

1BA17

La méthode philologique
dans les sciences musicologiques.

~~neuvième~~ huitième cours à l'Institut catholique

juin 1899.

4

1

La méthode philologique

dans les sciences musicologiques.

juin 1899.

Messieurs,

Si vous en souvient, nous avons jusqu'ici étudié l'histoire de la musicologie médiévale aux deux derniers Hecks et au nôtre, nous avons examiné au point de vue critique l'œuvre de dom Junilhan, de l'abbé Lebeuf, de dom Martin Gerbert, de Fétis, de De Coussemaker et enfin des savants moines bénédictins de Solesmes. Leur méthode nous a semblé parfois défectueuse, parfois excellente et je souhaite, messieurs, que vous ayez retenu les caractéristiques des uns et des autres.

Le point où nous sommes arrivés, nous allons changer de direction : à notre tour maintenant, dans cette leçon, dans la suivante et dans la dernière, je me propose de faire un exposé des méthodes musicologiques, c'est à dire de développer devant vous un ensemble de principes destinés

a

selon moi, à conduire scientifiquement et en
conformité avec les exigences de la critique contemporaine
une étude musicologique.

Je me propose, ai-je dit, de faire un exposé
des méthodes musicologiques et non de la méthode
musicologique, car la science musicologique
est une science complexe qui présente des aspects
différents. Nous la divisons volontiers en trois
enseignements, la philologie musicale, l'histoire
musicale et la philosophie, c'est à dire l'esthétique,
musicale; peut-être même faudrait-il ajouter un
quatrième développement de la science musicologique
si nous y faisons rentrer, à la suite des ^{musiciens} théoriciens
du moyen âge et de l'époque contemporaine, l'étude
des phénomènes physiques de la musique, à savoir
l'acoustique.

Il y a donc au moins trois méthodes applicables
aux études musicologiques, deux d'ordre tout à
fait positif et purement objectives, la méthode
philologique et la méthode historique, la troisième,
qui nous trouve volontiers sceptiques en raison de
sa subjectivité, est la méthode — souvent négative —
des critiques d'art.

Dans les trois leçons qui nous restent, nous

traiterons des uns et des autres.

L'idéal, que nous poursuivons, est — je l'ai dit tout au début du cours — d'élever les études musicologiques aux musiciens qui ne sont que des musiciens pour les occuper soit aux crédits de carrière, soit aux musiciens, qui veulent bien croire que la musique est une science autant qu'un art : votre présence à ce cours me laisse espérer musiciens, que vous comprenez et partagez mon sentiment.

Si donc la musique peut être envisagée comme une science et selon les cas, comme relevant de la philologie ou de l'histoire, nous pouvons légitimement appliquer à son étude l'étude des sciences auxiliaires de la philologie ou de l'histoire, je veux dire la paléographie, la critique des textes et la critique des sources et la bibliographie.

Nous ne devons aujourd'hui ne nous occuper que de la philologie musicale : accessoirement nous tirons un mot d'une science auxiliaire de la philologie, la paléographie, car avant que de vouloir critiquer grammaticalement un texte, il faut savoir le lire dans les manuscrits originaux et les études paléographiques rendent cette lecture possible et sûre.

4.
Une question préjudiciale s'offre à nous : quelle est la légitimité de cette expression, la philologie musicale ?

On a accoutumé d'appeler "philologie" l'ensemble des connaissances et des notions requises pour établir d'une façon correcte et critique un texte littéraire dans une langue donnée ; c'est ainsi que l'on a une philologie grecque, une philologie germanique, une philologie romane, etc.

Or, la musique est aussi une langue, et une langue commune, non pas à tout un peuple, mais à tous les peuples qui vivent sous une même civilisation.

Comme toute langue littéraire, la musique n'a cessé au cours des âges de se transformer et cette continuelle évolution constitue l'histoire de la langue musicale.

