

Quand nous voyons aujourd'hui, je ne dirai pas une partition de Rossini ou de Beethoven, mais un simple air écrit pour deux voix ou pour le piano, ou même une seule phrase musicale avec son accompagnement, nous ne nous doutons pas que ce que nous avons sous les yeux soit le résultat du travail des siècles, et que ces cinq lignes composant la *portée*, ces *clefs*, ces chiffres indiquant la mesure, ces notes de figures et de valeurs diverses représentant des sons isolés et simultanés, une mélodie et une harmonie, groupées suivant un rythme donné, soient le produit des quatre ou cinq grandes transformations par lesquelles l'art musical a passé depuis l'antiquité jusqu'à nos jours. Je dis l'art musical, et ce n'est pas assez: on peut ajouter les lettres, les autres arts, la civilisation tout entière, car tout se lie et s'enchaîne dans le mouvement homogène de l'humanité, et nulle révolution ne se manifeste dans les profondeurs du corps social qu'elle ne se communique de proche en proche à toutes les parties de l'ensemble.

Ce petit air, cette ligne musicale étant donnés, nous sommes plutôt tentés de nous figurer que cet ingénieux système de notation,

Art de peindre les sons et de chanter aux yeux,

a pris un beau jour naissance dans le cerveau de quelque moine érudit, de quelque écolâtre de couvent qui se sera promis de doter la musique d'un système d'écriture aussi prompt, aussi sûr, aussi commode que le système d'écriture ordinaire. Tant il est vrai que la simplicité est presque toujours le résultat d'une lente élaboration, de longs tâtonnements, d'efforts continus et successifs!

Quoi de plus simple, en effet, à ne parler que de la *portée*, que d'imaginer ces quatre ou cinq lignes horizontales sur et entre lesquelles viennent s'échelonner les divers sons du système, avec leurs accidens, leur valeur respective, et dans un ordre tel, avec une telle précision et netteté, que l'erreur n'est pas plus possible pour ces différens signes qu'elle ne l'est pour les différentes lettres de l'alphabet! Et remarquez ici que ce que nous disons d'une ou de deux lignes horizontales, nous le disons aussi de la partition la plus compliquée; car, une fois trouvée la portée, qu'importe qu'il y en ait deux seulement ou vingt superposées les unes aux autres? une fois trouvée la clef, qu'importe qu'il y en ait cinq ou six au lieu d'une? etc., etc. Eh bien! cette chose si simple, que l'on dirait avoir été inventée par un enfant en se jouant, la ligne horizontale, je n'ai rien exagéré en disant qu'il a fallu des siècles pour la découvrir; si bien que si nous remontons au temps où la notation musicale se composait de ce qu'on appelle les *neumes primitifs*, nous voyons que, pour en venir aux quatre lignes de la portée du plain-chant, il est nécessaire de compter autant de siècles que de lignes environ, et nous trouvons qu'à cette époque l'art, loin de rester stationnaire, a marché.

Mais qu'était-ce donc que ces *neumes primitifs*?

Il n'est pas que vous n'ayez eu la curiosité de feuilleter dans les bibliothèques un de ces précieux manuscrits sur parchemin du huitième

au onzième siècle, et dont chaque ligne du texte, écrite en caractères menus et à peine lisibles, est surmontée d'une foule de signes en forme de points, de virgules, de traits couchés ou horizontaux, de crochets diversement contournés, qui courent au-dessus des mots, montent et descendent avec mille bizarreries et irrégularités. Or, ces figures, que vous prendriez au premier coup d'œil pour des éclaboussures de la plume, sont précisément ce que nous appelons les *neumes*, c'est-à-dire notes musicales. *Neumer* veut dire *noter*, et il est dit de saint Grégoire qu'il *neuma* son antiphonaire, *neumatizavit*.

Comprenez-vous maintenant les difficultés sans nombre que les copistes et les chantres devaient rencontrer, les uns dans la transcription de ces signes, les autres dans l'obligation où ils étaient de saisir les intonations à livre ouvert? Comment se reconnaître dans ce dédale de signes placés arbitrairement à des hauteurs différentes? Il en résultait une foule d'erreurs dans les livres et de nombreuses altérations dans les mélodies grégoriennes. Pour obvier à cet inconvénient, un chantre – l'histoire n'a pas conservé son nom – «imagina (vers le milieu du dixième siècle) de tracer au-dessus du texte une ligne parallèle qu'on marqua d'abord à la pointe sèche, puis à la plume avec de l'encre rouge ou noire. Cette ligne, continue M. de Coussemaker, à laquelle on assigna la place d'une note fixe, servait aux notateurs de point de ralliement pour maintenir les signes dans une position de hauteur exacte, et elle aidait les chantres dans la lecture, en leur montrant une note invariable et leur fournissant les moyens de reconnaître avec plus de facilité et de certitude la signification des signes placés au-dessus ou au-dessous de cette ligne. Dans les commencemens, la ligne ne portait aucun signe indicatif de tonalité; bientôt elle fut marquée, soit par une lettre placée en tête de la ligne, soit par une couleur.»

