

Saint Bernard,
premier abbé de Clairvaux



TRAITÉ DU CHANT.

ŒUVRES COMPLÈTES
DE
SAINT BERNARD

TRADUCTION NOUVELLE
PAR M. L'ABBÉ CHARPENTIER

TOME DEUXIÈME

pages 531-544
TRAITÉ DU CHANT.



PARIS
LIBRAIRIE DE LOUIS VIVÈS, ÉDITEUR
RUE DELAMBRE, 9
1866

*La numérotation de haut de page est reproduite
entre crochets carrés : []*

AVERTISSEMENT SUR LE TREIZIÈME
OPUSCULE DE SAINT BERNARD.

I. *Le livre sur le chant* attribué à saint Bernard m'a été adressé, il y a quelque temps déjà, par un homme de pieuse et sainte mémoire, Jean Bona, alors abbé général de sa congrégation et plus tard cardinal de la sainte Église Romaine. Ce livre est précédé d'une lettre qui m'a paru être, en effet, de saint Bernard. Quant au traité lui-même, il me semble qu'on doit le regarder comme étant l'œuvre commune de plusieurs écrivains, qui coopérèrent avec saint Bernard à le rédiger, ainsi qu'on est en droit de l'induire d'un passage de la lettre précitée. Dans le manuscrit de Joigny, cet opuscule est attribué à Gui, abbé de Charlieu, sous le titre de LETTRE DE DOM GUI, ABBÉ DE CHARLIEU, SUR LE CHANT. Cette lettre commence par ces mots : « Le chant que les maisons religieuses de l'ordre de Cîteaux ont l'habitude de chanter, etc. » Tandis que le traité commence ainsi : « Nous vous informons d'abord, etc. » Gui, abbé de Charlieu, abbaye qui se trouvait dans le diocèse de Besançon, est le même que celui à qui saint Bernard a adressé sa lettre cent quatre-vingt-dix-septième et les deux suivantes. Ce qui m'empêche de le regarder comme l'auteur de ce traité, c'est que, vers la fin, il appelle ses comprouvinales les églises de Reims, de Beauvais, d'Amiens et de Soissons et qu'en parlant de l'antiphonier de Soissons, il dit :

« Nous l'avons pour ainsi dire à notre porte. » D'après cela, il me semble beaucoup plus vraisemblable que l'auteur de ce traité est un certain moine, abbé de Long-Pont, abbaye qui n'est pas éloignée de Soissons. Peut-être bien cet abbé n'a-t-il fait qu'aider saint Bernard à composer ce traité, avec un autre abbé, Gui, de Charlieu ; car, saint Bernard ne l'écrivit pas seul. Il se peut aussi, que cet autre abbé soit Gérard de Long-Pont dont il est parlé dans la Vie de saint Bernard, livre VII, chapitre XI, à moins que ce ne soit un autre Gui, abbé d'un autre Charlieu, situé près de Senlis.

II. On doute, en effet, généralement que ce traité ait été écrit du vivant même de saint Bernard, car on voit, dès les premiers mots de la lettre et de ce traité même, qu'il fut composé longtemps après les *Exordes de Cîteaux*. Mais un traité de ce genre, assez nouvellement fait, se trouvait conservé dans un exemplaire des livres que Etienne, troisième abbé de Cîteaux, fit corriger ; et, d'après lequel il ordonna de corriger ensuite tous les livres de l'ordre, y compris l'antiphonier. Car tels étaient le soin et le zèle des chefs de cet ordre pour tout ce qui concerne les choses saintes. Ce traité se trouvait donc ajouté, comme je l'ai dit, à cet exemplaire corrigé des livres de l'ordre ; mais il en fut séparé dans la suite, comme j'ai pu m'en convaincre moi-même d'après la table des ouvrages contenus dans ce

recueil, et aussi à l'espace laissé vide par son retrait. D'ailleurs on ne peut nier que cet opuscule remonte aux premiers temps de l'ordre de Cîteaux, puisque dès les premières pages on y lit qu'alors les religieux de cet ordre observaient leur règle dans toute sa pureté, sans admettre aucune dispense, ce qui ne peut convenir qu'aux premiers temps des Cisterciens. Dans le livre des *Instituts de Cîteaux*, qu'on croit avoir été réunis en volume par Rainard, abbé de Cîteaux, en 1134, on cite parmi les livres nécessaires aux nouveaux monastères, un antiphonier ; or l'antiphonier de Cîteaux commençait par ce traité. D'ailleurs la vie d'Etienne, abbé d'Obasine, ne laisse aucun doute à ce sujet ; elle a été écrite par un de ses contemporains et vient d'être éditée par le savant Baluze dans le tome IV *Des mélanges*. On y lit, en effet, liv. II, chap, XIII ; « Il faut savoir que les livres dont les Cisterciens se servaient dans le principe, étaient très fautifs et très vicieux ; on s'en servit néanmoins jusqu'au temps de saint Bernard. Mais à cette époque, par suite d'une décision prise par tous les abbés, ils furent corrigés et disposés dans leur ordre actuel par le même abbé Bernard et par ses chantres. » On ne peut désirer rien de plus explicite que ce témoignage.

III. Dans le supplément des Pères que le révérend père Jacques Hommey, religieux Augustin, publia à Paris en 1684, on trouve un

petit traité sur la manière de chanter l'antiphonier et le graduel. Comme saint Bernard ne parle point de ce traité dans sa lettre, mais seulement de l'antiphonier, il y a tout lieu de douter qu'il soit de lui et de ses collaborateurs ; a plus forte raison trouvons-nous qu'il y a lieu de douter aussi de l'authenticité de plusieurs autres écrits attribués à saint Bernard par Hommey. Il m'a semblé que je devais faire suivre ces lignes d'un avertissement que m'a adressé autrefois sur ce traité de saint Bernard, Jean de Bona. Voici comment cet homme d'une insigne piété s'exprime : [532]

LETTRE DE DOM JEAN BONA,

abbé général de la congrégation réformée de saint Bernard de l'ordre de Cîteaux.

Jean Bona, au Lecteur, salut.

