

DOM EUGÈNE CARDINE
PROFESSEUR A L'INSTITUT PONTIFICAL
DE MUSIQUE SACRÉE
DE ROME

SEMIOLOGIE GREGORIENNE

SEMILOGIE

GREGORIENNE

Dom Eugène CARDINE
Professeur à l'Institut Pontifical
de Musique Sacrée
à Rome

Il m'est agréable d'exprimer ma plus vive gratitude à Dom Godehard Joppich. Non seulement c'est lui qui a eu l'idée de cette publication, mais il a assuré la rédaction, la présentation et la réalisation de la première édition en langue italienne.

Ma reconnaissance s'étend également à ceux qui, par leurs suggestions autant que par leurs critiques, l'ont aidé dans ce travail de patience. Un remerciement spécial est dû à Dom Rupert Fischer, dont les travaux précis ont grandement facilité la recherche des exemples, et à la Rév. Mère Marie-Elisabeth Mosseri, qui a préparé avec un soin extrême cette transposition en langue française.

A tous, mon plus fraternel merci.

E. C.

ISBN 2-85274-020-6

Extrait des ÉTUDES GRÉGORIENNES
Tome XI, 1970

Abbaye Saint-Pierre de Solesmes
F 72300 Sablé-sur-Sarthe

SEMILOGIE GREGORIENNE

INTRODUCTION

1) Paléographie et sémiologie

La paléographie étudie les écritures anciennes dans le but d'en retrouver la lecture exacte, de les localiser et de les dater. Ce terme se réfère surtout à l'étude des écritures grecque et latine.

Mais on peut, par analogie, parler également de paléographie musicale en la définissant : "la science des anciens systèmes de notation employés pour traduire la musique dans le domaine visuel. Au sens large, son objet est donc la lecture des anciens textes musicaux, pour en permettre la compréhension et la restitution sonore. Dans un sens plus précis, la paléographie musicale se limite aujourd'hui à l'étude des seules graphies avec leurs formes, leur histoire, leur répartition géographique"(1).

En ce qui concerne le chant grégorien, le travail paléographique - au sens où nous l'avons défini, - semble avoir été achevé avec l'édition Vaticane : on a obtenu, à partir des sources les plus importantes d'époques et de régions diverses, une restitution mélodique assez fidèle du répertoire grégorien authentique.

Et cependant, la Vaticane ne donne qu'une partie de ce qu'expriment les signes neumatiques les plus anciens. Si, en effet, la reproduction du dessin mélodique au moyen d'une graphie existant déjà depuis plusieurs siècles, y est presque parfaite, elle néglige, par contre, presque complètement ce fait que, pour un même dessin mélodique, les anciennes notations possédaient divers signes. C'est ainsi, par exemple, que l'on trouve pour le seul torculus au moins cinq signes bien distincts :  En les traduisant tous de façon identique, la Vaticane omet leur signification particulière qui, puisqu'il s'agit toujours du même dessin mélodique, ne peut être que d'ordre interprétatif.

Il manque quelque chose à une notation qui se borne à exprimer l'élément le plus matériel de la musique, à savoir le rapport mélodique des notes entre elles. Car ce qui "informe" ce matériel sonore et fait qu'une suite de notes devient musique et par conséquent art, c'est le jeu combiné des durées et de l'intensité librement voulu par l'auteur, et que l'interprète doit retrouver et faire revivre.

Or, les premiers copistes du chant grégorien, très imparfaits sur le plan diastématique (notation précise des intervalles mélodiques), ont, par contre, noté soigneusement la partie expressive, "musicale" de la mélodie. Les graphies les plus anciennes avaient donc une double signification : mélodique et expressive.

Par la suite, on chercha à représenter toujours plus parfaitement les intervalles mélodiques, mais, tandis qu'on y parvenait, disparurent de plus en plus les particularités et les finesses interprétatives, et l'on en vint rapidement à écrire toutes les notes de façon identique. En raison de ce nivellement extérieur, le chant grégorien parut être - et devint, en fait - un "cantus planus", c'est-à-dire un chant privé de toute valeur expressive. Ce nom de "plain-chant" qui, aujourd'hui encore, désigne si souvent le chant grégorien, est à écarter, car il est l'expression d'un a priori faux.

De là résultent la nécessité de retourner aux manuscrits et l'intérêt de notre étude. La méthode que nous suivons repose sur deux principes :

1° Etude *paléographique* des signes neumatiques avec leur signification mélodique;

2° Etude *sémiologique* : où l'on recherche la raison (logos) de la diversité des signes (semeion), afin d'en déduire les principes fondamentaux pour une interprétation authentique et objective. Cette interprétation, au lieu de s'inspirer de concepts esthétiques ou rythmiques modernes, et donc étrangers à l'époque grégorienne, doit plutôt se laisser guider par les faits que nous révèle l'étude comparative des divers signes : seule base réelle pour l'exécution pratique.

2) Origine des signes neumatiques

Les premiers copistes des mélodies grégoriennes utilisèrent des signes déjà employés dans les textes littéraires, conservant leur signification originale (accent aigu et accent grave) ou l'adaptant, selon une analogie plus ou moins étroite avec le phénomène musical à exprimer.

L'accent aigu et l'accent grave des grammairiens étaient déjà, de par leur nature, aptes à distinguer les notes aiguës des notes graves : virga et tractulus.

Les signes d'abréviation   furent employés, en raison de la finesse de leur dessin, pour figurer des sons légèrement répercutés : stropha et trigon.

Les signes de contraction   furent attribués aux sons particulièrement unis à leurs voisins : oriscus.

Le point d'interrogation   se prêta à représenter un phénomène vocal apparenté à la modulation ascendante de toute phrase interrogative : le quilisma.

On constate ainsi le souci d'utiliser plusieurs moyens graphiques pour exprimer la variété des notes. A la base du système se manifeste l'intention de traduire une mélodie par un geste et de fixer ce geste sur le parchemin. En fait, le neume est un "geste écrit".

3) Manuscrits

a) *Saint-Gall*

Les manuscrits de Saint-Gall, célèbre abbaye suisse, semblent être les plus riches de signes neumatiques différenciés. Conservés en grand nombre, ils ont l'avantage de présenter un témoignage imposant et d'une évidente cohérence. L'étude de la notation sangallienne s'impose donc à qui veut approfondir le chant grégorien. Les documents les plus importants sont :

- Saint-Gall 359, Cantatorium de St-Gall, début du Xe siècle : c'est tout à la fois le plus ancien, le plus parfait et le plus précis des manuscrits de l'école sangallienne. Il ne contient que les pièces du soliste : Graduels, Alleluias, Traits.
- Einsiedeln 121, Graduel de St-Gall, XIe s. C'est le plus important des manuscrits complets : il contient, en effet, avec les pièces du soliste, les antiennes d'Introit, d'Offertoire et de Communion. Par ailleurs, il est riche de lettres significatives.
- Bamberg, Staatl. Bibl., lit. 6. Graduel de St-Emmeran de Ratisbonne, écrit vers l'an 1000. On y remarque un usage presque exclusif des épisèmes.
- Saint-Gall 339, Graduel de St-Gall, XIe s.
- Saint-Gall 390-391, Antiphonaire du B. Hartker, moine de St-Gall, qui l'écrivit vers l'an 1000. C'est probablement le meilleur témoin pour les chants de l'Office.

b) *Autres familles de notation*

Afin d'éclairer les cas étudiés, nous ferons également appel à quelques mss d'autres familles.

- Laon 239, Graduel écrit vers 930, aux environs de la ville. De récentes études ont révélé sa particulière valeur sur le plan rythmique.
- Chartres 47, Graduel, Xe s. De notation bretonne, il présente de nombreuses indications rythmiques.
- Montpellier, Bibl. de la Faculté de Médecine, H. 159, Graduel, XIe s. Utilisé à Dijon dans l'enseignement musical, il contient une double notation : neumatique et alphabétique.
- Bénévent, Bibl. Cap., VI 34. Graduel, XI-XIIIe s. Ecrit sur lignes à la pointe sèche, son apport est précieux pour la traduction mélodique.
- Paris, B.N., lat. 903, Graduel de St-Yrieix, XIe s. C'est un témoin important de la tradition aquitaine (France méridionale et Espagne) (2).

TABLEAU des SIGNES NEUMATIQUES de SAINT-GALL

	Noms des Graphies	Graphies simples	Graphies différenciées par				Graphies indiquant une particularité d'ordre			
			l'adjonction		la modification		mélodique	phonétique		
			de lettres	d'épisèmes	du tracé	du groupement (coupures)			Liquescence	
								augmentative	diminutive	
Graphies indiquant le mouvement mélodique	1	Virga	a	b	c	d	e	f	g	h
	2	punctum et tractulus								
	3	clivis								
	4	pes								
	5	porrectus								
	6	torculus								
	7	climacus								
	8	scandicus								
	9	porrectus flexus								
	10	pes subpunctis								
	11	scandicus flexus								
	12	torculus resupinus								
Graphies comportant un unisson	13	apostropha			[2]	[2]			[2]	
	14	distropha		[2x]	[22]				[22]	
	15	tristropha		[22x]	22				22	
	16	trigon				[: : :]			[:]	[2]
	17	bivirga et trivirga			// ///				//	
Graphies comportant un signe de conduction	18	pressus		[2]	[2]			[2]	[2]	[2]
	19	virgastrata								
	20	oriscus								
	21	salicus								
	22	pes quassus								
	23	quilisma								
	24	pes stratus								

Entre crochets on trouve les formes neumatiques utilisées seulement "en composition".

4) Explication du "Tableau des signes neumatiques sangalliens"

L'ordonnance de ce tableau est double :

1° verticalement : une triple division correspond aux signes diacritiques utilisés :

- graphies à base d'accents : 1-12;
- signes d'élision : 13-16. (Le signe 17, bien que formé d'accents aigus, est placé ici en raison de l'unisson qu'il comporte);
- signes ondulés de contraction : 18-22 et quilisma : 23, dérivé du point d'interrogation.

Quant au pes stratus, 24, il demeure en marge, comme on le verra plus loin.

2° horizontalement : en regard des graphies simples ou de base (a), s'alignent d'autres graphies différenciées par des additions ou par diverses modifications destinées à signifier soit des nuances rythmiques (b, c, d, e), soit des précisions d'ordre mélodique (f) ou phonétique (g, h).

La partie principale du tableau est constituée par les quatre colonnes b, c, d, e, dont l'ordre est celui de la découverte du sens des signes qui s'y trouvent. C'est, en effet, grâce aux "lettres" (b) expliquées par Notker (+ 912) que l'on a compris la signification des épisèmes (c) puis celle des tracés anguleux, tortueux et élargis (d) et ce n'est qu'en tout dernier qu'a été reconnue la valeur des coupures (e).

Il est pratiquement impossible, et d'ailleurs inutile, de présenter tous les neumes complexes que renferment les mss de St-Gall. Les graphies qui figurent sur ce tableau suffisent amplement pour expliquer et classer ce qui constitue le système de notation sangallien. L'intérêt principal réside, en effet, dans la classification des graphies qui, sans pouvoir correspondre à une logique absolue, donne toutefois une idée assez claire du travail remarquable des premiers copistes.

Les notions se préciseront graduellement au cours de l'étude que nous ferons de chacun de ces signes neumatiques. Ce n'est qu'après cette étude qu'il nous sera possible de définir le neume lui-même. Mais il nous faut dès maintenant distinguer un signe "isolé" sur une syllabe, du même signe "en composition" c'est-à-dire uni à d'autres sur la même syllabe. Lorsqu'un signe est isolé, c'est un neume; s'il est en composition, ce n'est qu'un élément neumatique.

a = ut altius elevatur ad monet. légèrement plus haut // quelques fois = augete = augmenté, allongé
 c = ut cito vel celeriter dicatur certificat = léger, rapide
 e = ut equaliter sonetur eloquitur = égal, semblable

aussi 1/ la note suivante est sur la même degré de l'échelle des sons que la précédente;

2/ le neume suivant est le même que le précédent (même hauteur et mêmes intervalles)

3/ le motif mélodique suivant est le même que le précédent (la formule est répétée deux fois)

i = iusum vel inferius insinuat = plus bas // iusum // inferius = notablement plus bas

b = levare laetetur = notablement plus haut

S = sursum scandere sibilat = en haut

t = trahere vel tenere debere testatur = retenu

x = expectare expectit = allongé

NOTES ISOLÉES

VIRGA, TRACTULUS, PUNCTUM

Pour écrire une note isolée, les copistes sangalliens emploient deux signes : la virga et le tractulus. Seul, le notateur du Cantatorium use d'un troisième : le punctum.

1) Signes paléographiques

VIRGA : / /

On reconnaît facilement dans la première graphie l'accent aigu des anciens grammairiens : un trait assez fin tiré de bas en haut et incliné vers la droite. Cet angle d'écriture \wedge caractérise l'ensemble de la notation sangallienne.

Un épisème, petit trait perpendiculaire, peut être ajouté à l'extrémité supérieure de la virga. Parfois, cependant, on ne peut distinguer nettement si la virga s'achève par un trait voulu ou s'il ne s'agit que d'un "lâcher-de-plume".

TRACTULUS : - \ - \ -

On peut encore reconnaître l'accent grave des grammairiens dans la deuxième forme, rarement employée. Mais, dans le signe habituel, il a été réduit - sans doute pour permettre une écriture plus rapide - à un petit trait horizontal. Un épisème peut être ajouté aux deux formes. - La dernière graphie, tractulus doublement épisémé, ne se trouve qu'en composition et seulement dans quelques manuscrits.

PUNCTUM : .

On ne rencontre le punctum isolé que dans C. Les autres mss sangalliens ne l'emploient, en effet, que dans des graphies d'au moins trois notes, par ex. : \wedge climacus; \wedge pes subtripunctis.

2) Signification mélodique

a) Relation mélodique entre virga et tractulus

Par rapport à la note qui précède ou qui suit, la virga indique une note aiguë, le tractulus, une note grave :

H 152/15

1
Ant

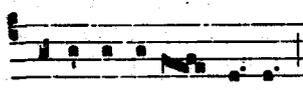
Tradetur enim et cru-ci-fi-géndum.

Que l'on considère les deux virgas "ex parte ante" ou "ex parte post", toutes deux signifient une note plus élevée. L'identité des deux relations se retrouve pour le tractulus central: il est plus grave que les deux notes qui l'encadrent. Par contre, pour le tractulus initial et pour celui que

porte l'avant-dernière syllabe, une seule des deux relations est à considérer et suffit à motiver le choix du signe : le premier tractulus indique une note au grave de ce qui suit (ex parte post); l'autre, une note au grave de ce qui précède (ex parte ante). Une suite de tractulus indique toujours des notes à l'unisson.

Voici maintenant un autre cas :

v - - / M - - H 307/13

2
Ant. 

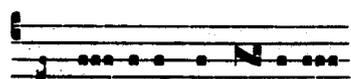
Nativitas glor. ortæ de tri-bu Ju-da,

Il semble, de prime abord, qu'après les deux notes à l'unisson, la virga de "tri-bu" indique une élévation de la mélodie. Et cependant, malgré la virga, la note de "tri-bu" demeure à l'unisson des précédentes.

Ici, c'est en fonction de ce qui suit (ex parte post) que s'explique la virga. Et, de fait, la syllabe "tri-bu" porte une note plus grave que les trois précédentes. La virga ne veut donc pas dire : "élever ici la voix", mais "attention! la note suivante descend".

Le contraire se trouve aussi, par exemple sur la première syllabe du mot "Ec-clesiae", où le tractulus prend la place de la virga pour annoncer l'élévation mélodique du neume suivant.

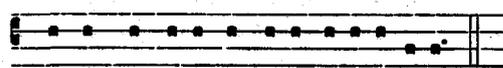
v " " / / . N - " " B 9/14

2^{bis}
Intr 

IN mé-di-o * Ecclé-si-ae

C'est en vertu de ce principe que le verset "Os justi..." porte la notation suivante :

- - - - - / - - - - -

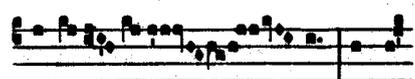
3 

Os ju- sti me-di- tá- bi-tur sapi- énti- am.

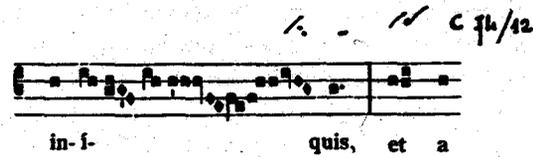
La virga s'explique "ex parte post" : c'est comme un "préavis" qui signale la descente de la note suivante.

Cette relation "ex parte post" se manifeste plus clairement encore dans l'exemple suivant emprunté au Grad. "Ad Dominum dum tribularer" :

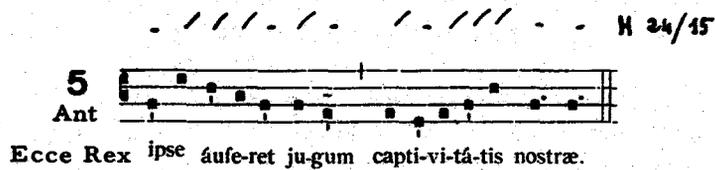
v / - / C 74/9

4
Gr. 

Ad Dom. clamá- vi, et ex-



Les deux cadences sont identiques (3), mais le début de l'incise suivante diffère : dans le premier cas, en effet, la note initiale de l'incise est un LA, dans le second, c'est un DO. Cette différence "ex parte post" provoque donc une notation différente du SI qui termine la phrase précédente. Dans le premier cas, le copiste use d'une virga pour le SI, car la mélodie descend ensuite au LA; dans le second cas, au contraire, il écrit un tractulus car, ici, cette note précède un DO.



Considérons d'abord la partie centrale de cet exemple.

Bien que les syllabes "auferet jugum captivitatis" soient les deux fois à l'unisson l'une de l'autre, le copiste a alterné tractulus et virga afin de préciser la descente mélodique qui suit la virga.

Mais comment noter plusieurs syllabes chantées dans une succession descendante ou ascendante? Regardons, dans le même exemple, les mots "ipse auferet". La notation des syllabes "i-pse" ne pose, en raison de la situation des notes, aucun problème; de même pour "auferet" dont la courbe mélodique se termine sur une note grave: un tractulus s'impose donc. Par contre, les notes de "au-fe-ret" sont ambiguës : toutes deux sont à l'aigu de la note suivante et au grave de la précédente. Ici et dans tous les cas analogues, le copiste emploie normalement la virga (4).

Il en est de même pour une série ascendante. Ainsi, dans l'exemple précédent, si nous regardons les mots "captivitatis nostrae", les tractulus de "ca-pti-vitatis" et de "no-strae" s'expliquent facilement ainsi que la virga de "captivita-tis". Quant aux deux notes ambiguës de "capti-vi-ta-tis", elles sont à nouveau écrites avec une virga (4).

Il est évident que les notateurs sangalliens manifestent une préférence pour la virga. Avec elle d'ailleurs ils ont souvent esquissé une certaine diastématique, comme on le voit dans l'intonation de l'ant. "Cantate Domino" :



Il convient de faire ici allusion au manuscrit de Laon. La notation messine ne possède qu'un signe pour les notes isolées de valeur normale : signe ondulé plus ou moins ample $\sim \sim \sim$. Chaque fois que, pour une raison mélodique, les copistes sangalliens écrivent virga ou tractulus, on trouve à Laon cet unique signe, disposé de façon quelque peu diastématique.

b) *tractulus incliné ou gravis*

Si une note grave, généralement écrite avec un tractulus horizontal, se trouve notablement plus bas que celle que l'on attendrait, le tractulus est parfois tracé de façon inclinée, d'où son nom de *gravis*. Par ex. :

7
Resp
Viri sancti co-ró-nas tri-umphá-les

8
Ant
SPÍ-ri-tus Dómi-ni • replé-vit

c) *Usage mélodique du punctum*

Le punctum isolé, employé seulement par C., ne remplace jamais qu'un tractulus, c'est-à-dire une note grave. Là, en effet, où le dessin mélodique demande une virga, la virga est toujours utilisée. Nous donnons deux exemples tirés de C., en superposant la graphie de E qui, ignorant l'usage du punctum, écrit constamment à sa place un tractulus :

- / y - E 200/3
 . / ✓ . C 100/2

9
Tr
Eripe me Verúntamen justí

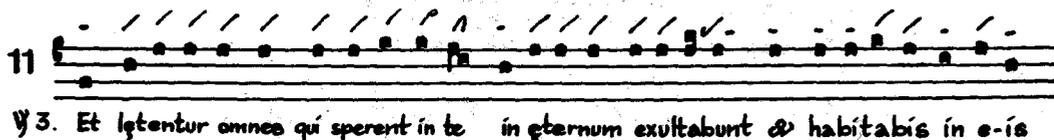
. . ✓ E 101/3 . . ✓ E 101/5
 . . ✓ C 65/12 . . ✓ C 65/13

10
Tr
Qui habitat V a negó-ti-o a ru-f-na

3) Interprétation des signes

a) relation rythmique entre virga et tractulus

Certains musicologues ont pensé que le tractulus et la virga indiquaient des valeurs rythmiques différentes (= valeur simple, / = valeur double). La réponse est donnée par l'exemple suivant, choisi entre bien d'autres, dans le codex 381 de St Gall (écrit vers l'an 1000), qui contient les versets des psaumes des Introïts et Communions. Il s'agit ici du troisième verset de l'Intr. "Verba mea", p. 82 :



Lorsque la seconde partie du verset est trop longue, on la partage aujourd'hui au moyen d'une simple pause. Mais, à cette époque, on chantait un pes sur la syllabe accentuée du mot précédant la césure. Tandis que les notes à l'unisson qui précèdent le pes, sont écrites avec des virga, celles qui le suivent portent, au contraire, des tractulus, car, ici, la corde de récitation est au grave de la deuxième note du pes. Or, il est manifestement impossible que, dans cette récitation psalmodique, les notes qui précèdent le pes aient une valeur double de celles qui le suivent.

Nous pouvons donc en déduire que le choix de la virga et du tractulus (tous deux représentant une note isolée sur une syllabe) est uniquement d'ordre mélodique, mais que, sur le plan rythmique, il n'y a aucune différence entre eux.

Quant à la valeur rythmique de ces deux signes, lorsqu'ils sont isolés sur une syllabe, ils représentent un temps syllabique, c'est-à-dire une durée essentiellement liée à celle du texte et à son exacte prononciation. Il n'existe pas, dans le chant grégorien, de rythme purement théorique, a priori et absolu. Le chant grégorien étant essentiellement une musique vocale, le rythme ne se réalise que dans la symbiose du texte et de la mélodie, et, plus précisément, de la syllabe et du son. Nous verrons plus loin que cette loi vaut également pour les éléments neumatiques des mélismes. Là encore, en effet, le temps syllabique demeure le fondement et le point de référence du mouvement rythmique. Ce temps syllabique n'est cependant pas un temps rigoureusement mesuré et toujours égal. Il jouit d'une certaine élasticité, conséquence des modifications qui lui sont imposées par le "poids" divers des syllabes elles-mêmes. Il suffit de prononcer simplement les exemples suivants pour constater la différence de durée des syllabes :

- 1° Veni Domine
- 2° non confundentur
- 3° dii eorum - filii tui

- 1° cinq syllabes de temps syllabique normal;
- 2° cinq syllabes plus lourdes : le temps syllabique y est donc élargi;
- 3° cinq syllabes légères qui donnent un temps syllabique plus fluide.

Cette variété de "durée fondamentale" entre les syllabes peut se développer davantage encore, comme on le verra aux paragraphes b) et c).

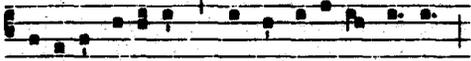
b) *Virga et tractulus épisémés*

Le fait qu'un épisème soit ajouté à la graphie simple de la virga ou du tractulus, indique déjà suffisamment l'importance de la note : la main du copiste ayant souligné le neume par une addition.

1) Notes épisémées dans les cadences redondantes

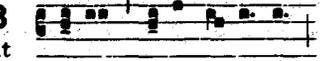
Les cadences, surtout les cadences redondantes (5) demandent naturellement un certain élargissement. Comment les manuscrits indiquent-ils ces cadences ?

/ / H 20/12

12
Ant 

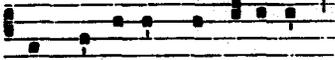
QUÉri-te Dóminum, *dum inve-ní-ri pot-est :

/ / H 21/1

13
Ant 

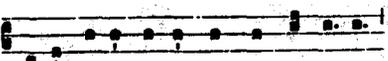
SI-on, *no-li ti-mé-re,

/ / H 147/13

14
Ant 

COmmendémus nosmet-ípsos

- - H 148/8

15
Ant 

Sicut fuit Jonas in ventre ceti

12 : les deux notes cadentielles sont épisémées, ce qui, pour nous, semble normal;

13 : seule la seconde note porte un signe d'allongement;

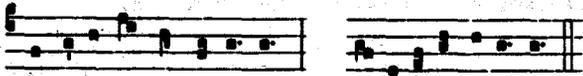
14 : le copiste ne souligne que la première note, l'incise suivante commençant également par un RE;

15 : seule la seconde note est allongée.

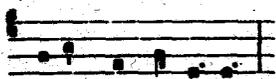
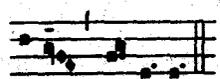
Ce traitement différent d'un même phénomène mélodique nous semble illogique, car nos critères de jugement ne sont pas ceux du copiste.

Les trois exemples suivants montrent la même liberté dans la notation des cadences.

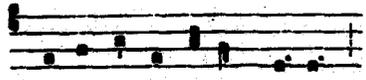
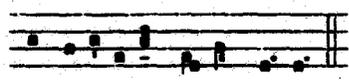
/ / H 431/11 - - H 432/1

16
Ant 

Homo quidam et inci-dit in latró-nes : semi-vivo re-li-cto.

17 Ant   H 82/5

Dñe, si tu vis po-tes me mundá-re : Vo-lo, mundá-re.

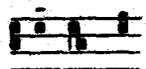
18 Ant Dne   H 82/8 & 9

non surm dignus ut intres sub tectum me- um : et saná-bi-tur pu- er me- us.

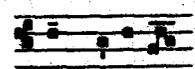
Comme nous pouvons le constater, tandis que les deux syllabes des cadences redondantes médianes sont épisémées, celles des cadences finales ne le sont pas, ce qui est évidemment contraire à notre logique actuelle qui soulignerait surtout les cadences finales. Mais, au moyen-âge, plus une cadence finale était importante ou évidente, moins on jugeait nécessaire de la souligner par des épisèmes. Le copiste s'attachait plutôt à préciser les cadences médianes pour éviter qu'elles ne soient négligées.

Faut-il le dire en passant? De tels faits se concilient difficilement avec le concept mensuraliste qui voit en tout signe épisémé le doublement strict des valeurs rythmiques simples. Sur quel critère peut donc s'appuyer cette théorie, puisque, nous le constatons, les notateurs anciens usaient si librement des épisèmes? Les exemples suivants apportent encore, d'ailleurs, un autre argument contre cette hypothèse.

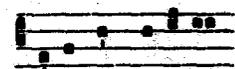
2) Notes épisémées sur des monosyllabes importants

19 Ant  H 25/5

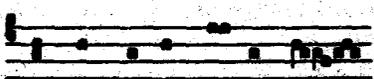
TU es qui

20 Ant  H 50/10

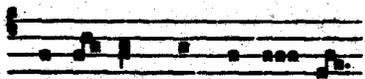
QUEM vi-distis, *

21 Ant  H 24/15

ECce Rex vé-ni- et *

22 Intr  E 95/13

Dum clamarem ab his qui appro- pinquant

23 Intr  E 262/1

De ventre vo-cá- vit me Dó-mi- nus

24 Gr  C 46/3

Omnes de Saba au- rum et thus de-fe-ré-ntes,

Dans tous ces cas, la virga épisémée se trouve sur un mot qui, sans aucun doute, a une réelle importance et que, sur le seul plan théorique, on devrait déjà mettre en relief. Les éditions actuelles ne reproduisent pas toujours l'épisème.

- / - / - - M 134/16
- / / / - - M 200/16

25
Ant

26
Ant

Quid hic Nemo nos condé-xit. Gratia Dei semper in me ma-net.

Il s'agit ici de deux formules cadentielles dont la mélodie porte déjà en soi un rythme bien déterminé. Tandis que, dans le premier cas, l'épisème de "nos" coïncide avec le rythme mélodique, il semble plutôt, dans le second cas, s'y opposer, ce qui montre clairement que l'élargissement suggéré par l'épisème ne peut être qu'une nuance légère (6).

Voici enfin quelques exemples de psalmodie tirés du codex 381 de St Gall :

60/8	II modo ps.	- / / / / / / / / / / / / / / / /
60/11	VI	✓ / / / / / / / / / / / / / / / /
119/6	IV	✓ / / / / / / / / / / / / / / / /
Eructavit cor meum verbum bonum . . .		
68/10	I modo ps.	/ / / / / / / / / / / / / / / /
119/12	IV	/ / / / / / / / / / / / / / / /
concupivit rex speciem tu-am		

Il y a là un fait plus intéressant encore : malgré le flux de la récitation psalmodique, le copiste n'hésite pas, en effet, à souligner certaines paroles importantes.

En conclusion : tous ces exemples de monosyllabes dotés d'un signe épisémé prouvent qu'en aucun cas l'épisème ne peut être compris comme une indication rythmique précise allant jusqu'à signifier le doublement de la valeur du neume simple. Ils nous suggèrent plutôt que l'épisème est écrit pour inviter le chanteur à bien mettre en relief un mot important (7)

c) *Punctum*

Nous avons vu que le temps syllabique peut recevoir un certain allongement qui tient soit à l'élargissement d'une formule cadentielle, soit, parfois, à l'importance d'un monosyllabe ou, dans un mot plus long, de la syllabe accentuée (cf. note 7). Nous verrons maintenant que ce même temps

syllabique peut également être allégé et donc quelque peu écourté. Le tractulus se réduit alors à un point dont la petitesse fait clairement image de la légèreté de la syllabe qui le porte.

28
Gr

Eripe me ⁊ Liberá-tor me-us,

La légèreté des premières syllabes s'explique par le fait qu'étant à l'unisson, elles sont en quelque sorte attirées par la syllabe accentuée. Celle-ci forme, musicalement, la base d'où s'élançe la mélodie.

29
Gr

Audi, ff-li-a, * et vi-de,

Même phénomène : récitation légère à l'unisson qui, avec les deux neumes suivants, également légers, tend à l'accent de "vi-de". Dans les deux cas, par conséquent, les notes écrites au moyen du punctum sont des notes légères de préparation qui tendent avec une certaine rapidité vers l'accent.

Toutefois, même dans C., le punctum est très rare. En effet, la notation sangallienne signifiant l'ondulation mélodique par la relation virga-tractulus, l'emploi du punctum, forme légère du tractulus, y est limité aux cas où pourrait se trouver un tractulus. Lorsque, au contraire, une note plus élevée requiert une virga, le copiste de C. emploie nécessairement ce signe, comme nous l'avons déjà dit plus haut. Mais, et ceci est intéressant, afin d'indiquer que la virga doit être aussi légère et rapide que le punctum, le notateur lui ajoute un "c" (= celeriter: rapidement, légèrement), ce que confirme, par ailleurs, la graphie de L :

30
Gr

PRO-pe est Dómi-nus

Même récitation légère à l'unisson que dans les deux exemples précédents, mais au lieu du punctum, on a ici des virga car, après l'accent de "Dó-minus", la mélodie descend. Laon qui n'emploie qu'un seul signe pour les notes isolées de valeur normale (\curvearrowright), n'a également qu'un seul signe, le punctum, pour leur forme légère, et le copiste en use de façon précise et constante. C obtient le même effet par le "celeriter" quand il pense à l'ajouter.

Peut-être aura-t-on remarqué, dans ce dernier exemple, la situation particulière du c. Chaque fois que, comme ici, le c est placé entre deux signes, il les allège tous deux (cf. ex. 30 et 33). C'est d'ailleurs surtout dans des formules d'intonation de type précis (cf. ex. 31 et 34) qu'on rencontre le c ainsi utilisé.

L 91/5
C 92/11

31
Tr
Deus, Deus Qui timé-tis Dómi- num,

L 144/7
C 119/5

32
Gr
Clamaverunt his, qui tri-bu-lá- to sunt

Les copistes des autres manuscrits sangalliens n'utilisant pas le punctum employé dans C doivent nécessairement recourir à l'addition du c (8).

L 98/13
C 99/2
E 198/8

33
Tr
Eripe me ꝥ. Qui cogi- tavé- runt

L 22/10-12
E 34/10-13

34
Off
IN virtú- te tu- a, de-si- dé- ri- um tri- bu- í- sti

Dans ce dernier exemple, on trouve trois fois le même dessin mélodique : deux notes légères en élan vers la syllabe accentuée. E n'ajoute un c que la première fois, car on a là une formule au dessin mélodique et au rythme toujours identiques chaque fois qu'on la rencontre dans le répertoire grégorien: les chantres n'avaient donc pas besoin de précisions. C'est ce qui explique les nombreux cas où L écrit des punctum sans que les copistes sangalliens ajoutent un c : la formule était si claire et la tradition encore si vivante qu'il n'y avait pas à craindre d'erreur de la part des chantres. Bénévent, également, possède une graphie particulière pour noter ces notes légères: le punctum "fuselé" au lieu du punctum ordinaire.

Parvenus au terme de ce premier chapitre, résumons-en brièvement les points essentiels :
Trois signes différents : la virga, le tractulus et le punctum étaient employés à St-Gall pour écrire une note isolée sur une syllabe :

- mélodiquement, il y a opposition entre

et  = note aiguë
= note grave;

- rythmiquement, il faut distinguer

 = temps moyen ou syllabique,
 = temps diminué
 = temps augmenté.

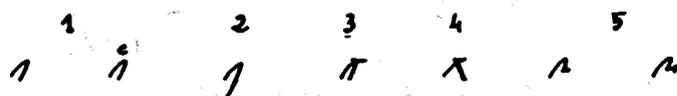
Nous avons vu toutefois que l'usage de ces signes de valeur différente ne nous permet pas de leur appliquer un système rythmique rigidement mesuré ni de déduire des principes mensuralistes de leur emploi paléographique (9).

Chapitre II

CLIVIS

La clivis ou flexe est un neume de deux notes dont la seconde est plus grave que la première. La graphie se compose de deux éléments : accent aigu et accent grave.

1) Signes paléographiques



1 : employé quel que soit l'intervalle qui sépare les deux notes;

2 : indique un intervalle d'au moins une tierce;

3 : porte un épisème horizontal;

4 : forme anguleuse et épisémée, très rare;

5 : employé seulement en composition. Il s'agit d'une virga liée à un tractulus (dans C ce tractulus est habituellement souligné d'un épisème).

2) Interprétation des signes

1 : \curvearrowright Le sommet arrondi du signe suggère déjà graphiquement la légèreté des notes, ce qui est souvent confirmé par l'addition d'un ϵ au-dessus de la clivis ou dans le voisinage de sa courbure.

E 108/1-3

35
Intr

REmi-nisce-re * mi-se-ra-ti-o-num et mi-se-ri-cór-di-ae tu-ae,

2 : \curvearrowright Même signe léger avec indication mélodique pour la seconde note.

C 85/16
E 165/13

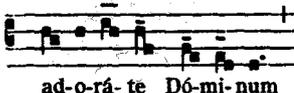
36
Tr

Saepe ¶. Pro-longa-vé runt

3 : π L'allongement indiqué par l'épisme concerne les deux notes et non pas seulement la première, bien que celle-ci soit seule épismée dans les éditions rythmiques (quelques cas très rares, il est vrai, portent l'épisme sur les deux notes, cf. Intr. "Ad te levavi...confi-do"). La graphie de L prouve de façon évidente la longueur des deux notes. Usant, en effet, pour la clivis légère du signe π , L emploie pour la forme longue deux signes ondulés π superposés l'un à l'autre. Les copistes sangalliens remplacent parfois l'épisme par un τ (= tenete : tenir) τ ; on trouve même τ^* .

$\pi \pi \pi \pi$ E 335/12

37
Com
Tollite

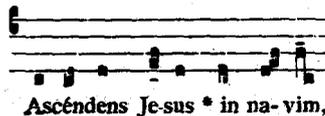


ad-o-rá-te Dó-mi-num

4 : κ Cette graphie anguleuse et souvent épismée, suggère un élargissement plus sensible, d'autant qu'il s'agit toujours d'un intervalle disjoint : une tierce au minimum.

κ H 428/3

38
Ant



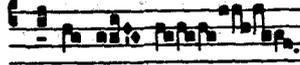
Ascéndens Je-sus * in na-vim,

5 : $\lambda \lambda$ L'allongement ne concerne ici que la seconde note, la première demeurant légère. Cette seconde note est, normalement, à l'unisson de la suivante :

$\lambda \pi$ C 59/5

$\lambda \pi$ E 82/9

39
Tr

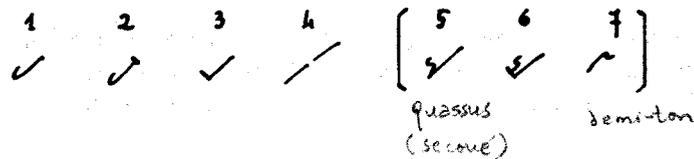


De profundis Dómi-ne :

P E S

Le pes ou podatus est un neume de deux notes dont la seconde est plus élevée que la première. La graphie des trois premiers signes se compose d'un accent grave et d'un accent aigu; l'accent grave est cependant assez réduit.