Comme une langue littéraire a ses racines dans une langue mère, la langue musicale d'une époque sort toujours d'une autre préexistante : dégager les principes qui ont présidé à cette éclosion, qui ont guidé cette transformation, constitue cette partie de la philologie musicale, qu'on peut appeler la Phonétique. S'il faut un exemple pour éclairer notre assertion, disons que, de même que la phonétique romane nous montre comment les éléments des idiomes néo-latins se sont matériellement dégagés du latin vulgaire, on peut voir la notation proportionnelle des Trouvères, - prototype

de la note - sortir elle aussi, progressivement, des nuances, notations musicale contemporaine des derniers temps de la décadence romaine.

Comme une langue littéraire pour rendre les nuances de la pensée qu'elle exprime a des flexions multiples, dont l'étude constitue la Morphologie, une langue musicale, possède aussi nombre de flexions; ses types de notes, a côté de leur valeur absolue, et ici en surtout vrai pour les notations mesurées, ont une valeur relative, dont l'étude constitue le solfège, qui n'est autre que cette partie de la philologie musicale, a laquelle on doit le nom de Morphologie.

Comme une langue littéraire enfin a sa syntaxe pour régler la structure de la phrase, la musique aussi est composée de phrases, ayant entre elles un étroit rapport s'appuyant les unes les autres et qui, ainsi que la phrase grammaticale, sont formées de membres de phrase ou propositions, les propositions de note, les mots de lettres et pour que l'assimilation soit en tout pour complète, rien n'y manque, pas même les accents, pas même les signes de ponctuation; l'étude des éléments divers de la phrase en musique remplit donc cette partie de la philologie musicale qui a nom: Syntaxe.

La philologie musicale existe donc en droit puisqu

La langue grammaticale et la langue de la musique ont
 toutes deux une phonétique, une morphologie et une
 syntaxe, c'est à dire les éléments même d'une étude
 philologique : il est donc légitime d'appliquer à la matière
 philologique musicale la méthode philologique.

Il reste à élucider la deuxième partie de la question :
 ayant eu droit une existence acquise, la philologie
 musicale a-t-elle en fait des fondements, des bases
 suffisantes pour être objet de science positive et pour
 pouvoir se développer hors de toute hypothèse.

Vous avez défini la philologie l'ensemble des
 connaissances nécessaires pour établir d'une façon correcte
 et critique un texte dans un idiome donné ; ces connaissances
 sont dans la philologie ou plus ordinaire du mot la
 grammaire, la prosodie, la métrique, l'histoire de la
 langue ; dans la philologie musicale, ces éléments,
 mutatis mutandis, doivent se retrouver ; mais, ils
 varieront selon les civilisations et à chacune des époques
 de l'histoire, ils apparaîtront avec une conception
 nouvelle. Néanmoins, on peut toujours les ramener
 à deux qui sont invariables, la tonalité et le
 rythme. Il n'est point besoin d'insister sur cette idée
 que nous retrouverons plus loin et je me contente
 pour l'instant de me demander si nous avons des bases

7

suffisante pour que la philologie musicale puisse se développer scientifiquement.

Ici, il faut faire une distinction.

Pour la musique moderne ou contemporaine, dont les données techniques sont celles sur lesquelles nous vivons encore, qui est composée sur des principes définis et acceptés, suivant des règles communes de tous les musiciens, la question ne se pose même pas.

Mais pour l'art musical de l'antiquité et du moyen âge, reposant sur des théories très différentes des nôtres, il n'en est pas de même. Seulement on peut dire, que pour établir avec certitude le texte musical d'une pièce grégorienne ou de l'œuvre d'un trouvère, on est infiniment mieux outillé qu'on ne le serait en face de texte littéraire le plus connu de l'antiquité classique, car, en philologie ancienne, on n'a souvent que des grammairiens postérieurs de plusieurs siècles aux textes auxquels ils s'appliquent et que des textes conservés dans des manuscrits qui sont toujours postérieurs à leurs auteurs de cinq cents ans au moins, tandis que pour les œuvres musicales du moyen âge, on a à la fois

- (A) des manuscrits contemporains des œuvres
- (B) des théoriciens contemporains des praticiens.