Dans le célèbre monastère de Saint-Sauveur de Mont Amiat, de l'ordre de Cîteaux, au diocèse de Sens, se trouve un vieil antiphonier de cet ordre, que les religieux y ont apporté avec eux de Cîteaux même, lorsque la réforme de Cîteaux y fut introduite par le vénérable abbé Régnier, en 1731. En tête de cet antiphonier se trouve placé ce traité attribué à Dom Bernard, abbé de Clairvaux. Je ne doute pas qu'on n'en trouve d'autres exemplaires dans les autres abbayes de cet ordre. Charles de Visch dans sa *Bibliothèque de Cîteaux*, parle en ces termes d'un exemplaire de

cet antiphonier : « Dans le monastère de Laon en Flandre, on conserve une lettre inédite du même abbé Bernard sur le chant, commençant par ces mots : « Bernard humble abbé de Clairvaux. » Possevin, dans *La Bibliothèque choisie*, liv. XV, chap. vu, compte saint Bernard parmi les auteurs qui ont écrit sur la musique. Ange de Picigitan, de l'ordre des frères mineurs, publia à Venise, en 1547, « deux livres de la *Fleur angélique sur le plain chant et sur le chant figuré.* » Or dans le premier de ces deux livres, il cite textuellement, au chap. XXIX, plusieurs choses extraites du traité de saint Bernard. « C'est, dit-il, ce que prouve saint Bernard lui-même dans son traité sur la musique, quand il dit, que, lorsqu'on doit rendre un son moins élevé, on l'indique quelquefois par un bémol, mais accidentel pourtant, de peur que le chant ne se confonde avec un autre ton. » De même, en parlant de la finale des tons, au chap. XLVI, il dit : « Saint Bernard qui n'était pas moins versé dans les sciences humaines que dans les divines, décrit la valeur de ces lettres dans son beau traité sur la musique et dit que ces lettres D, E, F, G, sont des finales de tons. » Plus loin, chapitre XLVII, en parlant de l'étendue des tons, soit en montant, soit en descendant, il dit : « Toute espèce de tons doit avoir dix notes, comme le dit saint Bernard, avec non moins d'exactitude que de savoir dans le beau prologue ou traité sur la musique, et il en donne trois

raisons principales ; d'abord l'autorité même du psautier, l'égalité de la dignité et le besoin de la note. » Tous ces témoignages prouvent évidemment que l'auteur du traité dont il est parlé ainsi, n'est autre que saint Bernard. D'ailleurs, le style, autant que les expressions propres à la musique permettent d'en juger, rappelle bien celui de ce saint Docteur. S'il emploie souvent le mot barbare, manière, *maneria* et *maneries*, c'est que les musiciens mêmes en font un fréquent usage. On le trouve aussi employé dans un petit livre sur la musique pratique qu'on voit dans Bède, mais qu'on a eu tort d'attribuer à cet auteur, comme le prouvent assez le nom des notes de musique dont l'invention lui est de près de trois siècles antérieure et beaucoup de choses encore qu'on y lit et qui sont tirées mot pour mot du *Doctrinal* et du *Microloge* de Guy d'Arezzo. D'ailleurs, saint Bernard emploie ce mot *maneria*, mode ou manière, — dans sa trois-cent trente-neuvième lettre, adressée à Baudouin. De tout cela ressort le soin extrême que nos Pères apportaient à écarter de la célébration de l'office divin tout ce qui semblait déplacé ou nouveau, et à conserver la gravité et la majesté du culte aussi bien dans le chant que dans les paroles. J'avais eu la pensée d'enrichir ce traité de notes fort étendues ; mais, réflexion faite, je n'y ai point donné suite ; elles auraient été superflues à ceux qui connaissent la musique et inutiles à ceux qui l'ignorent. Mais on

peut toutefois voir ce que j'ai écrit sur le chant ecclésiastique et sur les tons de la musique, dans mon *Harmonie de l'Église chantante*, chap. XVII, §. 3 et 4. [533]

LETTRE OU PROLOGUE DE SAINT BERNARD SUR L'ANTIPHONIER DE L'ORDRE DU CÎTEAUX.

Bernard, humble abbé de Clairvaux à tous ceux qui copieront cet antiphonier ou qui chanteront dessus, salut

Une des choses dont se soient préoccupés nos Pères, les fondateurs de l'ordre de Cîteaux et qui ait le plus vivement stimulé leur zèle et leur religion, ce fut de ne chanter pour célébrer les louanges de Dieu, rien qui ne fut de la plus grande authenticité. Aussi, envoyèrent-ils à Metz, dont l'antiphonier passait pour grégorien, des gens chargés de leur en faire et rapporter une copie. Mais ces envoyés trouvèrent que les choses étaient bien loin d'être ce qu'on leur avait dit. L'antiphonier examiné avec soin ne leur plut point, le chant et les paroles en étaient remplis de fautes ; il était d'ailleurs on ne peut plus mal composé et ne valait absolument rien presque sous aucun rapport. Cependant, une fois qu'on l'eut, on s'en servit tel qu'il était et on l'a conservé jusqu'à présent. Mais enfin, nos frères, les abbés de l'ordre ne pouvant plus le supporter plus longtemps décidèrent qu'on lui ferait subir les changements et les corrections nécessaires et me chargèrent de ce soin. M'étant donc adjoint tous

ceux de nos frères qui étaient les plus versés et les plus habiles dans l'art et la pratique du chant, nous avons composé un nouvel antiphonier avec des morceaux empruntés à plusieurs autres antiphoniers et nous en avons formé le recueil ci-joint que nous croyons exempt de fautes pour le chant comme pour les paroles. C'est d'ailleurs, ce que pourra juger quiconque le chantera, pour peu qu'il ait la connaissance du chant. Aussi, voulons-nous que tel qu'il est dans ce volume, il soit reçu et suivi désormais, tant pour le chant que pour les paroles, dans tous nos monastères ; et le présent antiphonier ayant été approuvé par le chapitre général de l'ordre et reçu par tous les frères abbés, sans exception, nous défendons que personne y change rien sous quelque prétexte que ce soit. Quant aux motifs et aux raisons qu'on a eus de faire les changements que nous annonçons, s'il peut être agréable à quelqu'un de les connaître pleinement et en détail, il n'a qu'à lire la petite préface, dont les susdits correcteurs du vieil antiphonier ont eu soin de le faire précéder. En voyant clairement toutes les [534] fautes dont le chant et les paroles étaient remplis, il est impossible qu'on ne reconnaisse pas la nécessité qu'il y avait de le corriger et d'en faire un nouveau.