1) Signes paléographiques



- 1 : pes rond (pes rotundus);
 - 2 : même signe, avec seconde note épisémée;
 - 3 : pes carré (pes quadratus);
 - 4 : signe plus rare dont l'usage est d'ordre mélodique. Parfois, en effet, le copiste signale ainsi que la première note du pes est plus haute que la précédente (ou, au moins, à l'unisson de la précédente, si cette dernière est relativement aiguë).
- Les signes 5, 6 et 7 comportant un oriscus, nous y reviendrons en étudiant ce signe. Nous ne les avons ajoutés ici que parce que la Vaticane les assimile aux précédents, employant pour ces sept graphies l'unique et même signe du pes .

2) Interprétation des signes

1 : ✓ La graphie elle-même suggère la légèreté du groupe: écriture rapide,ursive.

✓ ✓ ✓ ✓ ✓ ✓ C 65/2

40 Tr

Il s'agit dans cet exemple d'une récitation ornée par une série de pes légers. (Le deuxième pes est une forme liquescente du pes rond).

2 : ✓ L'épisème souligne l'importance de la seconde note: la main du copiste unissant d'un trait léger la première note à la seconde, s'arrête alors pour souligner cette dernière d'un épisème.

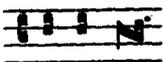
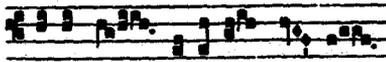
41 Ant H 16/8

42 Gr C 19/15

Les deux exemples sont, mélodiquement, très clairs: prenant un élan léger au grave, la mélodie atteint une corde importante. Le sens du texte justifie, par ailleurs, la mise en relief des mots ainsi soulignés. De fait, la ligne mélodique et l'appui rythmique expriment la même pensée (10).

3 : ✓ L'angle ne permet pas une écriture rapide et donne à ce neume l'impression d'une certaine solidité. Il n'est que de faire plusieurs fois, soi-même, les signes $\checkmark\checkmark$ et $\checkmark\checkmark$ pour percevoir leur signification différente. Comme dans la clivis épisémée \checkmark , les deux notes du pes quadratus sont également longues.

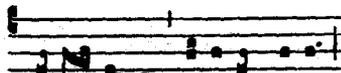
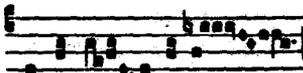
$\int \checkmark$ C 12 $\frac{9}{8}$ $\checkmark\checkmark$ $\checkmark\checkmark$ L C 9 $\frac{0}{12}$

43 Gr  44 Tr 

Probasti \checkmark . igne me Deus Dm. qua-re me de-re-li- qui- sti?

Deux pes appuyés (la première graphie de l'ex. 43, forme liquescente du pes quadratus, est motivée par l'articulation complexe de "igne") soulignent deux mots importants : "igne" dans le graduel de la fête de S. Laurent et "quare" dans le psaume "Deus, Deus meus".

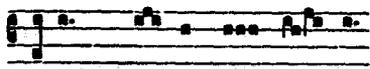
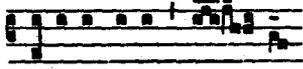
\checkmark E 8 $\frac{4}{6}$ $\checkmark\checkmark$ C 7 $\frac{5}{16}$

45 Com  46 Tr 

IL-lú-mi-na * fá-ci-em tu-am AD te le- vávi

Très clairs également, au double point de vue musical et modal, ces pes quadratus que l'on rencontre à l'intonation de certaines pièces du VIIe mode :

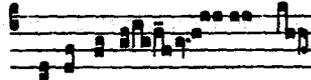
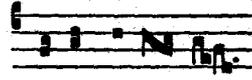
\checkmark E 3 $\frac{0}{4}$ \checkmark E 13 $\frac{1}{6}$

47 Intr  48 Intr 

PU-ER * na- tus est no- bis, Ocu-li me-i * sem- per

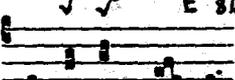
Il est enfin des cas où des pes quadratus successifs "s'imbriquent" en quelque sorte les uns dans les autres, chacun d'eux commençant à l'unisson de la seconde note du précédent :

$\checkmark\checkmark\checkmark$ E 3 $\frac{5}{11}$ $\checkmark\checkmark$ E 31 $\frac{6}{1}$

49 Off  50 Com 

Elegerunt la-pi-davé- runt Ego clamá- vi.

$\checkmark\checkmark$ E 8 $\frac{4}{4}$

51 Com 

Illumina et salvum me fac

Ces graphies figurent admirablement le relief que la conduite mélodique donne à ces paroles importantes (11).

4 : / La valeur rythmique de ce signe correspond à celle du pes quadratus. Le notateur employait cette graphie lorsqu'il la jugeait préférable pour préciser la hauteur mélodique de la première note par rapport au contexte antécédent.

✓ / / B 9^o/19

✓ b e ✓ E 42/42

52
Off



Anima n. e-répta est

De fait, tandis que B écrit ✓ / / , E emploie deux pes quadratus ✓ b ✓ , ajoutant un L (= levare : élevez) devant le second afin de préciser qu'un intervalle ascendant existe entre les deux pes.

Le e (= aequaliter : à l'unisson) qui suit le deuxième pes quadratus de E, indique qu'il y a unisson entre la seconde note de ce pes et la suivante.

Cette graphie nous offre un exemple des "coupures neumatiques" dont nous aurons à parler plus loin. Au lieu d'écrire le pes d'un seul trait ✓ / , le copiste sépare les deux éléments et emploie deux virga / : notation qui suggère déjà par elle-même des notes relativement longues: la plume, en effet, s'arrête et quitte le parchemin avant de poursuivre son tracé.

Le copiste de L applique ce principe de la coupure, écrivant toujours ✓ / au lieu du pes quadratus sangallien, et / au lieu de la clivis épisématique de St Gall : dans l'un et l'autre cas, les deux signes sont séparés. Cette notation de L nous donne la preuve évidente que, dans la forme longue du pes et de la clivis (✓ /), les deux notes ont la même valeur.

RAPPORT DE LA CLIVIS ET DU PES AVEC LE TEMPS SYLLABIQUE

Nous pouvons maintenant comprendre le rapport qui existe entre le temps syllabique, écrit par une virga ou un tractulus, et celui des neumes de deux notes : ✓ π ou ✓ π

Nous recourons pour cela à la mélodie-type des antiennes du IV^e mode en A :

53
Ant

Exspectetur et de-scen-det si-cut ros

Satiavit de quin-que pá-ni-bus

Sion noli ec-ce De-us tu-us

Vade mulier si cre-di-de-ris

O mors mor-sus tu-us

H 43/2

- 162/14

- 21/7

- 164/1

- 224/17

- 1 : Une note par syllabe. Chaque note vaut donc un temps syllabique (ou temps de base).
- 2 : Comme le texte a une syllabe de moins, il y a crase (ou contraction) des deux premières notes sur "de". Les deux temps syllabiques s'unissent dans le signe ✓, pes quadratus.
- 3 : C'est ici sur la syllabe "tu-us" qu'il y a crase de deux notes dans une clivis longue π .
- 4 : Cinq syllabes au lieu des sept du premier exemple : deux crases donc sur les deux premières syllabes.
- 5 : Les six temps syllabiques du premier exemple sont ici groupés deux par deux sur trois syllabes au moyen d'un pes quadratus et de deux clivis longues.

On se souvient qu'il s'agit d'une mélodie-type dont le rythme ne saurait varier. Si donc, au lieu de deux temps syllabiques, on trouve ✓ ou π , il est évident que ces signes correspondent à la valeur des deux temps syllabiques.

Par ailleurs, de même que le temps syllabique moyen, représenté par - et /, peut être allégé (. $\frac{1}{2}$ /), ainsi un groupe de deux temps syllabiques moyens, écrit par ✓ et π , peut, lui aussi, être allégé: on emploie alors ✓ et π .

Les exemples suivants le prouvent clairement.:

The image shows two musical examples. The first example is for the word "Suscé-pimus". It features a rhythmic notation above a staff with a treble clef and a key signature of one flat. The notation includes a dotted note followed by a note with a virga, and another dotted note followed by a note with a virga. To the right, the time signature is given as E 73/8 and L 27/7. Below the staff, the text "53^{tes} Intr" is written, followed by "Suscé-pimus,". The second example is for the word "Confi-té-bor". It features a rhythmic notation above a staff with a treble clef and a key signature of one flat. The notation includes a dotted note followed by a note with a virga, and another dotted note followed by a note with a virga. To the right, the time signature is given as E 166/3 and L 77/9. Below the staff, the text "53^{tes} Off" is written, followed by "Confi-té-bor".

Les deux notes d'anacrouse qui précèdent l'accent de "confi-te-bor" sont écrites dans L par deux punctum et dans E le "celeriter" placé entre le tractulus et la virga donne exactement la même indication. Dans le mot "Su-sce-pimus", l'accent n'étant précédé que d'une seule syllabe, ces deux temps légers sont groupés dans un pes rond (L : J E : ✓) (12).

Chapitre IV

PORRECTUS

Le porrectus est un neume de trois notes dont la deuxième est plus basse que les deux autres. Le signe est formé par l'union de trois accents : aigu, grave, aigu.

1) Signes et signification mélodique



1 : Le neume commence par le dessin d'une clivis dont le trait descendant forme un angle aigu avec le troisième élément, angle qui résulte de la rapidité de la graphie et n'a rien de commun avec l'angle carré et appuyé que l'on constate, par ex., dans le pes quadratus. Le signe est employé pour toutes les positions mélodiques. La Vaticane l'écrit .

2 : Ce signe, assez rarement isolé, se trouve surtout en composition. Seule, la troisième note est soulignée d'un épisème.

3 : Deux éléments distincts : une clivis longue et une virga. La Vaticane écrit habituellement ce signe comme le précédent; il est rare qu'elle le reproduise en respectant le groupement original cf. Grad. "Diffusa est...benedixit te":

4 : Clivis longue liée à une virga. Il semble cependant que, dans les quelques cas où l'on trouve cette graphie, le copiste l'ait écrite par erreur, unissant les deux éléments (clivis et virga) au lieu de les détacher , comme font alors la plupart des autres mss.

La graphie si claire du porrectus laisse toutefois place à un problème mélodique car sa signification est ambiguë : indique, en effet, non seulement , mais aussi (unisson des deux dernières notes). Cette double signification mélodique d'un même signe, difficile à comprendre aujourd'hui, est prouvée de diverses façons :

1ère preuve :

Dans le ms M, qui ajoute aux signes neumatiques le nom des notes, nous trouvons :

54
Gr

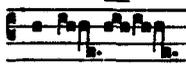
Dilexisti et a-di- sti

Les deux graphies neumatiques sont identiques : deux porrectus. Et cependant, sous le premier, le copiste écrit : l k l = RE DO RE, alors que sous le second, il note : l k k = RE DO DO. Cette double traduction se retrouve d'un bout à l'autre du ms.

2e preuve :

Il est encore d'autres cas d'unisson qui ne coïncident pas avec le dessin du signe neumatique. Prenons par ex. le Grad. en Ve m. "Christus factus est". Nous trouvons sur le mot "illum" une formule mélodique qui revient encore sept fois dans le répertoire ancien. Comparons les notations diverses de G :

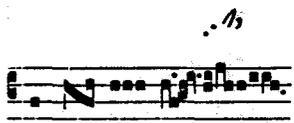
Gr. In Deum	<i>M</i>	<i>M</i>	G 50/20
Christus	<i>M</i>	<i>MM</i>	- 70/3
Exiit	<i>N</i>	<i>M</i>	- 14/17
Bonum est	<i>N</i>	<i>N</i>	- 46/9

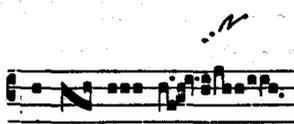
55 
il-lum,

Nous constatons que *MM* et *M* ou *N* (= clivis + pressus minor) sont employés équivalement l'un pour l'autre. Or, puisque *N* indique sans aucun doute l'unisson de la deuxième et de la troisième notes (nous le verrons quand nous étudierons le pressus), ces mêmes deux notes doivent également être à l'unisson lorsque, au même endroit, le copiste écrit *MM* ou *M*. Si donc *MM* et *M* peuvent indiquer un unisson entre la deuxième et la troisième note bien que la plume, à cet endroit, descende et remonte (accent grave et accent aigu), le même fait peut se vérifier dans le cas du porrectus *N* : la seconde et la troisième notes sont à l'unisson.

3e preuve

Nous trouvons souvent, enfin, employés équivalement *N* et *N* (clivis + stropha). La même formule mélodique se rencontre écrite des deux façons :

56   C 38/3 et 7
Gr
Tecum ex ú- te- ro V. tu- os

57   C 36/15 et 37/4
Gr
Hodie vi-dé- bi- tis V. ap-pá- re

Or, une étude spéciale (13) a prouvé que, dans C, la stropha d'apposition est toujours à l'unisson. Si donc, pour une même formule mélodique, un même copiste emploie *N* et *N*, il est clair que ce dernier signe indique également l'unisson.

2) Interprétation des signes

1 : *N* Forme légère, écrite d'un trait rapide. Un *c* y est souvent ajouté, surtout quand plusieurs porrectus se suivent sur des syllabes immédiatement voisines,

58
Intr

N *Lc* *fc* E 33/6

ET- E-NIM • se- dé- runt princi-pes,

59
Com

N *N* E 136/10

Quis dabit exsultá- bit Jacob.

60
Intr

N *N* E 169/13

Exspecta et sú- ti- ne

2 : *N* Les deux premières notes sont légères, la troisième étant seule soulignée par un épisème. Cette graphie est surtout employée en composition. On trouve cependant :

61
Tr

N *c* 97/9

Dñe audi vi V. a- ni- má- li- um

62
Gr

N *c* 89/16

Tenuisti as- sumpsi- sti me.

3 : *N* Les trois notes sont longues. L nous le confirme car, tandis qu'il écrit le porrectus léger *N*, il distingue chacun des éléments du porrectus long *N*.

63
Com

V *L* 153/12
N *N* E 322/11

Honora ut imple- án- tur hórr- a tu- a

Comme on le voit ci-dessus, l'épisème des éditions rythmiques n'est généralement mis que sur la première note, défaut qui a été corrigé dans l'Antiphonaire Monastique, où le signe couvre tout le neume.

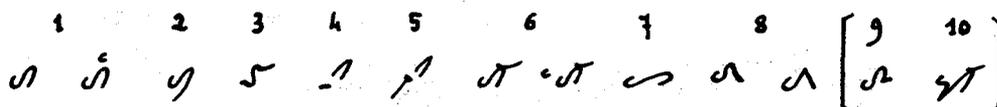
4 : *N* Voir l'explication donnée ci-dessus.

Chapitre V

TORCULUS

Le torculus est un neume de trois notes dont la deuxième est plus élevée que les deux autres.

1) Signes et signification mélodique



1 : On reconnaît, groupées dans un seul signe, les graphies du pes \checkmark et de la clivis \cap ; un c y est parfois ajouté.

2 : Le dernier trait plus long indique une descente d'au moins une tierce.

3 : Graphie tortueuse.

4 et 5 : Ces graphies se rencontrent très rarement isolées. La première note est détachée des deux suivantes. La différence entre les deux graphies est d'ordre mélodique. Quand la première note du torculus est plus grave que la note précédente, ou à l'unisson d'une note atteinte par un mouvement descendant, le copiste commence le torculus par un tractulus. Quand, au contraire, la première note du torculus est à l'aigu de la note précédente, ou à l'unisson (cf. ex. 68) d'une note atteinte par un mouvement ascendant, certains copistes emploient la virga.

6 : On reconnaît ici unis dans une même graphie les signes du pes léger \checkmark et de la clivis longue \cap ; l'épisème peut être remplacé par un τ (= tenete) : $\checkmark\tau$, et un c est parfois ajouté au début de la graphie.

7 et 8 : Le premier élément commence normalement; les deuxième et troisième notes sont écrites diversement.

9 et 10 : Ces deux graphies ne sont employées qu'en composition. Le signe 9 se termine par un tractulus (voir graphie 5 de la clivis); quant au signe 10, formé d'un oriscus et d'une clivis longue, c'est en réalité, un pes quassus flexus.

2) Interprétation des signes

1 : \cap cette graphie cursive et légère requiert une interprétation analogue :

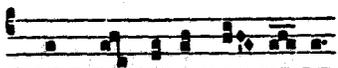
$\cap \cap \cap \checkmark \checkmark$. E 233/12

64
Com

Cantate sa-lu-tá-re e-jus.

2 :  Même forme légère, mais dont l'extrémité est prolongée pour attirer l'attention du chantre sur l'intervalle descendant :

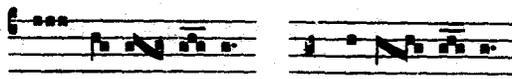
 $E \ 167/8$

65
Com 

Hoc corpus quod pro vo-bis tra- dé- tur

3 :  Pour faire cette graphie tortueuse, le copiste ne pouvait manier sa plume avec autant de légèreté que pour les deux premiers signes. Cette graphie requiert donc un mouvement plus lent, ce qui explique son usage très fréquent dans nombre de cadences :

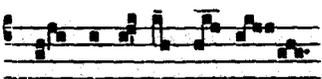
 $G \ 1/14 \text{ et } 15$

66
Intr 

Ad te levavi non e-ru- bé-sciam non confun- dén-tur.

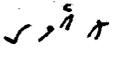
Isolée, cette graphie se rencontre plus rarement en dehors des cadences :

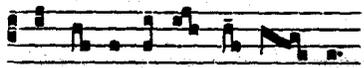
 $E \ 87/10$

67
Com 

Introibo ad altá-re De- i,

4 et 5 :  La séparation de la première note lui confère une certaine prédominance dont nous devons tenir compte dans l'interprétation. Si, en effet, le compositeur n'avait pas voulu exprimer cette particularité, nous trouverions écrit , c'est-à-dire la première note liée aux suivantes.

 $E \ 269/12$

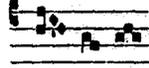
68
Intr 

Multae trib. ómni- a ossa e- ó- rum

Il n'y a aucun doute que la deuxième et la troisième notes, légères, découlent de l'impulsion donnée par la note initiale.

6 :  La graphie indique clairement qu'après la première note, légère, les deux autres sont plus longues. Cela est précisé par l'addition, au sommet de la graphie, d'un épisème ou d'un ϵ :

 $C \ 76/4$

69
Tr 

Ad te lev. ó- cu- li ancillae

7 : \curvearrowright L'allongement de la deuxième et de la troisième notes est ici figuré par la graphie plus étendue de ces deux éléments :

$\sqrt{15}$ C 51/6 70 Gr Gloriosus dexte- ra mánus	$\curvearrowright \overline{\quad}$ C 118/16 71 Gr CLama- vé-runt
--	---

8 : $\curvearrowright \curvearrowright$ Ces deux signes sont équivalents aux formes 6 et 7 : la graphie elle-même indique l'importance des deux dernières notes.

$\curvearrowright / \dots \sqrt{E} 205/1$

72
 Intr
 RE-SURRE-XI,

Nous appelons ces trois dernières formes de torculus (6-8) :

TORCULUS SPECIAL

Nous nous y arrêterons maintenant en raison de ses particularités.

Les trois formes de torculus spécial ont pour caractéristique la prédominance des deux dernières notes sur la première. On les emploie surtout dans les trois cas suivants : sur une *syllabe finale*, en *intonation* et comme *groupe de passage* dans un mouvement mélodique ascendant qui procède généralement par degrés conjoints.

1° Torculus spécial sur une syllabe finale

Partons d'un exemple :

$\cdot \cdot \cdot 1$:	$\cdot \cdot \cdot 1$:	Y 50/8
$\cdot \cdot \curvearrowright \curvearrowright$	$\cdot \cdot \curvearrowright \curvearrowright$	L 28/4 et 5
$\cdot / \curvearrowright \curvearrowright$	$\cdot / \curvearrowright \curvearrowright$	G 26/20
$\curvearrowright \curvearrowright \curvearrowright \curvearrowright$	$\curvearrowright \curvearrowright \curvearrowright \curvearrowright$	E 75/4 et 5

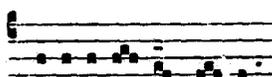
73 Intr		
Gaudeamus sub honó- re		passi- ó- ne

Les deux mots portent - de façon très précise dans E et L - un torculus spécial sur la syllabe finale. E écrit clairement \mathcal{S}^{f} ; quant à L qui écrit le torculus normal Λ , il emploie ici une forme particulière \mathcal{S} . Les deux mss expriment donc la même réalité : début léger se développant sur la deuxième et la troisième notes. G, par contre, ne fournit aucune indication spéciale. Y ne donne sur la syllabe finale qu'une clivis, la première note du torculus - légère dans E et L - ayant disparu.

D'autres exemples nous rendront plus clair encore ce type de torculus. Mais, attention !

La Vaticane donne souvent alors, sans critère précis, une restitution mélodique variable, imprimant tantôt une clivis, tantôt un torculus :

• • • \mathcal{S}	τ \mathcal{S} τ	Ben 5/9
• • • \mathcal{S}	\mathcal{S} \mathcal{S} \mathcal{S}	Y 6/11
\mathcal{S} \mathcal{S} \mathcal{S}	\mathcal{S} \mathcal{S} \mathcal{S}^{f}	L 11/6
• • • \mathcal{S}	\mathcal{S} \mathcal{S} \mathcal{S}	G 3/20
• • • \mathcal{S}	\mathcal{S} \mathcal{S} \mathcal{S}^{f}	B 2 ^v /6
• • • \mathcal{S}	\mathcal{S} \mathcal{S} \mathcal{S}^{f}	E 7/8

74
Intr 
Gaudete pe-ti-ti-ô-nes ve-strae

Nous avons ici quatre torculus dont le deuxième et le quatrième se trouvent sur une syllabe finale. Tandis que le premier et le troisième demeurent intacts dans tous les mss., le deuxième et le quatrième varient :

E met un \mathcal{S} sur les deux dernières notes;

B ajoute une fois \mathcal{S} , l'autre fois \mathcal{S}^{f} ;

G n'indique rien, écrivant les quatre fois le même signe normal, léger;

L ne met sur le deuxième torculus qu'une clivis (longue, d'ailleurs) et, sur le quatrième un signe spécial \mathcal{S}^{f} : le copiste commence par une forme particulière de pes (première note légère, seconde amplifiée), puis coupe la graphie et ajoute un uncinus et, entre les deux derniers éléments, un α (= augete) qui augmente toujours les deux notes entre lesquelles il se trouve.

Y et Ben n'écrivent qu'une clivis au lieu du deuxième et du quatrième torculus, la première note ayant disparu.

L'explication des deux exemples précédents doit permettre au lecteur de comprendre seul les suivants :

\mathcal{S}	\mathcal{S}	\mathcal{S}	Y 89/9 et 10
\mathcal{S}	\mathcal{S}	\mathcal{S}	L 57/1 et 2
\mathcal{S}	\mathcal{S}	\mathcal{S}	G 44/13
\mathcal{S}	\mathcal{S}^{f}	\mathcal{S}	E 123/10 et 11

75
Off 
Precatus Qua-re, Dómi-ne, Par-ce irae á-nimae

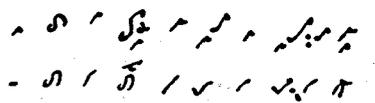
= Y 59/3
 L 32/1
 G 29/13
 E 82/11
 C 59/7

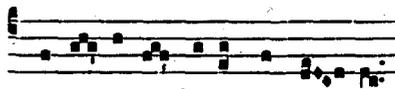
76
Tr 

De profundis Fi- ant aures tu- ae

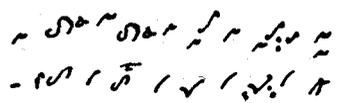
Dans ce dernier exemple, C (qui, évidemment, ne pouvait contenir les exemples précédents) emploie le signe  (14).

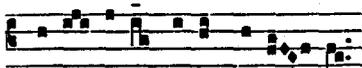
Voici enfin deux exemples qui montreront la traduction mélodique peu sûre qu'a reçue, dans la Vaticane, le torculus spécial :

 L 155/8
 E 326/2

77
Intr 

Inclina Dñe mi-se- ré-re mi-hi, Dó-mi- ne.

 L 45/7
 E 107/12

78
Com 

Cum invoc. mi-se- ré-re mi-hi Dómi- ne.

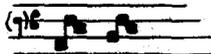
Alors qu'il s'agit de deux cas identiques, la Vaticane a choisi une fois un torculus (misere-re), l'autre fois une clivis, et fait, en outre, une erreur mélodique.

Conclusion :

- Dans tous les cas cités, il s'agit d'un torculus qui est
- 1° sur la syllabe finale d'un mot (15);
- 2° intégré dans une ligne mélodique descendante;
- 3° "par degrés conjoints", c'est-à-dire formé de deux intervalles de seconde.

Nous avons constaté également que, trop souvent, les mss sangalliens ne précisent pas avec exactitude l'importance des deux dernières notes de ce torculus spécial.

2° Torculus d'intonation

Ce torculus se trouve au début d'une pièce ou d'une incise : 
 La deuxième note rejoint toujours, par un saut de tierce ou de quarte, une corde modale importante placée au-dessus d'un demi-ton.

$\dot{\cdot}$ Y 81/2
 $\dot{\cdot}$ B 23/4
 $\dot{\cdot}$ E 115/4

79
Com
E-ru-bé- scant,

$\dot{\cdot}$ Y 14/8
 $\dot{\cdot}$ B 54/6
 $\dot{\cdot}$ E 24/8

80
Com
RE-ve-lá- bi- tur

Tandis que, dans le premier cas, la Vaticane ne note qu'une clivis, elle donne un torculus dans le second. Par ailleurs, dans ce dernier exemple, la notation manuscrite elle-même peut nous sembler contradictoire, le torculus d'intonation étant écrit par un ms $\dot{\cdot}$, par l'autre $\dot{\cdot}$. Cette différence s'explique facilement du point de vue musical. Un notateur a pensé surtout à exprimer, au moyen du $\dot{\cdot}$, l'importance relative de la deuxième (et troisième) note; et l'autre a voulu rappeler au chanteur, au moyen du $\dot{\cdot}$, le mouvement qui doit rester léger dans cette intonation.

Il n'y a donc pas à s'étonner que la plupart des copistes préfèrent le signe léger $\dot{\cdot}$, parfois avec un c, et que (surtout dans les mss espagnols et du sud de la France) la première note puisse disparaître complètement. En bien des cas, la Vaticane a suivi cette dernière tradition, ainsi que le montrent encore ces deux derniers exemples :

$\dot{\cdot}$ Y 18/12
 $\dot{\cdot}$ B 64/4
 $\dot{\cdot}$ E 30/8

81
Intr
Puer et vo-cá- bi- tur

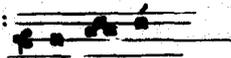
$\dot{\cdot}$ Y 24/12
 $\dot{\cdot}$ B 7/8
 $\dot{\cdot}$ E 33/9

82
Intr
Etenim et in-í-qui

Dans l'exemple 81, nous voyons un $\dot{\cdot}$ (= inferius: plus bas) sur la première note du torculus de E, et un $\dot{\cdot}$ (= aequaliter: à l'unisson) dans B. L'incise précédente se terminant sur LA, ces lettres signifient que la première note du torculus est SOL dans E et LA dans B. Cette divergence, très fréquente dans la tradition sangallienne sur lignes, prouve la faiblesse et l'imprécision de la première note du torculus spécial.

3° Torculus de passage

Il s'agit, le plus souvent, du passage d'un FA à un LA. La mélodie, partant du FA, s'élance vers le LA (note qui porte la syllabe accentuée du mot), par un groupe de passage léger, le torculus ornamental SOL-LA-SOL :



Y 65/9
 L 34/5
 E 93/

83
Intr

MI-se-ré-ris * ómni- um, Dó-mi-ne, et ni- hil

Les copistes sangalliens n'ont pas utilisé de graphie particulière pour ce torculus, c'est pourquoi nous ne trouvons que *ſ* ou *ſ̄*. Mais, ici encore, il est des faits qui prouvent le caractère spécial de ce groupe :

1ère preuve : la syllabe "ni-hil" porte les mêmes notes que celles des trois syllabes "mi-re-ré-ris". Or, sur "ni-hil", le SOL (première note du torculus de passage : mi-se-reris) est devenu un quilisma, c'est-à-dire une note de passage essentiellement légère.

2ème preuve : Quand il ne se limite pas à la clivis légère (ex. 87), L écrit toujours, dans les cas de ce genre, le torculus spécial : *ſ̄*

3ème preuve : Les mss aquitains ne donnent qu'une clivis; la première note du torculus a disparu.

Autres exemples :

R / ſ̄ ſ̄ ſ̄ ſ̄ C 111/10 *f, ſ̄ ſ̄ ſ̄* C 28/8

84 **85**
All All

Emitte et cre-a-bún- Excita et ve-

Premier cas : les deux syllabes de "cre-a-buntur" portent quatre notes, une isolée, puis les trois du torculus, et l'accent verbal arrive ensuite, sur la troisième syllabe.

Second cas : une seule syllabe précède ici l'accent de "vé-ni". Elle reçoit donc les quatre notes de la formule mélodique et le SOL, première note du torculus spécial de passage, est écrit par un quilisma (16).

L 18/2
 E 24/9

86
Com

Revelabitur sa-lu-tá-re

L 22/2
 E 33/3

87
Com

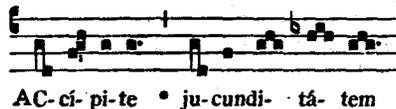
Viderunt sa-lu-tá-re

Comment soutenir un système rythmique rigide dans ces cas où pour une même formule mélodique et un même texte, L écrit tantôt un torculus (trois notes) et tantôt une clivis (deux notes) ? Cet usage de la clivis ne prouve-t-il pas clairement la faiblesse de la première note du torculus spécial ? Par ailleurs, alors que dans l'ex. 74, L écrivait une clivis longue sur "petitio-nes" au lieu et place d'un torculus spécial cadentiel, dans l'ex. 87, c'est une clivis légère qui correspond au torculus spécial de passage.

Dernier exemple :

⌣	⌣	⌣	Ben 191 ^v /1
⌣	⌣	⌣	Y 185/8
⌣	⌣	⌣	L 127/2
⌣	⌣	⌣	B 58 ^v /17
⌣	⌣	⌣	G 94/2
⌣	⌣	⌣	E 258/7

88
Intr



AC-cí-pi-te • ju-cundi-tá-tem

Nous avons ici trois torculus successifs. Le premier est un torculus de passage, le deuxième, un torculus normal et le troisième, un torculus cadentiel, c'est-à-dire coïncidant avec une syllabe finale.

Les sangalliens ne précisent aucunement le premier, mais, par contre, soulignent tous le troisième, en indiquant par une addition l'allongement des deux dernières notes. B, de plus, en modifie le tracé.

L distingue les deux torculus spéciaux et traduit bien leur diversité.

Y, comme toujours, n'a que deux clivis.

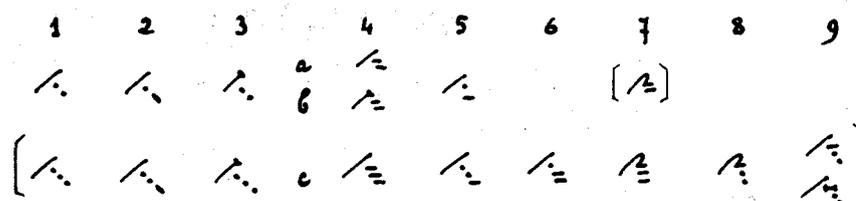
Mais, dans toutes les familles de notation, le deuxième torculus, parce qu'il est normal, conserve ses trois notes, ce qui prouve à l'évidence, qu'il y a une distinction à établir entre les torculus, et que seuls sont "spéciaux" ceux qui, par leurs caractéristiques, peuvent se ranger dans les catégories bien déterminées que nous avons présentées (17).

Chapitre VI

CLIMACUS

Le climacus est un neume descendant de trois notes ou davantage, dont la première est toujours écrite par un accent aigu (virga).

1) Signes paléographiques



Nous avons noté deux séries de climacus de trois ou quatre notes, certaines graphies ne se rencontrant que dans des groupes d'au moins quatre notes. La plupart des climacus procèdent par degrés conjoints.

Deux graphies seulement demandent ici une mention spéciale :

2 : Le dernier élément, un accent grave, indique un intervalle disjoint entre les deux dernières notes, p. ex. (LA) SOL-FA-RE.

7 : La virga est liée au premier tractulus.

2) Interprétation des signes

1 : / Toutes les notes sont légères; un *c* le confirme souvent.

/ E 68/9

89
Off

Dextera Dñi non mó-ri- ar.

2 : / Même groupe, avec la précision mélodique expliquée plus haut.

/ C 65/5

90
Tr

Qui habitat de láque- o

3 : / La première note est soulignée par un épisème, les autres sont légères.

/ E 195/10

91
Com

DOmi- nus Je-sus,

4 : $\frac{1}{2}$ Toutes les notes sont longues, même si la virga ne porte pas d'épisème (4a, 4c).

- isolé :

$\frac{1}{2}$ E 317/13

92
Intr

Dñs fortitudo Chri-sti su- i est :

- en composition :

$\frac{1}{2}$ C 107/10

93
Gr

Hæc dies bo- nus

5 : $\frac{1}{2}$ Seule la dernière note est allongée. L'exemple que nous donnons se rencontre souvent dans les versets des Grad. en 5e m. :

$\frac{1}{2}$ C 96/16

94
Gr

6 : $\frac{1}{2}$ Deux notes légères suivies de deux notes plus importantes :

$\frac{1}{2}$ C 143/14

95
All

Te Martyrum D6- mi- ne.

7 : $\frac{1}{2}$ Seule, la première note, graphiquement liée à la deuxième, est légère; les suivantes sont plus larges. Voir, dans l'ex. 97, un cas de cette graphie.

8 : $\frac{1}{2}$ Ici, au contraire, seule la deuxième note est mise en relief; les autres sont légères :

$\frac{1}{2}$ C 10/10 et 13

96
All

Dies sanct. il-láxit no- bis descéndit lux ma- gna

9 : $\frac{1}{2}$ Les deux premières notes sont plus larges que les suivantes. La seconde graphie (tractulus doublement épisémé $\frac{1}{2}$) souligne davantage encore la prédominance de la deuxième note. - Dans l'exemple suivant, la graphie 7 précède la graphie 9 :

$\frac{1}{2}$ C 66/8

97
Tr

Qui habitat ad lá- pi-dem

Nous avons dit plus haut que les deux graphies 4a $\text{/\underline{.}}$ et 4b $\text{/\underline{=}}$ sont équivalentes : les trois notes en sont longues, que la virga soit ou non épisémée. $\text{/\underline{.}}$ égale donc $\text{/\underline{=}}$.

Mais si, maintenant, nous reprenons la graphie $\text{/\underline{.}}$, une difficulté risque de surgir. Nous avons, en effet, indiqué pour cette forme une interprétation entièrement légère. La virga représente donc, dans le cas $\text{/\underline{.}}$ une note légère, et, au contraire, dans le cas $\text{/\underline{=}}$ une note longue. Ce fait pourrait sembler contradictoire si nous ne nous souvenions plus de ce qui a déjà été dit. La virga, dont l'emploi est essentiellement d'ordre mélodique, représente une note aiguë aussi bien par rapport au tractulus (temps normal) qu'au punctum (temps léger). Il en résulte que lorsque le climacus est écrit $\text{/\underline{.}}$, la virga représente un temps léger car elle remplace un punctum aigu; dans la graphie $\text{/\underline{=}}$, elle représente, au contraire, un temps plus long, car elle tient alors la place d'un tractulus aigu. La valeur de la deuxième note précise donc celle de la virga.

Les autres graphies nous en donnent la preuve. Souvent, à la graphie simple $\text{/\underline{.}}$, est ajouté un *c*. Lorsque, cependant, la virga est plus importante que les punctums suivants, elle est épisémée; si, au contraire, elle est plus légère que les notes suivantes, elle est rapidement liée à la deuxième note, c'est-à-dire au premier tractulus. La graphie 5 de la clivis $\text{/\underline{.}}$, première note légère suivie d'une seconde plus importante, se retrouve maintenant dans le climacus 7 $\text{/\underline{=}}$. Après la première note légère, le copiste souligne la deuxième note (souvent importante, d'ailleurs, sur le plan modal) en l'écrivant par un tractulus, ce qui provoque une coupure, puis il continue par un ou deux autres tractulus $\text{/\underline{=}} \text{/\underline{=}}$ (ex. 97) ou par deux punctums $\text{/\underline{.}} \text{/\underline{.}}$ (ex. 96).

Il est donc clair que :

- $\text{/\underline{.}} = \text{/\underline{.}}^c$: entièrement léger;
- $\text{/\underline{=}} = \text{/\underline{=}}$: entièrement long;
- $\text{/\underline{.}}$: la première note est longue, les autres sont légères;
- $\text{/\underline{=}}$: la première note est légère, les autres sont longues;
- $\text{/\underline{=}}$: seule la dernière note est longue.

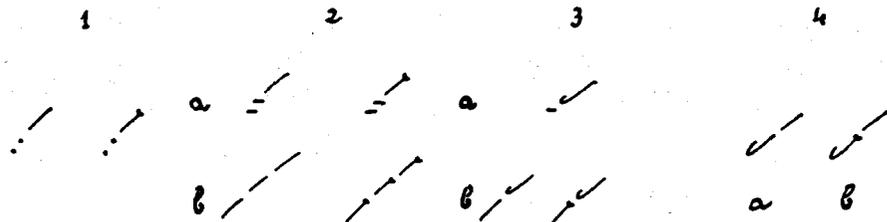
Quant à l'avant-dernière graphie, il faut souligner que la dernière note d'un groupe n'est jamais légère quand la précédente est longue, ce qui explique que la graphie $\text{/\underline{.}}$ n'existe pas.

Chapitre VII

SCANDICUS

Le scandicus est un neume ascendant de trois notes ou davantage. Pratiquement, toutefois, nous pouvons limiter notre étude au scandicus de trois notes.

