraient pouvoir apporter aux tonalités ecclésiastiques et que l'étude seule faite à ce point de vue de tous les monuments qui nous restent pourra éclairer ce point encore ténébreux !

d/. Les altérations - Le changement de si naturel en si b est la plus fréquente de toutes les altérations au moyen âge, qu'il s'agisse de plain-chant ou de musique mesurée : les théoriciens en alleguaient pour raison l'honneur du tiron, fa - si b, qu'ils qualifiaient de „diabolus in musica”; mais, déjà incertaine dans le chant liturgique, où cette note a reçu le nom de *chorde mobilis*, tantôt si (b) ou se (b) cette question du bémol atteint avec les tonalités flottantes des trouvères les sommets de la fantaisie. Les plain-chantistes de nos jours, surtout les plus autorisés, discutent cet irritant problème sans pouvoir s'accorder : grammaticien certain, dit le proverbe et adhuc sub iudicio est. Aussi désireux de ne pas prendre parti, nous en tenons nous au point de vue strictement sémiologique.

Dans les traités et dans les textes du moyen âge le B est un *durum*, bémol le B des Allemands, abaisse la note d'un 1/2 ton,

1/ Nous avons attentivement dépouillé au point de vue tonal les mélodies contenues dans le *Manuscrit français de saint Germain des Prés*. Nous en avons relevé 112, qui se décomposent de la sorte

premier ton	38	deuxième ton	5		
		premier. deuxième ton ou protos	1	=	42
troisième ton	0	quatrième ton	0		
		troisième. quatrième ton ou deuterios	1	=	1
cinquième ton	9	sixième ton	7		
		cinquième. sixième ton ou tritos	7	=	23
septième ton	14	huitième ton	17		
		septième. huitième ton ou tetrados	4	=	35
incertains					11 = 112

Quand il s'agit de musique mesurée, nous disons tons et non pas modes comme dans le plain-chant, car ici l'expression de modes a pris une autre signification.

le B quadratum, le-carré, correspond au si naturel, le H alternans, il s'emploie comme signe de rétablissement dans nos Chansonniers ou il se trouve même d'un 1/2 ton la note devant laquelle il se trouve.

Le premier a dans les manuscrits la forme d'un b - presque toujours régulièrement formé ;

Le second la forme plus capricieuse d'un h minuscule ; ce n'est que plus tard, qu'une ligne complémentaire viendra en le coupant former la partie ouverte de la boucle h et le B cancellatum prendra ordinairement la valeur du # faisant à l'h la robe de bécaire.

Ce rôle de ces deux signes, b et h, est double : dans le corps de la portée, le signe n'agit que sur la note devant laquelle il se trouve,

placé en armeture, à côté de la clef, il influence toute la portée.

Certains textes étudiés au point de vue tonal nous ont amenés à nous demander si dans la musique mesurée, le b, placé dans le corps de la portée, n'aurait pas quelquefois un effet rétroactif sur les notes précédentes : encore une obscurité !

Le b se trouve dans les Chansonniers ordinairement devant le si, et parfois devant le mi.

Le h se trouve également devant le si bénoisié ou devant le fa naturel.

Mais en avons fini avec les éléments de notation communs au chant liturgique et à la musique mesurée. Cet exposé est tout empirique, puis que dans le silence des Mérovingiens, il repose à peu près uniquement sur les monuments figurés de la musicologie des trouvères. Aussi sommes nous contraints de laisser derrière nous plusieurs postulats, que nous ne pourrions résoudre qu'à l'aide de textes nettement établis. Mais ces problèmes sont des plus ardues et nous nous trouvons dans un cercle vicieux, parce que pour avoir des textes établis avec critique, il faudrait justement que ces mêmes questions fussent déjà résolues.

A - Elements communs

la portée.

les clefs.

les tonalités

les accidents

B - Elements propres a la notation mesurée

a/ formations sémiographiques.

b/ - principes qui ont inspiré la notation proportionnelle dans l'attribution de valeurs

1° le moins vicieux le plus

2° le chiffre 3 est le nombre parfait.

des notes simples.

B. Section spéciale

Sous ce titre, nous étudierons la partie de la *simulographie* qui appartient en propre à la notation mesurée.

Or, il faut distinguer :

- 1° les signes qui servent à indiquer l'acuité et la durée des sons et que nous appellerons les éléments positifs de la notation : les notes.
- 2° les signes qui servent à indiquer la durée des silences ; ce sont les éléments négatifs de la notation : les pauses.

1° Éléments positifs

a. Notes simples

Le *punctum* et le *virga*.

Toute notation neumatique présente à sa base deux signes primordiaux, racines de tous les autres : ces signes sont le *punctum* et le *virga*.

Le *punctum*.

Le *punctum* dans les neumes primitifs indique une note plus basse ou tout au moins à l'émission de celle qui le précède immédiatement : sa valeur, pour autant qu'il en ait une, est donc une valeur de hauteur dans l'échelle tonale.

Le notation *sargallienne* primitive<sup>1</sup> représente le *punctum* comme un trait horizontal. L'hypothèse toute gratuite de M. Foudard<sup>2</sup> qui voit dans la forme linéaire du *punctum* l'indication, d'une émission plus accentuée, plus posée<sup>3</sup> est donc sans valeur. Le *punctum* a toujours la forme d'un trait et non d'un point au moins dans la notation *sargallienne*, le point avait dans cette notation une signification que nous verrons plus loin.

<sup>1</sup> cf. les Graduels n° 229 et 230 de l'édition de l'Institut de France dans le *Pal. mus.* t. I et II.

<sup>2</sup> *Pal. du Grégorien d'après la notation neumatique.* Paris. 1897. in 8. pic.

La notation messine use peu du punctum et les Bénédictins à cet endroit ont peut être fait erreur en écrivant "le punctum se trace de gauche à droite et se termine par un plein de plume"

Le signe ainsi désigné n'est certes pas le punctum, mais plutôt le virga et voici les raisons qui nous le font croire :

1. La tendance des notations neumatiques à se folder vers leur extrémité la signification de la note ; nous nous trouvons ainsi avoir une virga parfaite, avec tête et queue, tandis qu'un punctum caudé serait une anomalie ;

2. la présence de ce signe là où certains autres manuscrits liturgiques emploient le virga.

3. enfin, si la distinction est de moindre importance dans le chant grégorien, il n'en est pas de même avec les Chansonniers mesurés et dans le ms. f. 2050 de la Bib. Nat. écrit en notation messine,

le signe - équivalent à la virga parfaite, c.à.d. à la virga des neumes, des autres Chansonniers.