8.

La philologie musicale, légitime en droit, est donc aussi possible en fait et repose sur des données aussi scientifiques et aussi précises que la philologie : et l'on par exemple un *Art Poétique* pour la poésie française du *XII^e siècle* ?

Sans ces conditions un musicologue sérieux — je ne parle pas, il va le voir, du professeur de violon qui s'improvise plain-chantiste — un musicologue sérieux, dis-je, ne peut pas, quand il publie un texte musical ancien faire abstraction des exigences de la critique philologique et ce n'est peut-être pas parce qu'il s'agit de musique pour être moins précis que le philologue qui édite une poésie antique ou une chanson de geste.

Permettez-moi donc, messieurs, d'essayer maintenant de transporter sur le terrain musical les règles générales qui président en philologie à l'établissement d'un texte. Serai-je ici plus musicien que philologue ? Je ne sais, car mon espoir ne peut être que le résultat d'un compromis à établir entre les exigences de la philologie et celles de la musique et je crains qu'en relisant un jour cette leçon un philologue bonne que j'ai peut-être transformé de science autant qu'un musicien son art. Aussi, messieurs, serai-je

9

Or en fait de conclusions, je vous indiquerai seulement
la marche à suivre sur un terrain où je m'engage
souvent moi-même et souvent selon les cas une
manière de procéder vaut mieux qu'une autre ;
souveyez vous pourtant, et je ne crains point qu'un
conseil soit jamais suranné qu'à côté de toutes les
méthodes scientifiques, il y a un facteur qu'artistes
et savants ont parfois le tort de mépriser encore que
son rôle soit de toute importance je veux dire : le
bon sens

Le bon sens est la négation de l'imagination,
surtout de l'imagination que le moraliste a appelé
le folle du logis et qui en matière d'érudition vient
gâter les meilleurs travaux. Au contraire le bon sens
est cette qualité qui fait voir les choses sous leur angle
le plus juste et qui évite au travailleur l'erreur qui
rend parfois ridicule : Dieu sait de la musicologie
en a fourni et en fournit encore ; mais je n'insiste
pas autrement, car cette qualité primordiale n'est pas
celle que l'on peut enseigner, sachons seulement la
reconnaître et l'apprécier chez qui la possède.

Quelle est la situation du musicologue qui ne
publie un texte inédit ?

Il l'a trouvé dans un manuscrit : plusieurs

méthodes s'ouvrent à lui, mais quelle que soit celle qu'il choisit, dès la première minute, les difficultés surgissent.

On peut suivre trois méthodes :

- 1^o publier exactement le manuscrit
- 2^o publier le manuscrit en en corrigeant le texte, s'il est fautif, par la critique verbale
- 3^o publier le texte corrigé par les variantes l'autre manuscrit

Nous allons examiner successivement ces trois méthodes.

La première publie un manuscrit de telle manière que l'édition est la reproduction exacte du dit manuscrit avec ses fautes et ses étrangeries ; ainsi a fait le philologue allemand Jacobs Hale pour le manuscrit de notes français de Montpellier ; il s'avant a poussé le scrupule jusqu'à respecter la tirade même du manuscrit : c'est vraiment donner en quelque manière la photographie typographique de l'original.