1) Signes paléographiques



1 : Cette graphie ne se rencontre qu'en composition.

2 : Les signes 2a et 2b (ainsi que 3a et 3b) ne diffèrent que par l'emploi du tractulus ou de la virga, dont le choix, d'ordre mélodique, indique le rapport existant entre la première note du scandicus et la précédente.

3a et 3b : Les notes de ces scandicus procèdent généralement par degrés conjoints.

4a et 4b : Une tierce au moins sépare les deux premières notes; les deux dernières, au contraire, sont conjointes.

2) Interprétation des signes

1 : Le fait que cette graphie ne se rencontre pas isolée, indique que dans tout scandicus isolé, une des notes - sinon toutes les trois - doit être mise en relief (18).

2 : Les trois notes sont longues, ainsi que le suggère leur écriture appuyée :

3 et 4 : Les deux signes suivants dont les notes sont groupées de façon différente, ont une signification qu'il est très important de bien comprendre.

3 : ✓ Le copiste sépare la première note des deux suivantes : ✓ = 3

Il n'y a cependant pas à donner au pes un intérêt quelconque, comme si la note précédente lui servait de préparation (pes praepunctis). La séparation graphique de la première note a, au contraire, pour but d'en souligner l'importance rythmique : les deux notes suivantes dépendent d'elle, procédant légèrement de cette impulsion initiale :

E 36/10

100
Com

VI-de-o * cae-los

L'épisème vertical que l'on voit sous la deuxième note - signe conventionnel ajouté à la Vaticane pour indiquer le salicus - est erroné. Plus tard seulement fut connue et restituée la vraie signification rythmique de cette graphie qui, dans les publications ultérieures (Semaine Sainte, 1920 et Ant. Mon., 1934) est ainsi reproduite :

101
Resp

H 179/14

JU-das

102
Ant

H 76/8 et 9

MA-gi, * vi-dén-tes stellam. : e- ámus,

4 : ✓✓ Le copiste unit ici les deux premières notes et détache la dernière. A l'inverse de la graphie précédente, la plume lie rapidement les deux premières notes, puis s'arrête avant d'écrire la dernière, ce qui manifeste clairement l'importance de la deuxième note du groupe, sur laquelle s'est arrêtée la main du copiste. Et, de fait, le sommet du pes est souvent souligné d'un épisème. Cependant, même sans épisème, la seule coupure graphique suffit à exprimer la prédominance rythmique de la deuxième note.

E 59/13

103
Intr

STÁ-tu-it * e-i Dó-mi-nus

Dans ces deux dernières graphies (3 et 4), la coupure neumatique traduit le même phénomène rythmique : l'importance de la note qui précède immédiatement. Et, de fait, les graphies correspondent bien au sens musical : dans le cas de "Video" (ex. 100), le FA initial est souligné car il donne l'impulsion au mouvement mélodique qui, sur la syllabe finale du mot, aboutit au SOL modalement important.

Dans le cas de "Statuit" (ex. 103), la mélodie, partant du RE, s'élance aussitôt vers le LA sur lequel elle prend appui pour "broder à l'aigu" cette corde principale de l'intonation.

Lorsque l'élan initial n'est pas suivi d'une broderie supérieure, l'accent musical demeure au grave. Ainsi s'explique le traitement différent qu'ont reçu les deux intonations "Factus est"

104
Com

E 314/7

Factus est Dómi-nus

105
Com

E 257/4

Factus est re-pénte

Ce phénomène d'élan vers la deuxième note plus importante, à l'aigu, se rencontre également avec un intervalle de quarte et de tierce :

106
Gr Exsurge
Dñe et intende

De- us me- us in cau-sam

C 93/6 et f

107
Ant
Senex

pu- er au-tem

H 120/10

Voici enfin des exemples de scandicus de plus de trois notes :

108
All
Qui timent jú- tor

E 350/9
C 150/3

Les deux graphies sont équivalentes et représentent l'une et l'autre une montée légère. Les copistes semblent avoir préféré en de tels cas la graphie se terminant par un pes, car elle leur permettait de lier les deux seules notes qui s'y prêtaient.

Le scandicus léger de quatre notes est assez souvent noté . La virga strata, qui remplace alors le pes rond, a une signification mélodique spéciale dont nous parlerons au ch. XIV.

Il existe également des graphies entièrement longues ou dont, seules, les deux dernières notes sont élargies :

109
Gr
Jacta

in Dó- mi-no,

E 96/7
C 63/6

110
Intr
Puer

cu- jus impé- ri- um

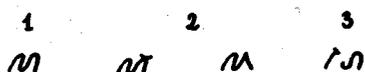
G 41/4
E 30/7

Chapitre VIII

GRAPHIES DÉVELOPPÉES DE QUATRE NOTES OU DAVANTAGE

Au terme de ces chapitres consacrés aux graphies dérivées des accents, il faut mentionner également celles qui présentent un aspect plus complexe.

PORRECTUS FLEXUS



1 : Graphie simple et légère qui présente la même ambiguïté que le porrectus. Comme nous l'avons déjà vu, *M* peut, en effet, signifier (souvent écrit par) ou :

 111 Intr Eduxit Dó- mi-nus	 E 220/3	 112 Com Data est alle- lú- ia : (euntes)
---	-------------	---

On rencontre souvent deux clivis séparées *AA* au lieu du porrectus flexus *M*. Mais, comme nous le verrons plus loin, il s'agit toujours d'un unique et même neume.

2 : Ces deux graphies indiquent l'allongement de la troisième et de la quatrième notes :

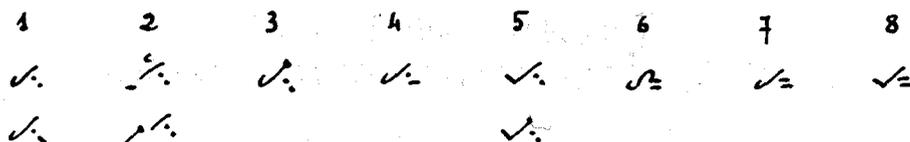
 113 Off Portas cœli alle- lú- ia.	 G 80/2
--	------------

3 : La séparation de la première note soulignée, ici encore, son importance rythmique : de cette impulsion initiale dépendent les trois notes légères qui suivent.

 114 Intr Viri Galilæi alle- lú-ia,	 E 249/4
---	-------------

PES SUBPUNCTIS

Le pes peut être suivi de deux, trois ou quatre notes descendantes; nous nous bornerons ici à des pes subbipunctis.



Dans ce groupe de quatre notes, la première, la deuxième ou la quatrième notes peuvent être soulignées (isolément ou ensemble), mais la troisième ne saurait être *seule* mise en relief, car alors, nous l'avons déjà dit, la dernière note participe nécessairement à la longueur de la précédente : cette règle se vérifie toujours.

1 : ✓. Les quatre notes sont légères.

✓. E 88/5

115
Intr

Esto mihi quó-ni- am firmaméntum me- um,

2 : -✓. La première note, importante (d'où sa séparation), est la source rythmique des trois notes légères qui suivent. La Vaticane, malheureusement, ne signale presque jamais cette importante coupure initiale (19)

-✓. E 22/12

116
Intr

HO- di- e sci- é- tis,

3 : ✓. Un épisème souligne la deuxième note.

✓. E 320/5

117
Com

Inclina ut é- ru- as nos.

4 : ✓. Seule, la dernière note est longue. (Le tractulus incliné de la graphie 1 b n'indique pas un allongement, mais un intervalle d'au moins une tierce entre les deux dernières notes).

✓. C 27/3

118
Gr

Ex Sion De- us

5 : ✓. Les deux premières notes sont élargies, les deux suivantes légères. Cette graphie est surtout employée dans des formules cadentielles.

✓. E 170/10 & 171/3

119
Off

Sperent Dómi- ne : páupe- rum.

6 : \surd_2 Deux notes légères suivies de deux notes élargies.

120
Com \surd_2 E 274/2

Tu es Petrus aedi- fi- cábo

7 : \surd_2 Les trois dernières notes sont longues. (On a là, pratiquement, la graphie 4 du climacus, précédée d'une note légère. L'épissime horizontal des éditions rythmiques devrait couvrir également la deuxième note.)

121
Ant \surd_2 H 77/11

Stella ista Ma- gi e- am vi- dé- runt,

8 : \surd_2 Les quatre notes sont également élargies.

122
Com \surd_2 E 26/8

In splendoribus an- te lu- cí- fe- rum

Voici enfin un exemple où l'on a, en composition, deux graphies successives de même dessin, les graphies 6 et 8. (Le point ajouté après la quatrième note de chaque groupe ne correspond pas à tout ce qu'expriment les signes paléographiques.)

123
Gr \surd_2 C 123/9 et 13

Constitues eos prin- ci- pes

fi- li- i :

SCANDICUS FLEXUS



1 : \surd_1 Graphie entièrement légère.

124
Intr \surd_1 E 26/10 et 13 et 27/2

LUX fulgé- bit

Admi- rá- bi- lis,

non e- rit

2 : \surd_1 Comme toujours, la coupure initiale signifie la valeur particulière de la première note dont les trois suivantes, légères, dépendent étroitement. Ce neume, souvent employé, caractérise notamment l'intonation des Traits en 8e m.

125
Gr \surd_1 C 78/6

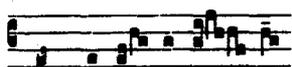
Oculi omn. et tu das il- lis

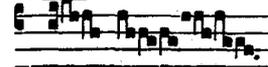
126
Tr \surd_1 C 103/11

CAnté- mus

3 : $\overset{\frown}{\sim}$ Cette graphie ne se rencontre qu'en composition; la deuxième note, parfois soulignée d'un épisème (d'ailleurs non nécessaire), en est la principale (20). L'exemple 128 est une formule fréquente dans les Traits du 8e m.

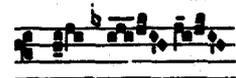
$\overset{\frown}{\sim}$ E 99/6 $\overset{\frown}{\sim}$ C 72/1

127 
Intr Ir.vocabit et glo-ri- fi-cá- bo

128 
Tr Laudate e- jus :

4 : $\overset{\frown}{=}$ Deux notes longues, suivies de deux notes légères.

$\overset{\frown}{=}$ C 97/16

129 
Tr Dne audivi De- us

5 : $\overset{\frown}{=}$ Les quatre notes sont longues.

$\overset{\frown}{=}$ E 56/1

130 
Intr Os justi ju-di- ci- um :

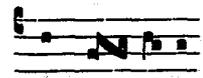
TORCULUS RESUPINUS

1 2 3 4 5 6 7 8 9

$\overset{\frown}{\sim}$ $\overset{\frown}{\sim}$ $\overset{\frown}{\sim}$ $\overset{\frown}{\sim}$ $\overset{\frown}{\sim}$ $\overset{\frown}{\sim}$ $\overset{\frown}{\sim}$ $\overset{\frown}{\sim}$ $\overset{\frown}{\sim}$

1 : $\overset{\frown}{\sim}$ Toutes les notes sont légères (21).

$\overset{\frown}{\sim}$ E 73/11

131 
Intr Suscepimus in mé- di- o

La dernière note est parfois à l'unisson de la précédente, comme nous l'avons vu en étudiant le porrectus.

$\overset{\frown}{\sim}$ E 86/6

132 
Off Perfice gres- sus me- os

2 : *N* La première note, détachée, est la source rythmique du mouvement léger des trois notes suivantes.

133
Intr *N* *N* *N* E 336/10

In voluntate re-si- ste- re fe-ci- sti

(voir, au premier cas de l'ex. 326, la notation de E pour la cadence typique du deutérus.)

3 : *N* Les trois premières notes légères tendent vers la dernière qui est rythmiquement la principale. Cette graphie se rencontre surtout en composition.

134 *N* *N* *N* C 58/14

Adjutor Quó-ni- am non

4 : *N* Deux notes légères suivies de deux notes élargies (la dernière participant à l'allongement de la précédente).

135 *N* E 147/1

LAc-tá- re

6 : *N* Les quatre notes sont longues. Cette graphie assez rare se rencontre surtout en composition.

136 *N* C 58/13

Adjutor Dó- mi- ne.

137 *N* C 90/5

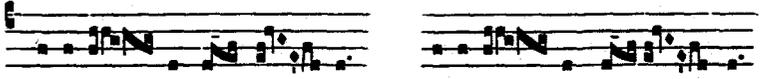
Tenuisti pe- des,

5 : *N* *N* *N* *N* Les quatre graphies ont une même signification rythmique et sont donc employées l'une pour l'autre, ainsi que le montrent les exemples suivants. La première note, légère, s'élançait rapidement vers les trois suivantes, toujours longues. Ces différentes graphies sont ici reproduites quelque peu stylisées. En effet, non seulement on constate une certaine diversité d'écriture entre les copistes sangalliens, mais un même notateur n'a pas toujours une graphie parfaitement régulière et identique.

Au lieu des diverses formes du signe 5 que l'on rencontre dans les mss. sangalliens, L emploie uniquement, avec ou sans lettres, la graphie  (pes léger + pes long) qui correspond parfaitement au signe 5d  de St Gall, ce qui prouve, par ailleurs, l'équivalence des divers signes sangalliens.

		L 25/12
		G 25/3
		E 70/2 et 3
		C 52/14 et 16

138
Gr



Posuisti V. tri-bu-i- sti e- i, la-bi-6- rum e- jus

Dans ces deux formules en tout identiques, nous pouvons constater qu'une fois seulement, deux mss. sangalliens utilisent une même graphie au même endroit : E et G dans le premier cas. Tous les autres signes se rencontrent, employés sans distinction, donc parfaitement équivalents. Il est intéressant de souligner, entre autres, l'entrecroisement des graphies  et  dans C et G : il est clair que le second signe est la reproduction en un seul trait du premier. E, par contre, utilise dans le second cas, une forme différente.

Quant à L, le copiste écrit dans les deux cas deux pes différents, ajoutant toujours un t sur la seconde note du pes léger, afin d'en souligner l'importance. (Mais nous savons que l'addition du t ou de l'épisème que C ajoute à la quatrième note du premier cas ou aux deuxième et quatrième notes du second cas, n'est pas nécessaire : la coupure graphique qui suit la deuxième note du pes léger dans le second cas et la quatrième note du groupe (pes quadratus dans le second cas) suffit à souligner ces notes. Si la deuxième note avait été légère, le copiste l'aurait liée à la suivante non par une graphie anguleuse, mais par la graphie 4 :  .) On retrouve plusieurs fois cette formule dans le répertoire ancien.

Un dernier exemple :

		L 65/3 et 4
		G 50/3 et 4
		E 141/5 et 6
		B 23/3

139
Off



SIambu-lá- ve- ro vi- vi- fi- cá-

Au lieu de C, qui ne contient pas cette pièce, nous avons mis B et remarquons la même diversité. Tous les mss. conservent un même signe dans les deux formules, mais G change la seconde fois. La Vaticane écrit ici deux pes alors que, dans l'exemple précédent, on avait deux torculus resupinus.

Avec le torculus resupinus, et plus précisément, avec cette dernière forme , se termine l'examen des graphies fondamentales (c'est-à-dire composées d'accents), que l'on peut distinguer et classer avec une terminologie précise. En effet, nous arrivons au point où la notion reçue du neume est complètement dépassée. Déjà dans les chapitres précédents, nous avons vu plusieurs graphies se diviser en deux tronçons dont l'un et l'autre présentent la forme et peuvent recevoir le nom de graphies plus simples indépendantes : v.g. modification du porrectus  en clivis + virga , du scandicus  en tractulus + pes  ou en pes + virga , du porrectus flexus  en deux clivis  ou en virga + torculus , etc. Les exemples que nous venons d'étudier présentent un phénomène semblable : mis à part le fait que la graphie  ne se trouve qu'en composition, on constate qu'elle est elle-même pratiquement formée de deux éléments, de deux pes, bien qu'elle corresponde exactement à ces trois formes écrites d'un seul trait de plume   .

Plus les neumes se développent et plus les cas de ce genre se multiplient. La classification et la terminologie sont l'une et l'autre débordées par la variété des fractionnements utilisés, nous l'avons vu, pour traduire des exécutions diverses bien déterminées. Il est donc tout à fait inutile de poursuivre notre étude des longs neumes avec des dénominations qui seraient fatalement inadéquates. Nous sommes conduits par les faits eux-mêmes à voir dans chacune des graphies variées dont nous venons de parler, comme dans le plus long mélisme, un *unique neume* formé de tels ou tels éléments neumatiques.

LA COUPURE NEUMATIQUE

Comme nous l'avons constaté et devons encore le souligner, la notation sangallienne use de signes chironomiques, c'est-à-dire de signes qui fixent sur le parchemin le geste du maître. La chironomie apportait aux chantres, qui connaissaient les mélodies par coeur, des indications d'ordre rythmique et expressif, plus que d'ordre mélodique. Ainsi s'explique qu'un même dessin mélodique puisse être représenté par bien des graphies différentes. Par ailleurs, en plus des formes dont le seul tracé exprime déjà la légèreté ou l'importance du signe, nous en avons déjà rencontrées qui comportaient la séparation d'une des notes du groupe : par ex. le torculus $\overset{\curvearrowright}{\text{—}}$, le porrectus flexus $\overset{\curvearrowright}{\text{—}} \text{—}$, le scandicus $\overset{\curvearrowright}{\text{—}} \text{—}$ ou encore $\overset{\curvearrowright}{\text{—}} \text{—}$ et le pes subbipunctis $\overset{\curvearrowright}{\text{—}} \text{—}$.

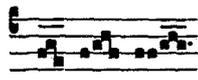
Or, comme il existe pour tous ces neumes une ou plusieurs graphies liant les divers éléments, le fait de la séparation d'un élément a nécessairement une raison particulière. La main du copiste (comme aussi celle du directeur) s'arrête sur une note dont elle manifeste ainsi l'importance. Voir les ex. 67, 101-102, 114, 116, 125, 126 et 133 : il y a partout séparation de la première note. Dans les exemples 103-107 et 135, il y a, au contraire, séparation de la dernière note. De plus, dans les ex. 138-139, nous avons rencontré une séparation au centre d'un élément de quatre notes, de telle sorte que le groupe $\overset{\curvearrowright}{\text{—}} \text{—}$, normalement appelé torculus resupinus, se présente plutôt comme deux pes successifs dans la forme séparée $\overset{\curvearrowright}{\text{—}} \text{—}$.

Si maintenant nous étudions quelque neume plus développé, il faut nous attendre à ce que, là encore, le phénomène de la "coupure neumatique" (Neumentrennung) ait une signification spécifique qui entraîne d'indéniables conséquences dans l'interprétation.

De fait, ainsi que nous le verrons, la façon de grouper les sons dans l'écriture n'était pas laissée à la fantaisie du copiste : la mélodie elle-même déterminait le choix des graphies. La mélodie existait, en effet, avant d'être fixée par écrit. Or, en la notant sur le parchemin, les copistes devaient tenir compte de la valeur relative des notes.

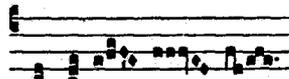
Commençons par des exemples simples, à partir des cas de coupure initiale déjà cités. La figure $\overset{\curvearrowright}{\text{—}}$ peut être prolongée par addition de notes à la suite de cette graphie : la première note n'en demeure pas moins la principale, les suivantes sortant légèrement de cette impulsion initiale :

$\overset{\curvearrowright}{\text{—}}$ E 256/3

140
Off 

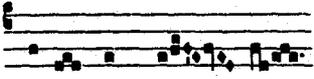
Confirma mú- ne- ra,

$\overset{\curvearrowright}{\text{—}}$ E 11/2

141
Off 

CO confortá- mi- ni,

$\overset{\curvearrowright}{\text{—}}$ E 31/11

142
Off 

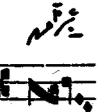
TU- I sunt cae- li,

Mais aussi quand le développement de la graphie précède la note initiale d'un schéma donné, celle-ci demeure toujours la note-clef.

143 All Eripe me...meus...in me  C 146/45

Tr Qui confidunt V.Montes  C 80/8

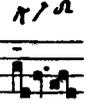
Gt Exiit sermo...manere  E 40/1

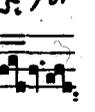
Tr De necessitatibus V.Eten.  C 69/8

Voici encore d'autres exemples montrant le développement antécédent d'un porrectus flexus avec coupure initiale. Le motif / σ peut être précédé d'une ou plusieurs notes, celles-ci tendent indubitablement à cette même note-clef. (En regard de l'analogie des cas superposés dans l'ex. 144, les signes des éditions rythmiques apparaissent défectueux et peu logiques; mais on ne savait pas, lorsqu'ils furent mis, en 1908, ce qu'ont permis de comprendre les recherches accomplies depuis.)

144 Com Revelabitur  E 48/5

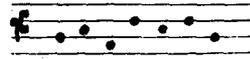
All Laetatus sum...in domum  C 3/10

Off Ave Maria gratia  C 12/6

All Laetatus sum...Domini  C 3/10

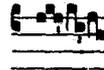
Intr Ex ore...inimicos tuos  C 42/2

Arrêtons-nous sur ce dernier exemple. La mélodie nous donne les notes suivantes :



Si nous faisons abstraction de la hauteur absolue des notes, nous pouvons dire qu'il y a simplement succession grave-aigu-grave-aigu, etc. Ce dessin mélodique pourrait être écrit par la graphie *MM* qui, d'un trait rapide et léger, unit toutes les notes. Et, de fait, nous trouvons un cas analogue dans l'Offert. Benedictus... Do-mi-nus

MM B 44/8

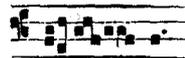


Or, dans l'exemple précédent (Intr. "Ex ore"), la graphie est très différente et cela dans tous les mss. Cette unanimité des copistes, alors que la succession grave-aigu-grave-aigu est identique, ne peut s'expliquer que par une particularité d'ordre rythmique. Le notateur remarque, dans cette succession mélodique deux notes importantes qu'il cherche à souligner adéquatement par sa graphie. Il suit, en cela, sans aucun doute, le geste du directeur qui, pour sa part, reproduit avec un véritable mimétisme aussi bien le mouvement de la mélodie que sa structure rythmique et expressive. C'est ainsi que la main (et la plume) s'arrêtent sur certaines notes qu'elles séparent des suivantes, tandis que les autres sont liées autant que possible.

MM E 42/2

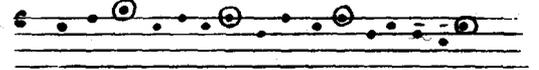
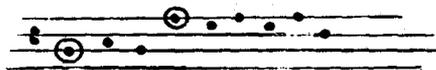
145

Intr

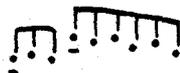


Ex ore tu- os.

On peut penser que, dans notre notation moderne, ces notes seraient groupées de façon très différente. Supposons, par exemple, que nous ayons à noter les deux mélodies suivantes, dont les notes importantes sont indiquées :

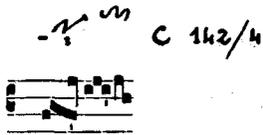


Comment, avec notre système actuel, grouperait-on ces notes? Plus ou moins de telle façon que la note importante soit la première d'un groupe, car c'est alors qu'elle recevrait l'appui rythmique principal.



Les copistes sangalliens groupaient autrement les notes; ils ont écrit :

146
Gr Benedi-
cam. .laus ejus



147
Gr
Adjutor non

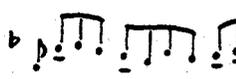


Autre exemple très instructif :



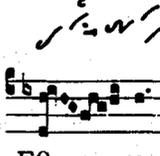
aujourd'hui

on écrivait :

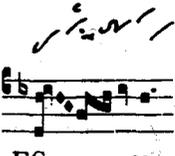


Si toutes les notes étaient également légères, les copistes sangalliens auraient écrit . (N.B. Les petits points n'expriment rien d'autre qu'une succession de notes légères.) Mais cette graphie étant inadéquate dès lors qu'il est des notes à souligner, ils écrivent tous :

148
Gr
EC- ce



EC- ce (22)



Chaque fois que la plume arrive à une note importante, elle s'arrête après l'avoir écrite et ipso facto la coupe des suivantes. La coupure a donc lieu *après* la note importante, et non avant, comme nous le ferions en notation moderne.



La coupure neumatique révélant l'expression particulière de la note précédente, doit donc être appelée "coupure expressive". Les mss. ajoutent souvent un épisème à la note importante qui précède la coupure (cf. notamment l'ex. 147 ). Mais cet épisème n'est pas nécessaire : le seul fait que le notateur interrompe le tracé alors qu'il pourrait le poursuivre, indique déjà suffisamment l'importance de la note en question. Les épisèmes confirment et soulignent un phénomène clairement exprimé par le seul groupement des signes.

Il est évident qu'un long mélisme ne peut toujours être écrit d'un seul trait. Des subdivisions, des coupures sont alors nécessaires, inévitables. Elles ont aussi, en un certain sens, l'avantage de grouper les notes de manière à en faciliter la lecture. Toutes les coupures auraient-elles donc alors le même rôle? Toute note précédant une coupure serait-elle à souligner?

Revenons à un cas déjà cité :

$\mathcal{M} \mathcal{N} \mathcal{O}$ B 44/8

$\overset{r}{\mathcal{M}} \mathcal{N} \mathcal{O}$ E 224/4

$\mathcal{M} \mathcal{N} \mathcal{O}$ G 82/12

$\mathcal{M} \mathcal{N} \mathcal{O}$ s. G. 310

149

Off

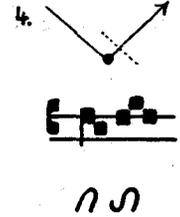
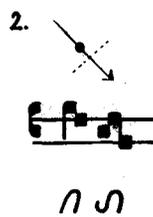
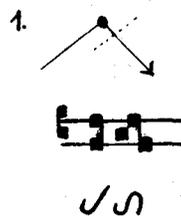


Bened. qui venit Dô- mi- nus, (23)

Comment expliquer que les notateurs, unanimes dans les exemples précédents, soient maintenant aussi différents les uns des autres, coupant comme arbitrairement le même groupe neumatique ? Ou bien il y a incertitude ou divergence dans l'interprétation de ce mélisme, ou bien alors les copistes ont pleine liberté de lier ou non les éléments neumatiques. Leur unanimité dans les exemples précédents permet d'hésiter à admettre ici une incertitude de leur part.

Et, de fait, nous pouvons constater que les notateurs qui coupent le dessin mélodique, le font toujours au même endroit : après l'une ou l'autre des notes graves, jamais après une note aiguë. Il est, par ailleurs, intéressant de remarquer que les graphies concordent à nouveau quant au groupement en un seul élément des trois dernières notes : tous les mss. écrivent, en effet, un torculus ici ; aucun n'écrit, pour les cinq dernières notes du neume $\mathcal{M} \mathcal{N} \mathcal{O}$. L'importance de la quatrième avant-dernière note est unanimement soulignée par la coupure qui la sépare des trois suivantes.

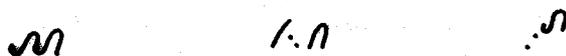
Il est donc diverses sortes de coupures neumatiques qui peuvent se ramener aux quatre figures suivantes. Car, pour comprendre les lois de la coupure, il ne suffit pas de regarder la note après laquelle a lieu la coupure, mais il faut la situer dans son contexte mélodique. C'est pourquoi nous avons superposé à chaque formule un dessin précisant à quel point de la ligne mélodique se trouve la note suivie d'une coupure.



- 1 : coupure à l'aigu : le premier élément neumatique s'arrête sur une note plus élevée que la précédente et la suivante.
- 2 : coupure à mi-pente descendante : le premier élément neumatique s'arrête sur une note plus grave que la précédente, mais plus élevée que la suivante.
- 3 : coupure à mi-pente ascendante : le premier élément neumatique s'arrête sur une note plus élevée que la précédente, mais plus grave que la suivante.
- 4 : coupure au grave : le premier élément neumatique s'arrête sur une note plus grave que la précédente et la suivante.

Les graphies neumatiques correspondantes sont ajoutée sous les notes.

Dans les trois premiers cas, les coupures sont expressives, fonctionnelles : elles expriment l'importance de la note précédente. Si cette note n'avait pas demandé une expression particulière, le copiste aurait écrit :



La graphie du quatrième exemple, au contraire, ne saurait être modifiée sans souligner par le fait même quelque note. Le groupement $\overset{\cdot}{\curvearrowright}$, par ex., mettrait en relief la troisième note par une coupure à mi-pente ascendante. Seule la graphie $\overset{\cdot}{\curvearrowright}$, c'est-à-dire avec coupure au grave, représente adéquatement la légèreté des cinq notes.

Voici quelques exemples.

Colonne A : groupes de cinq notes légères (suivies de deux notes longues dans la ligne 1 et précédées d'une note importante dans la ligne 3).

Colonne C : les deux premières des cinq notes sont importantes, mais la deuxième l'est davantage car elle est suivie d'une coupure expressive : à l'aigu dans l'ex. 1; à mi-pente descendante dans l'ex. 2 et à mi-pente ascendante dans l'ex. 3.

Colonne B : nous y retrouvons les mêmes coupures expressives que dans la colonne C, mais précédées ici d'une note légère.

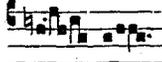
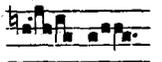
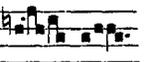
	A	B	C
150	$\overset{\cdot}{\curvearrowright}$ E 67/6	$\overset{\cdot}{\curvearrowright}$ E 152/10	$\overset{\cdot}{\curvearrowright}$ E 137/5
1	AD-o rá-te De- um	in os me- um	sub umbra
	$\overset{\cdot}{\curvearrowright}$ E 40/5	$\overset{\cdot}{\curvearrowright}$ E 53/5	$\overset{\cdot}{\curvearrowright}$ H 77/14
2	perhi- bet de his	Ange- ló- rum	myrrham,
	$\overset{\cdot}{\curvearrowright}$ E 187/10	$\overset{\cdot}{\curvearrowright}$ C 148/14	$\overset{\cdot}{\curvearrowright}$ G 21/11
3	De- us me- us Alleluja		bo- num us-que (24)

Sur le plan mélodique aussi, les exemples diffèrent entre eux, car les notes d'un neume ne peuvent indifféremment être mises ou non en relief par n'importe quelle coupure : celles-ci sont requises par la mélodie elle-même et non pas laissées au jugement du copiste ou de l'exécutant. L'analyse musicale de chaque exemple le prouve avec évidence.

Reste alors le problème du rôle de la coupure au grave.

Nous avons vu qu'aucun copiste - sauf erreur très rare - ne néglige les coupures expressives : non seulement ils les font tous, mais encore les soulignent souvent par une addition. Pour les coupures au grave, au contraire, ils divergent fréquemment entre eux, liant ou non, quand c'est possible, chacun des éléments neumatiques. Mieux encore, un même copiste peut modifier le groupement des notes d'une même formule mélodique :

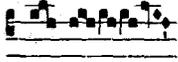
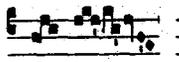
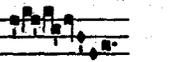
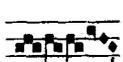
7 <i>nn</i>	7 <i>M</i>	7 <i>M</i>	E 82/10-12, 83/1
- <i>nn</i>	- <i>M</i>	- <i>nn</i>	C 59/6-9-11

151 		
---	---	--

Cette formule (cadence finale des versets dans les Traits du 8e m.) revient encore environ dix fois : les mêmes copistes emploient indifféremment la liaison ou la coupure au grave, entre les deux clivis.

Ce fait nous autorise à dire que, en ce cas, c'est-à-dire après la note la plus grave d'une courbe mélodique, la coupure n'a pas la même fonction que dans les autres cas. En d'autres termes, la note grave qui précède une séparation graphique n'a pas nécessairement, automatiquement, la même importance que les notes qui provoquent une coupure neumatique en quelque autre point de la ligne mélodique. Nous pouvons donc conclure que, dans un contexte léger, la coupure au grave - comparée aux autres coupures - est, en un certain sens, neutre quant à sa valeur rythmique : elle est "inexpressive en soi". S'il en était autrement, les copistes n'en useraient pas avec une telle liberté, ainsi que nous pouvons encore le constater dans les exemples suivants.

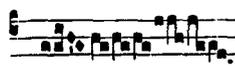
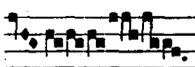
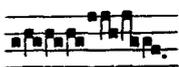
<i>nn</i> <i>nn</i>	<i>nn</i> <i>nn</i> B 33/13-14	<i>nn</i> <i>nn</i> B 23/6
- <i>nn</i> <i>nn</i>	<i>nn</i> <i>nn</i> G 59/12-13	<i>nn</i> <i>nn</i> G 40/8-9
<i>nn</i> <i>nn</i>	<i>nn</i> <i>nn</i> E 168/9-11	<i>nn</i> <i>nn</i> E 111/10-11
- <i>nn</i> <i>nn</i> (<i>nn</i>)	<i>nn</i> <i>nn</i> C 86/11-13	

152 	153 	
Gr Deus exaudi. .tu-o	Off Immittet vi- dé-	Dó-
		
tu-a		

Nous avons intentionnellement dit que la coupure au grave "comparée aux autres coupures" est "en un certain sens" neutre. Il peut, en effet, arriver que la graphie d'un groupe même léger ne soit pas toujours libre et que, parfois, la différence entre la liaison et le détachement de chacun des éléments neumatiques d'un mélisme léger soit faite délibérément.

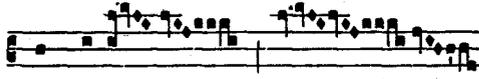
D'autre part, même dans un dessin léger, il n'est pas exclu qu'il y ait des notes d'articulation - évidemment légères, elles aussi - qui indiquent un phrasé dans la structure mélodique, phrasé qui s'exécute comme inconsciemment quand on connaît les particularités de la structure mélodique.

C'est ainsi que peut s'expliquer l'exemple suivant :

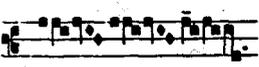
<i>S. AAA</i>	<i>L. AAA</i>	<i>L AAA E 82/9-11, 83/4</i>
<i>P. AAA</i>	<i>L. AAA</i>	<i>-AAA C 59/5-8-11</i>
154		
Tr		
		
De prof. Dne	intendentes	Domine

Cette formule aux trois clivis légères successives (seul, le contexte antécédent est quelque peu modifié) revient cinq autres fois dans le répertoire authentique. Mais ni C ni E ne lient jamais l'une ou l'autre des clivis. Ce fait est d'autant plus intéressant que cette formule appartient à ces mêmes Traits du 8e m. auxquels nous avons emprunté l'exemple 151 : dans cet exemple, les mêmes copistes lient ou coupent indifféremment les quatre notes en deux clivis; ici, ils coupent toujours. (Le premier et le troisième cas de cet ex. 154 montrent bien par la graphie du SOL initial que c'est bien lui qui est la note structurellement principale de la formule; le LA n'en est que la broderie.)

Lorsqu'au contraire, la note la plus grave d'une courbe mélodique a une importance particulière, les copistes l'indiquent généralement soit par l'addition d'un signe soit par une modification du tracé (selon que la graphie est liée ou égrenée).

	<i>L 103/10</i>	
	<i>C 107/15</i>	
155		
All		
		
Pascha	immo-lá-	tus

L'allongement de telles notes graves peut sembler si évident à certains copistes qu'ils ne jugent pas nécessaire de le préciser.

	<i>L 91/4</i>	
	<i>E 183/12</i>	
	<i>C 92/3</i>	
156		
Tr Deus D. meus		
V. Libera	me	

Un bref motif musical se répète deux fois : C et E écrivent les deux fois un climacus léger, tandis que L, employant au grave deux uncinus, indique ainsi un certain élargissement de la dernière note du climacus.

Nous n'avons fait ici que mentionner brièvement certains aspects du principe de la "coupure neumatique". Etant donné sa richesse, nous y reviendrons à la fin de chacun des chapitres suivants.

Chapitre X

STROPHA

Le signe $\text{'}\text{'}$, appelé apostropha, stropha ou strophicus, était déjà employé par les grammairiens anciens. Il indiquait l'élision d'une voyelle (tun' = tune; tanton' me crimine dignum?) comme aujourd'hui encore en diverses langues.

Les copistes sangalliens adoptèrent ce signe pour figurer un fait musical : une ou plusieurs notes légères.

La dernière stropha d'un groupe de strophicus est souvent épisémée $\text{'}\text{'}$.

1) Groupes de strophicus

Les strophae sont, le plus souvent, réunies en groupes de deux à cinq ou six notes à l'unisson.

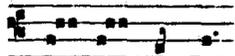
a) Emploi mélodique

La DISTROPHA - groupe de deux strophicus - ne se rencontre pratiquement jamais isolé sur une syllabe; une stropha, au moins, la précède alors, au grave (25). Mais, à strictement parler, on n'a plus ici une distropha, mais une tristropha avec une première note au grave.

En composition, par contre, la distropha peut commencer un neume.

$\text{'}\text{'}$ $\text{'}\text{'}$ E 24/12

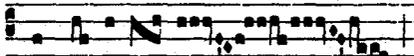
157
Intr



Dominus dí- xit ad me :

$\text{'}\text{'}$ $\text{'}\text{'}$ $\text{'}\text{'}$ E 68/4

158
Gr

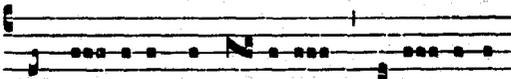


Timebunt et vi-dé-bi- tur

La TRISTROPHA - groupe de trois strophicus - se rencontre souvent isolée et davantage encore en composition avec d'autres signes.