PRÉFACE OU TRAITÉ DU CHANT OU DE LA
CORRECTION DE L'ANTIPHONIER.

1. Le chant en tisane chez les Cisterciens, bien vite rempli de fautes aussi nombreuses que graves, dura pourtant bien longtemps à cause de l'autorité de ceux qui le chantaient. Mais comme il semblait tout à fait indigne de religieux qui faisaient vœu de vivre selon la règle, de chanter les louanges du Seigneur en dépit de toute règle, ils convinrent de corriger leur chant, d'en retrancher toutes les fautes qui le défiguraient, d'en faire disparaître toutes les licences ineptes autant qu'illicites, pour le fonder sur des règles vraies et complètes et le rendre plus facile à noter et à chanter que tous les autres chants auxquels il était bien inférieur. Il convient, en effet, que ceux qui pratiquent la règle dans toute sa pureté, sans tenir compte des disputes dont les autres s'autorisent, possèdent aussi la vraie science du chant et répudient toutes les licences que se permettent ceux qui, dans leurs chants, se préoccupent moins de la nature que de l'imitation, emparent ce qui veut être uni, et unissent ce qui demande à être séparé, en sorte que confondant tout, c'est selon qu'il leur plaît, non point selon ce qu'il faut, qu'ils commencent ou terminent, font descendre ou monter, composent et ordonnent leur chant. Ainsi que personne donc ne s'étonne ou ne se contrarie, s'il trouve que le chant n'est pas tel qu'il l'a entendu jusqu'à présent et a subi plusieurs changements. En effet, tantôt la progression du chant est contre les règles, et

tantôt l'opposition réclame contre la progression ou contre la disposition, et tantôt enfin l'opposition se détruit elle-même. Or tout cela étant contre les règles, nuit plus qu'il ne sert à la perfection du chant et doit être complètement banni du milieu de ceux qui savent couper le mal dans sa racine, plutôt que d'y parer par des dispenses. D'ailleurs la musique étant l'art de bien chanter, on doit exclure de la musique tout ce qui se chante sans méthode, sans règle et sans ordre. Quant au changement du texte même, il est facile je crois de le motiver. On troupe dans plusieurs chants, des textes si peu variés et si restreints, que dans la même histoire on répète trois ou quatre fois le même verset, comme s'il n'était pas possible de trouver dans l'Ancien et dans le Nouveau Testament, quelque chose de mieux à mettre à la place de ces répétitions. Dans bien des fêtes, nous trouvons aussi des post-communion substituées à certains répons, par des hommes qui n'ont pas la moindre notion de la simplicité de l'antiphonier, et elles sont suivies de versets qui s'y rapportent si peu, qu'il est absolument, impossible de les noter selon que l'exige la manière de les prononcer.

2. Nous nous sommes donc appliqués à ne pas laisser le même verset se répéter dans le même office ; nous avons même fait plus encore, car si je ne me trompe, on trouvera à peine dans tout l'antiphonier deux ou trois versets qui y

soient répétés deux fois. Nous avons supprimé quelques post-communion, que nous avons remplacées par des répons connus et authentiques ; nous avons conservé le texte de plusieurs répons parce qu'il est saint et tiré des Évangiles, et nous les avons [535] ornés d'un chant aussi beau que convenable, tout en n'employant partout qu'une musique sobre et décente. En beaucoup d'endroits de l'antiphonier, nous avons trouvé tant de fautes et tant de choses bouffonnes et dépourvues de toute authenticité, qu'elles ne pouvaient être qu'une cause de dégoût et d'ennui pour le lecteur, et dont l'effet sur les novices instruits dans la discipline ecclésiastique, mais ignorant ou dédaignant aussi bien le texte que la note de l'antiphonier, était de les rendre beaucoup moins zélés et moins ardents pour chanter les louanges de Dieu. Nous engageons donc en particulier ceux qui entreprendront de copier ces livres, de ne point séparer les petites notes qu'ils verront réunies et de ne point réunir celles qu'ils trouveront séparées, attendu que ces seuls changements peuvent amener des grandes différences dans le chant ; ils auront soin de plus de terminer chaque chant par sa finale, car c'est surtout de la transposition des finales qu'est résulté une telle confusion dans les morceaux de chant, qu'il y en a plusieurs qui portent le nom d'une manière de chant quand ils appartiennent à une autre.

3. En effet, on compte quatre *manières* ou quatre sortes de chants auxquelles on peut ramener toutes les autres. Chez les grecs, on les désigne par les mots *proto, deuto, trito et tetarto*. Elles sont opposées les unes aux autres et se distinguent entre elles par certaines propriétés. Ainsi, la première manière, en partant du son final, procède, en montant, par un ton suivi d'un demi-ton, et, en descendant, par un ton. Elle n'a que deux finales qui sont D et A, l'une et l'autre suivies, en montant, d'un ton et d'un demi-ton, tandis qu'en descendant, elles procèdent par un intervalle d'un ton. La seconde manière au contraire, en partant également du son final, procède ; en montant, par un demi-ton suivi d'un ton, et, en descendant, par un ton. Elle a aussi deux finales, qui sont E et B carre, qui nous donneront naturellement les intervalles indiqués soit en montant, soit en descendant. La troisième manière procède, en montant, par deux tons, et, en descendant, par un demi-ton ; elle a aussi deux finales qui sont F et L, lesquelles ont en effet les propriétés que je viens de dire. La quatrième manière procède, en montant, par deux tons, et, en descendant, par un ton ; elle n'a qu'une seule finale qui est G. La première manière comprend deux modes, vulgairement appelés tons ; ce sont le premier et le second. La deuxième manière comprend également deux tons, le troisième et le quatrième ; la troisième a deux tons aussi, le