Ce n'est pas tout. A cette ligne, Gui d'Arezzo en ajouta d'abord une seconde placée au-dessus de la première. «Celle-ci, tracée en encre rouge, portait en tête la lettre F, qui était la clef de *fa*; la seconde, marquée en encre jaune, avait en tête la lettre C, qui était la clef d'*ut*.» On se contenta pendant longtemps, surtout en Italie, de ces deux lignes rouge et jaune. Cependant, quelque précision que par ce moyen on eût introduite dans la notation, il restait trois notes intermédiaires dont la position n'était pas assez nette pour mettre à l'abri de toute erreur. C'est pourquoi Gui compléta le système des quatre lignes par deux autres, marquées tantôt à la pointe sèche dans l'épaisseur du vélin, tantôt à la plume, qui furent placées, l'une entre les deux lignes rouge et jaune, l'autre tantôt au-dessus de la première et tantôt au-dessous de la seconde.

En faisant connaître l'origine des lignes, nous avons fait connaître l'origine des clefs, et, comme l'observe fort ingénieusement M. de Coussemaker dans son *Mémoire sur Hucbald* (Paris, Techener, 1841), p. 156-158, il est aisé de distinguer, dans la forme actuelle de nos clefs de *fa*, d'*ut* et de *sol*, une altération des lettres F, C et G.

Passons à l'harmonie.

Je ne parlerai pas ici de ce que cette science offre de compliqué, de multiple dans des applications; je veux m'en tenir à la notion élémentaire de ce qu'on appelle *accord consonnant* et *accord dissonant*, l'un composé d'intervalles qui portent repos en eux-mêmes, et après la perception desquels l'oreille n'a rien à désirer; l'autre formé d'intervalles doués de la «propriété remarquable de produire une sorte d'*appel* sur les notes de repos, ou, en d'autres termes, de faire éprouver et, pour ainsi dire, d'inspirer à l'oreille le désir et le besoin d'entendre ces dernières notes sur lesquelles les premières doivent ainsi *se sauver* et *se résoudre*.» C'est ainsi que s'exprime M. Vincent, de l'Institut, dans son magnifique travail sur la musique grecque.

Eh bien! partez de la seconde moitié du neuvième siècle, époque où le moine Hucbald de Saint-Amand recommandait les suites de quartes et de quintes comme produisant une *suave harmonie*, et s'écriait dans l'enthousiasme de sa trouvaille: *Videbis nasci suavem ex hac sonorum commixtione concentum*; partez, dis-je, de cette époque, et comptez, s'il vous plaît, les siècles écoulés depuis ces premiers essais harmoniques jusqu'au temps où la théorie, s'appuyant, d'une part, sur l'étude des facultés psychologiques de l'homme, et, de l'autre, sur les lois philosophiques de la gamme, a formulé la notion de la base de toute harmonie, la consonnance et la dissonance, telle qu'elle vient d'être exposée ci-dessus.

Pourtant ces suites de quartes et quintes, barbares en tant qu'harmonie, n'avaient rien, au temps de Hucbald, que de très conforme à l'instinct musical d'alors. Une cause d'erreurs malheureusement trop commune dans les arts est la prétention de soumettre, à toute force, les monumens d'une époque reculée aux règles des époques récentes, et de compromettre ainsi la sûreté du coup d'œil rétrospectif par la rétroactivité des jugemens. «La pente à l'anachronisme, dit M. Vitet, dans un compte-rendu dont j'aurai occasion de parler plus loin, l'application involontaire de nos idées, de nos habitudes, à la recherche des choses d'un autre temps, est une des grandes sources d'erreurs en archéologie.» N'oublions pas que ni la science, cela va sans dire, mais encore ni le sentiment de l'harmonie n'existaient au neuvième siècle. Des sons accouplés plaisaient à l'oreille, non comme accord, mais comme agrégation de sons. Qu'avait donc voulu Hucbald ou ceux qui l'avaient précédé par ces successions de quartes et de quintes qui produisent sur nous l'effet d'une horrible cacophonie? Il est probable qu'ils avaient voulu imiter au moyen des voix le bruissement des cloches qui font résonner une foule de petits sons concomitans avec le son principal, lequel, comme disait Choron, met en mouvement comme une *poussière de sons*. Et l'on ne peut douter que ce ne soit là la raison de ces jeux singuliers de *fourniture* et de *mixture* de l'orgue, qui, tout en se perdant dans la sonorité dominante, la renforcent considérablement, combinaison à laquelle on a donné pour cela même le nom de *plein-jeu*.