Une telle méthode repose donc principalement sur la paléographie : le mérite est là, dans la fidélité de la lecture ; mais les musiciens

ne sont pas toujours des paléographes et quand
 l'écriture est trop rapide, trop difficile à lire, il en
 a crainte qu'on soit arrêté. Mais qu'on se rassure,
 de tels cas sont rares et dans les manuscrits notes,
 la musique est toujours plus facile à lire que le
 texte qui l'accompagne, car les difficultés de la science
 paléographique à mon avis, n'existent pas dans les
 vieilles écritures musicales. Ainsi dans les manuscrits
 plus encore que dans les chartes, le lecteur est sou-
 vent arrêté par des abréviations de toute nature
 que les notations musicales ne connaissent point; en
 outre, le genre cursif n'existe guère et c'est là une
 des grosses difficultés de la paléographie et les écritures
 rapides de moyen âge sont une torture pour qui
 veut les déchiffrer; au contraire la notation musicale
 des manuscrits est toujours faite à main posée et
 il en résulte une véritable calligraphie, si bien que
 de même que parfois les orientalistes qui publient
 des manuscrits en reproduisent directement la
 photographie, tout l'écriture calligraphique se est
 lisible et nette, on pourrait presque se contenter de
 fac simile pour les manuscrits occidentaux portant
 notations musicales. Je ne connais guère pour
 l'écriture manuscrite de difficultés de lecture que les

pièces notées qu'une main postérieure a parfois
 transcrites dans les marges blanches des manuscrits,
 au bas des folios, au dos des chartes. Hors la lecture
 devient souvent très difficile, très incertaine et ces
 pièces sont toujours parmi les plus curieuses que le
 moyen âge nous ait conservées, mais je le répète
 tant que l'on est en présence d'un manuscrit noté
 par la main même du copiste, il n'y a guère de
 complications paléographiques.

Est-ce à dire que la paléographie musicale
 n'existe pas? Les Pères de Solesmes n'en voudraient
 de ruiner une alliance de notes que leur belle
 publication a illustrée et consacrée. La paléographie
 musicale n'existe pas comme science propre, mais
 elle est au contraire un admirable instrument
 de critique; le paléographe, qui s'est coupé à la
 lecture des textes musicaux du passé et qui a lu
 ces textes dans un esprit critique, qui des données
 particulières qu'il a recueillies a pu dégager des
 principes généraux, possède un double moyen
 d'informations pour établir l'âge et la provenance
 d'un manuscrit.

Je salue aujourd'hui, grâce aux savants béné-
 dictins, quelle est dans l'occident chrétien la

répartition des écritures neumatiques et je ne vois pas que maintenant un musicologue fasse venir d'un monastère d'Aquitaine un manuscrit liturgique écrit en notation anglo-saxonne ou de l'école de Metz un graduel en neumes lombards. A côté de cette localisation sans l'espace la localisation dans le temps : les notations proportionnelles à partir du douzième siècle sont surtout présentes à ce point de vue, chaque demi siècle apportant ses transformations, il est facile à cinquante ans près de donner l'âge d'un manuscrit écrit dans cette notation et cela jusqu'à la Renaissance, jusqu'à la notation blanche.

ce qui y a de tout à fait rassurant dans ces études de paléographie musicale — et d'une façon plus générale, de musicologie — c'est que ces résultats particuliers ne viennent jamais à l'encontre des notions acquises de la philologie ou de l'histoire : le point de vue musical n'apporte jamais de révélations révolutionnaires ; il corrobore ou modifie parfois ce qu'on savait déjà, mais ne renverse pas ; le plus souvent, les données nouvelles de la musicologie ne font que préciser les connaissances antérieures. Ainsi qu'un paléographe ait une incertitude pour déterminer l'âge et la provenance d'un manuscrit dont il n'a considéré que le texte, si la langue, si

Le contexte ne lui apprenant rien, il y a gros à parier que l'examen de la notation, en corroborant ses hypothèses viendra préciser son jugement.