Quel est donc le punctum de la notation messine ? peu employé, le punctum semble n'avoir eu dans cette écriture qu'un rôle secondaire ; il entre seulement en formation dans les groupes, où il prend la forme d'un point, et ne se rencontre pas isolément.

Dans la notation française, ce signe est d'un emploi plus fréquent ; parfaitement distinct de la virga, il se présente comme un simple point, le plus souvent de forme carrée.

Cette simplicité, au milieu de toutes les transformations que va subir l'écriture neumatique pour aboutir à la notation carrée mettra le punctum à l'abri. Il n'y aura qu'à le placer sur les lignes de la portée pour qu'il prenne dans l'écriture diastématique la valeur tonale que dans les neumes primitifs, il avait en puissance.

En l'empruntant au chant grégorien, la notation proportionnelle a précipité et fixé la forme quadrangulaire du punctum français,

1. Pal. mus. t. III. p. 12

mais on a changé le sens ; il n'a plus une valeur d'acuité, il a une valeur de durée, le punctum est devenu le basis des mesuralistes.

La virga

La virga dans les neumes primitifs indique une note plus élevée ou tout au moins à l'émission de celle qui la précède.

La notation sangallienne lui donne la forme d'un trait vertical, dont la tête, quelquefois renflée par une habitude de copiste ou par l'effet des signes romains, incline d'ordinaire vers la droite,

Nous savons déjà quelle disposition affecte la virga dans la notation messine : la plume qui le trace arrive au bout de la course ascendante ; infléchit sur la droite et s'élargit,

dans certains manuscrits, la virga fait un second coude et se termine par un dernier trait vertical, ascendant et parallèle au premier ; nous ne signalerons pas cette particularité, qui n'est au fond qu'une fantaisie s'il ne s'agissait pas de prévenir une erreur qui peut faire voir la pique dans le trait additionnel et superflu.

La notation française, semblable à la notation sangallienne, ne comporte de renflement à la tête de la virga, soit à droite, soit à gauche.

et par là annonce la tendance des neumes à localiser leur signification dans une de leurs extrémités au lieu de s'étendre au corps entier du neume.

Peu à peu en effet nous voyons les notations sangallienne, messine et française effiler le corps de la virga et reculer son extrémité supérieure ; déjà au 13<sup>e</sup> siècle, cette transformation est tout à fait sensible, la main du copiste s'alourdit en finissant chaque note et quand la portée aura reçu de fusion l'écriture ses derniers perfectionnements, les copistes placeront la partie essentielle de

la virga, e. a. d. son renflement, se lève sur le plan qu'elle doit occuper dans la portée, lui donneront une forme carrée et l'ouvrant d'une queue descendante,

à son milieu dans les neumes allemands issus de l'écriture neumatique

à gauche dans l'écriture messine

à droite dans l'écriture française

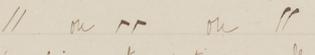
Cette dernière forme a prévalu dans la notation proportionnelle qui a pris la virga des neumes pour en faire la longue parfaite de son système; mais là encore il s'est passé le même phénomène que nous avons remarqué avec le punctum: la virga qui, dans les neumes, représentait une élévation de la voix et avait une valeur d'acuité, prend chez les mensuralistes une valeur de durée.

### La double longue et la semi brève

#### La double longue

La notation proportionnelle a encore employé deux valeurs secondaires, la double longue et la semi brève dont l'une, la double longue n'a pas de prototype dans les écritures liturgiques et que les mensuralistes n'ont pu établir qu'en procédant par analogie.

Frequemment en effet on rencontre dans les manuscrits liturgiques, quelque soit leur type de notation deux virgales écrites



dont l'effet dans l'exécution traditionnelle est de donner à la note une valeur double de la virga simple: pour rendre le même effet, les mensuralistes n'ont rien trouvé de plus simple que d'emprunter au chant grégorien son procédé d'écriture; ils ont fondue les deux notes en une seule et ont ainsi obtenu la double longue

à laquelle ils ont également attribué une valeur double de durée

### Le semi-beve.

Les neumaticistes nous apprennent que le semi-beve ne s'emploie jamais seul, notandum est quod nulla semibrevis sola reperitur.

Si d'autre part nous regardons de près les plus anciens manuscrits contenant des notations neumatiques, tels l'Antiphonaire publié par le R. P. Lambillotte d'après le codex 359 de saint-gall, le codex 589 de la même abbaye et le manuscrit d'Insiedeln fac-similiés dans la Paléographie musicale de Benedictus de Boissier, nous verrons que le punctum a la forme d'un point allongé horizontalement et qu'au contraire, les deux ou trois derniers notes du clivacus ne sont que de simples points

dans la notation carie le clivacus s'est transformé de la manière suivante

et la notation proportionnelle l'a adoptée sans changements : le prototype de la note losangée serait donc le point rond dans les neumes.

### b. - Notes groupées (deux notes).

#### Le podatus et le clivis.

La combinaison de la virga et du punctum donne lieu à un premier groupe de composés, le podatus et le clivis.

#### Le podatus

Le podatus se compose d'un punctum suivi d'une virga ; la première note est la plus basse, la seconde la plus haute, c'est donc un groupe ascendant.

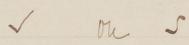
Très extrêmement répandu, le podatus se trouve en nombre

1/ Paus. aristote, ap. Boiss. t. 2. p. 172

dans les trois familles d'écriture que nous connaissons.

La notation sangalienne primitive figure ainsi le podatus

La notation messine



La notation française



Il n'y a eu dans ces trois écritures qu'à laisser le temps faire son œuvre et la tendance générale des neumes s'accomplir, pour que, chaque note s'affirmant dans le groupe qui les unit, les extrémités prennent de l'importance ou aient, sur le type,

soit et autre plus commun

La notation proportionnelle les a eues tous les deux, mais en leur attribuant une signification différente; le premier, qui est aussi le plus rare chez les neumatistes en devenant la ligature avec propriété et sans perfection, le second la ligature avec propriété et avec perfection.

Le diuis

Le diuis, groupe descendant de deux notes est absolument parallèle, dans la fonction et dans son histoire, au podatus: même origine, même rôle, mêmes vicissitudes.