L'explication donnée par M. de Coussemaker à ce sujet est pleine de sagacité: «Quand nous entendons une quinte, dit-il, cet intervalle harmonique représente à notre oreille un accord parfait; car bien que la tierce ne soit pas exprimée, on la sous-entend comme si elle existait. Il en résulte que, en entendant deux ou plusieurs quintes de suite, c'est comme

si nous entendions deux ou plusieurs accords parfaits successifs; ce qui blesse notre oreille, qui ne souffre pas le passage aussi brusque d'un ton à un autre. Il n'en était pas ainsi au moyen-âge, où l'harmonie moderne n'existait pas: une quinte ne représentait pas un accord parfait; cet accord était alors inconnu. La partie constitutive de l'accord parfait, la tierce, non seulement n'était pas admise, mais encore était considérée comme dissonance. La quinte, au temps de Hucbald, était moins un accord qu'un seul et même son. Les suites de quintes, de quarts et d'octaves produisaient sur l'oreille des musiciens du moyen-âge l'effet que produit sur la nôtre le jeu de mixture de l'orgue, c'est-à-dire un effet vague, étrange, indéfinissable, mais nullement désagréable et barbare.» Ailleurs le savant écrivain ajoute que «la *diaphonie* n'avait, à son origine, pour destination que le renforcement de la mélodie principale par l'audition de quintes, d'octaves et de quarts entremêlées accessoirement, comme les sons secondaires dans le jeu de mixture de l'orgue et comme les sons concomitans des cloches.»

Je ne suivrai pas M. de Coussemaker dans sa savante analyse des diverses formes de l'harmonie, *l'organum*, la *diaphonie* et ses diverses espèces, *le déchant*, *le chant sur le livre*, *le faux bourdon*, *le contrepoint simple et double*, etc., etc., ni dans le curieux historique des variations de la théorie sur les intervalles consonnans et dissonans, ou plutôt les *concordances* et les *discordances*, parfaites et imparfaites; j'aime mieux examiner son opinion sur la question de savoir si les anciens Grecs ont connu l'harmonie. Après avoir constaté, avec MM. Fétis et Vincent, que les Grecs donnaient le nom d'*homophonie* aux mélodies chantées à l'unisson, celui d'*antiphonie* aux mélodies chantées à // 2 // l'octave, et celui de *paraphonie* aux *symphonies* de quarts et de quintes, l'auteur ajoute: «Mais par des raisons qui tiennent à la constitution générale de la musique des Grecs et aux différences essentielles qui existent entre leur système musical et le nôtre, l'emploi des sons simultanés y a toujours dû être, et paraît y avoir été en effet restreint. Leur échelle tonale, sans y être totalement antipathique, n'était pas favorable à l'application d'une harmonie continue.»

Je regrette vivement que dans un ouvrage de longue haleine et de la portée de celui que j'examine, M. de Coussemaker se soit abstenu de donner ces *raisons qui tiennent à la constitution générale de la musique des Grecs*. S'il l'eût fait, il est probable qu'il eût établi les principes d'après lesquels l'échelle tonale de ce peuple était, sinon dans le genre diatonique, du moins dans les genres chromatique et inharmonique, incompatible avec l'élément harmonique. On me permettra d'essayer de remplir cette lacune en peu de mots.

Les plus savans théoriciens, et à leur tête M. Fétis, dans son *Résumé philosophique de l'histoire de la musique*, ont constaté que parmi les tonalités ou systèmes de musique constitués sur des gammes différentes, les unes sont harmoniques, c'est-à-dire que l'harmonie en est une partie essentielle; les autres sont inharmoniques, en ce qu'elles sont antipathiques à ce même élément. On peut observer de plus que les tonalités harmoniques sont au nombre de celles dont l'échelle est divisée en grands intervalles, savoir des intervalles de tons et de demi-tons, tandis que dans les tonalités

inharmoniques l'échelle est partagée en petits intervalles de tiers et de quarts de tons. Or, il est évident, pour quiconque a une idée exacte du rôle que la musique a rempli dans l'antiquité, où elle était associée à la parole, et si intimement unie avec elle que toute parole était chantée; où enfin la musique n'existait pas pour ainsi dire à l'état d'art individuel, mais comme accessoire de la poésie, de l'art oratoire, etc.; il est évident qu'une telle musique n'était précisément fondée sur les petits intervalles de l'échelle, les tiers et les quarts de tons, – intervalles inappréciables à notre oreille, ou du moins que notre oreille se trouve impuissante à classer suivant les lois d'une gamme existante, – que parce qu'elle était destinée à marquer les diverses inflexions et accentuations de la parole. Il est non moins évident que de pareilles tonalités ne pouvaient être qu'inharmoniques, puisque, confondues dans l'institution de la parole, elles avaient, dans la parole elle-même, leur vrai sens et leur harmonie essentielle. Au contraire, dans les tonalités qui la comportent, l'harmonie signale toujours ce progrès en vertu duquel l'art, dégagé peu à peu des élémens étrangers auxquels il a été mêlé, et se séparant des autres arts avec lesquels il a marché de conserve, se développe dans son essence intime, et cherche en lui-même à compléter son expression propre. Telle est, par exemple, notre musique, dont le divorce avec la parole, quoi qu'on en dise, est prononcé depuis longtemps, et qui n'atteint la suprême puissance de ses effets qu'autant qu'elle agit seule, indépendamment de tout accessoire.