J'ai dit que cette première méthode plus paléographique encore que philologique publie jusqu'aux étranges ^{fautes} fautes du texte. Les copistes étaient loin d'être infailibles et je crois que souvent ceux qui transcrivaient de la musique étaient ignorants de leur tâche. Mais ces étranges et ces erreurs sont instructives". Pourquoi par exemple remarquons nous que les phénomènes de la riquesence sont surtout abondants dans les manuscrits liturgiques de l'Italie et qu'en conclurons nous, sinon qu'en ce pays, on devait avoir une prononciation du latin plus délicate qu'en Allemagne ou en France? Vous voyez, d'autre part, en suivant la filiation des manuscrits d'une même école comment à la suite d'une erreur initiale, involontaire et grossière même, les altérations s'introduisent dans la tradition, se perpétuent et s'implantent définitivement.

Les détails même de la notation, qu'une édition corrigée, ferait disparaître, les changements de clefs, si fréquents dans les manuscrits par exemple, ont leur enseignement: ils nous font voir, dans le cas que je rappelle, qu'au moyen âge on changeait volontiers

H. Jal. Reinach. Manuel de Philologie classique - Étude des erreurs, t. I, p. 50

Le chef, on l'a noté ou on l'abaissait sur les lignes de la portée pour éviter les lignes supplémentaires et on cherchait à éviter les lignes supplémentaires pour ne pas perdre de place sur le parchemin qui était toujours très cher au moyen âge et voilà, messieurs, comment un infime détail de notation musicale se rattache à l'histoire économique d'une époque.

Bref, la première méthode consiste à publier aussi fidèlement que possible la lettre du manuscrit avec toute ses particularités, voire même ses erreurs.

La seconde méthode suppose quelque chose de plus : l'éditeur se sert d'un manuscrit unique, mais il corrige le texte conformément aux principes théoriques, c'est l'application de la critique verbale à la musicologie.

Il convient, me semble-t-il, de procéder ainsi toutes les fois où l'on n'a pas de raisons particulières de publier son manuscrit sans retouches et où d'autre part, on n'a qu'un seul manuscrit pour un même texte.

Mais c'est la méthode qui a aussi l'inconvénient de donner la responsabilité la plus large à l'éditeur et la tentation de substituer sa propre personnalité à celle de l'auteur connu ou inconnu.

Cherchons donc dans quelle mesure les corrections

personnelles de l'éditeur sont admissibles. Je crois qu'on peut les autoriser dans une large mesure pour autant qu'elles tendent à donner à l'œuvre une correction plus grande, nos livres aujourd'hui ont encore tant de fautes d'impression qu'on peut admettre que les copistes du moyen âge ont pu parfois se tromper. Les manuscrits liturgiques pourtant ont une suite remarquable. Toute les fois qu'ils transcrivent le chant grégorien pur, les divergences apparaissent surtout dans les pièces extra liturgiques, les proses, les tropes et les variantes de tout plus nombreux encore dans les chansonniers en langue vulgaire. Mais nous reverrons cette question plus loin. Le musicologue qui corrige un texte doit le faire avec une prudence extrême et son rôle se borne uniquement à ramener son texte à la correction usuelle, s'il viole la modalité, le rythme, ou les règles générales qui président à sa constitution.

On peut donc corriger un texte quant à sa modalité : si par exemple nous nous bornons en face d'une mélodie dont les formules neumatiques, dont l'ambitus, dont la contexture générale indiquent nettement un mode, tandis que le note finale conclut sur une autre, je crois que l'on peut sans difficulté admettre un lapsus du copiste et

corriger cette finale irrégulière. De même dans l'intérieur de la phrase musicale la main de copiste s'abaisse ou s'élève aussi inconsécutement que la ~~voix~~ voix du chanteur dans l'exécution et dérange la tonalité de l'œuvre : l'erreur est manifeste et la correction nécessaire. Dans la musique mesurée des Français, une pièce est souvent construite sur un type métrique déterminé; la encore l'infraction résultant d'une faute d'écriture apparaît sans hésitation et l'on doit prendre sur soi de rétablir la régularité.