$\text{'}\text{'}$ $\text{'}\text{'}$ $\text{'}\text{'}$ E 39/5-7

159
Intr



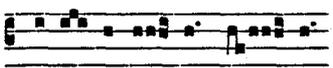
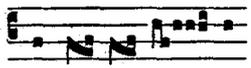
IN mé- di- o • Ecclé- si- ae apé- ru- it

S'il n'y a aucun doute quant à l'interprétation légère des divers groupes de strophicus, on discute encore beaucoup de leur exécution pratique. Faut-il les chanter fondus ensemble en un seul son long ou avec une légère répercussion sur chaque strophicus?

Essayons de résoudre le problème à partir des exemples suivants :

Ex. 1 :

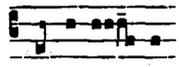
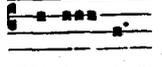
...✓	...✓ ⁿ	L 154/10-11	...f	L 153/8
"✓	"✓	B 65/16-17	"✓	B 64 ^v /17
"✓	"✓	G 119/10-11	"✓	G 118/14
"✓ ^m	"✓ ^m	E 324/8	"✓ ^m	E 322/4

166 Intr Respice		167 Intr Deus in l.	
obli- visca- ris vo- ces	inha- bi- tá- re		

Nous voyons trois fois un unisson de trois notes suivi d'une note à l'aigu. La Vaticane écrit deux notes à l'unisson et un pes partant du même degré. Les mss, au contraire, usent de deux groupements divers : l'un (G et B) correspond au groupement de la Vaticane, l'autre (E) sépare les trois notes à l'unisson de la dernière; L écrit tantôt comme G et B, tantôt comme E. S'appuyant sur la Vaticane, les méthodes traditionnelles enseignent à exécuter les quatre notes en deux groupes de deux notes chacun, c'est-à-dire un son de deux temps formé des deux premières notes à l'unisson, puis répercussion sur la troisième note à l'unisson (la première du pes). D'après la graphie de E, au contraire, il faudrait chanter un son de trois temps, plus la note suivante. Or, il est invraisemblable que les uns aient chanté 2 + 2, les autres 3 + 1, ou, à L, de deux façons différentes. Si, par contre, on répercute la deuxième et la troisième stropa, l'exécution ne change pas et la difficulté disparaît.

Ex. 2 :

...✓	L 20/13	L //
"✓	B 6 ^v /4	"✓
"✓ ^m	E 30/9	"✓ ^m
"✓ ^m	G 11/18	"✓ ^m

168 Intr Puer		169 Com EX- i- it *	
consi- li- i			EX- i- it *

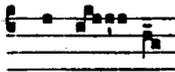
Même phénomène dans une mélodie descendante. (La Vaticane imprime, dans le premier exemple, une note de plus pour la dernière syllabe, comme en bien d'autres cas où se suivent deux voyelles de même timbre. G fait d'ailleurs la même chose dans le second cas, mais ceci importe peu pour notre sujet actuel.)

Tandis que, dans les exemples 166 et 167, chacun des mss. conservait dans les trois cas sa graphie (E écrivant toujours "✓^m, G toujours "✓), nous constatons ici que le même manus-

crit use de groupements différents (2 + 2 ou 3 + 1). Y aurait-il donc variante rythmique et exécution différente d'un cas à l'autre? Il ne semble pas. Nous avons plutôt ici une nouvelle preuve de la répercussion de chaque stropha : l'exécution en demeure égale quel que soit le groupement (26).

Ex. 3 :

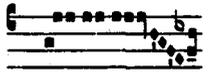
$\int \dots$ L 19/13
 $\eta \dots$ E 28/3

170
 Off 
 Deus enim pa- rá- ta

D'après les systèmes actuels, les deux graphies indiqueraient chacune une subdivision différente : L soulignant la première des trois notes à l'unisson, les mss. sangalliens la deuxième! Si, au contraire, le chantre répercute chaque DO, les deux graphies concordent (au moins quant à la figuration des trois notes à l'unisson, également légères dans les deux notations).

Ex. 4 :

La formule suivante, empruntée aux graduels du 3e m., revient sept fois :

171 

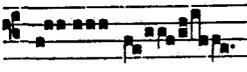
C	{	, , ,	v. g. 75/11	4 fois
		, , ,	- 48/3	2 -
		, , , ,	- 47/16	1 -
L		$\int \dots$	- 60/8	
Cha		- 37/3	

Comment se chantaient les six notes à l'unisson de cette formule dont on voit ici quatre groupements différents? Comme une note de six temps? Ou bien alors les diverses graphies de C pour la même formule signifiaient-elles que l'on chantait une fois un son tenu pendant six temps; deux fois, deux sons de trois temps et quatre fois, trois sons de deux temps?

La seule réponse est qu'il fallait chaque fois répercuter les six notes. Le groupement fractionné qu'utilise , le plus souvent, C facilite la lecture du nombre total des notes, mais n'en signifie pas une exécution chaque fois différente.

Ex. 5 :

Cette formule des Traits du 2e m. revient environ 16 fois :

172 

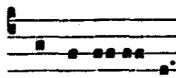
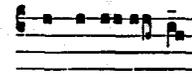
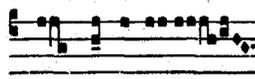
me- a

C	15 volta	$\left[\begin{array}{l} \text{»»»»} \\ \text{» »} \end{array} \right.$	$\left[\begin{array}{l} \text{»»»»} \text{ 8 fois} \\ \text{»»»»} \text{ 4 -} \\ \text{»»} \text{ 2 -} \\ \text{1 -} \end{array} \right.$
E	16 -		
G	16 -	» » »	
B	15 -	$\left[\begin{array}{l} \text{» » »} \text{ 14 volta} \\ \text{»»»} \text{ 1 -} \end{array} \right.$	
L	12 -		$\left[\begin{array}{l} \text{f...} \text{ 11 -} \\ \text{f...} \text{ 1 -} \end{array} \right.$

Cha, M et Ben écrivent également toujours un groupe de cinq signes non fractionnés. Il ne peut donc s'agir d'un unique son de cinq temps, mais de cinq notes répercutées, que la division graphique de G et B rend plus facilement lisibles.

Il est encore d'autres cas : deux distropha ou tristropha successives dont le dernier strophicus de groupe est épisémé.

Ex. 6 :

	... L 32/4	... L 71/11	
	» » E 33/9	» » E 154/5	
173		174	
Intr		Intr	
Etenim	loquebán- tur	Dum sanct. et effún- dam	
		.S.S L 60/10	
		» » C 75/15	
175			
Gr			
Exsurge..non a	fá-ci-e		

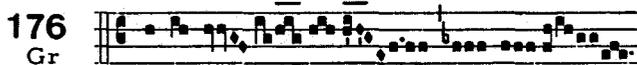
Ces exemples sont très différents. Tandis, en effet, que, dans les cas déjà cités, les stropha étaient égales et leur groupement laissé au choix du copiste, il s'agit ici de groupes que les mss. sont unanimes à distinguer.

On enseigne généralement à chanter ces notes en deux sons de deux temps chacun. Mais comment accorder cette habitude avec la graphie des mss. qui, au contraire, soulignent nettement la seconde note par un épisème ou un t ? Un unique son de deux temps ne saurait donc se justifier ici. Il faut, bien plutôt, admettre le fait paléographique : répercussion de la seconde stropha qui, de plus, est élargie par rapport à la première.

L'exemple suivant est l'unique cas où l'on trouve deux tristropa successives en composition, avec le même rythme que précédemment, c'est-à-dire : deux premières notes légères et la troisième épisémée :

♩ ♪ ♪ L 58/7

♩ ♪ ♪ C 34/10



Dum tribul. Dómi-ne,

Si l'on chante deux fois un unique son de trois temps, que signifient alors les indications de L: e sur les deux premières notes et t sur la troisième ?

Ex. 7 :

On peut encore, pour prouver la répercussion, citer les nombreux cas où, au lieu d'une stropha à l'unisson, tel manuscrit emploie une graphie qui suppose un demi-ton inférieur :

..1 L 150/3

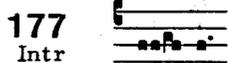
...: L 57/5

..^ G 116/7

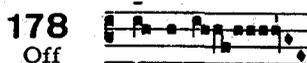
...: G 45/4

..i E 345/10

...: E 126/3



Respice in me- um



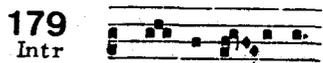
Precatus pò-pu-lo

La Vaticane note ici les stropha unissoniques, alors que souvent elle suit la tradition avec demi-ton, évidemment postérieure :

...: L 130/13

...: G 97/11

...: E 266/10



Ne timeas Za-cha-rí- a,

Il semble facile d'expliquer le demi-ton au lieu d'une stropha à l'unisson par le fait que la répercussion, bien qu'exécutée, l'était de manière imparfaite et donnait au copiste l'impression que, dans l'ex. 177, le deuxième son montait d'un demi-ton (d'après E), tandis que, dans l'ex. 178, la troisième note descendait du même intervalle (d'après G).

Tous les exemples cités obligent à reconnaître que la répercussion des stropha à l'unisson correspond à la pratique de jadis, alors que leur exécution par des sons tenus deux ou trois temps s'oppose aux faits paléographiques.

2) Apostropha

La stropha ne se rencontre jamais isolée, mais toujours unie à d'autres éléments neumatiques. Le plus souvent, elle précède des groupes de stropha ou un autre signe comportant, lui aussi, un unisson. Si, au contraire, elle est apposée à quelque autre graphie, elle forme unisson avec la note précédente.

a) apostropha au début d'un neume ou dans une ligne ascendante

184 Off E 86/4 185 Off E 89/13
90/4

Perfice mo-ve-án-tur Bened.es justi-fi-ca-ti-ó-nes tu-

186 Gr E 111/11
C 139/4

Bened.es V. Benedi-ctus es

L'emploi équivalent de la stropha et du punctum, que l'on constate si souvent, prouve clairement leur égale légèreté.

b) apostropha à la fin d'un neume

Il a déjà été parlé, à propos du porrectus, de certains cas dans lesquels le signe *N* ne signifie pas *N*, mais *na* (unisson des deux dernières notes). La comparaison des graphies *N* et *na* dans C en a donné la preuve indiscutable. Voyons maintenant d'autres exemples d'apostropha apposée à une clivis ou à un torculus.

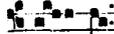
Ben 43/1-3
Y 40/3-5
G 22/18-20
E 63/8-11

187 Com
Feci et Dómi-ne, ó-mni-a di-ri-gé-bar, hábu-i.

Ainsi que le montrent clairement les graphies de Ben et Y, l'apostropha d'apostrophe est toujours à l'unisson de la note précédente. La restitution mélodique de ces neumes dans la Vaticane, paraît peu logique : tandis, en effet, que \mathcal{N}_1 est traduit par \mathcal{N}_2 et \mathcal{N}_3 , les deux cas de \mathcal{N}_1 sont transcrits par \mathcal{N}_2 et non par \mathcal{N}_3 . La Vaticane a donc mélangé la tradition authentique avec une autre plus tardive.

H également use indifféremment du porrectus ou de la clivis + apostropha, et cela dans les mêmes formules. Ainsi dans la formule cadentielle des versets de Répons en 4e m. , on trouve 66 fois \mathcal{N}_1 et 27 fois \mathcal{N}_2 .

Partout où C écrit \mathcal{N}_1 , Ben donne les deux dernières notes à l'unisson. Il faut donc alors éclairer la graphie \mathcal{N}_1 par \mathcal{N}_2 et non le contraire.

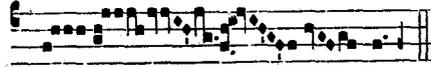
Dans les cadences des Répons en 4e m.  H écrit \mathcal{N}_1 ou \mathcal{N}_2 . Le Répons "Dum ambularet" comportant une crase, il note alors "Galilae - ae" (torculus + pressus major), ce qui prouve la répercussion des deux notes à l'unisson. S'il en était autrement, on ne pourrait, en ce cas, où se suivent deux syllabes de même timbre (ae-ae), unir le second FA à la clivis FA-MI. (Ainsi est également démontrée, en retournant l'argument, la répercussion du pressus).

c) apostropha entre deux éléments neumatiques

Lorsque l'apostropha se trouve au centre d'un neume, sa fonction est très différente de celle que nous lui avons reconnue dans les deux paragraphes précédents. En effet, tandis qu'il s'agissait alors d'une note essentiellement légère, l'apostropha reçoit ici une importance particulière : elle devient en quelque sorte note de ponctuation.

 : 1 L 34/10
 : 2 L. A - E 67/12
 : 2 L. A - C 52/3

188
Gr
Timebunt tu- am.



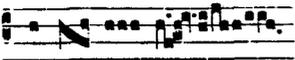
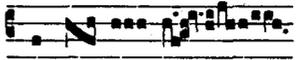
 : 1 L 129/5
 : 2 L. A - E 263/7
 : 2 L. A - C 126/3

189
Gr
Vindica



Après l'arrivée au grave de la dernière note du climacus, la note représentée par l'apostropha clôt l'ample mouvement descendant avant que ne s'y ajoute un léger ornement final. Le copiste de E emploie toujours la forme épisémée spéciale \mathcal{N}_1 ; C use de la forme simple ou de la forme épisémée \mathcal{N}_1 (28).

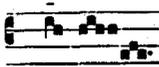
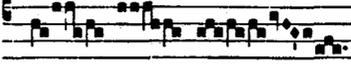
	$\int \overset{1}{\curvearrowright} \overset{2}{\curvearrowright} \overset{3}{\curvearrowright}$ L 17/7		$\int \overset{1}{\curvearrowright} \overset{2}{\curvearrowright} \overset{3}{\curvearrowright}$ L 18/7
	$\dots \overset{1}{\curvearrowright} \overset{2}{\curvearrowright}$ G 9/9		$\dots \overset{1}{\curvearrowright} \overset{2}{\curvearrowright}$ G 10/7
	$\dots \overset{1}{\curvearrowright} \overset{2}{\curvearrowright} \overset{3}{\curvearrowright}$ E 23/5		$\dots \overset{1}{\curvearrowright} \overset{2}{\curvearrowright} \overset{3}{\curvearrowright}$ E 25/4
	$\dots \overset{1}{\curvearrowright} \overset{2}{\curvearrowright} \overset{3}{\curvearrowright} \overset{4}{\curvearrowright}$ C 36/15		$\dots \overset{1}{\curvearrowright} \overset{2}{\curvearrowright} \overset{3}{\curvearrowright} \overset{4}{\curvearrowright}$ C 38/3

190 Gr		191 Gr	
Hodie	vi-dé-bi-tis	Tecum	ex-ú-te-ro

Ici encore (formule des Graduels en 2e m.), l'apostropha au centre du neume exerce un rôle analogue à celui qu'elle avait dans les deux exemples précédents. Après le scandicus flexus léger $\overset{1}{\curvearrowright}$, elle souligne l'importance du DO, auquel s'oppose ensuite le RE doublé du pressus major. Les copistes ajoutent, ou non, un épïsème à la stropha (29).

Dans les deux exemples suivants de formule cadentielle, l'apostropha souligne la note précédente en la doublant par une répercussion; mais c'est elle qui, suivie d'une coupure expressive (à l'aigu de la note suivante), est la principale des deux notes à l'unisson.

	$\overset{1}{\curvearrowright} \overset{2}{\curvearrowright} \overset{3}{\curvearrowright}$ E 246/5		$\overset{1}{\curvearrowright} \overset{2}{\curvearrowright} \overset{3}{\curvearrowright}$ E 168/11
	$\overset{1}{\curvearrowright} \overset{2}{\curvearrowright} \overset{3}{\curvearrowright}$ C 36/13		$\overset{1}{\curvearrowright} \overset{2}{\curvearrowright} \overset{3}{\curvearrowright}$ C 36/13

192 Intr		193 Gr	
Terribilis cae-li:		Deus exaudi tu-	a

Nous verrons cependant plus loin que, dans ces formules, l'oriscus serait préférable à l'apostropha, ainsi que l'écrit G dans l'ex. 192 et E dans l'ex. 193.

Chapitre XI

TRIGON

Le signe du trigon $\cdot\cdot\cdot$ $\cdot\cdot\cdot$ $\cdot\cdot\cdot$ était, avant d'être employé dans la notation musicale, un signe de ponctuation ou d'abréviation ($q\cdot\cdot$ = quae). Il n'y a donc pas à chercher dans la graphie du signe une indication quant à la relation mélodique des trois notes. C'est un signe stéréotypé, qui varie seulement d'un ms à l'autre.

1) Signification mélodique

La signification mélodique du trigon est le premier problème qui se pose. Nous pouvons, de fait, constater que la Vaticane traduit le trigon tantôt par $\cdot\cdot\cdot$ tantôt, plus rarement, par $\cdot\cdot\cdot$. Voici un des exemples les plus typiques. La formule suivante revient trois fois dans la même pièce :

194 Tr				
De profundis	$\cdot\cdot\cdot$ $\cdot\cdot\cdot$	$\cdot\cdot\cdot$ $\cdot\cdot\cdot$	$\cdot\cdot\cdot$ $\cdot\cdot\cdot$	C 59/6-11
	$\cdot\cdot\cdot$ $\cdot\cdot\cdot$	$\cdot\cdot\cdot$ $\cdot\cdot\cdot$	$\cdot\cdot\cdot$ $\cdot\cdot\cdot$	E 82/40-83/1
	$\cdot\cdot\cdot$ $\cdot\cdot\cdot$	$\cdot\cdot\cdot$ $\cdot\cdot\cdot$	$\cdot\cdot\cdot$ $\cdot\cdot\cdot$	L 32/1-3
	$\cdot\cdot\cdot$ $\cdot\cdot\cdot$	$\cdot\cdot\cdot$ $\cdot\cdot\cdot$	$\cdot\cdot\cdot$ $\cdot\cdot\cdot$	Cha 20/14-16
	$\cdot\cdot\cdot$ $\cdot\cdot\cdot$	$\cdot\cdot\cdot$ $\cdot\cdot\cdot$	$\cdot\cdot\cdot$ $\cdot\cdot\cdot$	Ben 56 ^v /6-10
	$\cdot\cdot\cdot$ $\cdot\cdot\cdot$	$\cdot\cdot\cdot$ $\cdot\cdot\cdot$	$\cdot\cdot\cdot$ $\cdot\cdot\cdot$	Y 59/3-5
	$\cdot\cdot\cdot$ $\cdot\cdot\cdot$	$\cdot\cdot\cdot$ $\cdot\cdot\cdot$	$\cdot\cdot\cdot$ $\cdot\cdot\cdot$	M 132/12-133/5

Des deux trigons successifs, le premier est précédé d'une note longue, le second formé de quatre notes dont les deux dernières sont allongées (la forme légère sangallienne est $\cdot\cdot\cdot$). Or, que constatons-nous? Déjà, de la graphie de C et de E, il ressort que la note initiale (tractulus) de cette formule est plus grave que la première note du trigon. L le confirme clairement et prouve, par ailleurs, l'unisson des deux premières notes du trigon (30). Ben et les mss aquitains indiquent également la position plus grave de la note initiale et l'unisson des deux premières notes du trigon. La Vaticane, au contraire, écrit $\cdot\cdot\cdot$, s'appuyant, évidemment, sur une tradition plus tardive. Le dessin mélodique authentique du premier groupe était, sans aucun doute, $\cdot\cdot\cdot$ (unisson des deux premières notes du trigon), ce que la Vaticane admet pour le trigon suivant.

Une formule des Graduels du 3e m. fournit une autre preuve de l'unisson initial du trigon :

195

Nous donnons ci-dessous le tableau complet des onze cas où cette formule se rencontre dans le répertoire authentique. Comment y sont écrites les cinq notes en question?

Gr	I Juravit	II Tu es	III Exsurge Dne non	IV Eripe	V Exaltabo	VI Exs Dne et	VII Benedicite				
C	47/16 ∴ 22	48/3 " , 22	61/8 " , 22	75/11 " , 22	- / 15 ∴ 22	85/1 ∴ 22	87/15 ∴ 22	88/6 " , 22	93/12 " , 22	135/2 "	- / 3 ∴ 22
E	56/6 ∴ 22	- / 8 ∴ 22	88/11 ∴ 22	132/2 ∴ 22	- / 6 ∴ 22	164/12 ∴ 22	172/11 ∴ 22	173/5 ∴ 22	187/6 ∴ 22	302/6 ∴ 22	- / 10 ∴ 22
B	42/17 ∴ 22	- / 19 " , 22	48/16 " , 22	26/12 " , 22	- / 15 ∴ 22	32/2 " , 22	34/4 " , 22	- / 9 / 7 "	37/1 " , 22	60/2 ∴ 22	- / 5 " , 22
G	20/3 ∴ 22	- / 8 ///	32/2 ∴ 22	47/3 ∴ 22	- / 6 ∴ 22	58/3 ∴ 22	60/18 ∴ 22	61/2 ///	67/11 ∴ 22	110/13 ∴ 22	- / 16 ∴ 22

La parfaite correspondance entre ∴ 22 et " , 22 prouve clairement l'unisson des deux premières notes écrites tantôt par un trigon, tantôt par des strophes, l'unisson de la distropha ne laissant aucun doute.

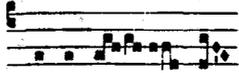
Cette équivalence des signes qui peuvent être interchangeables, nous donne, en outre, la preuve de la répercussion des deux notes à l'unisson du trigon. En effet, la répercussion de la distropha des groupes de strophicus en général, prouvée dans le chapitre précédent, requiert logiquement une même exécution pour le trigon, celui-ci pouvant prendre la place d'une distropha.

Il est d'ailleurs intéressant que, en tous ces cas, ni les mss plus tardifs, ni la Vaticane ne transforment jamais l'unisson $\sigma \rho$ en un torculus σ comme plus haut, mais concordent parfaitement avec les graphies les plus anciennes. La raison en est que le trigon n'est pas situé, ici, sur le degré supérieur d'un demi-ton (DO ou FA), mais au-dessus d'un ton plein. Lorsque, en effet, le trigon est sur DO ou FA, la faiblesse du degré inférieur provoque plus facilement un fléchissement sur la première des notes à l'unisson.

Voici une dernière preuve de l'unisson initial du trigon :

$\sigma \rho$ ∴ E 26/6

196
Off

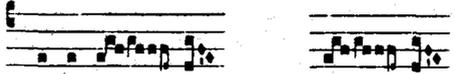


Laetentur sa-lu-tá-re (V.2)

Il s'agit du deuxième verset de l'Off. de la première Messe de Noël. La formule citée (qui nous intéresse à cause du trigon) se trouve déjà dans l'Offertoire lui-même, ainsi qu'à la fin du premier verset. La graphie des deux formules est toutefois modifiée :

$\sigma \rho$ 2 E 25/13 $\sigma \rho$ 2 E 26/3

197
Off



Laetentur et exsúl-tet V. 1: o-mnis

L'articulation complexe des deux mots "exsul-tet" et "om-nis" a fait qu'au lieu de la graphie simple du trigon, le copiste a choisi, ici, la forme liquescente γ qui consiste en deux stropa dont la dernière est prolongée, modification qui signifie un troisième son léger, plus grave. Puisqu'il n'y a aucun doute quant à l'unisson des deux stropa, les deux premières notes du trigon, sur "saluta-re", doivent donc, elles aussi, être chantées de la même manière, c'est-à-dire à l'unisson.

2) Emploi mélodique

Le trigon n'est jamais isolé sur une syllabe. Presque toujours il est précédé d'au moins une note légère ou longue.

198 Off γ E 86/3-9 Perfice vesti-gi-a me-a:

199 Gr C 27/16 Qui sedes su-per

Il est très rare, en effet, que le trigon coïncide avec l'attaque d'une syllabe :

200 Gr C 62/16 Mis.mei li-be-rá-vit me:

Le plus souvent, il est précédé ou suivi de plusieurs notes, légères ou longues :

201 Gr C 69/16 Custodi Dó-mi-ne,

202 Off E 51/3 Reges reges A-ra-bum

3) Interprétation des signes

Le trigon est, le plus souvent, un élément neumatique dont la seule graphie montre la légèreté. D'ailleurs, on le rencontre souvent dans des contextes légers :

203 Gr C 13/3 Salvum tu-ae. fac populum

204 All C 150/2 γ . Qui ti-ment

Le trigon conserve cette légèreté, même au sommet d'une mélodie. Nous en donnons deux exemples (205 et 207), mettant en regard de chacun d'eux un cas parallèle où les mêmes notes culminantes, cette fois importantes et élargies, sont écrites avec des signes bien différents :

$L \ 13/12$
 $E \ 12/1$
205
 Off
 Ave Mariabe-ne- di- cta

$L \ 78/8$
 $E \ 167/11$
206
 Com
 Hoc corpusquo-ti- escúmque

$G \ 96/2$
 $E \ 262/9$
207
 Intr
 Sapientiam e- ó- rum vi- vent

$G \ 14/14$
 $E \ 39/8$
208
 Intr
 In medio et implé- vit e- um

Il est cependant des cas où les deux premières notes du trigon (exceptionnellement la première seule) sont légères, et les suivantes (lorsque le trigon est prolongé) sont longues :

$E \ 78/13$
209
 Intr
 Sacerd. Dei De- um.

$E \ 70/13$
210
 Off Diffusa
 saecu -li.

$E \ 135/6$
 $C \ 76/16$
 $E \ 135/10$
 $C \ 77/4$
211
 Gr
 Deus vitam tu- o. V...tribula-vit

4) Coupure neumatique après un trigon

Lorsque le trigon se trouve à mi-pente descendante de la ligne mélodique, sa dernière note, suivie d'une coupure neumatique, est par là-même soulignée et demande donc un certain élargissement. Afin de mieux nous faire comprendre et par manière de pur examen scolaire, nous ajoutons sous les deux exemples qui suivent, la graphie qui serait employée si aucune note n'était à mettre en évidence.

Handwritten notation for example 212:

L 164/3
E 263/13
C 49/4

212
Gr

Clamav. ¶. Juxta est Dó-

Handwritten notation below staff:

Handwritten notation for example 213:

L 164/3
E 344/13
C 145/10

213
Gr

minus Liberasti

Handwritten notation below staff:

L'ex. 212, plus développé que le suivant, est particulièrement intéressant. Chaque fois que la mélodie atteint le RE, elle le souligne : d'abord, par une coupure initiale, en tête du mélisme; puis par les deux coupures à mi-pente descendante qui suivent le trigon puis le torculus. Le même motif mélodique revient aussitôt, mais cette fois amorcé par un pes long dont la seconde note, suivie d'une coupure à mi-pente ascendante, correspond à la virga du premier motif.

C signale les deux fois l'allongement de la dernière note du trigon $\dot{\cdot}$; E ne le fait que la première fois; L, au contraire, n'ajoute un $\dot{\cdot}$ que la seconde fois. Ceci nous est l'occasion de répéter ce qui a déjà été dit au chapitre IX : même si les copistes n'écrivent que la forme *entièrement légère* du trigon, sa dernière note doit cependant être élargie, le groupement des notes - qui distingue le trigon de l'élément neumatique suivant - *suffisant à lui seul* à signifier l'importance de cette dernière note. Si cette note devait être légère, le copiste aurait groupé les sons jusqu'au DO grave $\dot{\cdot}$ (coupure non expressive de soi), ainsi que nous l'avons fait sous l'exemple donné.

La forme $\dot{\cdot}$ indique une descente mélodique d'au moins une tierce. (Cf. graphie 2 du climacus $\dot{\cdot}$, au ch. VI.) Ce trait incliné (gravis) ne signifie pas un allongement : c'est une indication d'ordre mélodique.

Lorsque le trigon est à l'articulation syllabique, sa dernière note est parfois soulignée, ainsi que nous l'avons déjà constaté à propos des stropa (ex. 182 et 183) : ce léger allongement est simple conséquence d'une bonne prononciation.

Handwritten notation for example 214:

C 79/10

214
Gr

Si ambul. et bá- cu- lus

Handwritten notation for example 215:

C 90/8-9

215
Gr

Tenuisti pec- ca-tó- rum

Chapitre XII

BIVIRGA - TRIVIRGA

1) Signes et emploi mélodique

On ne trouve jamais, à St Gall, deux punctum (bipunctum) à l'unisson, sur une même syllabe. La virga, par contre, peut être répétée une ou deux fois pour former une bivirga ou une trivirga. La position horizontale des virga \parallel (et non \nearrow ni \searrow) indique que les deux ou trois notes étaient chantées à l'unisson. Dans la majeure partie des anciens mss sangalliens, la bivirga et la trivirga sont toujours épisémées : \parallel et $\parallel\parallel$. Ces épisèmes soulignent l'importance du neume et prouvent que la deuxième et la troisième notes sont égales à la première. On ne rencontre jamais une bivirga dont, seule, la première virga soit épisémée $\parallel/$.

Le mss E écrit le plus souvent la bivirga sans épisèmes. Il semble réserver les épisèmes pour indiquer une nuance spéciale, par ex. la prédominance de la syllabe accentuée sur les autres syllabes :

$\parallel \text{ } \text{ } \parallel$ E 39/40

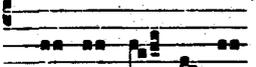
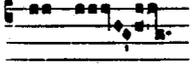
216
Intr



In medio in-du-it e-um.

Deux syllabes consécutives à l'unisson l'une de l'autre, peuvent recevoir chacune une bivirga. C'est même là une excellente façon de souligner un mot important :

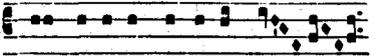
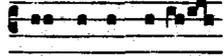
$\nearrow \parallel$ L 121/2	$\parallel \nearrow$ L 79/2
$\parallel \text{ } \parallel$ E 247/1	$\parallel \parallel$ C 86/12

<p>217 Off</p>  <p>Dne Deus lae-tus ób-tu-li</p>	<p>218 Gr</p>  <p>Deus ex. me fac,</p>
---	--

L, nous le voyons, ne connaît pas la bivirga, mais écrit à sa place deux uncinus, et, par ailleurs, souligne dans l'ex. 217 la prédominance de la syllabe accentuée par l'addition d'un $\&$ (= augete : élargissez).

La bivirga, isolée ou en composition, est beaucoup plus fréquente que la trivirga. On la rencontre souvent dans les Graduels des 2e et 5e m., au début d'une récitation plus ou moins longue à l'unisson, et toujours sur un degré important FA ou DO :

\parallel C 30/13	\parallel C 74/3
---------------------	--------------------

<p>219 Gr</p>  <p>A summo et ó-pera má-nu-um e- jus</p>	<p>220 Gr</p>  <p>Propitius et propter honó- rem</p>
--	--

Une bivirga peut également souligner le premier accent verbal d'une pièce ou d'une incise :

221 Com $E \frac{2}{3}$ DO-mi- nus

222 Gr $C \frac{52}{4}$ Tlmc- bunt gen- tes

223 Off $E \frac{294}{3}$ DE-si-dé- ri- um

La trivirga isolée est tout à fait exceptionnelle :

224 Off $E \frac{241}{1}$ Repleti et de- le- ctá- ti su- mus.

225 Ant $H \frac{33}{15}$ Dns veniet De- us, fortis,

Même en composition, elle est plutôt rare : c'est dans le mélisme final des Traits du 8e m. qu'on la rencontre le plus souvent :

226 Cant $C \frac{104}{3} \text{ vol. 11}$ Cantemus

On trouve également plusieurs fois, en 1er et 2e m., la formule finale suivante (cor-de) :

227 Off $E \frac{65}{4-2}$ Laetamini re- cti cor- de.

On ne rencontre jamais, sur la même syllabe, plus de trois virga successives (à l'encontre des strophes qui sont souvent plus nombreuses).

Il existe aussi des formes développées de la bivirga, par ex. :
- Bivirga précédée d'une note légère liée à la première virga :

228 Intr $G \frac{1}{43}$ AD te levá- vi * á- nimam

229 Intr $G \frac{92}{43}$ $E \frac{255}{6}$ Spiritus et hoc quod cón- ti- net

Si nous comparons la Vaticane avec les mss anciens, nous voyons ici le même phénomène : dans le premier exemple, les mss écrivent la première note de l'unisson sur la syllabe "labi-is" et la seconde, seule, sur la syllabe finale, alors que la Vaticane groupe les deux notes à l'unisson sur cette dernière syllabe. Ceci ne prouve pas que l'on ait d'abord chanté deux sons bien distincts (sur les deux syllabes "labi-is") et que, par la suite, ils aient été représentés, dans les mss suivis par la Vaticane, par un unique son de deux temps sur la dernière syllabe. Cette difficulté disparaît si l'on admet la répercussion (31); il en est de même dans l'autre exemple.

Bien des cas analogues aux suivants apportent également un argument solide en faveur de la répercussion de la virga à l'unisson :

$\begin{matrix} \text{E } 286/2 \\ \text{C } 128/7 \end{matrix}$	$\begin{matrix} \text{L } 12/8 \\ \text{C } 28/14 \end{matrix}$
240 Gr Timebunt e- um.	241 Gr Tollite ve- stras

Si, au temps du copiste, on avait déjà chanté un unique son de valeur double, on ne s'expliquerait ni l'épîsème de la première virga ni l'addition du e sur la virga suivante d'où part le mouvement léger du climacus (32).

Il est enfin des cas, dans lesquels, même dans les meilleurs mss, un pes quadratus partant du demi-ton inférieur remplace la bivirga. Si celle-ci avait été chantée comme un unique son de deux temps, les copistes qui ont écrit un pes quadratus, n'auraient pu avoir cette impression de deux sons sur deux cordes distinctes. Cf. par ex. :

$\begin{matrix} \text{L } 82/7 \\ \text{E } 174/10 \end{matrix}$	$\begin{matrix} \text{L } 34/3 \\ \text{E } 88/6 \end{matrix}$
242 Intr Omnia quae fe-cisti no- bis, Dó- mi- ne,	243 Intr Esto mihi et re-fú-gi- um me- um

En d'autres cas, seuls les mss plus tardifs (déjà G !) donnent une bivirga au lieu du pes quadratus des mss antérieurs :

$\begin{matrix} \text{L } 155/2 \\ \text{G } 119/14 \\ \text{E } 325/3 \end{matrix}$	$\begin{matrix} \text{L } 76/9-10 \\ \text{G } 58/1 \\ \text{E } 164/4-5 \end{matrix}$
244 Intr PRo-té- ctor no- ster	245 Intr Judica me me- us, et forti- tú- do

La Vaticane suit ici les mss sans aucun critère, imprimant tantôt $\bullet\bullet$ tantôt \mathfrak{B} .

Une formule connue des Alleluias du 8e m. contient une erreur assez grave de ce genre. La Vaticane s'oppose ici de façon évidente à la tradition la plus authentique.

$\overset{c}{\mathfrak{B}}$	$\overset{c}{\mathfrak{B}}$	$\overset{c}{\mathfrak{B}}$	$\overset{c}{\mathfrak{B}}$	Ben 1 ^c /2
$\overset{c}{\mathfrak{B}}$	$\overset{c}{\mathfrak{B}}$	$\overset{c}{\mathfrak{B}}$	$\overset{c}{\mathfrak{B}}$	L 166/3
$\overset{c}{\mathfrak{B}}$	$\overset{c}{\mathfrak{B}}$	$\overset{c}{\mathfrak{B}}$	$\overset{c}{\mathfrak{B}}$	G 1/20
$\overset{c}{\mathfrak{B}}$	$\overset{c}{\mathfrak{B}}$	$\overset{c}{\mathfrak{B}}$	$\overset{c}{\mathfrak{B}}$	E 1/3
$\overset{c}{\mathfrak{B}}$	$\overset{c}{\mathfrak{B}}$	$\overset{c}{\mathfrak{B}}$	$\overset{c}{\mathfrak{B}}$	C 26/5

246
All
Ostende tu- am

Nous pouvons cependant constater que la tendance à modifier un groupe ascendant de deux notes en une bivirga n'a lieu que lorsque ces deux notes font entendre un intervalle de demi-ton. Un pes quadratus d'un ton entier, par exemple, demeure toujours intact, même dans les mss les plus tardifs(33).

Chapitre XIII

PRESSUS

Les cinq chapitres suivants seront consacrés aux graphies dans lesquelles entre l'oriscus :
 ~ ̣ ̣ .

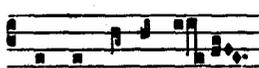
Le signe de l'oriscus existait déjà, comme signe de contraction, dans l'écriture courante, par ex. me, Dn̄m, Dñe. Aujourd'hui encore, il est employé comme tels dans l'écriture française et espagnole.

Il pourrait sembler plus logique de commencer l'étude par l'oriscus lui-même. Mais sa fonction particulière apparaît mieux si l'on explique d'abord le pressus et la virga strata.

1) Pressus major

a) signe et signification mélodique

Le signe du pressus major $\overset{\curvearrowright}{\underset{\cdot}{\cdot}}$ est formé de trois éléments : virga, oriscus et punctum. Pour ce qui est de sa signification mélodique, les deux premières notes du pressus sont toujours à l'unisson. En d'autres termes (et cela vaut également pour le pressus minor) : la note spécifique du pressus, l'oriscus, est toujours à l'unisson de la note précédente. La dernière note est au grave, mais généralement pas plus d'une seconde ou d'une tierce. Lorsqu'elle descend davantage et de façon inattendue, l'addition d'un $\underset{\cdot}{\cdot}$ (= inferius, iusum : en bas) ou un tractulus incliné (gravis), ou encore les deux signes ensemble soulignent le fait.

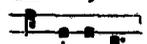
	$\overset{\curvearrowright}{\underset{\cdot}{\cdot}}$ H 24/2		$\overset{\curvearrowright}{\underset{\cdot}{\cdot}}$ E 413/7
247		248	
Ant		Off	
Urbs	et antemu-rá- le :	Eripe..Deus et ab insurgén-	tibus

Le pressus se rencontre aussi bien sur des cordes graves que sur des cordes aiguës; il est employé isolé ou en composition.

b) *interprétation des signes*

On a cru longtemps que le pressus était un groupe de notes pesantes (pressus" de "premere" : presser). Mais une étude détaillée prouve qu'il peut recevoir nombre de nuances diverses. C'est pourquoi il est nécessaire d'en énumérer séparément les diverses formes.