Les diverses écritures neumatiques ont aussi représenté le diuis:

éob sangalienne,



éob messine,



éob française,



Le dernier graphique annonce dès un temps très reculé la future notation diastématique, si bien qu'à la fin du XIII siècle, le diuis

est devenue par d'insensibles transitions la ligature avec propriété et perfection

ou exceptionnellement la ligature avec propriété et sans perfection

Dans la notation proportionnelle, ces deux ligatures de mouvement contraire, le podatus et le clivis, ont une valeur métrique identique

tandis que le <sup>3</sup>/<sub>4</sub> podatus et le clivis <sup>7</sup>/<sub>9</sub> et le <sup>3</sup>/<sub>4</sub> et le <sup>7</sup>/<sub>9</sub> de chant grégorien n'ont par eux mêmes aucune valeur de rythme; c'est toujours la même transformation qui s'opère, nous passons d'une valeur tonale à une valeur rythmique. La comparaison de deux transcriptions fera ressortir ce changement.

1. mélodie liturgique

Do - mi - nus de - us et ex pa - tre fi - li - us

mi - us et tu

2. mélodie mesurée

Cette différence entre les neumes et les ligatures des mensuralistes, l'absence de toute mesure chez les uns, l'importance de la mesure chez les autres, nous la retrouverons dans les autres groupements mais comme elle est fondamentale, nous la signalons une fois pour toute et n'y reviendrons pas.

Les groupements de notes appelés neumes ont dans les écritures liturgiques une valeur mélodique qu'ils ont perdue en passant dans la musique "proportionnelle" où ils ont reçu une valeur rythmique."

b' Notes groupées (trois notes)

Il faut ici distinguer les groupements de trois notes en mouvement direct, ascendant comme le scandicus ou descendant, tel le climacus.

en mouvement indirect, à la fois ascendant et descendant, comme le torculus et le porrectus.

Le scandicus

Le scandicus est un neume composé de deux puncta et d'une virga c. a. d. de deux sons plus graves et d'un troisième plus aigu. Nous trouvons ce groupement dans les diverses notations avec les transformations successives :



Les mensuralistes ont adopté les formes graphiques qu'ils rencontrent dans les manuscrits liturgiques de leur temps et y ont trouvé matière à trois ligatures

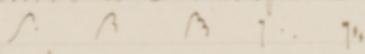
- 1° avec propriété et perfection
- 2° avec propriété et sans perfection

3. sans propriété et avec perfection

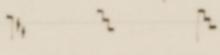
Le climacus.

Le climacus est la figure directement inverse du scandicus, avec notes plus aiguës et une troisième plus grave. Le type primitif en est dans les écritures neumatiques

qui s'est successivement transformé



et de même que le scandicus des neumes a fourni plusieurs types de ligatures à la notation proportionnelle :



Le torculus.

Le torculus se compose d'une première note grave, d'une seconde plus aiguë et d'une troisième plus grave.

Après des modifications analogues à toutes celles que nous avons déjà rencontrées pour les autres neumes, le torculus, arrivé à sa forme définitive dans la notation carrée, est passé du chant liturgique dans la musique mesurée où il est devenu une ligature avec propriété et perfection

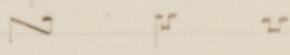
Le porrectus.

Le porrectus répond au torculus : il est formé d'une note aiguë, d'une seconde plus grave et d'une troisième plus aiguë.

Comme les autres figures neumatiques, il s'est adouci vers la notation carrée au travers des formes suivantes



La notation proportionnelle se l'est approprié en lui donnant des significations différentes :



Ces six ligatures qui précèdent sont les six ligatures principales,

fondamentales, dont les autres sont dérivés. Toutes, quelle que soit leur forme, ont eu leur prototype dans les mêmes liturgiques plus riches certes dans leur ensemble que la sémiographie traditionnelle qui n'a conservé que quelques types, tandis que les formes archaïques

publiées dans les manuscrits grégoriens, étaient reprises par les mensuralistes qui leur donnaient des réceptions nouvelles.

### c / Pliques.

Les plièques appartiennent en propre à la notation mensuraliste, nous verrons plus tard qu'elles ont quelques ressemblances de forme et d'exécution avec les signes liquescents du chant liturgique, mais nous pouvons dès à présent dire que ces ressemblances sont plus apparentes que réelles et qu'il serait certainement excessif de chercher une filiation entre la forme des signes liquescents et celle des plièques, une correspondance étroite entre la signification des uns et celle des autres. Que les mensuralistes en créant les plièques aient songé aux formules liquescents, le fait est possible, mais en faisant entrer les plièques dans leur système ils ont gardé leur individualité pleine et entière. Résumons-nous : le germe de la plièque se trouve dans la liquescence, mais au double point de vue de la graphie et de la signification, la plièque a une existence indépendante, née de tout point par les mensuralistes.

### c. { Elements négatifs

#### Les pauses.

L'origine graphique de la pause se trouve indubitablement dans les barres de séparation qui se rencontrent dans les manuscrits de textes liturgiques.

La barre de séparation apparaît dès la fin du III<sup>e</sup> siècle

41

aussi bien dans les manuscrits à notation neumatique sans lignes qu'au dans les manuscrits à notation diastématique.

Dans les textes liturgiques le barre de séparation s'emploie de trois manières :

entre chaque note ou groupe de notes, c'est-à-dire entre chaque syllabe du chant ;

à la fin et comme séparation de chaque mot ;

à la fin des membres de phrase.

mais toujours comme indication de repos et jamais sans signification de mesure.

La notation proportionnelle au contraire donne aux pauses une valeur dans la mesure : dès lors leur place n'est plus déterminée par les besoins du texte, mais comme aujourd'hui, par les exigences de la musique.

C'est donc la même transformation qui s'opère partout, et toujours en passant dans la notation proportionnelle les signes neumatiques prennent une valeur de mesure.

## II

### Phonétique.

Nous venons de voir comment le neume antique s'est progressivement acheminé vers la notation carrée. Mais le neume ne pouvait donner à son dérivé plus de signification qu'il en avait lui-même. Au regard de la notation proportionnelle des troubadours, les neumes primitifs étaient incomplets à deux points de vue, n'indiquant

ni la valeur d'acuité de la note,

ni sa valeur de durée.

Il fallait donc placer chaque note sur les degrés de la portée

en lui donnant la valeur locale correspondante et de plus, faire à chaque note une valeur intrinsèque de durée.

Le plain-chant comme la musique mesurée a pourvu au premier point; le second fut l'œuvre propre des mensuralistes.

Donc, deux chapitres:

I comment les signes de la notation carrée diastématique ont reçu une valeur d'acuité.

II comment ils ont reçu dans l'art mensuraliste une valeur de durée.