Autre exemple : la liquescence, vous le savez, messieurs, est le résultat d'un concours de lettres dont la prononciation trouppée se répercute dans le chant; les cas sont bien évidemment déterminés; or, si la graphie d'un manuscrit révèle une liquescence imprimée sans la confirmer par ailleurs, ne peut-on pas sans témérité rétablir le vers normal au lieu du vers liquescence?

Je ne puis ici, messieurs, que citer des exemples isolés, à vous de généraliser ma pensée et de savoir quelles sont les corrections que l'on peut prudemment admettre, c'est là qu'il faut faire appel au bon sens et ne pas critiquer par exemple un texte du huitième siècle avec un auteur du douzième, mais appliquer à propos au contraire l'enseignement des théoriciens, qui

Dans la matière sont nos meilleurs guides. Mais il faut savoir s'en servir et l'application de leurs théories aux monuments pratiques de l'art musical n'est pas toujours chose aisée.

20
" Dans l'étude des anciens traités, il est bien nécessaire pour arriver à une appréciation exacte de l'art sacré de distinguer trois sources différentes : les doctrines gréco-romaines, les préceptes grégoriens et les règles des mensuralistes. Cette triplicité de principes n'est pas toujours, il faut bien l'avouer, facile à démêler, parce que les écrivains eux-mêmes mélangent trop souvent les éléments qui caractérisent chacune de ces périodes cependant si distinctes dans l'histoire de la musique. Malheureusement de ces trois théories, la moins développée est celle du chant liturgique, pour en dégager les principes et reconstruire le système grégorien, tel qu'il était autrefois, il faut une critique prudente et, de plus, libre de toute idée préconçue."

Mais l'emploi judicieux des anciens théoriciens est la garantie la plus sûre que nous ayons dans l'adaptation de la critique verbale aux textes musicologiques. Je résume ainsi la seconde des méthodes dont je précise l'emploi: corriger prudemment les textes défectueux en se tenant aux règles généralement admises dans la ^{technique} ~~critique~~ musicale à laquelle appartient le texte intéressé.

La troisième méthode est la plus importante et la plus sûre aussi peut être par les résultats auxquels elle permet d'aboutir, c'est vraiment la méthode philologique, c'est la méthode philologique par excellence, ~~elle~~ celle que nous trouvons usitée dans les grandes et savantes éditions des classiques anciens, dont les manuscrits nous sont conservés en grand nombre, et que les noms les plus illustres de la philologie ont consacré. Elle a principalement pour but l'établissement du texte et pour cela deux opérations tout nécessaires, le classement des manuscrits par familles et la correction du texte par le choix des variantes.

Remarquons tout d'abord que cette méthode présuppose que le texte à établir nous a été conservé en plusieurs manuscrits, ce qui la différencie de la précédente méthode qui n'avait besoin que d'un seul

original : En outre, dans la précédente méthode, la liberté de correction des fautes dans l'original appartenait à l'éditeur ; dans cette dernière au contraire, l'éditeur choisit le meilleur ~~texte~~ parmi les variantes des autres manuscrits.

Je reprends mon sapon : le premier travail consiste, disons nous, à classer les manuscrits par familles.

Voici, messieurs, en quoi cela consiste : on groupe les manuscrits selon leurs caractéristiques intrinsèques, c'est à dire selon que leurs textes présentent entre eux des ressemblances caractéristiques et avec les autres des divergences notables : pour vous donner un exemple, s'il s'agit de missels ou de prosaires, on mettra dans un même groupe les missels ou les prosaires qui donnent la fête d'un saint local que les autres ne connaissent point ; par exemple encore, les prosaires qui affectent à une prose une mélodie que les autres manuscrits donnent toute différente. Quand ces groupements, on recherche par tous les moyens que la critique fournit quel est l'archétype, c'est à dire le manuscrit original dont tous les autres sont dérivés, il peut être autographe c'est à dire de la main et par conséquent contemporain de l'auteur ou postérieur et l'œuvre d'un copiste. Vous saisissez l'immense intérêt qu'il y a à connaître le