cinquième et le sixième ; enfin la quatrième en compte également deux qui sont le septième et le huitième. Tous ces tons, deux à deux, qui sont propres à chaque manière, ne se distinguent pas entre eux par des finales différentes ; car ils ont les mêmes finales, ils ne varient que par la progression, c'est-à-dire par la quantité des sons et par leur composition, ou leur qualité. Si donc vous voulez noter des livres de chant, retenez bien que tous les morceaux qui sont faits ou qu'on se proposera de faire dans la première manière, en se conformant aux règles, ne peuvent finir qu'en D ou en A ; et que par conséquent, tout morceau de chant qui peut se [536] reposer sur l'une de ces deux finales, appartient à la première manière et se trouve dans le premier ton, non dans le second. C'est là une double erreur, me direz-vous, puisque d'un côté, tous les morceaux de chant de la première manière peuvent se terminer non-seulement par cette finale, mais encore en G ou en B mol, et que, de l'autre, ceux qui se terminent par cette finale ne sont pas tous de la première manière ; ainsi le *Benedicta tu in...*, le *Petre amas me...*, et beaucoup d'autres antiennes semblables se terminent en A, et cependant sont dans le quatrième ton, qui appartient à la seconde manière. C'est en quoi beaucoup se sont trompés, et cette erreur vient de l'emploi du B mol qui a conduit bien des ignorants à semer une multitude

de fautes dans la musique. En effet, ce n'est pas par quelques accidents ajoutés, mais par la valeur propre et primitive des lettres que les finales se distinguent et qu'on juge principalement et avant tout d'un morceau de chant. Dans le compte naturel des lettres, il s'en trouve sept qu'on appelle graves ; elles ont été doublées pour que le chant puisse courir plus librement ; on en a même triplé plusieurs. Or les lettres doubles sont aiguës et les triples, très aiguës. Si vous considérez la position de chacune de ces lettres par rapport à celles qui les suivent ou les précèdent immédiatement, vous n'en trouverez certainement pas d'autres que le D et l'A, qui procèdent, en montant, par un ton et un demi-ton, et, en descendant, par un ton ; ce sont donc les deux seules lettres finales de la première manière., dont le propre est de procéder comme nous venons de le dire, soit en montant, soit en descendant. Le G, se trouve donc exclu, puisque, dans l'ordre naturel des lettres où il se trouve placé dans le principe, et qu'on suit quand on le répète, il ne procède pas du tout, en montant, par un ton suivi d'un demi-ton, mais directement par deux tons.

4. Dans l'ordre des lettres cité plus haut, on ne compte pas le B mol ; il est, en effet, évident pour tout le monde qu'on ne peut le placer au nombre des lettres graves, puisqu'on ne le trouve jamais avec elles ; on ne peut pas non plus le

ranger parmi les lettres aiguës, car il ne peut s'ajouter par redoublement à aucune des lettres graves ; il a été inventé non pour déterminer une finale, mais pour conserver l'euphonie dans un grand nombre de morceaux de chant où elle serait diminuée ou détruite par le triton qui se termine au B carre. Aussi, dans toutes les manières de chant, quand on veut baisser un son, on emploie le B mol au lieu du B carre, mais ce n'est qu'en passant et par une sorte d'emprunt, afin d'empêcher qu'il n'altère le chant et ne lui donne de la ressemblance avec une autre manière ; car dans les livres de chant, il n'y a point de ligne ni d'espace assigné au B mol par aucune lettre, il ne vaut que là où il est écrit ; aussi s'il se représente une seule fois un B carre le B mol doit être oublié et disparaître du livre, jusqu'à ce qu'il y ait nécessité de l'y replacer. Si donc au moyen du B mol, on terminait un chant de la première tisière, en G, on irait contre la pensée même qui l'a fait inventer, et contre l'institution des finales, attendu que nul morceau de chant ne doit finir par une autre lettre que la finale de la manière à laquelle il appartient. Si vous me répondez que le G devient la finale de la [537] première manière par le moyen d'un B mol, je vous répondrai que cela ne peut se faire. En effet, pour qu'il en fût ainsi et que le G devint une finale de la première manière, il faudrait que, selon la disposition naturelle des lettres, il

procédât en montant par un ton suivi d'un demi-ton ; or ni le B moi ni aucun autre artifice ne peuvent faire qu'il en soit ainsi. Par conséquent, lors même qu'on accorderait qu'un morceau de chant de la première manière pût, à la rigueur, être noté ou chanté en G par le moyen d'un B mol, il ne s'en suivrait nullement que, par ce moyen ou par tout autre, le G fût la finale de la première manière, parla raison que nous avons dit plus haut s'opposer à ce qu'il en fût ainsi. En ce cas quelle utilité ou quel avantage y a-t-il à noter, en recourant à des accidents, un chant quelconque dans une autre finale, quand on peut le noter dans sa finale propre et naturelle, d'une façon d'autant plus sûre qu'elle est plus inattaquable, d'autant meilleure qu'elle est plus exacte, et d'autant plus agréable qu'elle est plus vraie ? En conséquence, pour éviter de tomber dans une faute ou dans une superfluité, ayez soin de placer le B mol où le besoin en sera, puisque c'est la nécessité qui l'a fait inventer ; et de ne point écrire avec ce signe tout chant qui peut se noter sans lui. Quels sont les chants où l'usage du B mol est indispensable ? Ce sont ceux qui, sur la même lettre, font tantôt un ton et tantôt un demi-ton. Cependant les lettres très aiguës et celles qui en sont voisines sont moins connues des chantres peu exercés ; par condescendance pour leur faiblesse, on a pris l'habitude de noter un peu plus bas, par le moyen du B mol, certains chants qu'ils