I

Comment les notes ont pris une valeur d'acuité, comment leur place sur les lignes de la portée a déterminé leur degré dans la gamme grégorienne, comment cette gamme elle-même s'en forme; autant de questions que nous avons effleurées par ailleurs, autant de sujets sur lesquels on a beaucoup et très savamment disserté, mais qui n'appartiennent pas exclusivement à la musique mesurée. Nous n'y insisterons pas autrement.

II

Dans le second chapitre, il y a deux questions à distinguer:

a) comment l'idée d'une musique mesurée a-t-elle pu naître au XIII<sup>e</sup> siècle?

B) cette conception formée, sur quels principes a-t-elle assis l'art nouveau?

Les rares musicologues, qui ont effleuré l'étude des mensuralistes ne se sont pas, semble-t-il, posé la question d'origine et pourtant la question vaut l'examen, car dans l'histoire musicale, il y a eu peu de révolutions aussi importantes par leurs causes et aussi fécondes dans leurs conséquences.

Depuis des siècles, l'humanité pratique la musique vocale et la musique instrumentale, la première pour relever l'état des cérémonies religieuses ou privées, la seconde pour soutenir les voix ou pour accompagner les danses, mais elle semble ignorer la musique pour elle-même, c'est à dire se développant indépendamment des chants et des danses; mais on encore le rythme de la danse fera la musique à l'adapter à lui, là, le texte chante donne à la musique la valeur métrique ou rythmique.

La musique n'a donc pas au point de vue rythmique de vie particulière ou indépendante.

Il faut lui en donner une

C'est l'œuvre des mesuralistes du XIII<sup>e</sup> siècle.

La musique mesurée n'a pas — ou du moins, on ne peut l'établir d'une façon scientifique — d'antécédents historiques.

On n'a pas encore sur la civilisation musicale des anciens peuples de l'Orient de connaissances suffisamment établies, on n'a pas encore fait l'étude critique des textes et des documents susceptibles de nous éclairer, si bien qu'on doit prudemment s'abstenir d'aller chercher en Egypte ou en Assyrie des précurseurs aux mesuralistes de notre moyen âge.

L'art classique en Grèce et à Rome, a connu — cette fois, on le sait positivement, — une musique métrique, mais le mètre de cette musique est le mètre du texte auquel elle s'adaptait.

Le chant grégorien enfin, un chant essentiellement rythmique, mais d'un rythme particulier, le rythme rattaché reflète uniquement le mouvement du texte qu'il accompagne; là encore, là surtout, la musique n'a pas de vie rythmique indépendante. C'est cependant le seul art musical que les mesuralistes du douzième siècle aient connu.

Alors, les musiciens ont cherché dans l'espace ce qu'ils ne trouvaient pas dans le temps: puisque le passé était lettre morte, peut être les mesuralistes ont-ils rencontré dans l'art musical des pays avec lesquels ils étaient en relations les éléments d'une musique mesurée?

74

Or, les trois civilisations qui ont pu être de quelque influence sur la civilisation française du douzième siècle, sont celles des Celtes, des Arabes et des Byzantins.

La thèse de l'influence irlandaise et celtique a été mise en avant par le musicologue Ambros. Quelles sont les raisons sur lesquelles s'appuie le savant historien? nous les ignorons mais si excellentes puissent elles être, une question préjudicielle se pose: est-il scientifiquement démontré que les Celtes aient eu une musique mesurée?

La thèse de l'influence arabe a été émise par Fétis: le fantaisiste historien de la musique en considérant les mélismes contenus dans les mélodies des trouvères conclut à une importation arabe. Résultat des croisades! mais ce mot est vite écrit et la chose est loin d'être prouvée. Pourquoi donc ne pas voir aussi cette influence orientale dans les mélodies grégoriennes qui sont bien antérieurement ornées? Et puis par quelles voies l'art arabe aurait-il pu s'introduire? par l'Espagne? de ce côté les rapports furent peu fréquents au douzième siècle. Au moment des Croisades? à vrai dire les premiers Croisés songeaient sans doute à autre chose qu'à prendre des leçons de chant avec les Sarrasins.

La thèse byzantine serait plus raisonnable: entre Byzance et l'Occident français, les rapports intellectuels et commerciaux furent nombreux et suivis; en outre le chant byzantin était, peut-on croire, mesuré. Ce n'est là pourtant qu'une conjecture; les faits précis et les textes font défaut pour nous porter dans le domaine de l'histoire ce qui est encore à l'état d'hypothèse.

D'autant plus qu'il n'est pas besoin de passer les frontières pour expliquer le naissance de l'art mesuré et à ne considérer que les faits en eux-mêmes, on peut avec quelque attention répondre très simplement la question d'origine.

1: Si l'élément métrique de la langue grecque avait pu faire accepter à la musique ses règles de quantité, si l'élément mélodique du latin ecclésiastique, c'est à dire l'accentuation, avait pu animer le chant grégorien, la langue romane

parle au douzième siècle, sur le sol français ne présentait pas les mêmes ressources, surtout à un degré suffisant pour imposer à la musique ou la quantité de ses syllabes ou leur accentuation. Il fallait donc chercher en dehors de la langue parlée un élément de rythme ou de mesure, il fallait, puisque la langue ne la vivifiait plus que la musique se chercher une vie propre: le souffle vital, la musique du douzième siècle le trouva dans la mesure. En un mot, puisque la langue vulgaire s'imposait plus à la musique, qui ne peut s'en passer, de rythme ni de mesure, la musique cherche un rythme ou une mesure en dehors du langage.

Le règle est donc que la langue vulgaire par l'absence d'accent et de quantité nécessite l'intervention d'une mesure musicale.

Cette règle est elle sans exceptions et peut on dire absolument que chaque fois que nous avons un texte roman, nous sommes également en présence d'un texte de musique mesurée?

Non, parce que :

α nous avons des textes romans accompagnés de chant liturgique, telles les épîtres facies au Graduel de Vinoges.

β nous avons au contraire des textes latins avec une musique mesurée, ainsi les intercalations latines suivantes

Qui infantem  
 Tu liqz Dien,  
 Chantet mantet  
 Alloterie  
 Vierge enfant  
 lele qui Dien  
 le enfant a

Des miranda (B. Mal. p. 213 fol. 224<sup>v</sup>)

γ nous connaissons des textes, rares il est vrai, où pour une même mélodie, il y a le texte latin et sa traduction en langue vulgaire, telle le priere

Aue, gloriose  
 mater saluatoris  
 Ave speciosa, etc.

avec la traduction

Donne nature,  
Vierge Marie,  
Chaste, nette et pure, etc. (Brit. Mus. fascian 971)

ou cette autre

Abs pudicitie,  
Aula mundicie, etc.

ainsi traduite

Plus de virginité,  
Chambre d'onesteté ... etc. (Brit. Mus. Annuel. 24)

Le criterium n'est donc pas absolu, mais en general un texte vulgaire comporte de la musique mesurée, un texte latin de la musique liturgique: on a un exemple frappant de cette distinction dans le grand manuscrit de L'Archeveque, dont nous avons parle, où les intercalations en langue romane presentent un type tres net de musique mesurée et où les pieces latines sont en plain-chant.

c: Une autre raison a preside a la formation de la musique mesurée: la naissance de l'harmonie.