1° \frown = trois temps syllabiques

249 \frown H 42/9
 Ant 
 Stans a d. candi-di- or,

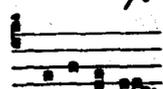
Ant \frown - 384/1
 Euge serve fi-dé- lis,

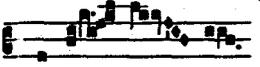
Ant \frown - 420/5
 Super muros Je-rú-sa-lem,

Il s'agit, les trois fois, d'une même formule cadentielle.

- Dans le premier cas, trois syllabes se partagent les trois dernières notes : virga ou tractulus (selon les lois qui régissent le choix de l'un ou l'autre signe), oriscus à l'unisson, puis tractulus final.
- Dans le deuxième cas, il n'y a que deux syllabes pour les trois notes : la virga et l'oriscus forment, ensemble, une virga strata.
- Dans le dernier cas, les trois notes se groupent sur une seule syllabe en un pressus major. On peut donc conclure que ce pressus équivaut à trois temps syllabiques.

C'est surtout comme groupe cadentiel que l'on rencontre, isolée, cette forme de pressus major :

250 \frown H 33/15
 Ant 
 Dns veniet dominá-tor,

251 \frown E 35/12
 \frown C 55/8
 Gr 
 Adjuvabit lae-ti- fi- cat

Le copiste de E ajoute soigneusement un épisème à la première note et un ϵ pour les deux autres. C n'utilise d'aucune addition, l'exécution correcte de ce neume lui paraissant évidente. Il faut souligner que le point demeure toujours tel quel, même quand la dernière note est longue. On ne trouve pas, en effet, \frown . Par contre, \frown est la forme liquescente du pressus lorsqu'il est suivi d'une articulation syllabique complexe.

Il faut également citer les cadences dites "décalées", cadences dans lesquelles le dernier neume descend d'un degré de plus par rapport à la mélodie habituelle pour créer un lien étroit avec la première note de l'incise suivante.

H 179/2

252
Resp
Ecce vid. in-iqui-tá-tes no-stras: *Cu-ius

H 232/17

253
Resp
Surgens di-xit: *Pax

H 179/1

et pro nobis do-let: ipse

H 232/17

Dómi-no, ai-le-

Dans ce type de cadence, le pressus major remplace la clivis longue de la formule normale. Rythmiquement, il y a toutefois une différence évidente entre la clivis et le pressus major. Alors, en effet, que la clivis conduit tout normalement la mélodie à la corde cadentielle, le pressus major, au contraire, souligne cette corde par un double son répercuté, puis, sur sa dernière note, descend encore d'un degré, donnant ainsi à la cadence un caractère inachevé qui exige une suite mélodique.

Le pressus major isolé aux trois temps syllabiques se rencontre également en dehors des cadences.

// G 97/1
E 264/13

254
Com
Posuerunt pu-ni-tó-rum.

E ne souligne que la première note, mais la graphie de G précise que la deuxième et la troisième notes sont également longues.

Cette même forme de pressus major se trouve aussi en composition, le plus souvent au début d'un neume :

L 49/1
E 114/2
C 71/3

255
Gr
Mis.mihi et á-ni-ma me- a

L 163/13
E 344/13
C 145/10

256
Gr
Liberasti et nó-mi-ni tu- o

$\overset{\curvearrowright}{\text{L}} \text{ 75/13}$
 $\overset{\curvearrowright}{\text{E}} \text{ 162/11}$

257
Off

Factus est li- be- rá- tor

Dans le dernier exemple, deux pressus minor font suite au pressus major entièrement long. E indique la longueur du pressus major par des additions (épisème et lettre), mais la graphie de L (dans les ex. 255 et 256) est déjà claire par elle-même : \curvearrowright = uncinus, $\overset{\curvearrowright}{\text{e}}$ = oriscus dont la valeur est soulignée par sa séparation d'avec la note suivante (au lieu de $\overset{\curvearrowright}{\text{e}}$). Avec ou sans addition d'un α , il y a donc équivalence entre $\overset{\curvearrowright}{\text{e}}$ et $\overset{\curvearrowright}{\text{e}}$.

2° $\overset{\curvearrowright}{\text{e}}$ = première note longue, les autres légères

Cette forme de pressus major se rencontre très rarement isolée.

$\overset{\curvearrowright}{\text{L}} \text{ 32/2-3}$ $\overset{\curvearrowright}{\text{E}} \text{ 82/13}$ $\overset{\curvearrowright}{\text{C}} \text{ 59/10}$	$\overset{\curvearrowright}{\text{L}} \text{ 162/10}$ $\overset{\curvearrowright}{\text{E}} \text{ 339/10}$
---	--

258 Tr
De prof. \mathcal{V} . Si in-iqui-tá-tes

259 Intr
SI in-iqui-tá-tes

En raison des deux i successifs, les mss sangalliens groupent les trois notes des deux syllabes en un unique pressus. C met un épisème sur le premier élément, alors qu'il ajoute sur les deux autres un c. E et B ne mettent que le c; G se contente de l'épisème initial. L, qui sépare distinctement les signes sur les deux syllabes, écrit sur la première un uncinus et sur l'autre une clivis légère dont le premier élément, dans l'ex. 258, est un oriscus (dans cet ex. les deux graphies de L sont séparés par le passage d'une ligne à l'autre). Il indique ainsi l'unisson de cette note avec la précédente, ce qui correspond au pressus des mss sangalliens.

Cette forme rythmique avec appui sur la première note se rencontre très souvent en composition:

$\overset{\curvearrowright}{\text{L}} \text{ 9/5}$
 $\overset{\curvearrowright}{\text{E}} \text{ 3/5}$
 $\overset{\curvearrowright}{\text{C}} \text{ 7/8}$

260 Gr
Ex Sion \mathcal{V} . Congre-gá- te

Les indications de C sont claires. Le long \curvearrowright de E ne contredit pas les particularités signalées par les autres mss : E entend ainsi souligner la légèreté essentielle de l'ensemble du neume (34). Quant à L, bien qu'il use d'une autre graphie, il correspond parfaitement à C : groupant les six premières notes en deux porrectus, il met par là en évidence la troisième et la sixième notes (coupure à l'aigu), et confirme encore leur importance par l'addition d'un ϵ . La première note des deuxième et troisième éléments neumatiques est un oriscus qui indique l'unisson avec la dernière note de la graphie précédente.

Il ressort des exemples cités, que L est ici plus précis que St Gall. Alors, en effet, que les copistes sangalliens doivent recourir à des additions (épisème, ϵ ou c) pour exprimer la longueur ou la légèreté de l'un ou l'autre des éléments du pressus - additions toujours susceptibles d'être oubliées - la graphie de L est déjà significative et précise par elle-même.

3° \curvearrowright = trois notes légères

Cette forme de pressus major est, elle aussi, rarement isolée.

L 106/8
E 213/11

261
Off

Intonuit et Al-tis-si-mus

Il s'agit ici d'un pressus major resupinus. La graphie de L en précise la légèreté : il écrit un point suivi d'un porrectus léger dont le premier élément est un oriscus.

En composition, par contre, ce pressus aux trois notes légères est fréquent : ainsi dans cette formule des Traits du 2e m. :

L 95/12-13
96/4
C 95/9-10
96/4

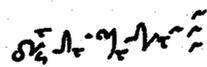
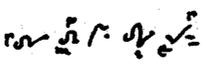
262
Tr

Dne ex. a me : ad me cor me-um :

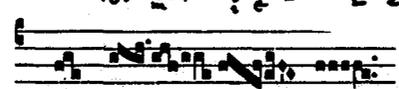
Le pressus major se trouve dans un contexte entièrement léger. Comme dans l'exemple précédent, la graphie de L est particulièrement précise et claire.

4° pressus major de deux notes légères suivies d'une note longue

Ce type de pressus major ne se rencontre qu'en composition.

 L 109/3
 E 219/5

263
Off



In die sol. in ter-ram

Ici encore se manifeste la précision de L qui écrit clairement deux notes légères et ajoute un τ à la troisième.

2) Pressus minor

a) signe et signification mélodique

Le pressus minor τ est formé de deux éléments : oriscus et punctum. Jamais isolé, on ne le trouve qu'en composition avec d'autres éléments neumatiques. Sa première note est toujours à l'unisson de la note précédente : τ τ τ . Quand l'oriscus suit une clivis ou un torculus, il peut leur être uni : τ τ . La rapidité de l'écriture aidant, τ est devenu τ ou τ dans quelques mss tardifs; mais cette graphie ne signifie jamais clivis + pressus major : il n'y a que quatre notes.

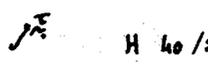
Si l'on peut, graphiquement, considérer à part le pressus minor, il est toujours dépendant, sur le plan mélodique, de la note précédente avec laquelle il est à l'unisson.

b) interprétation des signes

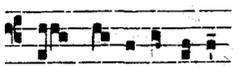
Comme le pressus major, le pressus minor et la note précédente peuvent recevoir diverses nuances rythmiques.

1° note précédente et pressus minor : trois notes longues

On en trouve un exemple typique à l'intonation des Antiennes "O" :

 H 40/2

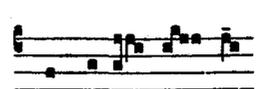
264
Ant



O Sa-pi-énti-a,

 L 91/10
 E 184/11

265
Off



Improperium et susti-nu-i

Après une première note légère qui lance la mélodie vers l'aigu, on a deux notes élargies : la seconde note du pes (coupure à l'aigu, confirmée par un épisème) et l'oriscus, l'une et l'autre sur la

corde principale. La dernière note, au demi-ton inférieur, participe à cet élargissement, bien qu'elle soit écrite par un point : le τ vaut, en effet, pour les deux notes du pressus minor. L écrit deux uncinus superposés, c'est-à-dire une clivis longue, au lieu du pressus minor sangallien.

Reprenons, pour le compléter, un exemple déjà cité :

266
Off

Factus est li- be- rá- tor in e- um

La syllabe "libera-tor" commence par trois éléments neumatiques longs : un pressus major et deux pressus minor. E indique cet élargissement par un τ dont le trait horizontal couvre l'ensemble des trois éléments. La graphie de L, déjà claire en elle-même, ainsi que nous l'avons fait remarquer plus haut (cf. ex. 255, 256, 257), porte trois α qui valent pour les six premières notes.

Dans la seconde partie de l'ex., la syllabe "in e-um" commence, elle aussi, par un pressus major long suivi d'un pressus minor également long, dont, seul, L précise la valeur, E ayant omis, ici, d'ajouter un τ . Ces deux pressus, comme les trois de "libera-tor", forment une ligne descendante dans laquelle ils sont comme "imbriqués" : le point final du premier élément étant à l'unisson de la note suivante et ainsi de suite. On a donc toujours trois notes longues : le point du pressus major + le pressus minor dont le point (dans le dernier fragment) est, à son tour, note longue à l'unisson du dernier pressus minor. Quant au deuxième pressus minor de "e-um" τ , au point le plus bas du mélisme, lui seul est long, les deux notes précédentes sont légères : il y a donc, ici, unisson entre une note légère (la seconde de la clivis) et une note élargie (la première du pressus minor). Le troisième pressus minor, par contre, suit un pes subbipunctis dont les deux dernières notes sont élargies α . Le pressus minor est également long, ainsi que l'indiquent la graphie de L et le τ de E.

2° note précédente longue, pressus minor léger.

Cette forme de pressus minor se rencontre dans une formule mélodique commune à presque tous les versets des Graduels du 2e m. :

267
Gr

Dne ref. ter- ra

C écrit deux pressus minor légers, précédés l'un et l'autre d'une note longue à l'unisson (α et α). Entre eux, un pressus major dont seule la première note est longue. E distingue les éléments de ce pressus major en écrivant virga épisémée + pressus minor.

Quant à L, qui préfère unir ici la note grave des deux premiers pressus à la note suivante, en un dessin de porrectus dont le premier élément est un oriscus, il confirme la légèreté des deux notes des pressus minor sangalliens et la longueur de la note précédente. - L'épisème horizontal des éditions rythmiques sur le dernier pressus minor est donc erroné.

L 89/11
C 90/1

268
Gr
Tenuisti Isra-el De- us

Même phénomène : deux pressus minor légers (le second de C avec indication mélodique) précédés, à l'unisson, d'une note longue (C ajoute un α à la stropa épisémée α). Ici encore est erroné l'épisème des éditions rythmiques, ainsi qu'il arrive lorsqu'un pressus minor suit une distropha.

3° note précédente légère, pressus minor long.

Nous avons déjà remarqué un cas de ce type dans l'ex. 266; en voici un autre :

L 89/8
C 89/13

269
Gr
T'Enu- isti *ma- num

Le pressus minor avec ϵ est uni à une clivis légère.

A ce groupe appartient aussi cette formule des alleluias du 4e m. :

L 166/9
C 28/6

270
All
V. Excita AL-le- lú- ia.

L met un α entre l'oriscus et le tractulus; C n'ajoute rien ici, mais parfois, écrit plus clairement, ainsi que E , par ex. dans l'Alleluia "Laudate Deum" (C 48; E 302).

3) Formes développées

Il est très rare que le pressus major soit prolongé au grave :

nr. N E 358/8

275
All
Multifarie AL-le- lú- ia.

Cet Alleluia est déjà quelque peu tardif.

Le pressus minor, par contre, se rencontre davantage sous cette forme :

nr. H 30/9

nr. H 125/12

276
Ant
Tu es páu-pe- res

277
Ant
Sac. et P. pó-pu-lo :

nr. L 21/2
nr. E 30/13
nr. C 40/4

278
Gr
Viderunt ter- ra.

Dans ce dernier exemple, le pressus minor, noté seulement par E, indique au chanteur l'unisson de cette note avec la précédente. Les autres sangalliens et L écrivent un climacus. E lui-même, d'ailleurs, use aussi bien d'un pressus minor que d'un climacus lorsque revient cette formule dans d'autres graduels.

Le pressus est parfois suivi d'une note à l'aigu (pressus major ou minor resupinus) :

nr. L 31/11

nr. C 58/16

279
Gr
Adjutor páu- pe- rum

nr. L 11/2

nr. E 6/13

280
Com
Diffusa proptér- e- a

4) Répercussion de la note à l'unisson

Nombreux ceux qui croient que les notes à l'unisson du pressus forment un unique son de valeur double (35). Quelques cas, entre bien d'autres, s'opposent à cette théorie.

1er argument :

$\frac{9}{4}$ L 120/12
 $\frac{11}{4}$ G 89/4
 $\frac{12}{4}$ E 246/9

281
Gr
Locus inae- stimá- bi- le

$\frac{9}{4}$ L 153/11
 $\frac{11}{4}$ G 118/18
 $\frac{12}{4}$ E

282
Com
Honora et de primi- ti- is

Il s'agit d'une formule cadentielle bien connue dont les notes sont partagées sur deux syllabes (inestimá-bi-le) dans le Gr. "Locus iste", alors que, dans la Com. "Honora", les deux syllabes, comportant deux voyelles de même son (primi-ti-is), permettent une distribution différente des notes. Tandis que E conserve dans les deux cas la même graphie, G et L groupent, dans l'ex. 282, la note antépénultième aux deux suivantes, en un pressus major. Ou bien le rythme de la formule est ainsi déformé ou bien alors, il y a répercussion des deux notes à l'unisson du pressus et, en ce cas, les deux graphies sont équivalentes.

2ème argument :

$\frac{12}{4}$ L 32/2-3
 $\frac{11}{4}$ E 82/13
 $\frac{12}{4}$ C 59/10

283
Tr
De prof. ∇ . Si in- iqui-tá-tes

$\frac{12}{4}$ L 162/10
 $\frac{11}{4}$ E 339/10

284
Intr
SI in- iqui-tá-tes

Ainsi que nous l'avons vu déjà, L distribue les notes de façon distincte sur deux syllabes (et même, dans le premier cas, sur deux lignes différentes). C et E, au contraire, groupent les trois notes en un unique pressus major. Ou bien l'on chantait deux $\dot{\iota}$ selon L et un seul selon C et E, ou

Nous avons vu (cf. ex. 268) que les épisèmes ajoutés aux clivis dans les éditions rythmiques n'ont pas de raison d'être. Mais, même s'il n'y en avait pas, la première note de ces clivis recevrait, selon l'usage commun, une répercussion destinée à maintenir le rythme.

Le même fait se produit dans cette formule des Graduels du 2e mode :

π / 2 π f / 2 π . / . / . π C 29/2

287
Gr
Tollite e- jus?

Là aussi, l'épisème des éditions rythmiques ne correspond pas aux signes paléographiques. Si l'on pratique aujourd'hui la répercussion entre la distropha et le dernier pressus minor, pourquoi ne pas la faire également avant, entre le climacus et le pressus minor ainsi que sur le pressus major ?

6ème argument :

Nombreux sont ceux qui voient une preuve solide de la fusion des notes à l'unisson du pressus dans le $c\bar{o}$ (conjungere : unir) qui, parfois, se trouve sur le pressus. Le cas suivant permet d'estimer à sa juste valeur cette indication :

<p style="text-align: center;">AN A C 31/41</p> <p>288 Gr Excita tu- am,</p>	<p style="text-align: center;">AN A E 15/3 AN $\bar{c}\bar{o}$ C 30/16</p> <p>289 Gr In sole su- um :</p>
<p style="text-align: center;">AN $\bar{c}\bar{o}$ E 15/12 AN $\bar{c}\bar{o}$ C 31/6</p> <p>290 Gr Dne D.virt. nos :</p>	

On reconnaît une formule-type des Graduels du 2e mode. Dans le premier cas, la mélodie est distribuée sur deux syllabes, comme toujours dans cette formule. Une fois, cependant, la seconde syllabe manquant, toutes les notes sont groupées sur une seule syllabe (ex. 290). Selon la théorie habituellement reçue, les deux notes à l'unisson ne forment alors qu'un son, ce qui, on le voit, altère la structure rythmique de la formule. Il est, enfin, un autre cas (ex. 289) où, à cause de la crase (su-um), C écrit un pressus minor et y ajoute $c\bar{o}$ (les deux syllabes sont écrites au passage d'une ligne à l'autre). Bien que, dans les autres cas, ce $c\bar{o}$ soit, pour certains, une preuve solide de la fusion des notes à l'unisson, les mêmes préfèrent ici négliger cette indication et chantent deux notes bien distinctes, c'est-à-dire répercutée (36).

Quelle est donc, en conclusion, la valeur particulière du pressus, sa signification caractéristique ?

On exagèrerait certainement en attribuant au pressus une importance expressive trop grande : il suffit, pour le constater, de se reporter à l'ex. 54 où l'on voit l'équivalence entre M , $\Lambda\Lambda$ et $\Lambda\pi$. Mais, par ailleurs, il ne faudrait pas non plus considérer le pressus comme une simple variante graphique de la clivis. En plus de la précision mélodique (unisson entre l'oriscus et la note précédente), le pressus indique un lien spécial entre les deux dernières notes (oriscus et punctum), une direction mélodique déterminée : l'oriscus conduit toujours à une note au grave. Cette relation entre l'oriscus et la note suivante nous apparaîtra plus clairement encore dans l'étude de la virga strata (37).

Chapitre XIV

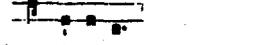
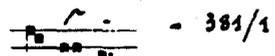
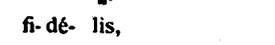
VIRGA STRATA

La *virga strata* \frown est composée de deux éléments : *virga* + *oriscus*. Elle ne diffère donc du *pressus* major que par l'absence de point; et cependant, ici comme dans le *pressus*, l'*oriscus* conserve sa fonction caractéristique : il conduit à une note au grave sur la syllabe suivante (ou, en composition - ce qui est très rare -, sur l'élément neumatique suivant) et a, avec cette note, un lien étroit. C'est ce qui permet de considérer la *virga strata* comme une diérèse du *pressus*. Mais, tandis que les deux premières notes du *pressus* sont toujours à l'unisson, la *virga strata*, elle, peut signifier

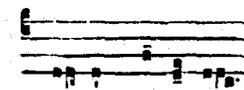
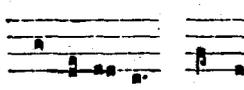
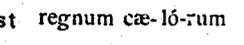
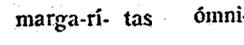
- 1° soit deux notes à l'unisson,
- 2° soit un groupe équivalent au pes.

Dans l'un et l'autre cas, la seconde note de la *virga strata*, - l'*oriscus* - est suivie d'une note plus grave.

1) *Virga strata* signifiant deux notes à l'unisson

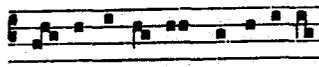
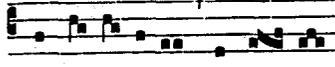
		H 412/9
Ant		
	Stans a d. candi-di-or,	
		- 381/1
Ant		
	Euge serve fi-dé-lis,	
		- 420/5
Ant		
	Super muros Je-rú-sa-lem,	

Dans l'exemple du centre, on voit, groupées sur l'accent du paroxyton "fi-dé-lis" par une *virga strata*, les deux notes à l'unisson de la cadence proparoxytone "can-dí-di-or". Il est évident que la *virga strata* représente ici deux temps syllabiques. Bien des paroxytons reçoivent ce traitement mélodique, surtout dans les formules cadentielles des Antiennes du 1er mode :

			H 385/11-12
291			
Ant			
	Simile est regnum cae-ló-rum	marga-rí-tas	ómni-a su-a,

Sur la *virga strata* et le *tractulus* qui suit, s'achèvent la phrase ou l'incise mélodique.

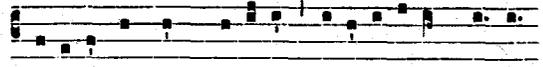
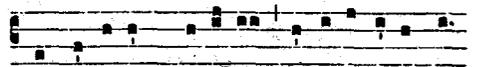
L'emploi de la virga strata n'est cependant pas limité à des formules cadentielles. Bien souvent, au contraire, la virga strata isolée à l'unisson est un neume de liaison mélodique :

<p>~∞ L 158/12 ~ E 332/3</p>	<p>com L 40/4 F̄ : E 98/13</p>
<p>292 Com </p>	<p>293 Com </p>
<p>Mense s. ta-ber-ná-cu-lis ha-bi-tá-re</p>	<p>Servite ne per-e-á-tis de vi- a</p>

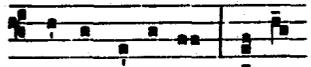
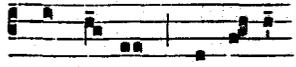
Il y a, d'une part, arrivée du mouvement mélodique à la césure verbale, sur les cordes DO et SOL, la virga strata concluant ce court fragment par deux notes à l'unisson. Mais, d'autre part, grâce à sa relation étroite avec la note plus grave qui suit, elle sert de lien aux deux incisives consécutives, unifiant ainsi la phrase mélodico-verbale.

L'écrit sur un même plan horizontal uncinus + oriscus, ce qui indique aussi bien les deux temps syllabiques du neume que l'unisson des notes.

Le même phénomène se rencontre dans certains cas de mélodies-types où deux notes à l'unisson, normalement distribuées sur deux syllabes, sont groupées sur une seule et figurées par une virga strata.

<p>~ / ~ H 37/9</p>
<p>294 Ant </p>
<p>Emítte Agnum, Dómi-ne, * domi-na-tó-rem ter-ræ,</p>
<p>~ - H 37/12</p>
<p>295 Ant </p>
<p>DA mercédem, Dómi-ne, * susti-nénti-bus te,</p>

Les deux exemples qui suivent justifient, eux aussi, l'emploi de la virga strata, quand bien même ils sembleraient tout d'abord contraires à ce qui a été dit plus haut.

<p>~ x ~ H 50/11</p>	<p>~ - H 265/5</p>
<p>296 Ant </p>	<p>297 Ant </p>
<p>Quem vid. quis appá-rú-it? Na-tum</p>	<p>Viri Gal. in cæ-lum? Hic Je-sus,</p>

La virga strata se trouve ici à la fin d'une incise, elle n'est donc pas suivie immédiatement d'une note à laquelle elle devrait être étroitement liée. Cette apparente anomalie s'explique très bien : si, mélodiquement, la virga strata clôt un fragment musical indépendant, le texte, lui, n'est pas achevé : il s'agit, en effet, les deux fois d'une interrogation qui appelle une réponse. La virga strata fait apparaître ce lien entre les deux phrases du texte et le souligne malgré l'apparente indépendance mélodique des incisives.

Le même fait se retrouve dans l'exemple suivant. En plus du lien mélodique indiqué par la virga strata, nous avons ici une preuve évidente de la répercussion des deux notes à l'unisson.

E 218/13

298
All
In die

re-sur-re-cti- ó-nis me-ae, di- cit

Le copiste note les deux voyelles de même son du mot "me-ae" par une virga strata (la Vaticane est, ici, modifiée selon le ms).

Un dernier exemple prouvera encore la répercussion de la virga strata à l'unisson.

G 9/16
E 24/1

299
Off

Tollite por- tae ae- ter- ná- les,

Nous avons restitué dans la Vaticane la note de l'oriscus qui y fait défaut. Comme précédemment, des voyelles de même timbre se succèdent. Alors que E groupe les notes comme la Vaticane, c'est-à-dire sépare le tractulus de "por-tae" des deux éléments neumatiques suivants : clivis + virga strata, réservés à "ae-ternales", G réunit sur "por-tae" le tractulus puis la clivis à laquelle il lie la première des deux notes à l'unisson, pour ne laisser sur "ae-ternales" que la seconde note, c'est-à-dire l'oriscus. Ou bien, ici encore, le rythme différait entre E et G, ou bien, la répercussion de la virga strata ayant lieu, peu importait la façon dont les notes étaient groupées.

2) Virga strata signifiant un pes

La virga strata est souvent employée à la place d'un pes. Il y a lieu, d'ailleurs, de distinguer le cas le plus fréquent et qui paraît bien le plus normal : le pes d'un demi-ton, du cas beaucoup plus rare : le pes d'un ton. Mais, quel que soit l'intervalle, la seconde note de la virga strata, c'est-à-dire l'oriscus, est suivie, ici encore, d'une note plus grave.

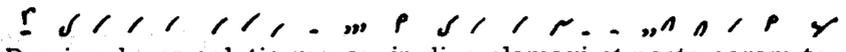
a) virga strata employée comme pes d'un demi-ton

1° isolée

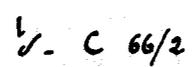
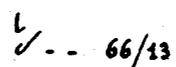
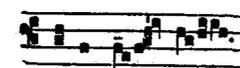
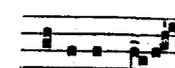
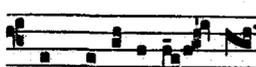
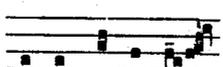
Cette forme de virga strata est égale à un pes léger.

Ainsi que nous l'avons déjà dit, lorsque la seconde partie d'un verset psalmique était trop longue, on la divisait en mettant un pes sur la syllabe accentuée du mot dont, aujourd'hui, nous nous contentons d'allonger la dernière note. Le Versiculaire SG 381 use toujours alors du pes léger ✓. Il est cependant une exception constante : la virga strata est préférée pour les versets du 3e mode.

Si, dans tous les autres tons psalmodiques, le pes indique un ton entier, il est évident que l'emploi d'un neume spécial (la virga strata) correspond alors à un autre intervalle, le demi-ton. Et, de fait, en ce temps la corde de récitation des versets du 3e mode était le SI, et non le DO comme maintenant. Cela est démontré également par l'ensemble du mouvement mélodique.

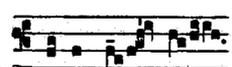
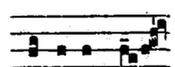
300  E 115/44
 Domine de-us salutis me-ae in di-e clamavi et nocte coram te.

La virga strata se rencontre aussi comme un pes léger d'un demi-ton au début de la deuxième incise de chacun des versets, dans les Traits du 2e mode. La mélodie est modifiée en fonction du nombre et de la qualité des syllabes qui précèdent le premier accent verbal :

 C 66/2	 C 66/13
301 Tr  Qui hab. ti-bi au- tem	 pró-tegam e-
 C 64/15	 C 65/8
 in pro-TECTI- ó- ne	 et sub pennis e-

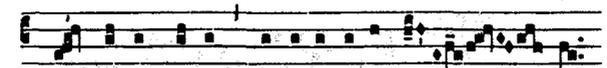
Le dernier exemple porte une virga strata avec liquescence (augmentative) d'ôe à l'articulation complexe "pennis".

Dans les deux premiers cas - et dans tous les cas semblables -, la Vaticane a fait erreur en situant le pes léger sur MI-FA. Ben prouve que ce pes représente un ton entier RE-MI. On ne trouve MI-FA, avec virga strata, que lorsque ce groupe est précédé d'une ou deux notes. Chaque fois donc que la première syllabe est accentuée, on devrait avoir :

 ti-bi au- tem	 pró-tegam e-
--	---

La virga strata se rencontre également dans les Traits du 8e mode, sur le demi-ton SI-DO :


L 101/4
C 103/15-16

302
 Cant 
 Cantemus Hic De-us me-us, et hono-rábo e- um :

L écrit ici un pes léger. Ailleurs, il emploie le signe $\cdot\phi$ = punctum + oriscus, ce qui équivaut aussi à un pes léger, mais est plus précis quant au contexte mélodique subséquent :

L 101/13
C 104/15

303
Cant
Attende Exspecté- tur sic-ut plúvi- a e-lóqui- um

Nous avons, dans l'ex. 302, corrigé la Vaticane, en restituant la corde de récitation sur le SI, comme l'indiquent clairement les mss les plus autorisés et l'emploi de la virga strata, inexplicable autrement. Elle requiert, en effet, nécessairement que la note suivante soit plus grave. C'est aussi ce que prouve le tractulus utilisé sur la syllabe qui suit.

Autres exemples de la virga strata :

J ... L 45/9
r - - " E 108/4

$\cdot\phi$ L 94/12
r . E 190/10

304
Intr
REmi- nisce-re * mi-

305
Com
Adv. me o-ra-ti- ó-nem me- am

Ici aussi, nous avons corrigé la Vaticane, dans l'ex. 304. L emploie, dans le premier cas, un pes léger, dans le second $\cdot\phi$, ce qui indique également la légèreté des deux notes.

2° en composition

La virga strata se rencontre également à la fin d'un neume, prenant la place d'un pes d'un demi-ton lorsque, ensuite, la mélodie descend. Cette situation confère à chacune des deux notes la valeur d'un temps syllabique : la virga strata équivaut donc ici à un pes long.

L 65/1
E 144/1
C 13/1

306
Gr
Oculi in tém-po- re

L - L 11/2

G - G 58/5

C - C 85/6

307
Gr
Eripe ex-altá-bis me :

L - L 12/4

E - E 155/6

C - C 82/10

308
Gr
Beata gens Verbo Dó- mi- ni

Dans le premier et le troisième exemple, C met un épisème sur la virga strata; L écrit un pes long, dont la valeur est encore soulignée par un a dans l'ex. 306. Le copiste de E ne précise pas la valeur de la virga strata. Au contraire, le c ajouté dans le premier exemple prouve qu'il concevait ici cet élément neumatique comme un pes léger d'un demi-ton.

Dans le deuxième exemple, G sépare l'oriscus de la virga, qui est unie au torculus en un dessin de torculus resupinus. Mais la courbe expressive qui suit cette virga d'ailleurs épisémée, prouve bien la longueur des deux notes. Quant au m (mediocriter) ajouté à la virga strata par C, il suggère peut-être que ce groupe ne doit pas être trop élargi.

La variété de l'écriture neumatique dans ces exemples montre qu'il s'agit ici de nuances délicates : en 306 et 308 le mouvement mélodique rappelle celui d'une cadence; mais la cadence ne vient que plus loin.

b) Virga strata employée comme pes d'un ton entier

1° isolée

La virga strata peut également remplacer un pes d'un ton entier, mais de façon moins systématique, moins logique et seulement en quelques cas. C'est là sans doute un élargissement de son emploi primitif.

G - G 46/20

E - E 131/9

309
Intr
Oculi et mi-se-ré-re me- i,

E écrit un pes léger. La virga strata préférée par G indique non seulement cette légèreté, mais aussi le retour au grave sur la note suivante.

2° en composition

Il faut également citer les formules "Veni", "ecce", etc. qui se présentent comme un scandicus léger de quatre notes ascendantes suivi d'une retombée au grave, et, de fait, sont notées ainsi par certains mss :

310		311		312	
Intr	VE-ni, et	Intr	In excelso ec-ce	Intr	Exsurge qua-re

Le neume est léger. Des punctums précèdent la virga strata, dans E et G. Dans B, il est difficile de juger s'il s'agit de points ou de petits tractulus (cette difficulté se retrouve d'ailleurs tout au long de ce ms). Quoi qu'il en soit, l'addition d'un c dans le troisième exemple indique explicitement la légèreté de la virga strata.

L écrit deux fois un scandicus léger. B, dans le premier cas, note trois points + oriscus; mais, étant donné la tendance des copistes sangalliens à lier autant que possible les notes légères qui s'y prêtent, la forme est plus naturelle.

Les autres cas où la virga strata est employée comme pes d'un ton entier sont très rares.

313		314	
Gr	Dne præv pé-ti-it, et	Gr	Benedicam áudi-ant mansu-éti

315	
Gr	Discerne i-psa me

Chapitre XV

ORISCUS

L'oriscus détaché (isolé ou en apposition) est noté par une ondulation verticale *s* ; mais son emploi mélodique demeure le même que dans le pressus ou la virga strata.

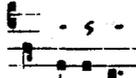
1) Oriscus isolé

L'oriscus isolé se rencontre en deux cas particuliers.

a) Diérèse du pressus major

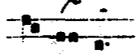
Selon le nombre des syllabes, les notes groupées dans un pressus major peuvent, nous l'avons déjà vu, être distribuées sur deux ou même trois syllabes et l'oriscus est alors isolé, mais sa situation mélodique et son rôle sont ceux qu'il a dans le pressus : à l'unisson de la note précédente, il conduit à une note plus grave située sur la syllabe suivante.

- s - H 412/9

Ant 

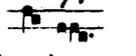
Stans a d. candi-di- or,

- 381/1

Ant 

Euge serve fi-dé- lis,

- 420/5

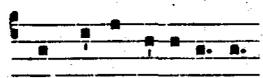
Ant 

Super muros Je-rú-sa- lem.

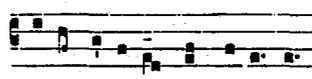
C'est maintenant le premier des trois cas qui nous intéresse plus spécialement : il constitue une diérèse parfaite du troisième cas.

On trouve de nombreux exemples dans l'Antiphonaire :

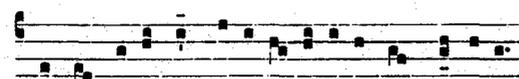
- s - - H 265/10

316  Ant
Videntibus in cæ-lo, alle-lú- ia.

✓ s - - H 253/12

317  Ant
Sancti tui sic-ut lí-li- um, al-le-lú- ia :

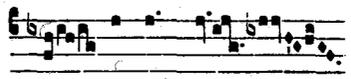
✓ s / 4^c ✓ s - H 70/17

318  Ant
QUando na-tus es * inef-fa-bí-li-ter ex Vírgi-ne,

b) Rencontre de deux mêmes voyelles

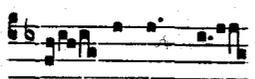
Puisque les signes / et s sont la diérèse de la virga strata (qui, à l'unisson, est répercutée), il est naturel que nous les trouvions à la rencontre de deux mêmes voyelles :

		L 46/1			E 89/1
		E 109/1			C 62/2
		C 69/9-10			

<p>319 Tr De nec. qui te exspé- ctant,</p>		<p>320 Tr Jubilate i- pse est De-</p>	
--	---	---	---

Le tractulus qui, dans l'ex. 320, suit l'oriscus, confirme que la mélodie doit descendre après l'oriscus (38). Il y a donc erreur dans la restitution mélodique de la Vaticane; il aurait fallu :





i- pse est De-

2) Oriscus d'apposition

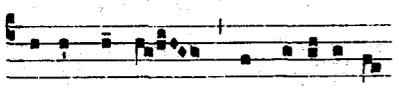
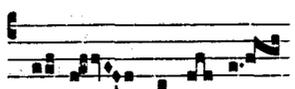
L'oriscus rappelle ici la situation mélodique et le rôle qu'il a dans la virga strata. De même, en effet, qu'il peut, dans la virga strata, être à l'unisson de la note précédente ou à l'aigu - lorsqu'il tient lieu de pes -, ainsi également l'oriscus d'apposition peut être à l'unisson ou à l'aigu de la dernière note de l'élément neumatique précédent.

a) oriscus à l'unisson de la note précédente

Ainsi employé, l'oriscus d'apposition se rencontre aussi bien à la fin qu'au centre d'un neume.

1° oriscus d'apposition à la fin d'un neume

On trouve souvent cet oriscus au terme d'une formule-type dans les antiennes du 1er mode :

			H 62/3
<p>321 Ant Exiit inter fra-tres quod disci-pu-lus</p>			
		E 91/12	
<p>322 Com Manducav. a dc-si-dé-ri-o</p>			
		E 321/9	
<p>323 Off Oravi e- go Dá-ni- el,</p>			

Le cas suivant prouve la répercussion de l'oriscus à l'unisson :

no. 5 . H 258/10

324
Ant
Adoramus te Chri-ste, et be-ne-dí-ci-mus

Un dernier exemple :

no. 5 B 6²/4
no. 5 E 30/3

325
Intr
Puer da-tus est no-bis :

La mélodie descend sur "no-bis"; B l'indique au moyen de l'oriscus; E, qui pouvait faire de même, écrit un torculus resupinus.