n'auraient pas pu faire commodément sans cela. Mais comme nous voulons qu'on connaisse et qu'on pratique les lettres supérieures aussi bien que les inférieures, autrement celles-là seraient inutiles, on trouvera ici, avec des finales basses, tous les chants auxquels leur manière leur en donne de basses, et avec des finales hautes, ceux qui doivent, par la nature de leur mode, en avoir de hautes. De même, on saura pour ce qui est de l'antienne *Benedicta tu*, et de unes qui lui ressemblent et qui ne peuvent se terminer qu'en A, que, par suite de cette disposition, elles sont indubitablement de la première manière et du second ton, non point de la quatrième. En effet, cette antienne *Benedicta tu*, dans un endroit, procède au-dessus de la finale, d'abord par un ton, puis naturellement par un demi-ton au moyen d'un B carre, et dans un autre endroit, elle commence par un demi-ton et continue par un ton en vertu d'un B mol. Or je vous demande quelle perspicacité il y aurait à préférer l'accident à ce qui est naturel, pour décider dans quel ton se trouve ce morceau de chant, et à décider que, tandis qu'il est de la première manière, selon sa nature, il faut néanmoins le regarder comme étant de la seconde, à cause d'une disposition accidentelle ? Mais on sera encore bien plus étonné de cette ineptie, et on la repoussera plus vivement si on jette les yeux sur l'antienne *Petre amas me*, et sur plusieurs autres du même genre ;

en effet, on trouve qu'elles ont naturellement au dessus de la finale, un ton suivi d'un demi-ton par le moyen du B mol, sans avoir jamais un demi-ton suivi d'un ton à l'aide du même B mol. Pour quel motif, par conséquent, les fera-t-on de la seconde manière ? De même encore pour l'antienne *Nos qui vivimus* : comme d'après la manière dont elle se chante presque partout, elle doit [538] se terminer proprement et principalement en D, et se trouve ainsi du deuxième ton, de mauvais copistes font la faute de l'écrire en G par un B mol, et jurent, après cela, qu'elle est dans le huitième ton, quoique chez eux, le G par un B mol, soit la finale non de la quatrième, mais de la seconde manière. Or je me demande où est le musicien qui peut supporter qu'on place dans le huitième ton un morceau de musique qui se termine en D quand tout morceau qui a l'A pour finale propre et naturelle se trouve être dans le quatrième ton ?

5. Il y a donc nécessité de corriger tous les chants en A, dont la nature a disparu par suite d'une certaine ressemblance produite par l'apposition de lettres qui en défigurent la composition et font qu'ils semblent finir dans un ton quand ils ont commencé dans un autre. Dans de très vieilles bibliothèques de monastères fameux, on trouve un abrégé très élégant de l'art musical, qui commence par ces mots : Attendu qu'il y a peu de monde. Je l'ai lu en partie, mais je

ne me rappelle point avoir vu de quel auteur il est. Or, dans cet abrégé, on appelle ces sortes de tons, si j'ai bonne mémoire, des tons bâtards, c'est-à-dire, illégitimes et dégénérés, parce que, est-il dit dans cet ouvrage, après avoir commencé par le septième et continué pendant quelque temps en ce ton, ils dégénèrent vers la fin et se terminent les uns dans le premier, et les autres dans le second. Ainsi l'antienne *Ex quo facta est* se termine dans le premier et *Benedicta tu*, dans le quatrième. On a donc changé toutes ces finales comme il convenait de le faire et on a terminé tous les chants de cette nature en septième ton. Ces sortes de chants sont de deux espèces ; en effet, les uns, en partant de leur première lettre, montent par un mouvement gai jusqu'à la quinte et font une pause sur cette lettre ; mais si la quinte n'était suivie, en descendant, d'abord d'un ton, puis d'un demi-ton et de trois tons, disposition qu'on ne peut trouver que dans la quinte du septième ton, on ne pourrait noter dans ce ton le reste de ces chants, comme on le voit dans le *Benedicta tu*, et dans les autres chants semblables, qui, après avoir débuté et continué quelque temps dans ce ton, prennent vers la fin, à l'aide du B mol qui change le demi-ton de place, le caractère propre au second ton et acquièrent ainsi une ressemblance irrégulière avec le quatrième ton. En conséquence, on a fait subir aux morceaux de chant dont la finale demandait à être changée, la

correction jugée nécessaire. Il y en a quelques uns qui sortent de leur ton, dès la lettre par laquelle ils commencent, montent à la quarte et y font une pause, ce qui paraît propre aux tons plagaux, tels sont le chant du *Dominus regit me* et celui du *Post partum*. On les trouvera corrigés non-seulement à la fin, mais aussi au commencement et ramenés d'un bout à l'autre au septième ton. Il y a encore un avis à donner ici au chantre, au sujet des finales de la troisième et de la quatrième manière, sur lesquelles règne aussi une grande confusion. En effet, on trouve une foule de misérables chants qui ne sont modulés ni dans une manière ni dans une autre et qui peuvent également se terminer en C ou en G, et qui ont des finales de manières de chants tout à fait différentes. Bien des gens, après avoir attentivement [539] considéré ces sortes de chants, disent avec raison qu'on doit les tenir tous pour irréguliers, dès qu'on ne peut distinguer avec certitude à quelle manière ils appartiennent, et sont d'avis qu'on doit en étendre la progression ou en varier la composition, en sorte qu'ils ne puissent plus se terminer par des finales de manières différentes. En conséquence on a fait cesser, par de courts et légers changements ce qu'il y avait de douteux dans tous ces chants défectueux et désormais il ne sera plus possible d'hésiter sur les finales qu'il faut leur attribuer. On terminera donc tous les chants de la première manière, c'est-à-dire du premier et

du second ton, ainsi que nous l'avons dit, en D et en A ; tous ceux de la seconde, c'est-à-dire du troisième et du quatrième ton, en E et en B carre ; et bien que les tons authentiques et les plagaux soient naturellement susceptibles de recevoir cette dernière lettre, on ne trouvera pourtant dans l'antiphonier aucun ton authentique qu'on puisse terminer par un B carre. En effet, s'il s'agit d'un répons, il ne peut avoir son verset en authentique puisqu'il a un demi-ton placé au-dessous de la sixième lettre par laquelle il commence. S'il est question de l'antienne *Sæculorum*, elle ne peut pas non plus et pour la même raison, être dans la sixième lettre.