Si il ne s'agissait que de deux, trois ou quatre voix chantant note contre note, chaque note pourrait avoir une valeur indeterminee qui serait la meme pour toutes les parties; mais du moment où contre une note de la partie superieure, la partie inferieure doit en executer deux ou trois, il faut que le rapport  $\frac{1}{\frac{1}{2} + \frac{1}{2}}$  ou  $\frac{1}{\frac{1}{3} + \frac{1}{3} + \frac{1}{3}}$  soit toujours egal a l'unité.

Bref, on ne suppose pas une musique harmonique où chaque partie se deviderait librement, les parties au contraire doivent être constamment dans un rapport exact les unes avec les autres.

Il y a pourtant quelques timides essais d'harmonisation avant la naissance de la musique mesurée, assez curieux pour que nous mentionnions

le manuscrit de Saint-Pere de Chartres (II<sup>e</sup> ou III<sup>e</sup> siecl) dont une page est fac similita dans le Pat. Mus. t. I. pl. XXXIII. Accenti. Traditionnels affectes par la ponctuation: le punctum repose a la uirge, le podatus a la clavis, etc.

B/ Le manuscrit de la Bib. Wal. fol. 1139 contient une pièce, *Missa*  
*lego, - inno modo, - Deus formosus hominem* - etc. à deux  
parties; commencement de diastématique; à la partie supérieure, des  
barres divisent chaque mot. *Fac simili dans Cous. Hist. de l'hem. p. 110.*

γ/ Le manuscrit 124 de la bibliothèque de Douai, *Verbum domini*  
et *suave - personam illud aue*, etc. à deux parties, notation  
mesurée du *XII<sup>e</sup>* siècle.

Coussemaker traduits en notation mesurée ces deux pièces, et, à  
notre avis, de très arbitraire façon, car il s'agit de chant liturgique  
et d'ailleurs, puisque Coussemaker reconnaît que le manuscrit 1139  
est du *XII<sup>e</sup>* siècle tandis que la musique mesurée a pris  
naissance au *XIII<sup>e</sup>* seulement, que signifient ces transcriptions  
mesurées d'œuvres qui ne sont certainement pas ?

δ/ un manuscrit de *Dev. Mus. - Burney 357* nous a conservé  
une pièce à 2 parties des *XII-XIII<sup>e</sup>* siècles: *Auon Patris et Filii -*  
*veri splendor auxilii - totius spes solatio*, etc. publiée dans  
le recueil *Early English Harmony*. Une barre sépare dans les  
deux parties les groupes de notes affiliés à chaque mot.

Nous pourrions très aisément multiplier les exemples et citer  
des textes inédits intéressants l'histoire de la harmonie avant l'apparition  
de la musique mesurée. Il en est que nous avons énumérés tout  
suffisamment et montrant les efforts et les tâtonnements ayant pour  
but d'unifier deux parties concertantes, groupes symétriques,  
barres de mesure entre chaque mot, etc., mais la seule conception  
qui permette le développement de l'harmonie, le seul procédé  
vraiment musical, c'est la valeur mesurée de la notation.

B

La nécessité d'une musique mesurée une fois reconnue, les  
mensuralistes l'ont constituée en s'appuyant sur deux principes  
fondamentaux

- i: le moins précède le plus,
- ii: la mesure ternaire est la seule parfaite.

1. Le moins précède le plus.

Le Père Pothier écrit dans les *Mémoires géométriques* : dans la subdivision du nombre 3, il faut dire 1 et 2 et non pas 2 et 1; nous sommes ici, on le voit, en pleine scolastique.

Malgré l'autorité de l'auteur, nous nous sommes demandé si vraiment nous étions bien "en pleine scolastique" et comment la scolastique expliquait le principe mensuraliste que le moins précède le plus. Nous avons interrogé les fervents de la philosophie scolastique et pas un n'a répondu dans le sens du Père Pothier.

"On fait vainement appel à tout ce que j'ai lu de scolastique pour donner une explication métaphysique ou symbolique de l'anomalie que vous me signalez. A une souveraine, les docteurs ou écrivains du douzième et du treizième siècles, étaient un peu fascinés par la doctrine, par l'ensemble parfait et la structure de l'édifice théologique; jusqu'alors, à part une tentative orientale, celle de Damascène, au treizième siècle, on n'avait étudié que des positions, dissociées, membres poétiques; mais l'époque à laquelle vous vous intéressez fut l'ère des "sommets" et des larges synthèses. Sans cette contemplation, les choses d'art et les questions de détail furent négligées. Il y eut une sorte d'hypnotisme. Je ne dis pas que l'art eût tout, qu'on le négligea ou qu'on n'y réussit pas, vous me prendriez pour un barbare, mais on laissa l'architecture, la poésie et les arts bénéficier à leur guise de l'accroissement de la doctrine, sans que la doctrine elle-même occupât ailleurs, s'ingérât jamais soit à en prescrire, soit à en expliquer les procédés. Il est toujours téméraire, et Wislaza nous en a fourni la preuve, de s'ériger a priori sur ce qu'on ignore et ce qu'atteindront pas les découvertes; pourtant la doctrine en cette question me semble si désintéressée que les explications, alors même qu'elles pourraient se rencontrer, seraient toutes personnelles, venant après coup et partant sans influence sur le procédé qu'elles se bornent à reconnaître, à expliquer, à enchaîner dans une doctrine donnée.

Le principe que l'un précède l'autre, tout ce qu'on pourrait à posteriori demander à la Méthode de l'évolution ou à la Symbolique, est trop lointain et trop peu topique pour pouvoir être invoqué ici. Le seul procédé d'explication aux abois ou le fait de gens à intelligence si vive qu'ils en tirent obligamment tout autour d'eux et le supposent universellement. Je crois que l'on s'égarait également et dans la physiologie positiviste d'aujourd'hui à expliquer les faits psychiques par des infiniment petits matériels et dans un autre ordre à vouloir que l'intelligence ait tout précédé. L'intelligence, soit; mais une intelligence virtuelle qui se ramène à la nature ou à l'habitude, sans aucune combinaison réfléchie et antérieure.