Quand, par contre, la mélodie ne descend pas, on ne trouve jamais l'oriscus : on a alors *no* ou *no* :

no A *no* A B 29²/41-42
no A *no* A G 53/5-6
no A *no* A E 150/3-5

326
Com
Jerus.quae ascend- runt Dómi- ne.

2° oriscus d'opposition entre deux éléments neumatiques

no L 12/3
no E 9/6-3

327
Com
Dicite confortá- mi- ni, et no- lí- te timé- re :

L'oriscus se trouve entre deux torculus, éléments du même neume. Ici encore, il est à l'unisson de la dernière note du premier torculus et à l'aigu de la note initiale du second. Cette seconde note à l'unisson, plus importante que les précédentes, est soulignée par la coupure expressive qui la suit et dont le *ε* de L confirme la valeur dans le premier cas. La situation au grave du se-

cond torculus et le lien qui existe entre les deux, invitent le copiste, sans toutefois l'y obliger, à mettre un oriscus. Nous voyons, en effet, dans l'exemple suivant, les copistes user ou non de cette possibilité :

 L 55/6

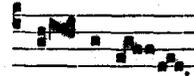
 B 24/16

 G 43/14

 E 122/9

328

Off



Mis. mihi Dó- mi-ne

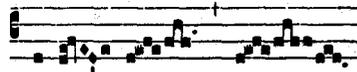
Nous retrouvons ici une formule analogue à celle de l'ex. 327. G la note de façon normale, c'est-à-dire avec un oriscus; B emploie une stropha qui, sans être inexacte, est moins précise mélodiquement quant à la situation de la note suivante. E écrit exceptionnellement , mais confirme par un \times la valeur de la dernière note déjà mise en évidence par la coupure neumatique et indique la descente mélodique en ajoutant un \downarrow devant la première note du second torculus. L emploie la même graphie que E et non, comme ailleurs, un torculus avec oriscus  .

 L 152/4

 E 319/11

329

Off



Sicut Dómi- ne.

Formule intéressante qui souligne bien l'importance de l'oriscus à l'unisson comme note conclusive d'un élément neumatique et lien entre cet élément et le suivant. La première courbe mélodique de "Domi-ne" se termine sur LA, puis la mélodie reprend les mêmes notes, mais avant de dépasser le LA pour conclure sur le FA final, le souligne par une coupure après l'oriscus.

D'après les théories actuelles, les deux motifs se chantent de façon identique : dans  la dernière note est gardée deux temps et dans  les deux dernières notes ne forment qu'un son de valeur double. Pourquoi donc, alors, la différence indiquée dans les mss ?

b) oriscus à l'aigu de la note précédente

En tant qu'il correspond à la diérèse d'une virga strata - laquelle représente parfois un pes -, l'oriscus peut donc se trouver à l'aigu de la note précédente. Comme pour la virga strata (cf. ex.

302), la majorité des cas où il y a demi-ton demande à être corrigée dans la Vaticane. Ainsi, dans l'intonation - déjà citée - des versets de Traits ou Cantiques du 8e mode où la Vaticane note sur DO la récitation :

330
Cant
Attende Exspectetur sic-ut plúvi- a e-lóqui- um

Autres exemples d'oriscus à l'aigu de la note précédente :

331
Off

Par contre, on n'emploie pas l'oriscus si la note suivante est sur le même degré. On a déjà pu le constater dans la dernière formule de l'ex. ci-dessus; voici un autre cas où, dans la même ligne, le copiste a soin de différencier ses graphies :

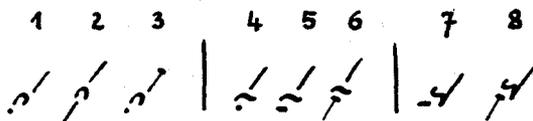
332
Intr
Salus ad me, e- os :

Chapitre XVI

SALICUS

Le salicus est un neume d'au moins trois notes ascendantes dont l'avant-dernière est un oriscus.

1) Graphies et signification mélodique



Le deuxième groupe (4-6) conserve la forme originale de l'oriscus (courbure double) alors que, dans le premier groupe, celui-ci est graphiquement écourté (courbure simple). Les graphies 7 et 8 sont formées d'un tractulus ou d'une virga + pes quassus, c'est-à-dire oriscus lié à la virga suivante.

C'est, par ailleurs, une raison d'ordre mélodique, qui motive la virga initiale des graphies 2, 6 et 8.

Quant à son emploi mélodique, il est assez divers. Si, en effet, le salicus peut être formé d'un ou même deux intervalles conjoints, on le rencontre également dans une suite de degrés disjoints donnant l'intervalle de quinte. Et, par ailleurs, nombreux sont les cas de salicus "à l'unisson", c'est-à-dire dont les deux premières notes sont au même degré; la dernière note ne s'élève alors que d'une seconde (demi-ton ou ton plein).

2) Interprétation des signes

Dans la pratique courante, on allonge généralement l'avant-dernière note du salicus, celle qui correspond à l'oriscus. En raison du signe spécial employé pour cette note, on y a vu la note principale du groupe, ce qui a eu pour conséquence que, dans les éditions rythmiques, on a cherché à la rendre reconnaissable : d'où l'épisème vertical placé sous cette note .

Il faut cependant avouer que les faits paléographiques ne permettent pas de voir dans l'oriscus la note principale du salicus (ou du pes quassus). L'étude sémiologique des diverses formes du salicus et la comparaison avec les graphies employées parallèlement dans les principaux mss, montrent que l'importance principale revient à la note qui suit immédiatement l'oriscus. Quant à lui, c'est un signe qui indique une sorte de tension mélodique vers la note suivante. Cette affirmation repose sur les arguments suivants :

a) preuve de l'importance de la note qui suit l'oriscus

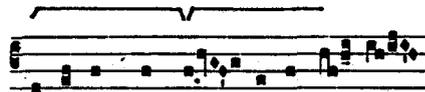
Le premier argument s'appuie sur les graphies sangalliennes elles-mêmes qui montrent clairement la primauté de la note qui suit l'oriscus. L'analyse musicale confirme d'ailleurs le fait.

Le deuxième argument présente des graphies sangalliennes de salicus isolé dans lesquelles est visible la tension mélodique vers le sommet.

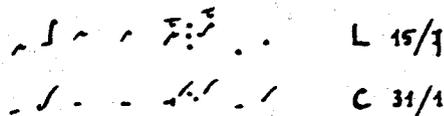
Les deux autres arguments sont fournis aussi bien par la notation de L que par des variantes graphiques des mss sangalliens.

1° salicus au début d'un neume

La mélodie-type des Graduels du 2e mode neus servira de premier exemple :

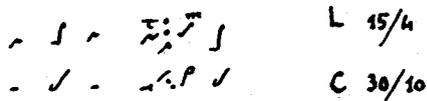


Ce fragment mélodique qui se trouve aussi bien à la fin du Répons que du verset, consiste en une formule qui, normalement, débute sur l'avant-dernier accent verbal et part de la note LA. Mais l'incise elle-même commence sur le FA et, dès la deuxième syllabe, atteint le LA, soit par un pes léger, soit par un salicus (cf. : "usque ad" dans l'ex. 334 et "ut salvos" dans l'ex. 335). Arrivée sur le LA, la mélodie - lorsque le texte est long - s'y stabilise pour la récitation des syllabes qui précèdent l'avant-dernier accent, c'est-à-dire jusqu'au début de la formule conclusive qui commence par un solide appui sur le LA, doté d'un point d'allongement dans les éditions rythmiques.



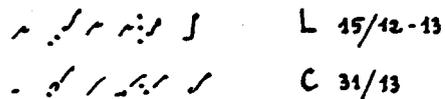
333
Gr

In sole pro-cé-dens de thá- lamo su- o.



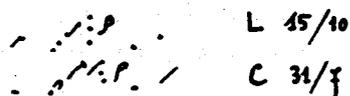
334
Gr

A summo usque ad sum- mum e- jus.



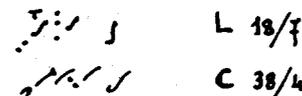
335
Gr

Excita ut salvos fá- ci- as nos.



336
Gr

Dne D. virt. et sal- vi é-ri- mus.



337
Gr

Tecum gé- nu- i te.

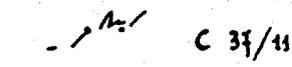
Dans les cinq exemples, le nombre des syllabes diminue toujours davantage, jusqu'à ce que, dans le dernier exemple, les notes d'abord distribuées sur 5 syllabes, se groupent sur une seule. On trouve alors unis sur cette unique syllabe le mouvement initial et préparatoire du FA au LA et le début de la formule finale, appuyée sur ce même LA. Il n'y a aucun doute que, dans les trois premiers

exemples, le LA (toujours pointé dans les éditions rythmiques) soit la note-clef vers laquelle tendent les syllabes précédentes et d'où part l'élan de la formule cadentielle. Comment expliquer alors que, dans les deux derniers exemples où toutes les notes sont groupées dans un unique neume, ce même LA ait perdu toute importance au profit de l'une des notes de préparation? En effet, non seulement ce LA n'est pas pointé, mais c'est la deuxième note du salicus, le SOL, qui devient note-clef, si bien que l'élan final part en deça du LA qui, négligé, est réduit à une simple note de passage.

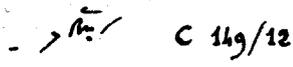
Que disent les mss ? Dans les deux premiers exemples, C met un épisème sur la troisième note, le LA; quant à L, qui néglige complètement l'oriscus auquel il substitue un simple point, il emploie pour la troisième note une virga longue dont la valeur est confirmée par un τ dans l'ex. 337.

C'est donc le LA et non le SOL que soulignent les deux mss. Les signes rythmiques des éditions courantes, base habituelle de l'interprétation, s'opposent à la fois au mouvement mélodique et aux mss eux-mêmes avec lesquels, d'ailleurs, l'analyse musicale concorde parfaitement.

D'autres exemples peuvent également prouver la prédominance de la note qui suit l'oriscus :



338
All
Veni Dne re-lá- xa



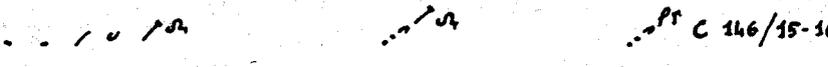
339
All
Paratum cantá- bo,



340
All
Adducentur post e- am :

Les mss ne donnent, dans les deux premiers cas, qu'un tractulus pour la première syllabe, au lieu du pes de la Vaticane, corrigé ici.

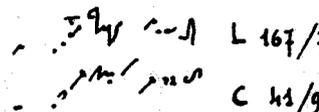
Dans les ex. 338 et 339, la mélodie partant du FA, s'appuie aussitôt sur le LA (souligné par une coupure expressive initiale), note-source du neume. Dans le dernier exemple, le mouvement mélodique FA-LA est groupé sur une même syllabe par un salicus. L'épisème vertical placé alors sous le SOL dans les éditions rythmiques souligne une note qui ne figure même pas dans les deux premiers cas. La graphie de C confirme, au contraire, que le LA conserve sa valeur de note-clef; ici encore, il est doté de l'épisème.



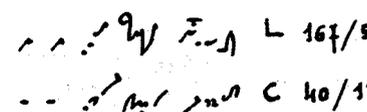
341
All
Eripe et ab insurgén- ti- bus

Il est évident que le SOL, accent mélodico-verbal vers lequel s'élançait la mélodie, doit, à la reprise du motif, conserver la même importance.

Formule mélodique empruntée aux Alléluias du 2e mode :



 L 167/f
 C 43/9
342
 All
 Video a dex- tris



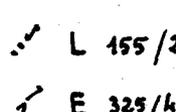
 L 167/5
 C 40/12
343
 All
 Dies qui- a hó- dí- e

Une courte montée mélodique conduit du RE au SOL, corde principale de cette incise. Orné d'abord légèrement par la clivis et le pressus minor resupinus, le SOL est, en effet, à nouveau souligné par une virga avec épisème, au début de la courbe descendante. Il n'y a donc pas de comparaison entre la valeur de ce SOL, corde solide, et la note de passage FA sur lequel se trouve l'oriscus du salicus. C écrit un salicus, mais - comme toujours dans cette formule - il écrit l'épisème sur la troisième note. L omet l'oriscus, passant légèrement du RE au SOL qu'il note par virga + e. Il n'est donc pas étonnant que, dans l'ex. 343 où la même formule est partagée sur deux syllabes, C met encore l'épisème sur le SOL, troisième note du salicus isolé.

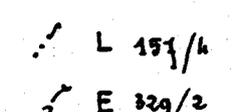
2° salicus isolé avec épisème sur la virga

Bien que le salicus isolé s'écrive normalement sans épisème sur la virga, il se trouve plusieurs cas où E (rarement C) souligne cette dernière note d'un épisème, par ex.

- sur la syllabe finale d'un mot :

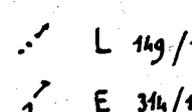


 L 155/2
 E 325/4
344
 Intr
 Protector in fá- ci- em Chri- sti

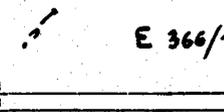


 L 157/4
 E 329/2
345
 Com
 Vovete spí-ri-tum prin- ci- pum

- sur un monosyllabe :



 L 149/11
 E 314/10
346
 Intr
 Factus est sal- vum me fe- cit,



 E 366/11
347
 All
 Posuisti de lá- pi-de

- à l'intérieur du mot :

348
Intr
Mis-er. ad te clamá- vi to- ta di- e : su- á- vis ac mi- tis es,

349
Com
Panem omne de- le- cta- mén- tum, su- a- vi- tá- tis.

L 155/42-43
E 326/40-41

L 154/43 - 155/4
E 324/42-43

3° Notation de L

L a une graphie propre pour le salicus : , et cependant, en 50 % des cas environ où les copistes sangalliens emploient le salicus, L écrit seulement un scandicus léger . Les deux premières notes ont le même punctum, sans que rien n'indique une prédominance de la deuxième note. Voir, par ex., la majorité des cas cités déjà. Bien plus, quand L écrit un salicus, il n'est pas rare qu'il ajoute un c à l'oriscus.

350
Off
L Aeténtur

351
Gr
Exaltabo salvá-sti me

352
Com
SÚrré- xit

L 48/40
L 84/8
L 105/12

Nous verrons plus loin que L ajoute plus souvent encore un c à l'oriscus du salicus à l'unisson.

4° Variantes graphiques des mss sangalliens

L n'est pas seul à écrire parfois, au lieu du salicus, un simple scandicus avec virga terminale longue. Les copistes sangalliens eux-mêmes, bien que ce soit très rare, le font également, comme le montrent les deux exemples suivants :

L 21/2
G 11/20
E 30/43
C 40/4

L 84/8
G 62/46
E 113/6
C 89/5

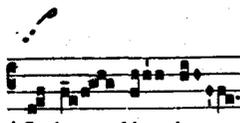
353
Gr
Viderunt ter- ra.

354
Gr
Pacifice mi- hi.

Dans l'ex. 353, C et G ommettent l'oriscus du second salicus; dans l'ex. 354, G est seul à maintenir son omission.

Il arrive, par contre, que les copistes mettent un salicus là où, d'habitude, il y a un scandicus.

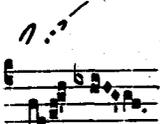
355
All
VIII modo AL- le- lú- ia.



C	E	L
✓ 26/3	✓ 1/1	✓ 166/2
✓ 111/9	✓ 223/4	✓ 111/4

Sur les quatre graphies sangalliennes, E emploie une fois le salicus. L, au contraire, écrit les deux fois un oriscus. (Le signe \checkmark est la forme liquescente de la virga).

356
All
IV modo



C	E	L
✓ 49/2	✓ 303/4	✓ 168/5
✓ 117/12	✓ 255/11	✓ 170/4
✓ 116/9	✓ 249/8	///

Dans cet exemple, L écrit deux fois un scandicus léger de quatre notes; le troisième exemple manque dans ce ms. C note une fois un salicus, les deux autres fois un scandicus; E, par contre, emploie les trois fois l'oriscus (lié, dans le premier cas, à la virga en une graphie de pes quassus).

Ces exemples, choisis parmi les mélodies-types des alleluias du 8e et du 4e modes, donnent une idée du mélange que l'on rencontre parfois entre les deux graphies. Si la différence entre salicus et scandicus avait été alors aussi grande qu'elle l'est aujourd'hui, les notateurs n'auraient pu employer indistinctement les deux signes.

On trouve, dans une formule cadentielle des Graduels du 3e mode, le neume suivant au centre duquel se voit un pes quassus. Ainsi que nous le montrerons au chapitre XVII, ce signe remplace parfois les deux dernières notes du salicus quand celui-ci est en composition.

357
Gr
III modo



Grad.	C	E	G
Tu es.. tuam	✓ 61/8	///	✓ 32/2
Exs. n. pr.. tuo	✓ 75/11	✓ 132/2	✓ 47/3
Exaltabo.. me	✓ 87/15	✓ 172/11	///

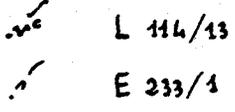
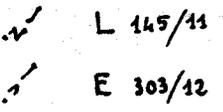
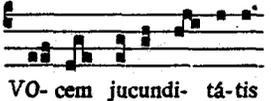
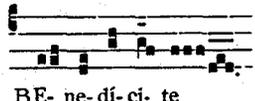
C écrit chaque fois un pes léger, mais dont le choix ici, en composition, souligne la seconde note, suivie d'une coupure expressive à mi-pente ascendante, ce que confirme l'épïsème du deuxième cas. E emploie le pes quassus afin de mieux exprimer la tension mélodique vers la note supérieure. G use de l'une et l'autre forme. (L'épïsème des éditions rythmiques met en relief une note de moindre importance, négligeant, par contre, le LA, seule note à souligner).

Conclusion : les exemples des pages précédentes prouvent clairement que, loin d'être la note la plus importante du salicus, l'oriscus conduit la mélodie à la note suivante dont, par sa graphie spéciale, il indique au chanteur la prédominance particulière. C'est là une évidence que la comparaison avec L rend indéniable.

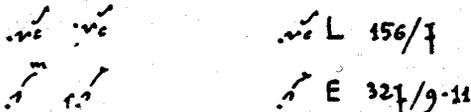
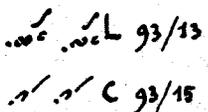
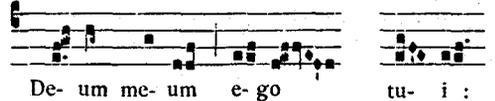
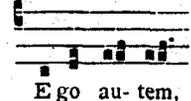
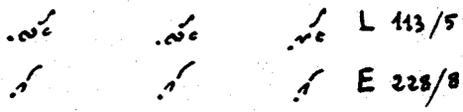
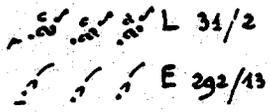
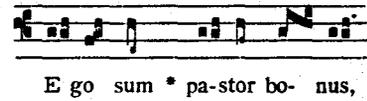
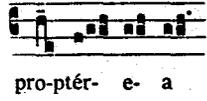
b) salicus à l'unisson

Il s'agit d'une forme de salicus, dans laquelle les deux premières notes sont à l'unisson. L'interprétation est la même que précédemment : les deux premières notes, qui sont légères et dont la seconde est répercutée, tendent vers la troisième.

Ce neume se trouve souvent dans l'intonation des pièces en deutérus :

		
358		
Intr		Com

L'exécution correcte de ce salicus, en faisant ressortir l'élan des deux MI vers le FA, note principale, assure à la pièce le départ qui convient. Au contraire, la pratique actuelle qui fusionne ces deux MI en une seule note de deux temps sans aucune tension vers le FA, arrête complètement l'élan initial. Et, de fait, L ajoute souvent un ϵ à l'oriscus de ces salicus à l'unisson.

		
360		
Off		Gr
Oravi		Ego au-tem,
		
362		
Com		Com

L ajoute, dans l'ex. 363, un ϵ au dernier des trois oriscus, afin d'obtenir, par l'élargissement des deux dernières notes de ce salicus final, une détente du phrasé.

Au reste, si ce salicus à l'unisson ne tendait pas à la note supérieure, quelle différence y aurait-il entre les deux formules initiales suivantes ?

<p>$\text{L } 9\frac{7}{4}$ $\text{E } 195/3$</p>	<p>$\text{L } 123/13$ $\text{E } 252/1$</p>
<p>364 Gr</p> <p>CHri-stus * factus est</p>	<p>365 Intr</p> <p>EX- áudi, * Dó- mi-ne,</p>

La première formule s'appuie sur le FA initial, suivi à l'unisson (avec répercussion), d'un pes léger ornamental. Dans ces formules d'intonation, la mélodie revient toujours au FA. Dans l'autre formule, les deux notes légères dont la seconde est répercutée sur le terme faible du demi-ton (MI) tendent vers le FA. (La clé ayant été exceptionnellement déplacée dans notre exemple, il s'agit évidemment, ici, de LA et SI b.) La mélodie descend ensuite au RE (ici, au SOL), base d'un nouvel élan mélodique.

En regard de ces formules d'intonation, on peut citer les cadences dites "inversées". Au lieu d'aboutir à la corde cadentielle par une clivis longue, la mélodie se pose sur le degré supérieur : le caractère suspensif de ce genre de cadence crée un lien étroit avec le fragment mélodique suivant.

<p>$\text{E } 9\frac{7}{1}$</p>	<p>$\text{H } 223/12$</p>
<p>366 Com</p> <p>Acceptabis ju- stí- ti- ae,</p>	<p>367 Resp</p> <p>Ecce cor- de : et vi-ri iusti</p>
<p>$\text{E } 9\frac{7}{3}$</p>	<p>id.</p>
<p> tu- um, Dómi- ne.</p>	<p> iu- stus, et ne- mo</p>

Les exemples suivants sont apparentés aux cadences inversées :

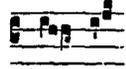
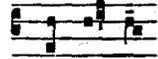
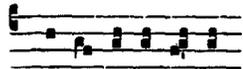
<p>$\text{L } 124/3$ $\text{E } 252/9$</p>	<p>$\text{L } 39/2$ $\text{E } 9\frac{7}{1}$</p>
<p>368 Com</p> <p>PA- ter, * cum es-sem</p>	<p>369 Com</p> <p>AC-ce-ptá- bis * sacri- fi- ci- um</p>

c) formes spéciales

En plus de la forme ordinaire légère du salicus $\text{↗} \text{↗}$, on rencontre également, bien que plus rarement, d'autres graphies. Nous hésitons quelque peu à les appeler simplement "formes longues", cette dénomination pouvant laisser croire que le rapport particulier des trois notes ascendantes est ici modifié, alors que même si ces graphies soulignent également les deux premières notes, la troisième demeure note principale du groupe.

Il est difficile, toutefois, d'expliquer pour quelle raison les copistes adoptaient l'une ou l'autre forme : une étude spécialisée est encore à faire sur le sujet.

$\text{↗} \text{↗}$ L 13/1	$\text{↗} \text{↗}$ L 56/3	$\text{↗} \text{↗}$ L 33/4
$\text{↗} \text{↗}$ B 3/7	$\text{↗} \text{↗}$ B 24/7	$\text{↗} \text{↗}$ B 17/10
$\text{↗} \text{↗}$ G 4/20	$\text{↗} \text{↗}$ G 44/5	$\text{↗} \text{↗}$ G 30/16
$\text{↗} \text{↗}$ E 11/1	$\text{↗} \text{↗}$ E 124/3	$\text{↗} \text{↗}$ E 85/2
$\text{↗} \text{↗}$ C 29/10	$\text{↗} \text{↗}$ C 73/10	

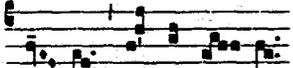
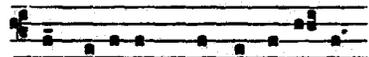
370 Gr Prope	 o-mnis	371 Gr Salv.f.p.	 et e-ro	372 Intr Exsurge	 tri-bu-la-ti-ó-nem
--------------------	---	------------------------	--	------------------------	---

Dans le premier exemple, tous les mss, sauf E qui emploie l'oriscus pour indiquer l'importance particulière de la note supérieure, écrivent un scandicus long. L ajoute un a entre les deux dernières notes et G souligne la dernière d'un épisème.

Dans le deuxième exemple, seuls C et L notent un scandicus long. Les autres préfèrent une graphie de salicus, modifiée pour exprimer l'ampleur des trois notes; E souligne davantage la première note (virga avec épisème), ce que ne font pas les autres, puis il lie l'oriscus à la note supérieure, formant ainsi un pes quassus. G, par contre, ne modifie que la graphie habituelle de l'oriscus : ↗ au lieu de ↗ , ce qui peut signifier un élargissement de la deuxième note, un léger crescendo de valeur de la première à la troisième note du groupe. Le k (= klantor ?) ajouté par C à la virga en soulignerait l'importance.

Dans le troisième exemple, dont la position mélodique est assez différente, aucun ms ne commence le salicus par une virga, la première note de ce neume étant au grave de la note précédente. Comme L, E écrit ici un scandicus long, mais ajoute à la deuxième note un p (?). G et B ? emploient un oriscus pour indiquer la tension du groupe vers la note culminante.

$\text{↗} \text{↗}$ L 21/6	$\text{↗} \text{↗}$ L 66/2
$\text{↗} \text{↗}$ B 6/16	$\text{↗} \text{↗}$ B 28/17
$\text{↗} \text{↗}$ G 12/6	$\text{↗} \text{↗}$ G 50/16
$\text{↗} \text{↗}$ E 31/13	$\text{↗} \text{↗}$ E 143/1

373 Off	 Tui sunt e- jus tu fundá- sti:	374 Intr	 Fac mecum ut ví-de- ant qui me odé- runt,
------------	---	-------------	---

On a là deux cas typiques de l'emploi du salicus : dans l'ex. 373, un intervalle de quinte franchi en deux tierces successives et, dans l'ex.374, un salicus à l'unisson; mais ici et là les notes culminantes sont suivies d'un large intervalle descendant : c'est pourquoi aucun des notateurs sangalliens n'omet l'oriscus qui précise la tension mélodique vers le sommet du groupe. Cependant, tandis que les uns détachent cet oriscus de la virga, d'autres l'y unissent en un pes quassus.

La lettre **f** (= fragor), ajoutée par B dans l'ex. 374 à la virga du pes quassus, a sans doute la même signification que le **k** de C dans l'ex. 371.

		L 114/3		L 137/1
		B 45/15-16		B 55/3
		G 84/16-17		G 102/5
		E 231/8-11		E 279/3

375 Intr		376 Intr	
C	Antá-te Dó-mi- no' fe-cit Dó-mi- nus,	J	Udi- cant

Bien que, dans ces trois cas, L écrive une même graphie indiquant la légèreté des deux premières notes, les copistes sangalliens (mis à part la première graphie de G) concordent à noter le salicus autrement que par la graphie légère. (Nous avons restitué, dans l'ex. 375, le salicus à l'unisson noté, par erreur, dans la Vaticane MI-FA-SOL.)

Un autre exemple de cette forme spéciale de salicus se trouve dans l'alleluia du jour de Pâques; il est remarquable par la variété des graphies et des signes ajoutés :

		L 103/9-10
		B 40/21-41/2
		G 76/17-18
		E 207/4-7
		C 107/13-16

377 All		
A	L-le-lú- ia. V. Pascha nostrum Chri- stus.	

La mélodie s'élance du SOL au DO avec une ardeur très spéciale (C et B ajoutent un **f**).

Il n'y a aucun doute que, dans les exemples que nous venons de citer, tous les copistes aient voulu indiquer un salicus plus ample que d'ordinaire. Ils manifestent cependant une hésitation évidente quant à la graphie de la deuxième note (et même de la première). Il ressort clairement toute-

fois que cette note n'a pas une valeur égale ni à celle de la première ni à celle de la dernière note du groupe. Chaque copiste expérimente en quelque sorte les différentes possibilités de notation, sans pouvoir se décider nettement en faveur d'une graphie qu'il adoptera ensuite régulièrement (39). L'oriscus est ici une note de passage qui doit participer à l'allongement du groupe sans, toutefois, être égal aux deux autres notes. Nous reviendrons sur ce problème après avoir expliqué le quilisma.

d) Formes développées

Il existe également des salicus de plus de trois notes : de quatre notes le plus souvent. L'oriscus peut alors s'y trouver, soit comme deuxième soit comme troisième note. Il est évident que, ici encore, ce n'est pas l'oriscus qui est le plus important, mais la note suivante.

	L 155/3	L 97/4	
	E 325/6	C 96/13	
378		379	
Intr		Gr	
Protector su- per		Christus mor- tem au- tem	

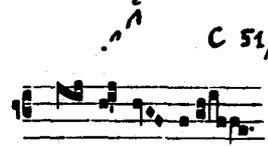
Quand l'oriscus est la deuxième note, la quatrième participe à l'importance de la troisième et est, elle aussi, allongée.

	L 30/12
	E 79/
380	
Com	
Fidelis tri- ti- ci mensú- ram.	

Tout comme le scandicus, le salicus peut être suivi d'une ou plusieurs notes descendantes (salicus flexus, salicus subpunctis). Il n'est pas rare alors que les copistes usent indistinctement du salicus ou du scandicus.

	L 11/8		L 168/5		L 112/13
	C 28/2		C 69/2		E 227/11
381		382		383	
Gr		All		Off	
Qui sedes tu- am,		Laudate virtú- tes		Deus D. vi- gi- lo	

384  $C \ 6/16$
Gr
Benedictus Dó-mi-nus De- us Is-ra-

385  $C \ 51/3$
Gr
Gloriosus pro- di- gi- a.

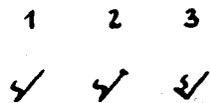
C , qui, dans les deux premiers exemples écrit \hat{c} , note, au contraire, dans les deux derniers \hat{c} . L'analyse musicale explique cette modification : le copiste veut empêcher, par le c , que soient trop allongées les deux notes en question, dont l'importance est moindre ici que dans les deux premiers exemples (40).

Chapitre XVII

PES QUASSUS

Le pes quassus est un neume de deux notes ascendantes, formé d'un oriscus lié à une virga.

1) Graphies et signification mélodique



La forme 2, soulignée par un épisème, se rencontre surtout en composition. Quant à la forme 3, elle semble être la correction d'une erreur, le copiste ayant ajouté sur l'accent grave du pes quadratus d'abord écrit, un oriscus destiné à préciser la graphie.

2) Interprétation des signes

Pour ce qui concerne la valeur des deux notes, le pes quassus des mss sangalliens a diverses significations que les subdivisions suivantes aideront à mieux saisir.

a) pes quassus isolé

1° comme neume de phrasé

La mélodie des antiennes du 1er mode évolue généralement entre FA et LA, cordes importantes du mode. Dans l'exemple suivant, le mot "firmiter" porte trois pes, dont le dernier - un pes quassus - souligne la prédominance du LA :

✓✓✓✓ H 329/9

386

Ant

H.Æ.C. est domus Dómi-ni * fir-mi-ter ædi-fi-cá-ta :

Les épisèmes de l'édition rythmique, en indiquant un appui sur la première note de chacun des trois pes, font négliger l'importance structurale du LA, qui devient ainsi note secondaire.

Il n'est donc pas étonnant que le pes quassus soit presque toujours préféré dans ces formules des antiennes du 1er mode pour mettre en évidence le LA. En réalité, les deux premiers pes de "fir-mi-ter" respectent déjà cette importance, leurs deux notes étant également élargies. Il n'en reste pas moins que le troisième pes, parce que pes quassus, tout en étant long lui aussi, souligne davantage la seconde note.

On rencontre bien des cas semblables :

$\checkmark \checkmark - \checkmark$ H 267/4 $\checkmark \checkmark \checkmark$ H 428/2 $\checkmark \checkmark \checkmark$ H 381/1
387 **388** **389**
 Ant Ant Ant
 Non vos vado, et vé-ni- o Estote ergo sic-ut et Pa-ter Euge serve qui- a in pauca

Dans le dernier exemple, H n'écrit, comme deuxième pes, qu'un pes quadratus : il suppose que le chantre, déjà habitué au rythme de ce motif mélodique, en soulignera le second LA, même sans y être invité par un oriscus. Ce deuxième pes quadratus porte, d'ailleurs, un épisème sur sa seconde note.

Dans la formule suivante des Graduels du 5e mode, le pes quassus isolé correspond également, quant à la longueur des deux notes, à un pes quadratus :

\checkmark	L 24/11	\checkmark	L 56/12
\checkmark	G 24/9	\checkmark	G 44/15
\checkmark	E 68/2	\checkmark	E 125/6
\checkmark	C 52/6	\checkmark	C 74/5

390 **391**
 Gr Gr
 Timebunt in ma-jestá- te *su- a. Propitius lí- be-ra nos.

La mélodie de la dernière incise part du FA et tend au LA, note initiale de la formule finale qui commence sur l'avant-dernière syllabe. On a là un fait analogue à celui de l'ex. 333. C'est avec raison que, dans l'ex. 390, E et C, ont choisi, sur la troisième avant-dernière syllabe, un pes quassus pour indiquer cette forte tension de la mélodie vers la note-pivot (41). Il n'est pas douteux que le LA du pes quassus a une importance structurale qui demeure, même si quelque copiste n'écrit qu'un pes quadratus au lieu du pes quassus, plus précis. On voit d'ailleurs que C, qui, dans l'ex. 390, avait écrit un pes quadratus, l'a corrigé par l'addition d'un oriscus: \checkmark .

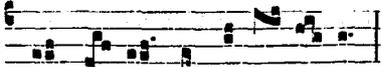
2° pes quassus employé comme neume d'intonation

La parenté du pes quassus avec le salicus, quant à la tension de l'oriscus vers la note plus importante qui suit, apparaît clairement dans l'exemple suivant :

\checkmark \checkmark E 233/1-3
392 **392**
 Intr Intr
 VO- cem jucundi- tá-tis nunti- á-te

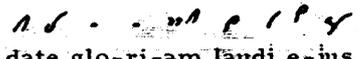
L'élan mélodique part les deux fois du MI. La première fois, parce que début de la pièce, ce MI est doublé (avec une répercussion légère); la seconde fois, non. Mais, en l'un et l'autre cas, le FA est la note principale.

Lorsqu'une intonation part de la corde inférieure du demi-ton (uniquement, toutefois, à l'intérieur d'une pièce), les mss diffèrent parfois: les uns donnant deux notes légères, c'est-à-dire un *salicus* à l'unisson, devant la note principale, les autres écrivant seulement un *pes quassus* :

		L 124/4			L 60/8
		G 91/16			E 132/3
		E 252/10-11			C 15/12
393			394		
Com			Gr		
Pater	nunc au-tem ad te vé-ni- o :		Exs. non	In convertén- do	

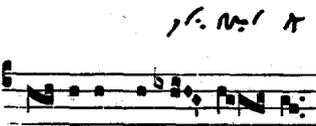
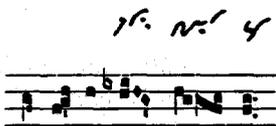
3° pes quassus employé comme neume cadentiel

Le pes quassus se rencontre à la fin des versets psalmodiques du 3e ton; par exemple, à la suite de l'Intr. "Vocem iucunditatis" :

 E 233/1

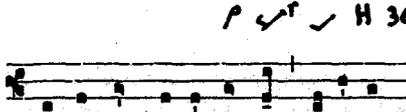
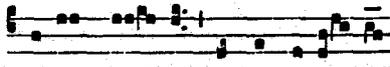
395 Jubilate deo... date glo-ri-am laudi e-jus

Cette importance de la note supérieure explique la présence fréquente du pes quassus dans les cadences inversées :

		
396		E 1/5-7
Intr		
Gaudete	ómnibus ho-mí-ni-bus :	sol-lí-ci-ti-si-tis :

Sur "homini-bus", la cadence est normale, le motif mélodique s'achevant sur le FA de la syllabe finale. Sur "si-tis" au contraire, il y a cadence inversée, la mélodie remontant du FA vers le SOL par une tension assez accentuée indiquée par le pes quassus, ce qui donne à cette cadence un caractère suspensif et appelle la phrase suivante.

Le même procédé est souvent employé à la rencontre de deux incisives (42) :

			
397		H 51/4	L 7/4
Ant			G 1/13
Gloria	in excélsis De- o, et in		
			
398		399	
Ant		Intr	
Isti s. s. et in sángu-ne Agni lavé-runt		Ad le lev. De- us me- us in te confi- do,	

Conclusion :

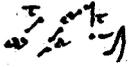
Tous les exemples précédents et les cas analogues montrent que si le pes quassus correspond au pes quadratus quant à la longueur des deux notes, il indique toutefois l'importance particulière de la seconde note.

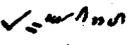
b) pes quassus en composition

En composition, le pes quassus peut se rencontrer : 1° au début d'un neume; 2° à l'intérieur ou au terme d'un neume léger; 3° à l'unisson de la note précédente.

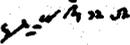
1° pes quassus au début d'un neume

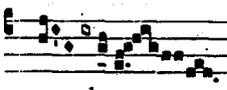
On en a un cas typique dans cette formule des graduels du 3e mode :


L 35/1


G 32/1


E 88/10


C 61/6

400


Gr
Tu es solus :

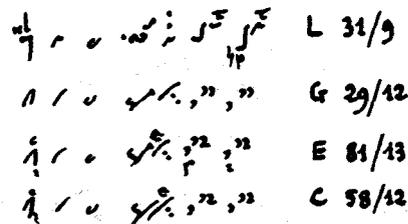
Le mouvement mélodique du neume commencé sur SOL, est aussitôt attiré vers le LA, ce qu'indique bien le pes quassus (C :  ; E :  ; L : ). Cette même corde LA est, d'ailleurs, à nouveau soulignée par la coupure qui suit le quilisma-pes.