6. Aucun chant montant à la sixte par une quinte suivie d'un demi-ton, ne peut se terminer en B carre puisque ce B carre n'a pas de quinte supérieure. Voilà pourquoi on n'a pas trouvé très commode d'avoir le verset, le neume et le *Sæculorum* dans le troisième ton. Et pourtant, on a peut-être remarqué en même temps l'utilité et l'inutilité du B carre ; son utilité, quand on fait la sixte au lieu de la quinte, comme si, lorsque l'inutilité de cette finale ferait place à son utilité, il se trouvait une autre lettre toute prête pour recevoir son élévation et la rendre authentique. Néanmoins, chez nous, on trouvera un authentique terminé en B carre, dans le *Euntibus*, ce qui ne peut se rencontrer nulle part ailleurs. Mais ce ton n'a point de verset commun et n'en peut avoir, il

n'en a qu'un qui lui est propre. Quant aux morceaux de chant de la troisième manière, c'est-à-dire du cinquième et du sixième ton, ils se terminent en F ou en C ; ceux qui se terminent en F, sont la plupart des tons authentiques et ceux qui se terminent en C, sont presque tous des plagaux. Tous les chants de la quatrième manière, c'est-à-dire du septième et du huitième ton, doivent avoir G pour finale. Il faut bien remarquer que ces sept lettres sont toutes également et proprement des finales, et ne pas croire que l'une d'elles l'est plus au moins que les autres, car toutes ont également l'aigu des authentiques et le grave des plagaux. Elles commencent au D grave et finissent par le C aigu ; au-dessus et au-dessous on n'en saurait trouver de parfaites au point de vue de la gravité ou de l'acuité. Mais pour que chacune de ces lettres l'emportât sur les précédentes par la plénitude de la progression, les musiciens ont disposé les lettres depuis le G grec jusqu'aux deux *e e'* très aigus, ce n'est pas qu'ils aient mieux aimé abonder que manquer, mais c'est [540] qu'ils n'ont voulu ni surabonder ni manquer, voilà pourquoi ils ont disposé les lettres de sorte qu'on ne peut les resserrer sans inconvénient ni les prolonger sans superfluité. À quoi bon, en effet, surajouter quelque chose là où la disposition des lettres suffit à la plénitude en question, à laquelle,

¹ Dans les manuscrits, on trouve la lettre H qui vaut un E, c'est l'E du monochorde de Guy d'Arrezzo.

d'ailleurs, on ne peut rien retrancher sans dépouiller une des finales de la beauté de cette plénitude ?

7. De plus, il y a beaucoup de morceaux de chant où la disposition hémiole ou tronquée, dont la gravité dite *épitrite*², se trouve altérée par une double élévation des lettres ; tels sont le *Cornelius, sancte Paule*, et plusieurs autres encore. Tous ces chants, en effet, sont doubles et irréguliers ; doubles en ce qu'ils sont en partie authentiques et en partie plagaux ; irréguliers dans la manière dont ils procèdent, soit en montant, soit en descendant ; c'est ce dont conviennent les docteurs d'erreur eux-mêmes ; mais ils disent que cela ne se fait que par suite d'une licence, car ils aiment mieux confondre les règles, en défendant leurs fautes, que de retrancher leurs fautes, en s'en tenant aux règles. Qu'est-ce que cette licence qui s'égare dans le champ de la similitude et produit l'incertitude et la confusion, enfante la présomption et abrite l'erreur, force enfin la vérité à céder le pas et trouble le jugement ? Qu'est-ce, dis-je, que cette licence qui se permet de réunir les choses opposées, de franchir les limites que la nature a fixées et pèche en même temps contre les lois de la symétrie dans les choses qu'elle unit, et contre celles de la nature ? Il est plus clair que le jour,

² En musique, on nomme hémiole un intervalle composé d'un ton et d'un demi-ton (c'est notre tierce mineure) ; et épitrite un intervalle composé de trois tons et d'un demi-ton dont la place varie entre les trois tons, (c'est notre quinte majeure).

que cm sont des chants mal composés et écrits en dépit de toute règle, que ceux qui descendent tellement bas, qu'on ne peut plus les entendre comme il faut, ou qui s'élèvent à des tons si aigus, qu'il est impossible de les chanter. Il faut évidemment qu'un chant soit composé de manière à pouvoir être entendu et exécuté. Il y a des musiciens qui, considérant ce qu'on peut faire avec la voix sans crier et en demeurant dans un certain medium, ont réglé que ce medium serait de huit ou neuf sons. Pourtant il en est d'autres, dont le sentiment parut préférable, qui permettent à la voix un espace de dix sons, à cause du décachorde du psautier et pour que tous les sons du diapason, c'est-à-dire de l'octave, soient égaux, en sorte que les derniers sons de l'octave comme ceux du milieu, aient la double possibilité d'être élevés ou baissés au moyen de deux autres sons ajoutés à l'octave, l'un en haut l'autre en bas ; car tout chant n'a besoin que de cet intervalle de huit sons, non d'un plus grand, pour se développer librement, ce qui fait que l'octave suffit à la progression régulière de toutes sortes de chants. Car si dans la progression des morceaux de chant par l'addition de deux sons aux deux extrémités de l'octave, selon ce que nous venons de dire, en trouve dix sons, le chant peut bien moduler dans l'octave et s'élever ou descendre jusqu'aux sons ajoutés aux deux extrémités, mais il ne peut ni passer ni revenir par ces sons extrêmes. Il y a

plus : d'après la disposition des tons et des demi-tons en vertu de laquelle les musiciens font procéder la première, la quatrième et la septième [541] lettre par un ton en montant et en descendant, la deuxième et la cinquième par un ton en descendant et un demi-ton en montant, la troisième, au contraire, et la sixième par un ton en montant et un demi-ton en descendant, et se servent aussi quelquefois du B mol pour adoucir l'intervalle de triton, d'après cette disposition, dis-je, il n'y a pas de chant composé dans les dix sons au plus, qui ne puisse se noter ; mais un chant de onze sons ne le pourrait point. En effet, supposez un ton authentique de la troisième manière, et disposez-le de manière qu'il ait, dans un endroit, un ton et dans un autre un demi-ton, puis élevez ce chant de dix sons de manière qu'il en ait onze en comptant celui qui lui est ajouté au grave, et vous verrez qu'on ne peut le noter, car on ne peut le terminer par le C aigu, puisqu'il a au grave, sans la finale, tantôt un ton et tantôt un demi-ton ; on ne peut pas non plus le terminer au C puisqu'il excède les lettres *ee* aiguës.