Voici pourtant la justification que le Révérend Père Gobien nous a fait parvenir de son assertion: "La scolastique, écrit-il, mérite respect et considération; je n'ai pas voulu en médire, mais chercher à la comprendre parlant musique, en me rapportant aux procédés d'esprit et de raisonnement dont elle se sert en parlant philosophie ou théologie. Or fait, la manière d'expliquer et de combiner notes, temps et proportions, d'après la propriété et la perfection, est bien de la scolastique. Et le mot propriété, qui du sens abstrait passe au concret, - comme en théologie, les mots matière et forme dans les sacrements, - c'en est aussi; mais pas de la meilleure. Le mot O, pris pour signe de la mesure ternaire, parce que c'est la figure parlante comme 3 est le nombre parfait, voilà, ce me semble le qui sur bien également son époque, et nous sommes, maintenant ici, vous l'avouerez, en pleine scolastique.

Vous me demandez des textes. Je n'en ai pas besoin de textes, pour étayer l'observation que je me suis permise: les choses parlent d'elles-mêmes et s'expliquent toutes seules. Les textes qui exposent le système des notes et des ligatures avec ou sans propriété, avec ou sans perfection, suffisent et trahissent d'eux-mêmes, à l'insu de leurs auteurs, l'esprit scolastique. Vous parlez d'Iambe, et à son sujet également, la scolastique a montré sa force en abstraction; quand un auteur, je ne sais plus lequel, fait du Diapason un Iambe: parce que la proportions, ici du Temps, la du Ton est identique

$$A : a :: 1 : l = o : - :: 1 : 2$$

C'est bien là aussi une métaphore à la scolastique et c'est par la scolastique seulement que l'on peut comprendre comment deux notes distantes d'une octave forment l'ambé. L'auteur qui la dit n'a pas un devoir s'expliquer et c'est en vain qu'on chercherait chez lui ou chez d'autres un texte à ce sujet, expliquant la métaphore, mais cela n'est nullement nécessaire. L'explication peut se donner sans l'étayer d'un texte et être comprise au moyen des principes et procédés de la scolastique : l'explication sans texte sera bonne et suffira pourvu qu'elle explique ; c'est le cas, je crois de celle que j'ai donnée de la mensuration musicale du bas moyen âge.

On aurait, certes, mauvaise grâce à nier l'existence de ces deux lettres et des points de vue qu'elles découvrent : mais la question ne reste-t-elle pas entière et qui oserait dire, dans le silence des textes, malgré la portée des explications de Père Polhier, si l'on peut, dans le principe que le moins précède le plus, voir l'influence de la philosophie scolastique ?

Il faut remonter plus haut : ira-t-on se demander si la philosophie antique a inspiré l'ambé aux poètes ? ira-t-on chercher si la théorie des homéométries d'Anaxagore et d'Aristote, si la théorie des nombres de Pythagore sont à l'origine de la métrique ? et pourtant, très séduisante est la théorie d'Anaxagore, le dernier philosophe de l'école Ionienne.

Jusque là, avec Thalès, avec Anaximandre, avec Anaximène, avec Héraclite, la philosophie avait été dynamiste, c'est à dire qu'elle avait considéré le monde et ses phénomènes comme produits par le développement d'une sorte de germe, qui était l'eau ou l'air, ou tout autre principe et auquel sortait en réalité tout ce qui n'y était pas contenu. Le grand axiome de la philosophie naturelle, *ex nihilo nihil*, venait se crever, tout se transformait, était par là, violé. Anaxagore fait au contraire de cet axiome le bas même de sa philosophie : si un corps se forme, à son avis, ce ne peut être que par l'agrégation de ses éléments, lesquels éléments préexistent dans l'univers. Donc au fond, il n'existe qu'un phénomène fondamental, qui est le mouvement, puisque c'est nécessairement par le mouvement que des parcelles de matière vont se réunir

En la vérité, le nom de Pythagore était au moyen âge infiniment plus connu que celui d'Archimède : Jérôme de Moravie le rappelle à chaque page de son traité, mais nous ne voyons pas, ce qui serait certes intéressant, que les mesuralistes aient jamais songé à la théorie pythagoricienne de la Triade.

## Des notations mesurées en moyen âge.

I. C'est le cours de cette année : faire l'histoire de la notation moderne en en cherchant les plus lointaines origines. Rien ne se crée, tout se transforme et tout devient. Ce qui existe aujourd'hui, existait il y a huit siècles, mais sous une autre forme, sous un autre nom. Notre écriture était aussi celle d' contemporains de saint Louis, mais pour arriver de celle-ci à celle-là, il a fallu passer par de nombreuses transformations. De même pour l'écriture musicale. L'idée fondamentale dont il faut bien se pénétrer c'est que du VIII<sup>e</sup> siècle jusqu'à nos jours, il n'y a pas d'interruption dans l'histoire de la notation. Ce sont les plus anciens signes de la notation neumatique qui au travers de transformations multiples, ont abouti à la notation actuelle.

II. Les notations mesurées ne datent que de la fin du 12<sup>e</sup> siècle ou en attribue l'origine à Franco de Cologne. Controverse sur la date de sa vie. Mais il en est de Franco comme de Guinon l'arabe. Il s'est fait que systématiquement un état de chose déjà ancien (antique) au XII<sup>e</sup> et au XIII<sup>e</sup> siècle, le besoin d'une notation mesurée

d'imposants.

- a/ substitution de langues romanes au latin vulgaire.
- b/ naissance du chant.

le fait un art nouveau : dans les traités de théoriciens, et le système s'oppose au vieux système liturgique de plain chant ; nos auteurs ont soin de distinguer le cantus firmus, le musica plana de l'ars nova, mensuralis, etc. C'est une preuve très forte contre le mensuralisme. interposés : on eût été le besoin d'une notation mesurée <sup>en 11<sup>e</sup> s.</sup> si la notation liturgique l'avait été.

III) Donc au XII<sup>e</sup> s. deux systèmes musicaux en présence

- 1° le vieux chant grégorien
- 2° l'art profane qui se sert de la musique mesurée que nous allons étudier sommairement.

Plusieurs périodes pour ce système qui a eu un grand vogue.