Dans les huit pièces du répertoire ancien où cette formule revient, au total, douze fois, les copistes emploient indistinctement pes quassus et pes quadratus, ainsi que le montre le schéma suivant :

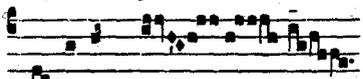
Grad.	C	E	G	L
1. Juravit	 	 	 	
2. Tu es				
3. Exsurge non praevalcat				
4. Deus vitam	 	 	 	 
5. Eripe me				
6. Deus exaudi	 	 	 	 
7. Exaltabo te				
8. Benedicite	 	 	 	 

Sur les 36 graphies sangalliennes, il y a 19 pes quassus et 17 pes quadratus. Il est à noter toutefois que, dans le Gr. "Juravit" où la formule apparaît pour la première fois, tous les notateurs écrivent unanimement un pes quassus. L, qui a une lacune malheureusement depuis la fête de saint Etienne jusqu'aux environs du 3e dimanche après l'Epiphanie, écrit un pes quassus dans le Gr. "Tu es". Par la suite, les trois sangalliens ne concordent dans le choix du pes quassus que dans le Grad. "Eripe"; partout ailleurs, ils emploient indifféremment pes quassus ou pes quadratus.

Comme l'oriscus a, de soi, une signification purement mélodique - il indique, en effet, une tension vers la note suivante - le remplacement d'un pes quassus par un pes quadratus précise la valeur rythmique qu'a, ici, l'oriscus. ✓ et ✓ ne se contredisent donc pas, mais s'éclairent mutuellement : ✓ indique la tendance mélodique entre les deux notes, avec prédominance de la seconde; ✓ précise leur valeur.



401
GR
Adjutor quó-ni-am non

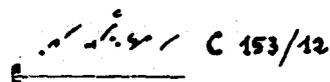


Dans cet autre exemple, les mss sangalliens écrivent un pes quassus; L, un salicus à l'unisson. Mais l'une et l'autre graphies soulignent également l'importance du DO.

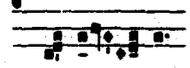
2° pes quassus au milieu ou à la fin d'un neume

Lorsque des notes légères descendantes précèdent un salicus, il en résulte parfois pour les copistes sangalliens un problème de notation. Le principe de la coupure neumatique ne leur permettant pas d'écrire alors le signe habituel , ils emploient à sa place le pes quassus et unissent la première note légère du salicus au groupe descendant. Le signe  forme pour eux une telle unité graphique que, par ex., noter  donnerait l'impression d'une coupure à mi-pente descendante et mettrait en évidence la quatrième note avant la fin. Ils préfèrent donc écrire  (cf. ex. 406).

L'exemple suivant montre bien le problème :



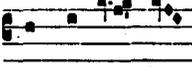
402
All
Beatus v.q.s. co-ró-nam



Si, à St Gall, les copistes avaient employé la même graphie de salicus sur les deux premières syllabes, il en serait résulté que, sur la deuxième syllabe, le premier punctum aurait été lié à la virga, ce qui aurait donné . Mais ce groupement aurait souligné la troisième note (= la quatrième avant la fin), ce qui ne correspondrait pas au rythme désiré. C'est pourquoi les copistes san-

galliens tracent une ligne légère descendante jusqu'au point le plus grave, liant ensuite l'oriscus à la virga . Ainsi seulement est indiqué le mouvement léger de la mélodie entre les deux MI, au départ et à l'arrivée du neume (43).

Lorsque, par contre, la quatrième note avant la fin est à souligner, le pes quassus fait place au salicus.

<p>$L \frac{46}{3}$ $C \frac{68}{15}$</p> <p>403 Tr</p>  <p>De necess. é-ri- pe me,</p>	<p>$L \frac{39}{4}$ $E \frac{97}{7}$</p> <p>404 Intr</p>  <p>Audivit et mi-sér- tus</p>
---	--

Il s'agit, dans ces deux exemples, des mêmes notes FA-MI-FA-SOL. Mais, tandis que dans le premier, le FA, léger, demande à être lié à la deuxième note : d'où clivis et par conséquent pes quassus, dans l'exemple suivant, au contraire, le FA, important, est suivi d'une coupure expressive, et les trois notes suivantes peuvent être groupées en un salicus.

$G \frac{70}{2}$
 $E \frac{195}{5}$
 $C \frac{96}{24}$

405
Gr



Christus cru- cis.

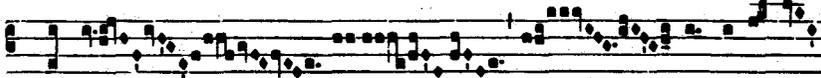
Bien que le premier élément neumatique de la seconde incise diffère selon les copistes (G: scandicus subbipunctis entièrement léger; E : salicus subbipunctis aux trois dernières notes longues; C : scandicus subbipunctis aux trois dernières notes longues), les trois mss sangalliens soulignent également la cinquième note par la coupure expressive à mi-pente descendante qui la suit et qui permet ensuite l'emploi du salicus.

C'est donc toujours, dans un dessin mélodique de ce genre, la valeur de la quatrième note avant la fin qui décide de l'emploi du pes quassus (si elle est légère) ou du salicus (si elle est importante). (44).

La notation sangallienne ne précise pas toujours s'il s'agit alors d'un pes quassus dont le première note est légère (c'est-à-dire équivalent à ) ou longue (équivalent à ) : la seconde note, elle, étant toujours soulignée par la coupure expressive qui la suit. Il est donc nécessaire de recourir à L :

$L \frac{41}{9}$
 $E \frac{8}{4}$
 $C \frac{28}{3}$

406
Gr



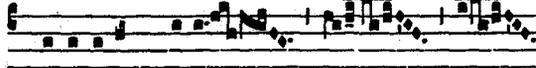
Qui sedes . Qui re- gis . Isra- el,

La mélodie, s'élançant de "Qui" par un saut de quinte SOL-RE, évolue ensuite en un long mélisme qui, par un pes quassus, aboutit au même RE, pivot de toute la période. Cette note, terme du mélisme, est également la base du sommet mélodique suivant : "Israel". Le ϵ ajouté par L à côté de l'oriscus, indique que le pes quassus sangallien équivaut à un pes léger en tension vers la note supérieure, note principale du groupe. (L'épisème, qui dans les éditions rythmiques, souligne le DO, est donc erroné.)

Le premier des deux pes quassus (aussitôt après le quart de barre) a pour fonction de ramener l'intérêt mélodique du DO, sur lequel le mélisme s'était précédemment centré, au RE ; la dernière incise commence, en effet, sur DO, suivi à l'unisson d'un pes quassus qui tend au RE. Quel que soit le dosage de l'appui sur DO (L : $\dots\epsilon$; C : $\text{r}\checkmark$; E : $\text{r}\checkmark^*$), le RE est indubitablement la note principale (L : τ ; E : x).

Voici encore deux exemples dont la structure mélodique prouve clairement la prédominance de la seconde note des pes quassus, la première étant légère.

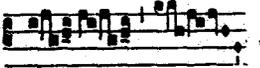
$\text{r}\checkmark$ $\text{r}\checkmark$ $\text{r}\checkmark$ L 76/13
 $\text{r}\checkmark$ $\text{r}\checkmark$ $\text{r}\checkmark$ C 85/2

407 

Gr
Eripe Liberá-tor me-us,

On voit immédiatement que la dernière incise reprend le motif mélodique de l'incise précédente, l'ornement initial des trois premières notes étant toutefois omis. Seul demeure donc le RE, dont la coupure suivante souligne visiblement le rôle de note-clef du groupe. La première fois, ce RE est préparé par trois notes légères; mais il a la même fonction. L'emploi du pes quassus le souligne bien comme note-pivot à laquelle tendent les notes ornamentales précédentes et dont l'élan entraîne les notes suivantes. La reprise du motif rappelle en quelque sorte une répétition de rhétorique: à la fois plus insistante et réduite à l'essentiel. L'allongement du DO, suggéré par l'épisème des éditions rythmiques, ne convient donc pas.

$\text{r}\checkmark$ $\text{r}\checkmark$ $\text{r}\checkmark$ L 144/8
 $\text{r}\checkmark$ $\text{r}\checkmark$ $\text{r}\checkmark$ E 262/2
 $\text{r}\checkmark$ $\text{r}\checkmark$ $\text{r}\checkmark$ C 419/6

408 

Gr
Clamav. cor- de

La mélodie oscille autour du RE sur lequel elle s'appuie chaque fois qu'elle y revient. Ce RE, mis en relief par la coupure initiale, donne l'impulsion aux notes suivantes et les attire de nouveau à lui au moyen du pes quassus $\text{r}\checkmark$. Après un MI léger, le même mouvement se répète : du RE (E : $\text{r}\checkmark^*$) au RE suivant.

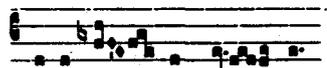
Malgré les indications si claires des mss (épisèmes sur la virga des pes quassus sangalliens, e sur la virga de L), l'édition rythmique ne souligne cependant aucun RE, mettant par contre un épisème sur les deux DO (oriscus) auxquels L a, chaque fois, ajouté un e (45).

3° pes quassus à l'unisson de la note précédente

Lorsqu'une note légère précède, à l'aigu, un salicus à l'unisson, celui-ci fait place à un pes quassus pour les raisons déjà expliquées : le punctum initial devient alors la dernière note de l'élément neumatique précédent.

Handwritten: G 19/12
Handwritten: E 5h/4

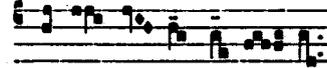
409
Off



Jūbi- lā- te De- o

Handwritten: G 21/1
Handwritten: E 5g/6

410
Off

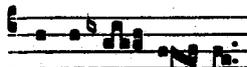


Jubilate..u. quanta fe- cit Dó-mi- nus

La graphie de L manque malheureusement pour ces pièces, mais il est un cas semblable où nous pouvons nous y référer :

Handwritten: L 106/8
Handwritten: E 213/11

411
Off

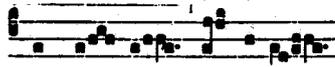


Intonuit et Al-tis- si- mus

Il s'agit donc, ainsi que le précise L, d'un neume léger qui tend à la dernière note, seule importante. Pour que les copistes sangalliens puissent écrire un salicus à l'unisson dans ce contexte mélodique, il aurait fallu que la note précédente (la quatrième avant la fin) soit longue; on aurait eu alors *Handwritten: /*. Mais il ne semble pas que ce neume se rencontre.

Handwritten: L 101/2
Handwritten: C 103/11

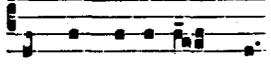
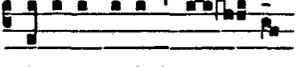
412
Cant



CANTÉ- MUS * Dó- mi- no :

Nous avons ici l'une des graphies spéciales du salicus *Handwritten: /*, précédée d'une note légère. La seconde note du pes, par lequel la mélodie atteint le DO, est longue (coupure à l'aigu, à l'attaque de l'unisson); le pes quassus suivant porte la mélodie vers le RE. L'oriscus (second DO) parti-

cipe proportionnellement à l'ampleur des notes qui l'entourent, suivant le témoignage explicite de Laon. "Proportionnellement", car la note suivante demeure la plus importante. Une exécution fidèle doit donc répercuter le second DO, et de façon assez différente du premier vu sa fonction spéciale.

			
413		414	
Intr		Intr	
Circumdederunt me		Ocu-li me-i *sem- per	

Une ou plusieurs notes longues précèdent immédiatement le salicus à l'unisson : il s'agit, pratiquement, de la forme $\text{~}\checkmark$ + la note précédente à l'aigu, liée au tractulus.

Conclusion

L'oriscus du salicus et du pes quassus indique une tension évidente de la mélodie vers la note supérieure. La note figurée par l'oriscus ne prévaut jamais sur la mélodie, ni paléographiquement ni mélodiquement : en effet, tandis que l'oriscus peut être accompagné d'un c ou même remplacé par un simple punctum, l'importance de la note suivante est souvent rappelée par un épisème ou un t .

Lorsque le salicus ou le pes quassus sont longs, la note correspondant à l'oriscus peut être élargie, notamment quand la note précédente est également longue, mais ceci ne modifie pas la prédominance de la dernière note.

Pour restituer la véritable intention du compositeur dont le sens musical profond souligne de façon raffinée l'expression monodique, il faut donc rectifier les signes des éditions rythmiques à la lumière des recherches faites depuis qu'ils ont été ajoutés à la Vaticane.

Chapitre XVIII

QUILISMA

1) Graphie et signification mélodique

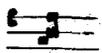
Le quilisma est formé de deux ou trois petits demi-cercles *u u*. On ne le rencontre cependant jamais isolé, mais toujours lié à une virga ascendante *u u* : on a alors un quilisma-pes (46).

Le quilisma-pes, lui-même, est normalement précédé d'une note presque toujours plus basse (47). Le plus souvent, cette note fait partie du groupe quilismatique (scandicus quilismatique), mais il arrive parfois qu'elle appartienne au neume précédent; le quilisma se trouve alors à l'attaque syllabique.

La graphie du quilisma-pes a sans doute son origine dans le point d'interrogation employé par les grammairiens. On trouve, en effet, le signe *w* à Corbie, dans la seconde moitié du VIII^e siècle, à la fin des phrases interrogatives. C'est donc là, probablement, la première utilisation du signe, étant donné qu'on ne peut prouver qu'à cette époque une notation musicale ait usé de *u*.

Par ailleurs, à la même époque, le signe interrogatif de la région de Tours *u* annonce le quilisma-pes de L. Le quilisma-pes des deux écoles, la sangallienne et la messine, aurait donc une source commune.

Le copiste du plus ancien des mss sangalliens (C) distingue intentionnellement les deux formes du quilisma-pes, réservant la graphie à deux demi-cercles pour les cas où un ton entier sépare chacune des notes, alors qu'il emploie la graphie à trois demi-cercles quels que soient les intervalles. Les autres mss sangalliens connaissent les deux formes mais en usent indifféremment.

Quant à sa situation mélodique, le quilisma-pes se pose de préférence sur une tierce mineure: certains mss aquitains semblent en avoir fait une loi rigoureuse. Il se trouve toutefois des cas où le quilisma-pes est écrit sur une tierce majeure ou même sur une quarte, mais il est parfois difficile, alors, de préciser la place du son intermédiaire (celui qui correspond au quilisma). Ainsi, dans l'intonation de l'antienne "Veni sponsa Christi"  il faudrait peut-être 

2) Interprétation des signes

Avant de pouvoir dire comment interpréter le quilisma lui-même, il faut examiner les deux notes qui l'encadrent.

a) note précédant le quilisma

Là où les notes qui précèdent le quilisma sont toujours pratiquement écrites avec des signes longs:

415
Corn
Intél-li-ge quó-ni-am

416
Intr
Ad te levavi in-imi-ci me-i:

417
Intr
Sacerd. tui Chri-sti tu-i.

418
Cant
Cantemus ascen-só-rem

419
Intr
Laetare conso-la-ti-ó-nis ve-strae.

420
Off
PRE-cá-tus est

421
Intr
Gaudeamus omnes in Dó-mi-no,

E 110/7-9

L 8/1
G 1/14

E 44/7

L 101/3
C 103/13

L 68/5
E 117/8

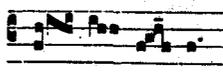
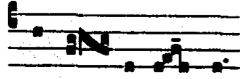
L 56/13
E 125/7

L 28/4
E 75/3

b) note suivant le quilisma

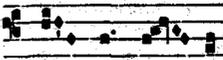
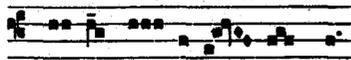
Il est nécessaire, ici, de faire appel à des formes plus développées :

La mélodie tend visiblement vers la note qui suit le quilisma et qui, ornée par une broderie inférieure, est à nouveau réentendue sur la syllabe suivante.

 L 154/10  E 324/7	 L 155/7  E 325/13
<p>422 Intr Respice cau- sam tu- am</p> 	<p>423 Intr Inclina et ex- áudi me :</p> 

Dans ces formules, les mss sangalliens soulignent la note qui suit le quilisma par l'épísème ajouté au dessin de la clivis (dont la seconde note est, naturellement, elle aussi, allongée). Il faut, cependant, ajouter que dans les formules *ant*, l'allongement des deux dernières notes est si naturel que les copistes ne jugent pas nécessaire de le préciser toujours par l'addition d'un épísème.

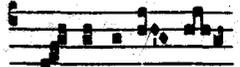
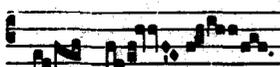
L indique la longueur des deux notes en les détachant l'une de l'autre et en ajoutant aussi, parfois, un a .

 L 44/12  E 106/11	 L 8/7  E 1/8
<p>424 Off In te sp. Tu es De- us</p> 	<p>425 Off Ad te levavi ne-que ir- rí-de- ant me</p> 

Lorsque la note qui suit le quilisma est "subpunctis", les copistes sangalliens en soulignent presque toujours la valeur par l'addition d'un épísème.

Dans les exemples précédents, la note après le quilisma était le sommet du groupe, mais il est aussi des cas où elle est dépassée par une ou deux notes plus élevées, légères ou longues. Même alors, elle demeure importante car toujours suivie d'une coupure intentionnelle et, souvent aussi, soulignée par un épísème.

Voici d'abord deux exemples où le quilisma-pes est dépassé par une note légère. (Remarquer, dans l'ex. 427, la virga du quilisma-pes soulignée d'un épísème par E et d'un t par L.)

 L 96/7  E 193/9	 L 12/8  E 10/2  C 28/14
<p>426 Off Dne exaudi o- ra-ti- 6- nem</p> 	<p>427 Gr Tollite ve- stras :</p> 

Dans l'exemple suivant, le quilisma-pes est suivi d'un oriscus à l'aigu, après lequel la mélodie revient à la corde de récitation.

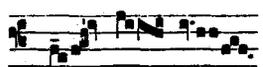
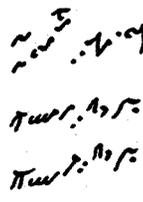
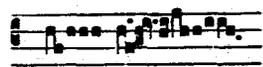


 L 101/8
 E 202/10
 C 104/5

428
 Tr
 Vinea $\bar{\vee}$. Et ma-cé- ri- am



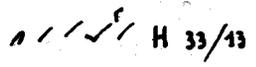
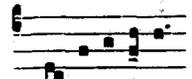
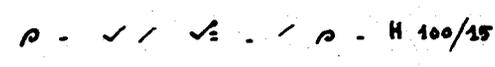
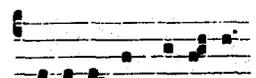
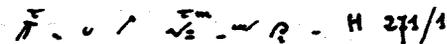
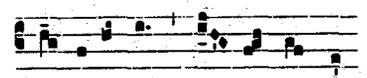
La note qui dépasse la virga liée au quilisma est parfois la principale, mais ceci ne diminue pas la valeur de la précédente, préparée par le quilisma (48).

<p style="text-align: center;">  L 167/6 E 34/8 C 41/8 </p> <p>429 All . Vi- de- o</p> 	<p style="text-align: center;">  L 97/6 E 195/7 C 97/4 </p> <p>430 Gr Christus no- men,</p> 
---	--

c) le quilisma

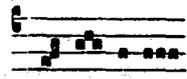
La note figurée par le quilisma est légère. En voici les preuves :

- 1° Contexte mélodique : le quilisma est une note de passage et, comme telle, n'a pas d'importance spéciale;
- 2° Le quilisma est parfois ajouté comme note complémentaire entre les deux notes d'un pes. Il n'appartient donc pas à la structure mélodique essentielle :

<p style="text-align: center;">  H 33/13 </p> <p>431 Ant Ecce ven. de-si-de-rá-tus</p> 	<p style="text-align: center;">  H 100/15 </p> <p>433 Ant Regnum tu-um, Dó- mi-ne, regnum</p> 
<p style="text-align: center;">  H 425/9 </p> <p>432 Ant DEpó-su- it pot-éntes,</p> 	<p style="text-align: center;">  H 271/4 </p> <p>434 Ant LOquebántur *vá- riis linguis</p> 

3° L traduit habituellement  par , mais il n'est pas rare que le copiste néglige le quilisma, lui substituant un simple punctum . Nous l'avons déjà vu dans l'ex. 428; voici encore un autre cas :

 L 103/4
 E 206/6

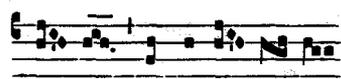
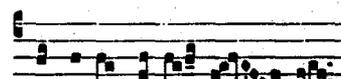
435
Intr 

Resurrexi sci-én-ti-a

4° Nous avons constaté également, au chapitre du torculus, que, lorsqu'en raison d'un texte plus court, les notes du torculus spécial de passage sont unies à la note précédente dans un même neume, la note faible du torculus spécial (la première donc) est écrite par un quilisma. Cf. ex. 83, 84, 85.

5° Le quilisma et la première note du torculus spécial sont les premières notes à disparaître dans les mss, précisément en raison de leur faiblesse :

  E 166/4-5  E 56/1

436  **437** 

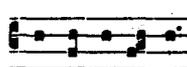
Off Intr

Confitebor vi-vam, et custó-di-am Os justi loqué-tur ju-dí-ci-um :

3) Le quilisma-pes isolé

Le quilisma-pes est généralement précédé, sur la même syllabe, d'une note au grave. Il est cependant (surtout dans l'Antiphonaire) des cas où on le trouve isolé sur l'articulation syllabique :

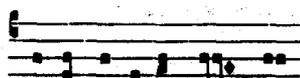
   E 332/2

438 

Com  B 13/11
 G 31/17

M Ense sépti-mo

  E 88/1-2

439 

Intr

Esto mi-hi in De-um

Ce dernier exemple n'est autre que la diérèse de , provoquée par la rencontre des deux mêmes voyelles i .

Ailleurs, au contraire, l'Ant. Mon. s'appuyant peut-être alors sur des mss tardifs, la première note - l'élément faible quilismatique - est préférée, tandis qu'est supprimée la virga finale importante, clairement notée par H :

	<i>H 50/11</i>		<i>H 76/4</i>
447		448	
Ant		Ant	
Quem vid.	in terris quis appá-ru- it?	Ante lucif. mundo	appá-ru- it.

Le quilisma- pes isolé se rencontre aussi à la fin des versets d'Introit ou de Communion du VIIe ton :

n s / / / s - p s n s / / / w / - m π 7 E 3/2
449 Qui regis Isra-el intende, qui deducis velut ovem Joseph.

4) Contextes particuliers

Le quilisma suit parfois, mais c'est rare, une note à l'unisson. Ces cas ne présentent aucune difficulté, si l'on fait la répercussion comme elle doit être faite :

	<i>E 133/4</i>		<i>E 261/7</i>
450		451	
Off		Com	
Justitiae	re- ctae,	Non vos	alle- lú- ia,

Les contextes suivants sont plutôt exceptionnels :

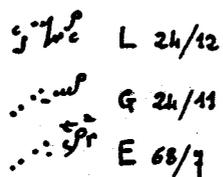
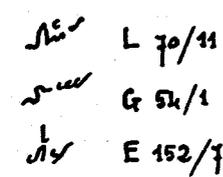
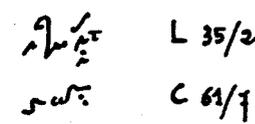
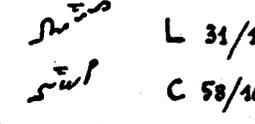
	<i>H 76/15</i>		<i>E 141/13</i>
452		453	
Ant		Com	
Lux de lucé	alle- lú- ia,	Redime me	me- is.

5) Scandicus quilismatique et salicus

Il y a une certaine ressemblance entre le quilisma et l'oriscus du salicus : tous deux sont notes de passage dans un groupe ascendant, vers une note importante. Ils diffèrent toutefois par la qualité des degrés de l'échelle musicale sur lesquels on les rencontre :

- le quilisma, note de passage précédée d'une ou plusieurs notes élargies, est normalement sur les degrés faibles MI et SI;
- l'oriscus du salicus, note de passage précédée d'une ou plusieurs notes légères, se rencontre plutôt sur les degrés importants FA ou DO.

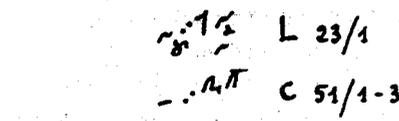
On voit aussi des cas où un copiste met un oriscus tandis que d'autres préfèrent un quilisma :

<p>  </p> <p> 454 Off Dextera fe- cit vir- tú- tem, </p>	<p>  </p> <p> 455 Off Exspectans exspectá- vi </p>
<p>  </p> <p> 456 Gr Tu es vir- tú- tem </p>	<p>  </p> <p> 457 Gr Adjutor páu- pe- rum </p>

Dans les quatre exemples, L écrit un oriscus, usant donc de la graphie du salicus pour mieux exprimer la tension vers la note supérieure du groupe. E fait de même dans les deux premiers cas, tandis que G - et, dans les deux derniers exemples, C - mettent un quilisma. Les deux graphies indiquent la même particularité mélodique et expressive quant à la note qui suit l'élément spécifique; la différence essentielle concerne la note qui précède cet élément : toujours longue devant un quilisma et normalement légère devant un oriscus.

Dans le dernier cas, le scandicus quilismatique et le salicus sont dépassés par une note à l'aigu, ce qui permet à certains de douter que le principe de la coupure neumatique soit toujours valable. On objecte, en effet, qu'une liaison graphique étant impossible entre la virga qui suit l'oriscus ou le quilisma et la note suivante, à l'aigu, la coupure est obligatoire. Il serait donc possible que l'avant-dernière note ne soit pas importante, mais que le copiste n'ayant pu réaliser la liaison graphique, cette coupure, bien qu'à mi-pente ascendante, ne serait pas expressive.

C'est là une objection mal posée, car elle renverse les choses. La mélodie préexistait avec ses particularités rythmiques que le copiste avait à fixer au moyen des signes. Il a donc *choisi*, ici, les graphies aptes à indiquer la tension vers une note importante, suivie d'une note à l'aigu. Le choix des graphies est déterminé par la qualité des notes et non le contraire! Lorsque, en effet, une note au grave, importante, est suivie de plusieurs notes ascendantes légères, le copiste n'emploie pas le quilisma; on en a la preuve par ces deux cas opposés, appartenant à la même pièce :

<p>  </p> <p> 458 Gr Gloriosus mi- rá-bi- lis pro- dí- gi- a. </p>	<p>  </p>
---	---

Dans le premier fragment, le FA, auquel tend le scandicus quilismatique, est suivi d'un SOL, lui aussi important (le pes quadratus qui suit, confirme la valeur des deux notes, le FA retrouvant toutefois la prédominance dans le neume suivant). Dans le second fragment, au contraire, la mélodie culmine sur le LA (pro-di-gia); puis, par le FA de l'avant-dernière syllabe, atteint le RE cadentiel, note importante soulignée tout à la fois par une coupure initiale et par l'ornementation qui, au moyen de trois notes ascendantes légères, ramène au deuxième RE, doté de l'épisme dans C. Or, on le voit, si le copiste a noté d'un tractulus la première note du dernier neume, il a, ensuite, évité le quilisma, le FA étant léger.

En reconnaissant le principe de la coupure neumatique, nous ne faisons donc que redécouvrir et respecter l'intention véritable du compositeur.

Une graphie complémentaire :

LE PES STRATUS

Pour compléter le Tableau des graphies sangalliennes, nous avons mis au dernier rang (n° 24) un signe qui ne peut pas être comparé aux autres ni pour son emploi ni pour sa signification. Le pes stratus ne se rencontre pas une seule fois (au moins de première main) dans C, le meilleur représentant de l'école de St Gall. Il traduit par ailleurs un fait mélodique et rythmique étranger au répertoire authentiquement grégorien.

On le voit utilisé dans des pièces "importées" de l'Ouest (Espagne, Aquitaine, Gaule, Angleterre), par ex. Off. "Elegunt...plenum...lapidaverunt".

Le pes stratus est composé d'un pes léger auquel est lié un oriscus : 

La Vaticane le traduit par un pes suivi d'un punctum à l'unisson de la seconde note. L'Antiphonaire Monastique a fort bien remplacé le punctum par un oriscus (dans le mélisme final de l'Ant. "O Crux benedicta...alleluia").

Les mss sangalliens n'emploient le pes stratus que comme élément neumatique, c'est-à-dire en composition; mais son usage habituel en fin d'incise ou d'entité mélodique, par exemple, à la fin des strophes des séquences, ne permet pas de voir une relation entre le pes stratus et les graphies authentiquement sangalliennes, l'oriscus n'ayant aucunement, ici, ce caractère de tension vers la note suivante que nous lui avons reconnue précédemment.

Il n'en reste pas moins que la dernière note du pes stratus doit être répercutée. La meilleure preuve en est que le pes stratus des séquences se trouve régulièrement "monnayé" dans les proses sur un trisyllabe proparoxyton. Ainsi la quatrième phrase de la séquence "Occidentana" est ainsi notée dans S. Gall 484, p. 281/4 (attention! les pages de ce séquentiaire sont écrites de bas en haut) :



et le texte correspondant de la prose "Sancti Spiritus adsit" est le suivant :

Spiritus alme illustrator hominum

Puisque "hominum" s'adapte au , c'est que la deuxième note est la plus faible des trois et que le mouvement rythmique aboutit à la dernière note, répercutée, du pes stratus.

N.B. - On peut rencontrer le pes stratus isolé dans certains mss tardifs. Il manifeste la corruption mélodique SOL-DO-DO ou LA-DO-DO, au lieu de SOL-DO-SI ou LA-DO-SI (ou toute autre semblable sur FA ou SI *b*), subie par des groupes antérieurement notés par un torculus spécial d'intonation. (Des mss plus récents encore ne portent plus que le pes SOL-DO ou LA-DO). Cet emploi - est-il besoin de le noter? - ôte à cette graphie tout rapport avec le pes stratus tel qu'en usaient les copistes sangalliens de la bonne époque.

Conclusion. -

Si, au terme de l'analyse des graphies sangalliennes, nous jetons un regard synthétique sur tous les cas étudiés de notes à l'unisson, nous constatons que pour chacun d'eux nous avons présenté des arguments indéniables prouvant la répercussion de chaque note : en chant grégorien, à l'époque des premières notations, il n'y avait pas de sons "bloqués" ensemble, de sons longs de plusieurs unités. Il ne s'agit nullement d'ailleurs de sons "vibrés", comme certains le prétendent gratuitement; mais de sons bel et bien "répercutés" : chaque note apporte sa valeur individuelle dans l'ordonnance rythmique de l'ensemble.

Chapitre XIX

LIQUESCENCE

1) Définition et emploi

La liquescence est un phénomène vocal provoqué par une articulation syllabique complexe qui fait prendre aux organes de la voix une position transitoire, d'où il résulte une certaine diminution - ou étouffement - du son.

Ce fait est indiqué dans les mss par des signes plus ou moins précis qui demandent une attention particulière.

Etant donné sa nature, il n'y a donc pas de liquescence au cours d'un mélisme (49), ni entre deux voyelles, ni, évidemment, lorsque l'articulation syllabique est simple. Deux consonnes m et g peuvent cependant à elles seules, provoquer une liquescence sur la dernière note de la syllabe précédente.

Dom Mocquereau; dans P.M. II, a présenté une classification des différents cas :

A) Deux ou trois consonnes successives

1ère classe : 2 ou 3 consonnes dont la première est une "liquide" (l, m, n, r) :
par ex. salvi, omnia, ostende, cordis.

2e classe : deux consonnes dont la première est une "dentale explosive" (d, t) :
par ex. ad lapidem, et semitas.

3e classe : deux consonnes dont la première est une "sifflante" (s) :
par ex. filius Dei, Israël.

4e classe : groupe consonnant gn :
par ex. magni.

5e classe : deux consonnes dont la seconde est j (ou i selon l'orthographe suivie dans les livres récents), la première consonne pouvant varier (b, d, m, n, r, s, t et même l) :
par ex. adjutor, ovem Joseph, injuste, et jam.

B) Les consonnes m et g entre deux voyelles

La liquescence est dite ici "antécédente", les consonnes m et g agissant sur la voyelle qui termine la syllabe précédente : par ex. *petra melle, altissimus, regit* (50).

C) Diphtongues au, ei, eu: par ex. *gaudete, aures, eleison;*

euge appartient à la fois à cette catégorie et à la précédente.

D) J (ou I) entre deux voyelles : par ex. *ejus, cujus, majestas, alleluia.*

Le phénomène de la liquescence est relatif en ce sens que la rencontre des consonnes et diphtongues énumérées ci-dessus ne provoque pas les graphies liquescentes d'une façon uniforme ni constante. On constate à cet égard, en effet, une grande variété entre les diverses écoles : Bénévent est la plus riche de signes liquescents.

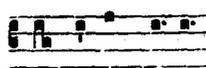
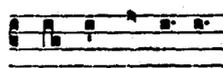
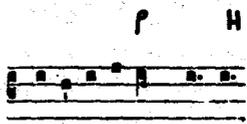
Par ailleurs, une même articulation complexe n'est pas toujours traitée de façon égale dans un même manuscrit. C'est ainsi, par ex., que l'on trouve, dans la psalmodie du 1er ton, le premier accent de la cadence médiane: $\text{— } \checkmark \text{— } \text{— } \text{— } \checkmark$

misericordias Domini avec \checkmark (E 60/4) et \checkmark (E 308/8).

2) Ambiguïté et polyvalence

Les signes liquescents proviennent d'une modification des graphies normales qui consiste, le plus souvent, en une petite boucle finale (cf. Tableau des signes neumatiques, col. g-h).

L'étude des formules mélodiques prouve clairement que, au moins à St Gall, un même signe liquescent peut correspondre à deux graphies neumatiques différentes. Ainsi, dans les exemples suivants, le signe ρ (cephalicus) correspond respectivement à une virga et à une clivis :

<p>459 Ant</p>  <p>SI ve-re, fratres,</p>	<p>H 137/8</p> <p>460 Ant</p>  <p>NON est inventus</p>
<p>461 Ant</p>  <p>Egrediatur</p>	<p>H 33/4</p> <p>462 Ant</p>  <p>Emitte Agn. domi-na-tó-rem ter-ræ,</p>

Il faut donc, pour interpréter un signe liquescent, recourir à des formules parallèles sans liquescence (quand il s'agit d'une mélodie-type) ou au témoignage d'autres mss, une restitution mélodique certaine étant difficile sans ces comparaisons.

Voici encore, à titre d'exemples, d'autres cas de liquescence ambivalente :

- \checkmark = 1 note \checkmark ou 2 notes \checkmark
 \checkmark = 2 notes \checkmark ou 3 notes \checkmark
 \checkmark = 2 notes \checkmark ou 3 notes \checkmark (51).

Quant au signe \checkmark , il a non seulement deux, mais quatre significations : il peut, en effet, indiquer :

- l'augmentation de \checkmark et
- la diminution de \checkmark ainsi que
- la diminution du salicus \checkmark et du scandicus avec coupure terminale \checkmark , ainsi que le montrent les exemples suivants où l'on retrouve la même formule avec et sans graphie liquescente :

\checkmark C 152/12 463 All B. vir qui cu-pit nimis.	\checkmark C 55/12 464 Gr Adjuvabit Al-tis-simus.
\checkmark E 336/9 465 Intr In voluntate et non est	\checkmark E 286/2 466 Gr Timete timén-ti-bus

La forme de liquescence que reçoit une graphie dépend de la valeur de la dernière note dans la mélodie :

\checkmark H 43/12 467 Ant Rex pacificus u-ni-vér-sa ter-ra.	\checkmark H 43/11 468 Ant Scitote qui- a non tardá-bit.
\checkmark H 176/3 469 Ant TI-bi re-ve-lá-vi	\checkmark H 158/4 470 Ant Ubi du-o vel tres

Au pes léger \checkmark du premier exemple correspond le signe liquescent \checkmark ; la seconde note SOL n'étant que l'anticipation du SOL cadentiel suivant, elle peut être quelque peu réduite. Dans l'autre cas, au contraire, la seconde note du pes quadratus \checkmark est importante, d'où le signe \checkmark qui indique que la valeur du MI doit être totalement respectée avant que ne commence l'articulation complexe.

3) *Augmentation et diminution*

Les exemples précédents montrent que, pratiquement, la liquescence provoque une augmentation ou une diminution de la graphie normale : augmentant une note importante et diminuant une note faible.

Les termes "augmentation" et "diminution" sont évidemment relatifs; ils ne concernent pas les signes liquescents pris en soi, mais se réfèrent au signe normal qui est augmenté ou diminué. Bien qu'à première vue cela semble contradictoire - étant donné que la seconde signification a une valeur plus grande que la première - ♩ est soit une augmentation ♩ soit une diminution ♩ : ♩ est, en effet, l'augmentation de ♩ et ♩ la diminution de ♩ . Il en est de même des autres signes.

La diminution et l'augmentation dépassent, en quelques cas, les limites habituelles et l'on constate certaines modifications "exagérées" :

A) La dernière note du groupe normal ayant complètement disparu, la diminution atteint la note précédente :

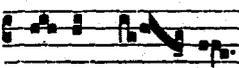
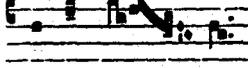
$\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ $\text{♩} \text{♩}$ H 218/14

471
Resp 

Tenebrae exclamavit Jesus voce magna:

B) A la dernière note du groupe s'en ajoutent d'autres dont la dernière est alors diminuée :

$\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ H 218/14 $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ H 390/15

472 473
Resp  Resp 

Tenebrae horram nam Dne q. ven. me abscondam

Ces deux résultats ne sont pas fortuits, car ces exemples sont tirés de "formules" qui se retrouvent modifiées de ces deux façons à chaque cas liquescent.