8. Il y a donc trois raisons qui ont fait donner dix sons au chant ; l'autorité du psautier, l'égalité d'étendue pour chacun et la nécessité de la notation. Voilà pourquoi les musiciens ont regardé ces dix sons comme la plénitude même de la progression musicale, ce qui leur fit étendre la disposition des finales pour qu'il y en ait une

pour chaque son, du G grec jusqu'aux deux *ee*, sans cela la formule des sons serait incomplète et ne permettrait pas à tous les tons leur entier développement. Dans leur progression, ces dix sons donnent naissance aux tons authentiques et aux tons plagaux. On appelle authentiques les tons majeurs, le premier, le troisième, le cinquième et le septième qui se refusent à baisser ou à descendre vers les sons graves, et qui se distinguent par des bonds légers et un mouvement vif et modulent sur la quinte et au dessus. Ces tons descendent d'une lettre au dessous de leur finale et montent de huit, ce qui fait leur dix sons. Les tons plagaux sont mineurs, ce sont le second, le quatrième, le sixième et le huitième ; ils montent rarement à la quinte qu'ils dépassent plus rarement encore, ils aiment mieux moduler lentement au-dessous. Ces tons montent de cinq lettres et descendent de quatre au-dessous de leurs finales qui semblent tenir le milieu de leur étendue ; par cet arrangement aussi beau que rationnel, ils descendent vers le grave d'autant de sans au dessous des authentiques que ceux-ci s'élèvent au dessus d'eux. Ainsi les tons plagaux ne peuvent s'élever au dessus de la sixte, et les authentiques ne peuvent descendre de plus d'un son au dessous de leur finale. C'est donc un véritable non-sens que de faire monter un ton plagal jusqu'à l'octave, et de faire descendre un authentique à la quinte ou même à la quarte. En effet,

pourquoi composer de ces chants qui descendent trop bas pour être notés, et beaucoup trop aussi pour qu'on puisse les chanter, qui font varier les lignes, torturent les organes de la voix, passent aux extrêmes, et tantôt s'élèvent jusqu'aux nues, tantôt descendent au fond des abîmes Y Aussi au dire de Guy d'Arezzo, c'est pour empêcher qu'on ne compose de tels chants, qu'il a été décidé que chacun des quatre diodes, c'est-à-dire le proto, le deuto, le trito et le tetarto serait subdivisé en deux tons, l'authentique et le plagal, et tellement réglé que les chants élevés seraient dans les tons aigus et les graves dans les tons graves. Car ces [542] sortes de chants dont nous parlons plus haut, étant en partie graves et plains et en partie élevés et aigus, un verset et un psaume entonnés sur un seul et même ton ne peuvent pas se plier convenablement à des tons différents, puisque si on le fait descendre au grave, il ne peut plus s'accorder avec les sons aigus, et si on le fait monter à l'aigu, il n'est plus d'accord avec les sons graves. Guy d'Arezzo recommande encore d'éviter l'abus du grave et de l'aigu dans les antiennes et les répons dont le chant doit se rapporter à celui des psaumes et des versets. Car le chant étant commun et double, tandis que le verset et le saeculorum sont dans un ton authentique ou plagal seulement, ces derniers ne peuvent se raccorder convenablement à ce chant, attendu qu'il y en a plusieurs où le grave et l'aigu sont

tellement confondus, qu'on ne saurait dire s'ils sont plutôt authentiques que plagaux.

9. Ainsi, comme la nature elle-même, par les limites infranchissables qu'elle a tracées, empêche qu'on ne puisse trouver plus de quatre manières de chant qui comprennent huit modes par la disposition ascendante des tons authentiques, et descendante des tons plagaux ; mais si les tons authentiques et les plagaux, pris deux à deux, appartiennent à la même manière de chant, ils diffèrent entre eux d'abord par la progression, car l'un descend au grave quand l'autre s'élève vers l'aigu, puis par la composition qui est vive pour les tons ascendants, c'est-à-dire pour tous les tons authentiques et grave pour les descendants, c'est-à-dire pour les plagaux.

10. Pour les distinguer entre eux, on a inventé les neumes qui s'ajoutent à la fin de chaque antienne. Quelques auteurs les nomment *slives* ; les Grecs les désignent par les mots *Hoa nocane* et *Nocais* et autres mots semblables qui ne présentent aucun sens, il est vrai, mais qui, par la diversité et la différence des sons, rappellent à l'oreille aussi bien qu'à l'esprit l'admirable variété des tons. Ils rendent donc si bien, par ce moyen, la manière et la composition de leurs modes que, lorsque ces mots sont une fois bien gravés dans la mémoire on distingue facilement, à l'oreille seule, après un peu d'exercice les tons auxquels ils conviennent. Chaque neume doit être propre et