Cette idée, que je demande la permission de regarder comme neuve et fondamentale, j'aurais voulu la voir développer par M. de Coussemaker qui, dans les diverses considérations auxquelles il se serait livré à cet égard, aurait eu la bonne fortune de s'étayer sur un monument de la plus haute importance que M. Vincent a fait connaître dans le travail dont il a été parlé. Je veux dire la musique à sons simultanés de la première pythique de Pindare; et ce qui justifie pleinement l'opinion que je viens d'émettre, c'est la déclaration formelle de M. Vincent, que ce morceau curieux est dans le mode dorien et appartient au genre diatonique. Il y a lieu de s'étonner que dans un livre qui traite spécialement de l'harmonie, si gravement écrit, si consciencieusement élaboré, et si riche d'ailleurs en documens et en monumens de toutes les époques. M. de Coussemaker, tout en citant l'ouvrage de M. Vincent, n'ait fait aucune mention de la musique de cette pythique de Pindare, comme aussi il a négligé de signaler un intéressant opuscule sur la musique des odes d'Horace, dans lequel M. Th. Nisard a donné, d'après un manuscrit de la bibliothèque de la Faculté de Médecine de Montpellier, une version de l'ode à Phyllis, qui diffère en certains points de la traduction présentée par M. de Coussemaker.

J'ai montré que M. de Coussemaker a fort ingénieusement expliqué l'origine de la *diaphonie* au moyen-âge. Il n'a pas montré moins de sagacité en ce qui regarde les *neumes*, dont il attribue l'origine aux *accens*. Je ne sais si cet aperçu soulèvera des réclamations de la part des musicologues, qui ont tous la prétention d'avoir trouvé la clef de ces hiéroglyphes musicaux; mais il frappe au premier abord par un côté spécieux et très neuf.

Autre question importante: les *neumes* ont-ils été la seule forme d'écriture musicale usitée au moyen-âge? «Deux systèmes, dit encore M. de Coussemaker, ayant un caractère bien distinct, se font remarquer dans les notations des diverses nations. Les sons de la musique sont figurés, dans l'un, par des signes pris dans les lettres alphabétiques (c'est la notation attribuée à Boëce); dans l'autre, par des signes spéciaux et particuliers (les neumes) qui n'ont aucun rapport avec l'alphabet des peuples chez lesquels ils sont en usage.» La notation boétienne, réduite aux sept premières lettres de l'alphabet, et la notation par les neumes, ont subsisté parallèlement dans les premiers siècles de l'ère chrétienne. Mais laquelle de ces deux notations a été adoptée par saint Grégoire pour la rédaction de son antiphonaire? Laquelle mérite-t-elle d'être appelée *note romaine*, *notra romana*? Ici les savans se sont partagés. Les uns, MM. Danjou, S. Morelot, marchant sous la bannière de M. Fétis, se sont prononcés pour le système de Boëce; les autres, MM. Kiesewetter, Bottée de Toulmon, Th. Nisard, l'abbé Lambillotte, de Coussemaker, A. Leclercq, se sont fait les partisans des signes neumatiques. Nous pensons que ces derniers sont dans le vrai; mais la discussion a pris tout à coup un caractère étrange de violence et de passion, surtout lorsque la découverte par M. Danjou de l'antiphonaire de Montpellier, écrit en lettres et tout à la fois en neumes superposés, a produit un retentissement européen et a succédé inopinément à la découverte de l'antiphonaire de Saint-Gall, écrit en neumes, et que l'on ne connaissait que par le *fac-simile* d'un fragment fort peu étendu. Peu s'en est fallu que l'on ne vit se reproduire les fameuses querelles entre l'antiphonaire ambrosien et l'antiphonaire grégorien, entre le rit romain et le rit mozarabe, dont parlent les anciennes légendes qu'on lit avec tant de charme dans les *Institutions liturgiques* de l'abbé de Solesmes, et que les champions de part et d'autre n'en aient appelé au jugement de Dieu. Aujourd'hui les esprits sont plus froids, mais la controverse est imminente. Les monumens sont là. On se recueille en présence des monumens. Un jésuite distingué, voué depuis plusieurs années à la restauration du chant ecclésiastique, le P. Lambillotte, vient de doter la science d'une copie de l'antiphonaire de Saint-Gall. Les lecteurs seront curieux de connaître quelques détails sur l'historique et l'authenticité de ce précieux document.