manuscrit original, qui nous donne la version la plus pure, car les copistes en multipliant les œuvres ajoutaient de fréquentes interpolations au texte original et l'œuvre critique de l'éditeur consiste à expurger le texte qu'il publie de ces additions que le temps a apportées sans compter l'authenticité plus grande du texte. Ainsi publiant avec mon ~~collaborateur~~ ~~et~~ ami, M. l'abbé Missel, les œuvres poétiques et musicales d'Adam de Saint Victor, notre première tâche — qui fut celle de M. Musté — a été de séparer dans la masse des manuscrits les plus authentiques et les plus anciens; et la critique subtile a distingué trois prosaires venus de l'abbaye de Saint Victor elle-même, écrits à une époque très voisine de l'auteur et servant aux offices victorins; on ne peut désirer une meilleure autorité.

Pour une autre époque, le codex 359⁺ de S. Gall jouit chez les musicologues d'une réputation incontestée et se passe pour une copie authentique de l'antiphonaire de Saint Grégoire le Grand. Laissous la part de la légende, les données positives de la paléographie nous sont les meilleurs garants de l'authenticité ~~de~~ ~~un~~ l'antiquité du manuscrit.

La deuxième opération est la correction du texte: l'éditeur suit d'ordinaire le texte du manuscrit qui

Qui semble le meilleur, le plus sûr et pour l'ordinaire
 c'est le plus ancien. Mais encore qu'excellent, le texte
 peut par erreur avoir, soit des lacunes, soit des
 fautes. Or, pour compléter les lacunes et corriger les
 fautes, on a recours aux leçons des autres manuscrits
 qui viennent de la sorte contrôler le premier. Il
 convient dans une édition critique de relever ainsi
 en note, au bas des pages ou à la fin du texte, les
 variantes intéressantes. Prenons encore Adam de Saint-Victor
 comme exemple : le texte de notre édition est celui d'un
 beau manuscrit. Prosaïque du commencement du XIII^e siècle,
 en note nous avons soin d'indiquer les variantes fournies
 par un autre prosaïque de la Bibliothèque nationale
 et par un manuscrit de la Bibliothèque de l'arsenal.
 mais quand dans le premier, le texte musical offre
 une irrégularité, une inflexion mal placée, une hignescence
 douteuse, un groupe defectueux, je cherche dans les
 autres manuscrits une leçon préférable et je renvoie
 en note le fragment altéré.

La symétrie qui est de règle absolue dans les
 proses d'une part et d'autre part, dans les œuvres
 lyriques des Trouvères, dans les chansons, fait que
 ces pièces portent en elles les éléments de correction : disons
 que c'est de l'auto-critique. En effet, nous devons en

pareil cas, unir la première moitié de la strophe par la seconde ou inversement.

Mais le plus bel exemple que nous ayons de ce mode de critique musicologique nous a été fourni par les Bénédictins de Solesmes, dans le second et le troisième volume de la Paléographie musicale, où ils nous ont donné le repos graduel "Iustus ut palma" d'après un nombre considérable de manuscrits. Le lecteur peut lui-même faire le travail dont nous parlons plus haut et parlant du ms. 359, de Saint Gall voir comment la version primitive s'en reproduit dans l'Occident liturgique. A vrai dire cette recherche aura pour conclusion l'unité des manuscrits, constatée pour quelques uns douteux, pour tous les autres rassurants.

Je vous prie, messieurs, d'excuser ce que ma leçon d'aujourd'hui a pu avoir de particulièrement pénible et abstrait. Je m'arrête ici et pour terminer, en insistant encore sur ce parallèle entre la langue parlée et la langue des sons, sur la légitimité de l'application de la méthode philologique aux textes musicaux, je vous demande la permission de faire un rapprochement.