- 1° notation noire carrée proportionnelle XII - XIII et début de XIV.
- 2° la même avec, d'une façon exceptionnelle, notes rouges de blanche. XIV et XV
- 3° l'exception devient la règle : notation blanche. fin XV et XVI

Je reviens très rapidement à deux précédentes périodes ; m<sup>e</sup> Pina continuera et vous exposera avec beaucoup plus de détails la notation blanche que vous pourriez être appelé à rencontrer ailleurs au cours de vos études musicales.

IV. Notation noire carrée proportionnelle. Explication de ces termes.

son extension en France : mss. des chansonniers, les trouvères, les genres, chansons lyriques, chansons de toile ou romances, lais et descorts, pastourelles.

en Angleterre, comme en France.

en Allemagne, le Minnesinger, mss. de Jena, de Coblenz du Monastère de Himm, etc.

en Espagne, les Cantigas de Alfonso el Sabio.

en Italie : troubadours italiens.

Les Neumes :

avant Franco

Franco et Walter de Ripha

le Pseudo-Aristote.

V. Formations semiographe de la notation carrée.

pour former un corps nouveau. Les parcelles, infiniment petites, Anaxagore les appelle éléments,  $\chi\omicron\upsilon\mu\alpha\tau\alpha$ ; après lui Aristote les a nommées homiomeries,  $\omicron\pi\omicron\alpha\mu\iota\epsilon\rho\iota\epsilon\varsigma$ : le dernier nom a prévalu. Mais comment du chaos primitif, où tous les éléments étaient mélangés, confondus, les corps ont-ils été formés? c'est évidemment par suite de l'agglomération des homiomeries de chaque espèce et la cause qui a guidé le mouvement vers cette agglomération, Anaxagore fut le premier des philosophes à en dire le nom et à en formuler la doctrine, c'est l'intelligence,  $\nu\omicron\upsilon\varsigma$ .

Nous ne suivrons pas Anaxagore plus avant dans sa philosophie, nous ne chercherons pas à définir ce qu'il entend par l'intelligence en la qualifiant de  $\tau\epsilon\ \delta\omicron\tau\omicron\tau\alpha\tau\omicron\upsilon\varsigma$ , et nous en retiendrons seulement que pour lui

les éléments préexistent à l'ensemble, le simple au composé, un à deux qui comprend un plus un,

les éléments ne parviennent à former un corps qu'après avoir été groupés par le principe fécondant du  $\nu\omicron\upsilon\varsigma$  qui les assemble selon leur nature.

Les mesuralistes n'enseignent pas une autre doctrine; pour eux comme pour Anaxagore:

le moins précède le plus comme les éléments, les  $\chi\omicron\upsilon\mu\alpha\tau\alpha$ , préexistent au monde qui en forme et pour la même raison, un précède deux,

le principe fécondant qui règle l'assemblage des éléments dans la théorie mesuraliste, le  $\nu\omicron\upsilon\varsigma$  de Francos et d'Odington, c'est le principe ternaire, image de la sainte Trinité, réalisation de toute perfection.

Nous n'inscrivons certes pas le nom d'Anaxagore au fronton de l'école mesuraliste et nous ne croyons pas que les théologiens du moyen âge le soient inspirés de sa philosophie que d'ailleurs ils ignoraient.

Il y a là une coïncidence intéressante qui repose uniquement sur un état d'esprit identique: les mesuralistes ont pensé comme Anaxagore et se sont dit qu'il était plus logique d'écrire  $1 + 2$  que  $2 + 1$  parce que dans la numération

On appelle généralement philosophie scolastique l'ensemble des écoles philosophiques qui se sont succédées en Europe du onzième au quinzième siècle.

Les écoles ont entre elles de nombreuses divergences : nous exposerons ici la doctrine de saint Thomas d'Aquin (1115-1274) et de son maître Albert le Grand (1193-1280). Ils marquent l'apogée de la philosophie scolastique au moyen-âge et l'on peut dire que les théories dont nous allons parler, elle résume ce que l'on avait dit au onzième et au douzième siècle. Plus tard, Descartes et Suarez seront déjà différents.

La philosophie de saint Thomas repose toute, entière sur la théorie de la Trinité divine et de l'Acte, c'est à dire du perfectible et du perfectionnant, ou mieux, de la perfection.

Il y a dans tout être une essence (nature, substance) et les accidents : dans les êtres intelligents, les scolastiques leur donnent le nom de puissances, les modernes de facultés ; dans les êtres inintelligents, le nom d'accidents et les modernes de modes.

Saint Thomas conçoit l'essence comme un réceptacle en qui vient se poser l'existence : si l'existence, dit-il, n'était pas réellement distincte de l'essence nous serions infinis, parce que, de soi, le concept d'existence n'implique aucune limitation. Donc, il y a le passage du moins au plus, de l'essence à l'existence.

Dans les êtres matériels, saint Thomas admet une autre potentialité : l'essence elle-même est composée de deux principes, la matière et la forme. La matière est l'élément potentiel, la forme est l'élément actif. Sans doute, une matière n'existe jamais sans sa forme.

non plus qu'une essence sans son existence, mais logiquement, la matière est antérieure à la forme: il y a donc ici même dans l'essence, passage du moins au plus.

Mais si nous quittons la partie métaphysique pour arriver aux accidents, c'est à dire, à nos facultés, ici surtout, nous allons saisir le rapport entre la philosophie scolastique et la théorie musicale du moins précédent le plus.

Notre intelligence est une puissance, mais à l'origine elle n'est qu'une puissance, *tabula rasa*: elle n'a aucun idée innée. Dans la suite, elle acquerra des idées, c'est à dire qu'elle passera de la puissance à l'acte, du moins au plus. Ce que nous disons de l'intelligence, on pourrait le dire de l'animal qui éprouve un acte de sensation, de la plante, de la pierre même: en passant de l'inertie au mouvement, l'animal ou la pierre passe de la puissance à l'acte, du moins au plus.

Il y a pour étayer le système une raison métaphysique et une raison de convenance, nous reconnaissons encore une raison d'expérience.

A. Une puissance qui ne pourrait pas se pas agir, une puissance dont la nature serait l'action, comment serait elle pour saint Thomas limitée et distincte de Dieu?

B. Au lieu de donner de suite aux êtres l'action et la perfection complète qu'ils paraissent avoir, Dieu leur a donné la faculté d'agir, de se perfectionner. Car, pour communiquer aux causes secondes la faculté d'agir et de se perfectionner, qui est une sorte de faculté créatrice, il faut être plus puissant que pour donner simplement, de suite et directement, une faculté qu'ils ne pourraient augmenter.