On sait les efforts constans par lesquels Charlemagne s'appliqua, pendant toute la durée son règne, à propager le véritable chant romain dans son empire, et quels obstacles toujours croissans apportaient à cette réforme la *légèreté française* et la *rudesse des gosiers alpestres*, ce sont les expressions des chroniqueurs. Plusieurs fois il supplia le Souverain-Pontife de lui envoyer des chantres capables de former les oreilles françaises à la douceur des mélodies grégoriennes. Mais c'était toujours à recommencer, et toujours la routine l'emportait sur la saine doctrine. Une dernière fois, il s'adressa au Pape Adrien I^{er}, qui lui envoya deux chantres munis d'antiphonaires authentiques, et qui furent destinés pour l'église de Metz, célèbre alors par son école de chant. L'un de ces chantres s'appelait Pierre et l'autre Romain; tous deux étaient versés dans les sept arts libéraux. Or, étant parvenus jusqu'aux bords, les uns disent du lac Potamique, appelé depuis lac de Constance, les autres du lac de Côme, les deux pèlerins se trouvèrent dans une atmosphère bien différente de celle

de Rome, de telle sorte que Romain, saisi tout à coup par la fièvre, put à peine parvenir jusqu'à Saint-Gall. Comme ils avaient avec eux les deux antiphonaires, Romain, malgré la résistance de Pierre, – *Petro renitente vellet nollet*, disent les chroniqueurs, – ne voulut pas se dessaisir de son trésor et l'apporta à l'abbaye. Peu de temps après, avec l'aide de Dieu, ce dernier entra en convalescence. Pierre, de son côté, alla trouver l'empereur, qui, s'étant déjà enquis de Romain, envoyait en hâte auprès de lui pour qu'il eût à rester à Saint-Gall, dans le but d'instruire les moines. En même temps, Charlemagne faisait remercier en ces termes les religieux de l'hospitalité qu'ils avaient donnée à Romain: «Saints du Seigneur, en moi seul vous avez conquis quatre couronnes: Romain était voyageur et vous l'avez recueilli en mon nom; il était malade et vous l'avez visité; il avait faim en moi, et en moi vous lui avez donné à manger; il a eu soif et vous lui avez donné à boire.»

Romain voulut que son antiphonaire fût déposé dans l'église du couvent de Saint-Gall, sur l'autel des apôtres saint Pierre et saint Paul, afin que, s'il se manifestait quelque dissentiment sur une question de chant ou de liturgie, l'erreur pût se contempler comme dans un miroir (*quasi in speculo*) et être corrigée sur-le-champ. On sait qu'il en avait été fait ainsi à Rome pour le propre antiphonaire de saint Grégoire.

Un fait de cette importance avait dû être consigné par les historiens de Saint-Gall. En effet, le chroniqueur Eeckhard [Ekkehard] junior l'a mentionné au chapitre IV de son livre *De casibus Santi-Galli* [*Casus monasterii sancti Galli*], inséré dans les *Scriptores rerum Alemanniaë, medii ævi*, publiés par Goldast, Francfort, 1606; et c'est en suivant cette trace que M. le conseiller Sonneleithner, secrétaire perpétuel de la Société des Amis de la musique, à Vienne, a acquis, en 1827, la certitude que l'antiphonaire manuscrit de Romain était conservé dans la bibliothèque du couvent de Saint-Gall. Une année après, le savant auteur de *l'Histoire de la musique occidentale*, feu M. Kiesewetter, rendait cette découverte publique dans une série d'articles publiés par la *Gazette musicale* de Leipsick, et présentait un *fac-simile* de l'antiphonaire de Romain, dû aux soins du baron de Binder de Kiegelstein, ambassadeur près la Confédération suisse; dans ce travail, M. Kiesewetter établissait que ce manuscrit, écrit dans le dernier tiers du huitième siècle, sous le Pape Adrien I^{er}, était le plus ancien monument connu des chants de l'Eglise latine, et qu'il offrait des traits frappants de ressemblance avec un autre monument du même genre, vénérable par son antiquité, un Missel du neuvième siècle, de la Bibliothèque ambrosienne, de Milan, dont Burney avait donné un *fac-simile* dans le second volume de son *Histoire de la Musique*.