suffisant à son mode ; il est suffisant, quand il s'adapte bien à toutes les finales de son ton. et propre, quand il ne convient qu'à ces finales, il est clair qu'ils ne répondraient point au besoin qui les a fait inventer, qui est de distinguer les modes entre eux, s'ils ne convenaient point à toutes et aux seules finales de chaque mode. Ils doivent donc rendre la manière et la forme tant commune que propre de leur mode ; la manière, par leur disposition, et la forme par la composition. Je passe, sans m'y arrêter, les neumes des tons plagaux qui semblent, en effet, parfaitement inventés de manière à suffire à tous et à leurs seuls modes et je ferai remarquer que les neumes des tons authentiques ont été mal inventés ou se sont altérés depuis qu'on les a trouvés, à l'exception de celui du premier ton. Ainsi, le neume du cinquième ton est mal trouvé, puisqu'il n'est ni suffisant ni spécial à son mode. En effet, il procède par deux tons suivis d'un demi-ton en montant et ne peut se terminer qu'accidentellement en F, puisqu'il a sa finale normale en C ; il ne suffit donc point à son mode, car il doit s'adapter naturellement à ses deux finales, sans le secours du [543] B mol qui n'a pas été du tout inventé pour distinguer les propriétés des tons. N'est-il pas absurde en effet, qu'un chant ne puisse recevoir son neume, dans les lettres dans lesquelles il est écrit tout entier puisque le neume est destiné à montrer la nature

d'un morceau de chant ? Or, c'est précisément ce qui se produit dans les chants qui procèdent par le triton en montant. De plus, ce neume n'est point spécial à son mode, puisque naturellement et proprement il finit en C, qui est la finale de la quatrième manière de chant. Jetez un coup d'œil sur le neume du septième ton, et comparez-le avec celui du cinquième, vous trouverez qu'ils ont la même composition et la même disposition, en sorte que celui-ci peut aussi bien convenir au septième que celui-là au cinquième et réciproquement ; j'en conclus que le neume du septième ton est mal trouvé, puisqu'il peut également s'adapter à la finale de la troisième manière. Mais je trouve encore quelque chose à reprendre dans ces deux neumes ; en effet, l'un et l'autre procèdent en montant par un ton et un demi-ton et font une pause sur la quarte, comme il arrive dans le neume du huitième ton qui est un ton plagal ; ils ne rendent donc l'un et l'autre ni la composition commune des tons authentiques, ni la composition propre à un authentique en particulier, et ne peuvent pas non plus être attribués avec raison au huitième ton qui est plagal. Voilà pourquoi on les a changés tous les deux, de manière qu'ils fussent l'un et l'autre propres et suffisants chacun à leur mode sans le secours d'une ritournelle inutile, Le neume du troisième ton était également insuffisant parce qu'il ne pouvait convenir aux authentiques qui peuvent se

terminer en B carre, on a donc supprimé dans ce neume, le demi-ton qui se trouve au dessous de la sixte. Toutes ces propriétés sont absolument nécessaires pour distinguer les tons authentiques de leurs tons plagaux. Ainsi, l'antienne, *Lex per Moysen data est*, qui ne monte qu'une fois à la quinte et le reste du temps se continue au-dessous, serait tout entière dans un ton plagal, si elle n'avait la composition propre de son ton authentique qu'on retrouve dans son neume qui descend d'un ton au dessous de la finale pour remonter d'une quarte composée de deux tons suivis d'un demi-ton, puis va à la quinte par deux tons pleins et revient par certaines modulations intermédiaires à sa finale. Si on parcourt telle antienne qu'on voudra du premier ton, on retrouvera cette composition presque dans toutes. On peut faire la même remarque sur les neumes des autres tons authentiques. Il faut se donner bien de garde, si on veut arriver à reconnaître parfaitement les chants et à les distinguer les uns des autres, de supprimer ces neumes sous prétexte d'abrégé, car l'avantage qu'on voudrait obtenir en abrégé le chant serait loin d'égaliser les inconvénients qui résulteraient de cette suppression. [544]

11. Telles sont, entre autres, les principales raisons qui nous ont fait corriger l'antiphonier reçu par toutes les Églises ; nous avons eu beaucoup plus à cœur de tenir compte de la

nature que de l'usage reçu. D'ailleurs, nous avons été poussés à ce travail non par la présomption mais par l'obéissance ; si donc on nous reproche d'avoir fait un antiphonier particulier qui ne ressemble point aux autres antiphoniers, nous nous consolerons en pensant que c'est la raison toute seule qui rend le nôtre différent de tous les autres, tandis que ce qui met de la différence entre tous les autres antiphoniers, c'est le hasard ou quelque chose qui ne vaut pas mieux que le hasard, mais non point la raison. Car, bien que tous antiphoniers se ressemblent en ce que tous sont fautifs, pourtant, dans les choses où ils pourraient très bien se ressembler, ils diffèrent tellement qu'il n'y a pas deux provinces dont les antiphoniers soient semblables. Aussi, y a-t-il lieu de se demander avec étonnement, comment il se fait que les antiphoniers fautifs et vicieux sont d'une autorité plus grande et d'un usage plus répandu que ceux qui sont bons et réguliers. En effet, pour ne parler que des Églises qui sont de la même province que nous, prenez l'antiphonier de Reims et comparez-le à celui de Beauvais, d'Amiens ou de Soissons, qui sont à notre porte, si on peut parler ainsi, et je vous engage à rendre grâce à Dieu, si vous en trouvez deux pareils.

Nous ne voulons point laisser ignorer à la postérité qu'il y a plusieurs choses que nous avons laissées dans l'ancien antiphonier. par ordre de nos Seigneurs et Pères : sans être absolument

intolérables, elles pourraient néanmoins être beaucoup mieux. Il y en a deux pourtant que nous avons laissées sans les corriger, quoiqu'il y eût lieu de le faire, ce sont le mètre du quatrième ton et celui du septième ; nous les avons corrigés dans le graduel, mais, à cause de l'usage de l'antiphonier, nous n'avons pas pu leur faire subir toutes les corrections dont ils étaient susceptibles, nous en fûmes encore empêchés par nos pères, sur l'ordre et avec la bénédiction desquels nous avons exécuté tout le reste de notre mieux. Quant aux mètres susdits, il est facile de comprendre en quoi ils pèchent ; le chant des psaumes sur le quatrième ton ne peut, à cause du mètre s'adapter à aucune antienne finissant en B carré, et le mètre du septième se repose sur une lettre, sur laquelle ce ton ne commence jamais, ce qui est contre les règles dans toute espèce de tons, car tout ton doit faire les pauses sur les lettres par lesquelles il commence le plus ordinairement.

FIN DES TRAITÉS.