C. Dans le monde, tout se perfectionne. Disons par parenthèse que la scolastique ne réprouvait pas au transformisme (cf. P. Montabré, Conf. de V. S. 1875)

Cu effet, si l'expérience veut à prouver que Dieu a donné aux êtres une énergie telle que non seulement les individus puissent se perfectionner dans la même espèce, mais encore qu'ils puissent passer d'une espèce à une autre, la philosophie scolastique se verra de ce résultat garder le bon sens.

Tout dans ce système qui est fort beau, se tient qu'avec Dieu comme cause efficiente et ordonnatrice de ces mouvements. Car, ce passage du moins au plus n'est point celui qu'a imaginé Hegel, le si fier. Oui! chez les Thomistes, chaque être passe du moins au plus, mais c'est sous l'action de causes efficientes extrinsèques, qui si l'on remonte la série, ont reçu leur énergie causale du mobile suprême qui est Dieu.

Y a-t-il entre ces thèmes de la scolastique et les thèmes musicaux des mensuralistes plus que similitude? y a-t-il entre elles relation de cause à effet? Sans doute, le moyen âge, nous l'avons dit, étudiait tout scientifiquement, même la musique; le principe de la mesure ternaire, c'était pour les mensuralistes, l'élément divin dirigeant tout, c'était l'image de la sainte Trinité; le principe du moins qui précède le plus, c'était l'élément humain, c'était la creature tendant indéfiniment vers la perfection et finalement vers la perfection suprême, source de toutes les autres perfections, qui est Dieu: *processio creaturarum ad Deum*.

un (1) préside deux (2) ; qui si le nombre 3, occupe le troisième rang dans la numération, il est également le consistant des deux premiers chiffres additionnés pour former la perfection dans l'ordre divin et dans l'ordre naturel.

e: La mesure ternaire est la mesure parfaite.

C'est le vœu des mesuralistes, le principe qui a présidé à la formation de leur notation et à l'assemblage de tous ses éléments.

Aussi sur ce second point, nous avons des textes et les mesuralistes eux-mêmes ont pris la peine de nous renseigner.

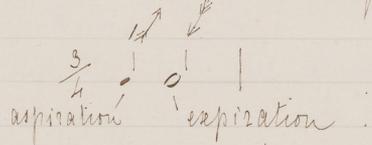
Cum igitur perfecta figura manens in unitate sit fons et origo ipsius scientie et finis, propterea quod omnis cunctus ab eadem procedit et in eadem replicatur et ipse in numeris consistit temporibus et mensuris et trisam in se continet equalitatem, videtur sequitur quod ipse prior ceteris esse videtur eo quod mundi conditor Deus omnia in numero, pondere et mensura constituit et hoc principale est exemplum in animis conditoris. Nam quaecumque a primena rerum origine formata sunt, numerorum ratione videntur esse constituta; et ideo numerus omnem creaturam natura precedit et in singulis ternarius invenitur quia ab ineffabili trinitate, que cuncta condidit, essentialiter non recedit. Unde illud in auctoribus legitur: numero Deus impar gaudet ternario. Itaque hic numerus inest rebus omnibus, cuius principium unitas est, que graeca monas dicitur. Ipse vero non numerus, sed fons et origo numerorum, principium et finis omnium. Et ideo non immerito ad summam repositam trinitatem, quia ex quolibet naturalis ad similitudinem divinae naturae, ea tribus constare invenitur. In vocibus et sonis et rebus omnibus tria tantum consistit consonantiae, scilicet diatesseron, diapente et diapasos. Nam igitur trinitatem omnia naturaliter formata consequuntur, quoniam rebus omnibus

et locis. erit ergo.

ab origine prima naturaliter inherenti in summo et primo artificio  
 finis imperator necessariis credere oportet. ... Cum igitur ab eo fuerit  
 omnia, manifestum est sapientibus quod hec tria, scilicet sapientia,  
 potentia, gratia sunt in divina essentia, quae ad summum perfectumque  
 bonum plura non sunt necessaria. Et verum omnium prime principia  
 tantum sunt tria: principium immobile; Deus principium  
 principiorum; principium mobile, celestis sphaera cuius motu mo-  
 ventur omnia et agens particularia. 4

Et pourtant la mesure à trois temps est la plus facile  
 des mesures; elle se répète à rien dans la nature, où tout se  
 meut dans l'ordre diurne, marche, pulsations du pouls, etc.  
 seulement, si l'on écoute la respiration d'une personne qui dort d'un  
 sommeil calme et reposé, si nous mesurons le rapport de durée qui  
 existe entre la durée de l'aspiration et celle de l'expiration, nous  
 reconnaitrons sans peine que la respiration se fait en mesure ternaire  
 dans le rythme tantique.

Le temps fort de l'aspiration vaut un temps  
 l'expiration comprend les deux autres temps faibles complémentaires à  
 la mesure



Mais pour grande que soit son importance, il faut reconnaître que  
 nous sommes en présence d'un cas isolé.

C'est une mesure du troisième siècle en donc une création, une musique  
 purement spéculative que les mesuralistes ont créée de toutes pièces,  
 et qui jamais n'a pu pénétrer bien avant les masses populaires.

Peut-être la redisons nous plus loin, mais une telle conception ne  
 pourrait pour cette raison durer longtemps sans s'altérer et sous peine  
 de disparaître; aussi, comme le sentiment musical ne meurt pas,  
 elle est rapidement transformée et dès le second quart du  
 quatorzième siècle, nous voyons, par l'usage des notes rouges dans

Walter Burgi. ap. Courm. I. p. 170.

l'écriture, l'élément binaire s'introduira et de plus en plus, par des innovations nouvelles qui en perfectionneront l'emploi, conquies le premier rang.

Après cet exposé de principes, nous pouvons résumer les fondements de la phonétique musicale de l'art mensuraliste, dans les trois propositions suivantes :

I. La musique mesurée du troisième siècle a ses éléments sémiographiques contenus en germe dans les notations neumatiques du chant grégorien, lesquelles par des transformations insensibles et continues ont abouti à la notation carrée diastématique.

II. Les signes de la notation mesurée ont emprunté aux modes (tonalités) grégoriens leur disposition en plusieurs gammes et individuellement leur valeur d'acuité, c'est à dire leur place dans chaque gamme.

III. Deux principes nouveaux et formels

α le moins précède le plus

β la mesure ternaire est la mesure parfaite

ont été les points de départ de toute une théorie de la mesure, que les mensuralistes ont poussée à ses limites extrêmes et dont nous verrons la mise en œuvre dans les pages suivantes.