Je m'attendais, je l'avoue, à trouver dans la *Notice historique* placée par le P. Lambillotte en tête de sa copie de l'antiphonaire de Saint-Gall, le récit détaillé des diverses tentatives par lesquelles les savants ont cherché à se mettre sur la voie du manuscrit de Romain, ainsi que l'exposé des circonstances qui les en ont détournés. Dans la dissertation publiée en 1828, et dont il vient d'être parlé, Kiesewetter a fort bien montré que la diversité des narrations du moine d'Angoulême, d'une part, et, de l'autre, des deux Eeckhard, avait fait perdre la piste à des hommes de la force de

l'abbé Gerbert et de Forkel. Effectivement, le moine d'Angoulême, parlant des chantres envoyés par le Pape à Charlemagne, nomme Théodose et Benoît, et Eeckhard, Pierre et Romain. En poussant plus loin encore ses investigations, le P. Lambillotte aurait vu que cette diversité n'était qu'apparente, que les deux historiens avaient parlé de faits semblables, mais arrivés à deux différentes époques, et, ce qui avait échappé à Kiese- // 3 // -wetter [Kiesewetter], qu'à tout prendre et malgré certaines obscurités, les deux allégations, loin de s'entre-détruire, se confirmaient l'une et l'autre.

Le P. Lambillotte n'en a pas moins rendu un service incontestable à la science par sa publication de l'antiphonaire de Saint-Gall, qu'il a fait suivre d'une *Clef des mélodies grégoriennes dans les antiques systèmes de notation et de l'unité dans les chants liturgiques*, opuscule que l'auteur avait fait déjà paraître à part. Je m'associe toutefois à la réserve exprimée par M. Vitet qui, tout en supposant les *fac-simile* exacts jusqu'à preuve du contraire, ajoute que «nul n'en peut répondre pourtant sans les avoir collationnés avec le manuscrit lui-même.»

Tandis que le P. Lambillotte acquérait ainsi des droits à la reconnaissance des archéologues musiciens, un jeune musicographe, plein d'ardeur et de verve scientifique, et qui a jeté une vive lumière sur les points principaux de la question des *neumes* dans ses belles *Etudes sur les notations du moyen-âge*, M. T. Nisard était chargé par le gouvernement d'exécuter une copie de l'antiphonaire de Montpellier, découvert en 1847 par M. Danjou. J'ai dit déjà que l'antiphonaire de Montpellier est bilingue, c'est-à-dire qu'il est écrit en lettres et en neumes superposés aux lettres, de telle sorte que ces deux notations se vérifient et se contrôlent l'une par l'autre. La copie de M. T. Nisard, que l'on peut voir aujourd'hui à la Bibliothèque nationale, est un merveilleux chef-d'œuvre. Elle est intitulée: *Antiphonaire de Montpellier, découvert par M. Danjou, le 18 décembre 1847, et transcrit en 1851 par M. T. Nisard, sous les auspices de M. le ministre de l'instruction publique*. Toutes les pièces qui précèdent et suivent l'antiphonaire sont de la main de M. T. Nisard. Ces dissertations se rapportent à l'âge et à l'origine du manuscrit, à sa notation, à une copie d'un traité de Reginon, abbé de Prum, faisant partie du volume qui contient le manuscrit, au redressement de quelques erreurs échappées aux rédacteurs du catalogue de la bibliothèque de la Faculté de Médecine de Montpellier, au système de M. Nisard sur les neumes, etc. A l'égard du traité de Reginon, de Prum, de ce traité tellement rare qu'il en existe à peine aujourd'hui quatre copies, et qu'au rapport de M. Fétis Louis XIV aurait offert plusieurs milliers de francs à celui qui le lui procurerait, il a servi à M. Nisard pour fixer l'âge de l'antiphonaire lui-même, M. Nisard se fonde sur ce que cet *utillimum (sic) de musica Breviarium* (qui n'est autre que l'ouvrage de Reginon) étant, de l'aveu de M. Danjou, d'une écriture du douzième siècle, l'antiphonaire est de la même époque, puisque la notation alphabétique et jusqu'à la couleur de l'encre sont parfaitement identiques à l'écriture et à l'encre du *Breviarium*. C'est M. Nisard qui a découvert que ce *Breviarium* était une copie de Reginon, de Prum, et il ne demande pour cela qu'une *modeste part dans la trouvaille de M. Danjou*.

Sans contredit, on peut objecter contre la copie de l'antiphonaire de Montpellier ce qu'on peut objecter contre celle de l'antiphonaire de Saint-Gall, c'est-à-dire que, tout en s'en rapportant à l'habileté et à la fidélité du copiste, nul pourtant, suivant les expressions de M. Vitet, n'en peut répondre sans une préalable collation avec le manuscrit original. Aujourd'hui que les procédés photographiques ont en quelque sorte vulgarisé et mis à la portée de tout le monde les moyens de se procurer les monumens les plus rares de la paléographie et des arts du dessin, il ne devrait plus y avoir de raison pour que les savans fussent obligés de courir à Montpellier et à Saint-Gall dans le but d'y faire une vérification qu'une épreuve photographique les mettrait en mesure de faire d'une manière complète.