359 *cat. de Lundillo.*

339 *sur le 1^{er} acte de Voluy. mm.*

Au siècle dernier, l'écriture hiéroglyphique des anciens Egyptiens et l'écriture cunéiforme des peuples de l'Asie et de la Perse étaient encore lettre morte pour la science et semblaient par leur mystère braver la sagacité des érudits.

Le secret des hiéroglyphes nous fut révélé par Champollion, le jeune. Diverses tentatives avaient déjà été faites pour en pénétrer le mystère, mais sans grands résultats, lorsque Champollion, déjà préparé par une sérieuse étude de la langue copte, entreprit courageusement la solution du problème et y réussit à l'aide de l'inscription bilingue qui en 1799 avait été découverte à Rosette. La pierre de Rosette porte sur une de ses faces une inscription en trois colonnes; chaque colonne a une écriture différente, l'une hiéroglyphique, l'autre cunéiforme et la dernière grecque; c'est un décret des prêtres en l'honneur de Ptolémée Epiphane. Une autre inscription bilingue, trouvée dans l'île de Philæ, également en égyptien et en grec, fut d'un utile secours à Champollion.

Dans la colonne grecque de la pierre de Rosette, on lisait le nom de Ptolémée, dans celle de Philæ, le nom de Néopatre; on savait d'autre part que sur les inscriptions les noms propres des rois avaient un encadrement particulier; il fut donc possible de reconnaître au milieu des hiéroglyphes

Les groupes correspondants à ces deux noms royaux. Par un heureux hasard, les noms de Ptolémée et Cléopâtre ont une lettre commune : p, t, e, p, o et le bilingue d'une inscription bilingue avait, grâce au génie d'un Champollion, donné l'énigme de l'égyptologie.

C'est par des procédés analogues à ceux de Champollion, c'est à dire par l'étude des inscriptions bilingues des Achéménides trouvées à Persépolis et à Behistoun qu'on est enfin arrivé au déchiffrement des écritures cursives et toujours en prenant les noms propres comme points de départ.

Les orientalistes ont donc réussi en allant de connu à l'inconnu, en partant d'une langue connue, ici le grec, là le persien, pour expliquer les éléments d'une langue inconnue.

Quand les Bénédictins ont voulu expliquer les écritures neumatiques, les hiéroglyphes de la musicologie, ils n'ont pas procédé autrement ; eux aussi, ils sont partis des manuscrits quidoniens diastématiques pour expliquer les manuscrits antequidoniens adiastrématiques, c'est la méthode dont le R. P. Poltier a usé pour donner un texte critique du Libre Gradualis.

Enfin, messieurs, je suis heureux de clore cette leçon en vous faisant part des récents travaux de notre collaborateur et ami, R. Gastoué, qui par la même méthode

vient d'arriver dans ses études sur le chant liturgique byzantin à des résultats identiques

M. G. a fait partie de la comparaison d'écoles de provenance, d'âge et de formes différents, à savoir d'un ms. du XVII^e s. en notation de Koukouzèles dont on a l'explication par les livres de méthode en usage depuis le XIX^e s. jusqu'à l'épave de M. Delye en nombre dans nos bibliothèques. M. G. a remonté ensuite la série des mss. de la même école jusqu'à son origine. Là, il a mis en comparaison l'orthographe musicale des écoles précédentes, qui d'après la tradition communément acceptée dériveraient de l'enseignement de S. Jean Damascène. M. G. arrive donc de la sorte à la lecture et à l'explication de la sémiographie musicale dans ses différentes formes antérieures à Koukouzèles.

M. A. Gaston termine actuellement un beau travail de musicologie byzantine qui paraîtra d'ici à quelques mois.

C'est beaucoup pour deux sciences d'avoir la même méthode d'investigation; nous pouvons donc légitimement parler des méthodes philologiques en musicologie et souhaiter que dès maintenant leur application soit scientifique et féconde.

3 documents retournés à l'auteur