Quoi qu'il en soit, l'année 1851-1852 aura été bonne pour la question musicale archéologique et pour l'œuvre de la restauration grégorienne. Peu d'époques auront fourni un semblable contingent de travaux et de tentatives de toute sorte. Cette année aura produit, avec l'ouvrage de M. de Coussemaker et les copies des deux antiphonaires de Saint-Gall et de Montpellier, deux Mémoires de M. T. Nisard, encore inédits, il est vrai, le premier intitulé: *Des altérations qu'a subies le plain-chant, et des moyens de le ramener à sa pureté primitive*; le second *Graduel monumental*, qui ont été couronnés par l'Institut; le *Graduale romanum..... cantu reviso juxta manuscripta vetustissima* de M. l'abbé Tesson; le *Mémoire pour servir à l'étude et à la restauration du chant romain en France*, par M. l'abbé Céleste Alix; enfin un très éloquent compte-rendu de M. L. Vitet, inséré au *Journal des Savans*, dans lequel cet esprit si éminemment judicieux résume la question des neumes avec une remarquable netteté, une grande supériorité de vues, et fait ressortir dans une vigoureuse analyse les résultats prochains dus aux travaux de l'infatigable M. Nisard. A cette nomenclature nous joindrons, comme se rapportant spécialement à l'œuvre de la régénération de l'art religieux, l'excellent livre de *l'Orgue* de M. Joseph Régnier, où cet instrument est considéré au point de vue catholique, et le nouveau *Journal d'orgue* de M. Lemmens, dont il a été fait mention dans un de nos précédens articles.

Comme, en définitive, tous ces efforts tendent à une restauration du plain-chant, je dois dire ici ma pensée tout entière. Quant à la question purement archéologique, elle ne fait aucun doute à mon sens. La solution arrivera tôt ou tard. Mais cette solution nous ramènera-t-elle à la tonalité du plain-chant? Prenons garde: il y a ici plus qu'une question d'art et d'origine, il y a une question qu'à l'exemple de M. Vincent j'appellerai physiologique, psychologique, si l'on veut. Nos sens, notre ouïe, notre organisation sont actuellement modifiés par des conditions tonales toutes différentes de celles qui résultent de la tonalité grégorienne. M. Vitet dit excellemment: «Ce qu'il y a de plus rare et de plus difficile en archéologie musicale, ce n'est pas de rétablir le texte exact et pur d'une ancienne mélodie, c'est d'en retrouver l'ancien mode d'exécution.»

Or, pour retrouver l'ancien mode d'exécution des mélodies du plain-chant, il faut avoir cette tonalité vivante dans l'oreille. Or, la tonalité du plain-chant n'existe plus; elle a été *anéantie*, détruite par la tonalité

moderne. M. Fétis l'a surabondamment prouvé dans son analyse, pleine de génie d'ailleurs, des élémens des deux systèmes. A ceux qui disent que l'oreille peut se prêter aux élémens des deux tonalités, je répondrai qu'ils se font illusion. A force d'étude, de patience, de méditations, à force de s'isoler des habitudes de l'art moderne, on peut, jusqu'à un certain point, familiariser son oreille avec les formules des modes ecclésiastiques. Oui, je crois bien que M. Fétis, M. Danjou, M. Nisard, M. l'abbé David en sont venus là. Mais il ne s'agit pas d'un, de deux, de trois individus pris à part; il s'agit de la messe, qui n'a le temps ni d'étudier ni de réfléchir, et à qui vous ne ferez pas parler une langue morte. Et, s'il vous plaît priez M. Fétis, M. Danjou, M. Nisard, de discuter sur certains caractères des modes, ou sur la position du demi-ton dans le plain-chant, c'est alors que vous verrez maître Trudon en désaccord avec maître Albinus, et maître Albinus et maître Trudon démentis par maître Salomon. On peut apprendre une langue morte; la parler, c'est plus difficile. Penser dans cette langue, c'est ce qu'il y a de plus fort. Mais enfin, je l'admets; il n'y a nulle incompatibilité entre la langue d'Homère et de Virgile et la langue française. Mais il y a incompatibilité entre la tonalité ecclésiastique et la tonalité moderne. Pourquoi? parce que l'une repose sur ce qui est réprouvé par l'autre; parce que la *sensible*, la *transition*, la *dissonance*, le *triton*, en un mot, ce que les théoriciens anciens appelaient *le diable en musique*, *diabolus in musica*, l'abomination de la désolation, ce dont la nature a horreur, *perhorrescit natura*, ce que les musiciens doivent éviter comme les navigateurs fuient les écueils (*syrtes*), tout cela est l'âme, la vie de la musique actuelle. Grétry s'écriait, en entendant l'opéra d'*Uthal*, où les violons étaient remplacés par les altos: «Je donnerais un louis pour entendre une chanterelle.» Si, dans notre musique, il était possible d'entendre vingt mesures d'accords parfaits, nous nous écrierions: «Un louis pour une dissonance!» Mais, sans parler de la dissonance, l'harmonie même consonnante est incompatible avec le plain-chant. Pourquoi? Parce que le plain-chant est mélodique en premier lieu. Le plain-chant existait à l'état de mélodie avant que l'harmonie fût formée. Qu'on ne m'objecte pas la prétendue harmonie ancienne ni celle du moyen-âge. Encore une fois, ces *paraphonies* n'étaient que de pures concomitances de sons, *concordantia plurimorem sonorum et coaptatio*, ainsi que le dit saint Isidore de séville. Qu'on ne m'objecte pas non plus la musique de Palestrina. C'est toute autre chose, on ne saurait trop le répéter; c'est comme dit fort bien M. Vitet *la nouvelle musique sacrée*. Le plain-chant est l'ancienne. En second lieu, l'harmonie, même consonnante, porte nécessairement avec elle le sentiment d'un ton majeur ou mineur, et il n'y a ni majeur ni mineur dans le plain-chant. Elle est donc destructive des divers caractères des modes anciens. Et puis l'harmonie, postérieure au plain-chant, correspond à un certain état de l'art fort différent; l'associer au plain-chant, c'est lui donner une application rétroactive. Je sais bien qu'il n'y a rien à dire à ceux qui ne veulent pas entendre. Pourtant, pour se convaincre, il n'y a qu'à entrer dans une église, et voir ce que devient le plain-chant soutenu par un orgue d'accompagnement. «Si saint-Grégoire revenait au monde, dit encore M. Vitet; s'il entendait comment on psalmodie à nos lutrins, comment, tantôt par des mugissemens inhumains, tantôt par des fredons profanes, on défigure ses saintes mélodies, il serait tenté de croire que les Goths, les

Allobroges ou les Lombards nous ont fait, à nous aussi, quelque récente visite.»

Quoi! vous prétendez avoir conservé les traditions du chant grégorien, tandis que Dumont, le célèbre maître de chapelle de Louis XIV, auteur de la fameuse messe dite *royale*, tandis que l'abbé Lebeuf, Poisson et les derniers symphonistes se sentaient dominés, subjugués, vaincus par la tonalité moderne; vous prétendez conserver les traditions du chant grégorien, lorsque vous avouez ne plus connaître celles de Gluck et de Grétry, qui sont d'hier, et que demain vous aurez oublié celles de Rossini!

La tonalité du plain-chant est-elle donc perdue sans retour? Je n'ose prononcer un arrêt terrible. Je sais bien qu'elle vit encore dans certaines classes du peuple, du peuple des campagnes qui n'a guère entendu que les chants de l'église. J'ai beaucoup étudié sous ce rapport les populations rurales. Elles chantent encore dans leur dialecte musical, comme elles parlent encore leur patois. Et cela est si vrai que les chants modernes qu'on leur apprend, elles les traduisent dans la tonalité qui leur est habituelle. Je puis affirmer ce fait pour plusieurs localités.

Qu'on se hâte donc. Si le clergé n'ouvre pas dans tous les diocèses des écoles gratuites où, sous la surveillance d'une commission composée des hommes compétens chargés de donner l'impulsion aux études, les enfans du peuple seront tous appelés à apprendre le plain-chant en dehors, bien entendu, de toute éducation musicale; où des maîtres se formeront, non d'après les méthodes nouvelles, mais d'après les anciennes, nous craignons bien que le mal ne soit irremédiable. Nous faisons des vœux pour que le clergé se voue à cette œuvre de restauration au nom de la religion, pour que le gouvernement s'y prête, et la seconde au nom de l'art. Sans quoi il faudra bientôt mettre au rang des stériles témoignages de la vanité scientifique les recherches auxquelles se livrent tant d'érudits recommandables, dans le but de débrouiller le chaos de la notation du moyen-âge. *In vanum laboraverunt qui edificant eam.*

***JOURNAL DES DÉBATS*, 11 juin 1852, pp. 1-3.**

Journal Title: JOURNAL DES DÉBATS

Journal Subtitle: None

Day of Week: vendredi

Calendar Date: 11 JUIN 1852

Printed Date Correct: Yes

Pagination: 1 à 3

Title of Article: Histoire et Archéologie musicale [Feuilleton du Journal des Débats]

Subtitle of Article: *Histoire de l'Harmonie au moyen-âge*, par M. de Coussemaker. – *Antiphonaire de Saint-Gall*, publié par le Père L. Lambillotte. – *Antiphonaire de Montpellier*, transcrit par M. T. Nisard. – Divers travaux de MM. Vitet, Vincent, Tesson, Alix, etc. – De la restauration du chant grégorien.

Signature: J. D'ORTIGUE

Pseudonym: None

Author: Joseph d'Ortigue

Layout: Front-page feuilleton

Cross-reference: None