Lorsqu'il y a liquescence diminutive, une remarque s'impose quant à la valeur de la note liquescente, la "petite note" de la Vaticane : si la réduction existe réellement sur le plan sonore en raison de l'occlusion momentanée de l'organe vocal, la note liquescente conserve, sur le plan rythmique, sa valeur normale, à peu près égale à celle des notes voisines. De soi, elle n'est sûrement pas allongée; elle serait plutôt légèrement raccourcie, du fait qu'un son faible a une tendance naturelle à s'amenuiser. Il sera toutefois prudent de ne pas chercher ce raccourcissement, mais de le laisser se former par simple conséquence d'une articulation naturelle. Il suffit, en somme, de bien prononcer, d'articuler clairement et la liquescence est sauve.

Lorsqu'il y a liquescence augmentative, au contraire, la dernière note du signe liquescent est légèrement allongée. L'articulation doit, en effet, suivre la durée normale de la note, sans toutefois donner origine, mélodiquement ou rythmiquement, à un autre son précis : on n'aurait plus alors une liquescence augmentative, mais la liquescence diminutive de l'élément graphique comportant une note de plus.

4) Mélodie et liquescence

Il résulte de nombreuses analyses sur le rapport entre liquescence et mélodie que :

A) On ne trouve jamais de signe liquescent

- 1) sur une syllabe finale (de pièce ou d'incise);
- 2) sur la syllabe accentuée des cadences redondantes;
- 3) au cours d'une récitation à l'unisson;
- 4) dans une ligne mélodique ascendante, quand la syllabe suivante est à l'aigu.

B) On ne trouve presque jamais de signe liquescent sur une syllabe à mi-pente descendante (c'est-à-dire au grave de la précédente, mais à l'aigu de la suivante), à moins que la syllabe qui suit ne soit cadentielle.

C) Les signes liquescents sont employés avec une certaine logique sur les broderies supérieures légères. On trouve normalement la liquescence *diminutive* quand la broderie est sans importance et la liquescence *augmentative*, quand elle a quelque valeur dans la structure mélodique.

D) On trouve presque toujours un signe liquescent augmentatif sur les notes culminantes, lorsqu'elles sont isolées ou en fin de neume.

E) C'est, par contre, un signe liquescent diminutif que l'on trouve toujours sur les clivis légères situées au grave des courbes mélodiques (c'est-à-dire quand la syllabe suivante est plus élevée que la seconde note de la clivis).

La liquescence diminutive se trouve, normalement, en trois cas :

- a) au point le plus grave d'une courbe mélodique;
- b) dans les anticipations;
- c) dans la broderie simple d'accent.

5) Expression musicale et liquescence

Il reste à étudier la liquescence employée comme signe d'une expression musicale particulière. Celle-ci semble, peut-être, justifier le choix du copiste dans des cas comme les suivants :

474
Ant

Si-on, no-li time-re

475
Ant

Si-on reno-vaberis

Le traitement différent donné à deux articulations syllabiques presque identiques montre la fonction de la liquescence dans le premier exemple : l'expression concise et forte du texte est mise en un relief particulier par le signe liquescent. On trouve, de même, soulignées par une liquescence des paroles comme *magister*, *Johannis* (en la fête du saint), dont la valeur spéciale a sans doute éveillé l'attention du notateur.

Chapitre XX

LETTRES SIGNIFICATIVES

Ekkehard IV, chroniqueur de St Gall (+ 1036) attribue au moine Romanus l'introduction des lettres particulières qui se trouvent dans les mss de chant grégorien. Notker (+ 912) en a expliqué la signification (52).

Elles ont un sens :

- *mélodique*, indiquant une élévation : *s*(ursum), *a*(ltius), *l*(evate);
un unisson : *e*(qualiter);
une descente : *i*(nferius, iusum), *d*(eprimatur);
- *rythmique*, indiquant une certaine tenue : *t*(enete); *x* (expectare)
une certaine accélération : *c*(eleriter);

Quelques lettres-adverbes précisent le sens des lettres précédentes : *b*(ene; *tb* : tenete bene); *m*(ediocriter; *sm* : sursum mediocriter); *v*(alde; *iv* : inferius valde).

Les lettres suivantes semblent concerner la technique vocale, quant à l'exécution des notes ornementales :

f(remitus, frangor); *g*(uttur); *k*(lamor, klangor).

On trouve encore les différents sigles :

- cō*(njunguntur, conjunctim) : attribué souvent au pressus;
- st*(atim) : indique un lien étroit entre les notes où on le trouve;
- simul* : pour l'unisson;
- fid*(eliter, fidenter), *len*(iter), *moll*(iter), *par*(atim), *par*(fecte),

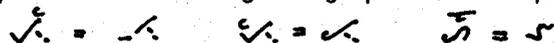
Tandis que certaines lettres sont souvent employées : *s* surtout, *l* et *a*, ainsi que *c*, *t*, *e* et *x*, d'autres ne se rencontrent qu'assez rarement, notamment *f*, *g*, *k*, ainsi que les derniers sigles mentionnés.

Le prolongement horizontal de certaines lettres, surtout *e* *c* *t*, indique que leur effet s'étend sur plusieurs signes neumatiques.

La position des lettres par rapport à chacune des notes de la graphie est une indication dont il faut tenir compte, par ex. : *e* *t* *s* *x*

Quant aux lettres dont la signification est douteuse, il vaut mieux ne pas chercher à faire leur interprétation.

Les lettres servent parfois aussi à corriger la graphie neumatique :



Elles peuvent aussi se charger d'une *signification contraire* à leur usage habituel. Ainsi, dans les graphies *As* ou *As* (*As* est exceptionnel), la seconde note est indubitablement au grave de la première; on use cependant des lettres *s* ou *a* pour indiquer que la note descend le moins possible, un demi-ton généralement.

Souvent l'usage contraire d'une lettre s'explique par le contexte. La lettre *a* alors une *signification relative* qui est éclairée par sa relation avec une autre lettre, employée, elle, de façon normale. Ainsi, dans les Traits en 2e mode :

E 80/9

480
Tr

Audi filia re- gum in hono-re

La lettre *a*, qui se justifie naturellement sur la première note des pes (plus basse, chaque fois, que la note précédente), n'a, par contre, qu'une valeur relative à l'*s* sur la seconde note des deux premiers pes. En effet, l'intervalle de ces deux neumes (DO-RE) est plus petit que celui indiqué par l'*s* (DO-FA dans la Vaticane et DO-MI dans Ben).

Comparer également les deux fragments suivants dans lesquels la lettre *s* indique un plus petit intervalle descendant que la lettre *a* :

E 306/13, 307/1

481
Gr

Audi filia vi- de,

E 306/13, 307/1

tu- am:

Le cas de l'Intr. "Miserere mihi quoniam..." où un *s* est ajouté à la seconde note de la clivis DO-LA, s'explique par un cas parallèle où la mélodie, identique jusqu'à cette clivis, descend alors d'une quarte, ce qui justifie l'usage de l'*a* :

E 177/11

482
Intr

Miserere m. quo-ni- am tri- bu- lor

E 326/10

483
Intr

Miserere m. quo-ni- am ad te clamavi

NOTES

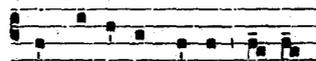
1. J. Hourlier, *Paleografia musicale* dans *Enciclopedia cattolica italiana*, IX, 580-585.
2. Nous userons des sigles suivants pour désigner les divers mss, presque tous publiés dans la collection solesmienne "Paléographie Musicale" (= P.M.) :
 - B = Bamberg, lit. 6
 - C = Cantatorium, St Gall 359, P.M. 2e série, II
 - E = Einsiedeln 121, P.M. IV
 - G = St Gall 339, P.M. I
 - H = Hartker, St Gall 390-391, P.M. 2e série, I
 - L = Laon 239, P.M. X
 - M = Montpellier, Ec. Méd. H. 159, P.M. VIII
 - Y = St Yrieix, Paris, B.N. lat. 903, P.M. XIII
 - Ben = Bénévent, VI 34, P.M. XV
 - Cha = Chartres 47, P.M. XI

Les antiennes seront toujours citées d'après l'Antiphonaire Monastique.

3. Pour simplifier les choses, nous avons restitué ici la note finale exacte SI, alors que la Vaticane, s'appuyant sur des mss plus tardifs, a mis un DO.
4. Il est cependant des cas où le copiste emploie un tractulus avant l'arrivée au grave de la courbe mélodique. Il le fait parfois sur la syllabe finale d'un mot afin de respecter l'entité verbale, la dernière syllabe - bien qu'à l'aigu de ce qui suit - étant au grave de ce qui précède :

485

Ant



Sion renov. et vi-dé-bis justum tu- um,

5. Il y a "cadence redondante" quand la syllabe accentuée du dernier mot est déjà située sur la corde cadentielle, la syllabe finale concluant sur le même degré. Le dernier accent est alors intégré à la cadence.

6. Une conception rigide du rythme (/ = un temps rythmique; / / = deux temps rythmiques) provoquerait la même incohérence dans la formule-type suivante :

486
Ant

H 24/17

Su- per té, Je- ru-sa-lem

- 24/15

Ec-ce réx vé-ni-et

- 25/7

Qui post mé vé-nit

1er cas : 4 temps (2 + 2) avant l'accent important vers lequel tendent l'exte et mélodie.

2e cas : 4 temps (2 + 2, si l'on admet - dato, non concesso - que / / vaille deux temps)

3e cas : 3 temps (2 + 1) avant l'accent. Le mot "me", moins important que "rex", n'est pas épisémé.

Nous avons ici une formule-type dont le rythme n'est pas exactement métrique, mais bien plutôt libre, correspondant dans chaque cas au texte.

7. On peut citer également des cas où la syllabe accentuée d'un mot est soulignée par un épisème :

487
Off

E 145/12

Gressus me-os

488
Gr

C 69/16

Custó-di me,

489
Intr

E 161/10

SI-ti-éntes

490
Com

E 296/1

Principes laetábor ego

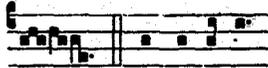
L'épisème, sur le plan musical, correspond à l'accent rhétorique qui rythmiquement n'a pas une valeur double du temps syllabique simple.

8. La Vaticane écrit . Or, St Gall n'ayant pas écrit / / - / , nous avons donc restitué l'unisson indiqué par les copistes.

9. Les deux exemples suivants éclaireront les deux derniers points. L'ex. 491 prouve clairement la différence purement mélodique qu'il y a entre virga, tractulus et punctum.

C 61/9
 E 88/12
 L 35/3

491

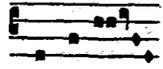
Gr 

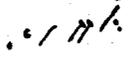
Tu es Deus ḡ. Li- be-rásti

Les deux syllabes prétoniques tendent vers l'accent du mot qui, pour sa part, fait monter la mélodie du SOL au SI. Comme dans les ex. 28 et suivants, L emploie un punctum; E et C, par contre, différent : E, considérant la situation du SOL par rapport à la suite de la mélodie, écrit des tractulus; C, situant le SOL par rapport au contexte antécédent, use de virga. Mais les deux copistes ajoutent un *e* pour indiquer la légèreté des sons écrits différemment.

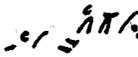
Le second exemple montre l'entière liberté avec laquelle les copistes emploient des signes rythmiquement différenciés. Il s'agit de l'intonation de cinq versets de Grad. du 5e mode, plus un cas dont la mélodie, bien que légèrement modifiée, est identique quant aux deux notes initiales :

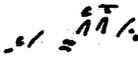
492

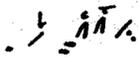
Gr 

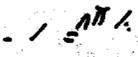
Tribulationes V. . et labore  C 68/11

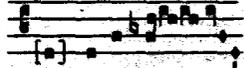
Propter veritatem V. Audi filia  - 130/15

Justorum animae V. Visi sunt  - 114/34

Bonum est confidere V. Bonum est  - 83/13

Unam petii V. Ut videam  - 64/1

 - 43/6

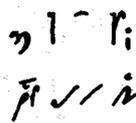
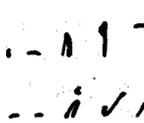


Anima nostra V. Laqueus

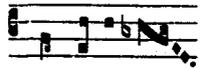
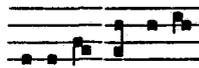
On voit, dans ces six cas, quatre façons différentes de noter les mêmes notes légères FA-LA : deux fois tractulus et virga; deux fois les mêmes signes mais avec un *e* ; une fois punctum et virga et enfin, une fois les mêmes signes avec un *e* .

Comment, devant de tels faits, pourrait se justifier une conception métrique de la valeur des signes ?

10. Nous voyons (dans E 147/10, sur "in his") un pes léger ✓ dont l'extrémité supérieure n'est pas épisémée. Ceci ne veut pas dire que E ignore ou moins encore nie la particularité exprimée dans C par ✓. Le copiste de E aura plutôt jugé inutile de l'indiquer, le chanteur ne pouvant guère négliger ce phénomène musical. Il est, de fait, quelques cas où la note supérieure du pes (dans l'ex. ci-dessous le DO) a une telle force d'attraction que, dans certains mss plus tardifs, la première note disparaît complètement. Ainsi par ex.



Ben. n. 33: 9v.
C 48/8 et 11

493
Gr
Misit et saná- vit V. mi-se-ri- córdi- ae

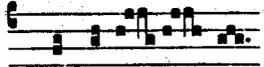
11. Nous avons vu le même fait avec une série de clivis dans l'ex. 37. Dans les cas de ce genre, les pes ou clivis successifs ne sont cependant pas toujours appuyés; ils peuvent aussi être légers :


E 53/3

494
Intr
In excelso quem adó- rat


E 79/11

495
Com
Fidelis super fa-mi-li- am su- am




12. Le temps syllabique, représenté par - et /, demeure essentiellement point de référence pour toutes les graphies "longues", par ex. :

-  = 3 temps syllabiques (L : );  = 3 temps syllabiques diminués (L : )
-  = 3 temps syllabiques (L : );  = 3 temps syllabiques diminués (L : )
-  = 3 temps syllabiques (L : );  = 3 temps syllabiques diminués (L en composition ).

13. B. Pugliese : *La strofa di apposizione nel codice di San Gallo 359*, Rome 1960 (dactylographié).

14.

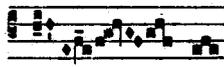
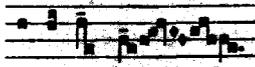




Y 151/4 et 8
L 101/13 et 102/5
B 39^v/16 et 21
C 104/16 et 105/8

a)   b)  

496
Tr
Attende me- um in-iqui- tas :

La formule a) se rencontre parfois dans les Traits du 8e mode. Nous voyons en b) comment cette formule-type est modifiée lorsqu'elle est adaptée à un proparoxyton: les quatre premières notes (dont seule la première en a) était importante) sont ici toutes quatre allongées. Le pes quadratus souligne normalement l'accent verbal, chose que les éditions rythmiques ne permettent pas de voir: elles mettent l'épisème sur la seule clivis de la syllabe faible suivante. Mais c'est surtout la fin du motif mélodique qui nous intéresse ici. Dans le cas a) la dernière syllabe porte un torculus spécial qui dans le cas b) est réduit à une clivis longue, une syllabe propre manquant pour le recevoir: exemple convaincant du lien intime qui, même dans les formules-type, existe entre texte et mélodie.

15. L'exemple suivant correspond bien à ce que nous avons précisé :

- : / ̣ / ̣ / ̣	- 4 . 9 1 / / ̣ - / ̣ -	Y 179/8 et 9 L 124/4 et 5 B 49/17 et 18 E 252/9 et 11
497 Com Pater cum essem ego servá- bam e- os, non ro- go ut tol- las e- os		

Deux torculus sur les mêmes notes : SOL-LA-SOL. Le premier est un torculus spécial car il se trouve sur la syllabe finale et au grave de la note précédente. Le second, par contre, coïncidant avec la syllabe accentuée, est un torculus normal et, par conséquent, conserve sa note initiale, même dans la tradition de Y.

16. Lorsqu'on doit créer une nouvelle messe "grégorienne" et qu'il faut chercher une mélodie qui s'adapte au nouveau texte, on ne peut oublier cette particularité du torculus de passage. C'est pourquoi l'adaptation faite pour la Communion de la Messe de la Sainte Famille est inexacte :

498
 Com
 Descendit et e- rat

On devrait avoir :

et e- rat

17. Les copistes des différentes écoles ont traité de la même manière d'autres cas plus ou moins apparentés aux catégories que nous avons définies par leurs traits les plus constants.

18. Les deux seuls cas où l'on trouve, dans C, un ˆ isolé, sont probablement dûs à une distraction du copiste. Dans les nombreux cas semblables, le même copiste écrit un salicus, ce que font les autres notateurs sangalliens, même pour ces deux cas :

ˆ E 196/8 ˆ C 97/8 499 Tr Dne audivi du-6-rum	ˆ E 203/4 ˆ C 105/11 500 Tr Sicut cerv. i- ta
---	---

19. La Vaticane n'écrit que rarement ce neume d'une manière correspondant à la tradition authentique des mss. :

ˆ 501 All Eripe me me- us : in me libera me.	ˆ C 116/15 147/1
--	---------------------------------

20. La Vaticane ne différencie malheureusement pas ˆ (entièrement léger) et ˆ (deuxième note seule importante) : elle reproduit, en effet, l'une et l'autre graphie par ˆ . Ce partage habituel des notes ascendantes en groupes binaires est l'unique défaut grave de la Vaticane par rapport aux coupures neumatiques.

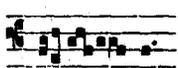
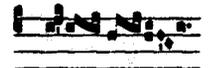
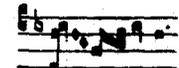
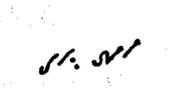
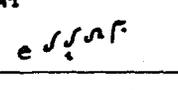
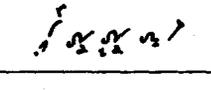
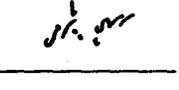
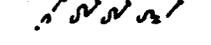
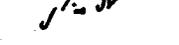
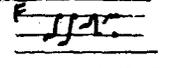
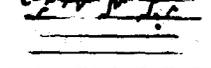
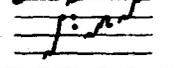
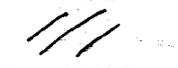
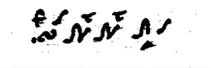
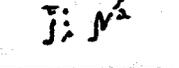
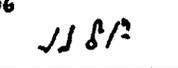
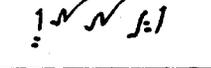
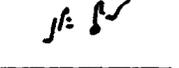
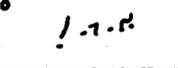
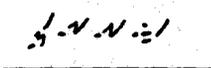
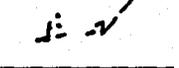
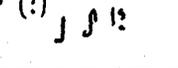
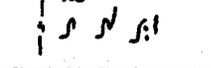
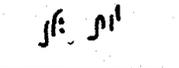
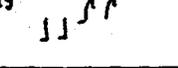
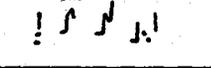
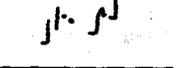
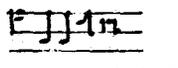
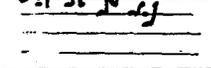
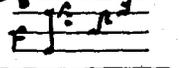
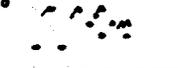
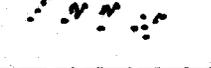
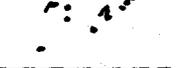
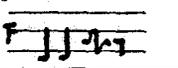
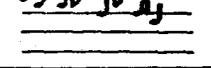
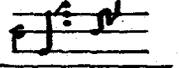
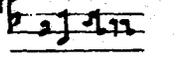
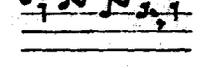
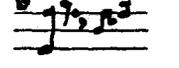
21. Il faut noter que le signe ˆ peut être également un "torculus resupinus spécial". Ainsi que nous l'avons vu, il existe des cas où le torculus spécial n'est pas explicitement indiqué (ex. 80, 81, 82); nous trouvons, de même, pour le torculus resupinus, ce cas parmi tant d'autres :

ˆ	Cha 15/20
ˆ	Y 39/5
ˆ	E 62/8
ˆ	C 50/5

502
Gr
Specia tua intén- de,

Nous retrouvons ici le même phénomène déjà vu en parlant du torculus de passage. Ce torculus resupinus représente la crase du torculus spécial avec la virga suivante, l'accent n'étant précédé, ici, que d'une seule syllabe ("In-tén-de") au lieu de deux (cf. ex. 83 : "mise-ré-ris"). Y et Cha omettent donc, ici aussi, la première note faible.

22. Le schéma suivant montre non seulement l'unanimité parfaite des copistes sangalliens dans la notation des trois exemples cités, mais aussi leur accord avec les mss de familles et de régions très différentes :

503			
S. Gall 339	15 	29 	98 
Embsied. 121	41 	81 	270 
S. Gall 359		58 	122 
Graz Un. 807	20 	40 	134 
Laon 239		31 	132 
Roma Aug. 123	36 	59 	165 
Chartres 47	10 	20 	75 
Mt. Renaud	6 (?) 	12 	29 
Paris Mazur. 384	13 	47 	147 
" B.N. Lat. 10.511	156 	27 	152, 188 
" " 776	18 	31 	100 
Benev. VI. 34	26 	56 	201 
Sarum	11 	24 	214 

23. Le SI (cinquième note de "Do-mi-nus") devrait être un DO, ainsi que le prouve Ben qui, utilisant les deux lignes FA et DO, situe les notes avec une diastématie très précise. Mais ceci ne modifie pas notre problème.

24. Si l'on compare les exemples des colonnes A et B avec ceux de la colonne C, il devient indubitable que les deux notes de la clivis épisématique ou du pes carré sont à allonger. Dans la pratique actuelle, cet allongement est généralement limité à la première note, la seconde, c'est-à-dire celle qui précède la coupure, étant chantée légèrement. Cette interprétation rythmique correspondrait aux graphies avec coupure initiale, mais non à celles de la colonne C.

Les exemples du schéma sont empruntés aux pièces suivantes :

- | | | |
|--------------------------------|--------------------------|-----------------------------------|
| A 1 : Intr. Adorate Deum; | B 1 : Off. Expectans; | C 1 : Intr. Ego clamavi; |
| A 2 : All. Hic est discipulus; | B 2 : Intr. In excelso; | C 2 : Ant. Ab Oriente; |
| A 3 : Off. Eripe me; | B 3 : All. Quoniam Deus; | C 3 : Com. Dicit Dominus implete. |

25. Trois cas de distropha isolée se rencontrent exceptionnellement dans les versets des deux Offertoires suivants :

<p>504</p> <p>Off</p>	<p>505</p> <p>Off</p>
Benedixisti V. 2. mi-se-ri-córdi-	am Tui sunt V. 2. Mi-se-ri-cór-

26. Cf. E. Cardine, "Théoriciens et théoriciens", dans *Etudes Grégoriennes*, II, 1957, pp. 29-35 .

27. Ce dernier exemple avec la formule finale

se trouve également sous des formes variées. Une ou plusieurs notes légères peuvent précéder le SOL important, détaché de la distropha suivante, sans modifier la structure rythmique de la formule : on y retrouve toujours deux coupures neumatiques, l'une à mi-pente descendante après le SOL, l'autre, après la distropha, à l'aigu du torculus final.

<p>506</p> <p>Intr</p>	<p>507</p> <p>Gr</p>	<p>508</p> <p>Gr</p>
adó-ret	est... sperare	Tu es so-lus:

L'édition rythmique n'ajoute cependant plus de point au SOL malgré les indications claires des mss et l'analogie évidente des cas.

28. Si cette stropha était légère, les copistes l'auraient liée au climacus suivant en écrivant :

(cf. la transcription erronée de la Vaticane dans l'ex. 209).

29. Il est intéressant de noter que L, qui ne connaît pas le signe de la stropha, écrit, la première fois qu'apparaît cette formule, . Le petit trait horizontal ajouté au dessin de la clivis légère, exprime visiblement l'unisson avec la note précédente (Gr. Tollite...aeterna-les). Il semble, toutefois, que cette graphie ait gêné la souplesse de l'écriture, car le copiste la modifie, usant successivement de , puis finalement de , c'est-à-dire du signe du porrectus normal.

30. L n'a pas de signe spécial correspondant au trigon sangallien. De même qu'il écrit la tristropha avec première note au grave  = , ainsi il note logiquement  par .

31. Cf. E. Cardine, "Théoriciens et théoriciens" dans *Etudes Grégoriennes II*, 1957, pp. 29-35.

32. La répercussion elle-même n'est pas si difficile qu'elle le semble à première vue. Nous en faisons souvent sans le savoir, par ex. quand nous disons Aaron, meae, filii, cooperuit, tuum; dans le cas de "et Zebee et Salmana" ou de "filii Israel", nous faisons une tristropha.

Il suffit d'observer ce que nous faisons quand nous prononçons "tu-um" ou "me-ae", puis de répéter plusieurs fois le même phénomène "tu-u-u-u-um" ou "me-e-e-e-ae".

33. *Stropha, bivirga et trivirga* (ainsi que virga strata) dans les éditions actuelles.

L'identification de  et de , ainsi que de ,  et  est facile dans les anciens mss, mais non dans les éditions modernes dont la typographie ne distingue généralement pas ces graphies. Un progrès a cependant été fait dans la notation des neumes par l'édition vaticane (on en a la preuve dans le "Liber Usualis" : recueil tiré de plusieurs livres officiels);

Dans le *Graduel Romain* (1908), si l'on excepte quelques très rares cas (en composition, par ex. Off. "Emitte Spiritum...in saecula"), la bivirga et la trivirga sont toujours traduites par deux ou trois punctums ordinaires   auxquels les éditions rythmiques n'ont rien ajouté.

Dans l'*Antiphonaire* (1912), l'édition officielle a conservé cette graphie imprécise, mais les éditions rythmiques y ont ajouté des épisèmes horizontaux :  .

Les livres édités à partir de 1922 (*Office de la Semaine Sainte et Octave de Pâques*) donnent une image beaucoup plus exacte de la tradition, en écrivant ces neumes par des virga caudées , naturellement épisémées dans les éditions rythmiques .

L'*Antiphonaire Monastique* (1934) marque encore un progrès, car pour

	il imprime	
	"	
	"	
	"	

Il est toutefois possible, même dans le Graduel, de reconnaître la majorité des bivirga. En effet, quand deux notes à l'unisson (sans aucune addition de quelque autre note) se rencontrent sur une même syllabe, on peut être presque certain qu'il s'agit d'une bivirga. On compte tout au plus quatre cas où, dans le répertoire authentique, les mss utilisent la virga strata  au lieu de la bivirga .

Com. Vox in Rama
 Com. Servite Domino...pereatis
 Com. Mense septimo...tabernaculis
 Com. Vos qui secuti.

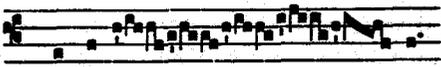
Il est aussi des cas où  = , mais, ici, l'exécution pratique d'une bivirga est juste (déjà dans les mss anciens  <> ).

Quand, par contre, il y a trois notes à l'unisson, isolées sur une syllabe, il s'agit toujours d'une tristropha (mis à part le cas, déjà cité, de l'Off. "Repleti...delectati sumus"). Le risque de se tromper, pour qui ignore ces exceptions, est donc minime, pratiquement nul.

Mais pour ce qui est de l'identification, dans le Graduel, des bivrira ou trivirga "en composition", la chose est généralement impossible sans le secours des mss.

34. On trouve parfois un *e* couvrant un long neume , bien que celui-ci soit formé d'éléments de valeur rythmique différente. Ce *e* n'entend pas, alors, rendre les notes égales ou corriger une graphie erronée, mais rappelle, sans pour autant niveler l'expression de chacun des éléments, que tout le mélisme doit être chanté de façon déliée et fluide. En voici un autre exemple :

r r r r
r r r r r E 192/3

509
Tr 

Dne exaudi *r*. Ne avér- tas

35. Cf. A. Mocquereau, N.M. I, p. 304 (arguments en faveur de la fusion des notes).

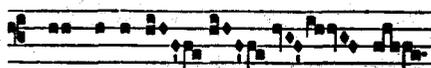
36. Un des arguments de D. Mocquereau en faveur de l'interprétation du pressus par un son unique de deux temps, s'appuie sur le fait que la même formule peut se présenter dans les mss avec deux graphies différentes. En voici un cas :

r r C 65/16

510
Tr 

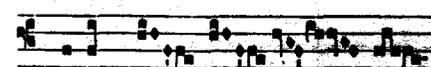
Qui habitat mil- le,

r r r r C 69/5

511
Tr 

De necess. non e-rubé- scam :

r r C 95/16

512
Tr 

Dne exaudi di- es me- i :

Comment expliquer que les deux groupes, mélodiquement identiques, aient 5 notes dans le premier et le troisième cas et 6 dans le deuxième cas (qui, chronologiquement aussi fut écrit le deuxième, comme le montre le numéro des pages)? Et cela, non seulement dans tous les mss sangalliens, mais aussi dans L et un peu partout dans la tradition manuscrite.

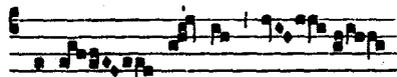
Il nous faut admettre que le copiste de l'archétype a écrit de façon différente ces trois exemples d'une même formule et que la majorité des copistes a ensuite reproduit matériellement la nota-

tion originale. Mais ceci n'est pas un véritable argument en faveur de la fusion des deux notes à l'unisson, car lorsqu'une note est élargie et solide, comme ici le RE (avant-dernière note des deux premiers groupes), les chanteurs, habitués à pratiquer les répercussions, répètent facilement - et sans même toujours s'en apercevoir - cette note, dont ils expriment mieux ainsi l'importance. L'expérience le prouve clairement.

37. Il est très rare qu'un pressus soit suivi d'une coupure neumatique :

i . r . r = ¹² C 148/1

513

All 

Dne Deus sal. AL-le- lú- ia. • ij.

38. La lettre *e* (=aequaliter) qui se trouve dans E entre l'oriscus et le tractulus ne s'oppose pas à notre restitution mélodique; car les copistes employaient parfois cette lettre pour indiquer le demi-ton.

39. Le schéma suivant des graphies employées par H, pour la notation d'une même formule, montre bien l'indécision de son choix :

514 

Resp Vidi Dominum ..plena <u>erat</u>		H 416/8
Resp Gaude Maria ..erub <u>escat</u>		- 119/3
Ant Ecce nunc ..in <u>his</u>		- 147/15
Resp Deus meus ..er <u>ipe</u> me		- 165/9
Resp Super salutem ..cael <u>orum</u>		- 189/2
Resp Sancti tui .. <u>validis</u>		- 367/15
Ant Ab Oriente .. <u>magi</u>		- 33/12

40. Le salicus dans l'édition vaticane.

Le salicus n'est pas reconnaissable dans l'édition vaticane. Elle le traduit normalement par ce signe  auquel les éditions rythmiques ont ajouté, afin de le signaler, un épisème vertical sous la deuxième note, tenue alors pour la plus importante: .

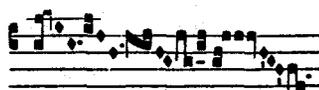
Mais la Vaticane n'utilise pas toujours ce groupement, imprimant parfois , signe également employé pour traduire le scandicus . Les éditions rythmiques ne pouvaient faire autrement ici que d'ajouter l'épisème vertical au dessus de la deuxième note (par ex. Intr. "Ecce advenit...et imperium"), ainsi qu'elles l'avaient fait pour le scandicus du type "Statuit" (= ex. 103): 

Par ailleurs, les éditions rythmiques mettent aussi un épisème vertical sous la deuxième note  pour la forme  du scandicus (cf. ex. 100). L'A.M. a essayé d'améliorer cette transcription, mais si l'importance de la première note y est souvent soulignée par un épisème horizontal  = , l'"espace blanc" manque entre le punctum et le pes, alors qu'on le trouve généralement dans les formes plus développées. Par contre, cet "espace blanc" a été réservé - comme aussi dans l'édition vaticane - au salicus où il n'est nullement justifié.

41. On trouve, dans une formule des Graduels du 3e mode, un autre exemple de pes quassus employé comme élément neumatique de phrasé :

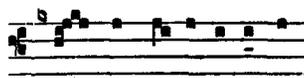
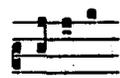
N. 115^f : 7^f A^f = C 58/14

515
Gr
Adjutor (non)



42. A la jonction de deux voyelles de même son, le pes quassus peut se diviser en deux signes distincts, par ex.

	L 55/1		L 44/10
	E 121/11		G 38/5
			C 68/2

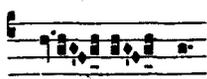
<p>516 Com Dne Dns n. quam admi-rá-bi-le est</p> 	<p>517 Gr Dirigaturmánu-um</p> 
--	---

43. L ignore ce problème : il conserve la forme normale du salicus lorsque l'oriscus est précédé d'un punctum (succession descendante d'au moins trois notes) :

 L 11/12

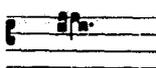
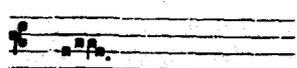
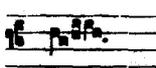
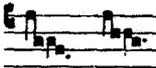
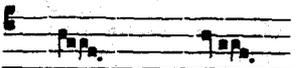
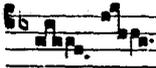
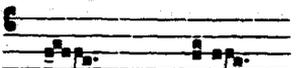
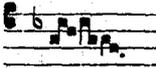
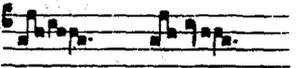
 E 8/12

518
Off
Benedixisti ple- bis



Lorsque, par contre, l'oriscus est précédé par un torculus ou une clivis (succession descendante de deux notes), L le lie au signe précédent  = ,  = .

44. On rencontre également des cas analogues du rôle décisif de la quatrième note avant la fin dans certaines formules de cadence finale ou médiane :

<p>519 quart' ultima nota leggera</p>	<p>quart' ultima nota importante</p>
<p>\mathcal{N} H 469/6</p> 	<p>Ed. Vatic. \mathcal{N} C 64/16</p> 
<p>\mathcal{N} C 65/3</p> 	<p>\mathcal{N} C 65/10</p> 
<p>\mathcal{N} E 58/2 2/4</p> 	<p>\mathcal{N} E 28/4</p> 
<p>\mathcal{N} E 49/1 49/3</p> 	<p>\mathcal{N} C 38/12</p> 
<p>\mathcal{N} E 172/4</p> 	<p>\mathcal{N} C 38/9</p> 

45. Les formules suivantes constituent des cas spéciaux : les graphies \mathcal{N} et \mathcal{N} y sont équivalentes en ce sens que les deux dernières notes sont longues. Le pes quassus exprime cependant de façon plus évidente la tension du groupe vers la note supérieure après laquelle, sur la syllabe suivante, la mélodie descend.

520		C	E	G	B	L
Intr	Caritas Dei ..diffusa		\mathcal{N}	\mathcal{N}	\mathcal{N}	\mathcal{N}
Intr	Etenim ..persecuti		\mathcal{N}	\mathcal{N}	\mathcal{N}	\mathcal{N}
Intr	Esto mihi ..enutries		\mathcal{N}	\mathcal{N}	\mathcal{N}	\mathcal{N}
Gr	Fuit homo ..parare	\mathcal{N}	\mathcal{N}	\mathcal{N}	\mathcal{N}	\mathcal{N}

46. E écrit ainsi le quilisma-pes : *u u u* . Il s'agit toujours cependant de deux notes, même si la virga est à peine amorcée.

47. Il est très rare que le quilisma soit à l'unisson de la note précédente :

521

Resp *Hand 179/1-2*

Ecce et pro nobis do- let : no- stras :

48. La formule suivante, que l'on rencontre plusieurs fois dans le répertoire, nous montre l'un des rares cas où un quilisma-pes est surmonté de deux notes longues :

522

Com *L 162/8*
E 339/8

In salutari De- us me- us.

Les trois notes importantes sont ici RE, FA et LA, séparées par une note de passage plus légère (MI) et une autre plus "tendue" vers le sommet accentué (SOL → LA).

49. L'erreur de la Vaticane, dans le Gr. "Sciant gentes...omnem", (la seconde syllabe est anticipée de trois notes), est due au fait qu'elle a, ici, recopié tel quel le "Liber Gradualis" de Dom Pothier (Solesmes 1895), bien que Dom Mocquereau ait, entre temps (Liber Usualis, 1903) restitué la mélodie d'après les mss.

50. Ceci prouve que la prononciation romaine actuelle est celle qui correspond le mieux aux faits constatés (ge, gi) même dans les mss des régions germaniques.

51. La Vaticane n'indique malheureusement (par une "petite note") que la liquescence diminutive. Dans l'ancus (forme diminutive du climacus), elle utilise, pour la deuxième et la troisième notes, des losanges plus petits que ceux employés pour le climacus non liquescent (par ex. Off. "Tollite... por-taę"; Off. "Exaltabo te...super me"). Il est cependant clair que, seule, la dernière note est diminuée; la note centrale n'a été écrite avec un petit losange que par souci d'esthétique visuelle. L'Ant. Mon. en plus des liquescences diminutives indiquées par la Vaticane, traduit par *u* aussi bien *u* que *u*; ce signe n'est exact que dans le premier cas : *u* demanderait à être traduit par *u*. On aurait pu, analogiquement, introduire d'autres signes, par ex. *u* *u* *u*.

52. Cf. J.Froger, "L'Épître de Notker sur les *Lettres significatives*. Edition critique," dans *Étude Grégoriennes V*, 1962, pp. 23-71.

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION

1) Paléographie et sémiologie	1
2) Origine des signes neumatiques	2
3) Manuscrits	3
a) Saint-Gall	3
b) Autres familles de notation	3
4) Explication du "Tableau des signes neumatiques sangalliens"	5
Chapitre I : NOTES ISOLEES	6
1) Signes paléographiques	6
2) Signification mélodique	6
a) Relation mélodique entre virga et tractulus	6
b) Tractulus incliné ou gravis	9
c) Usage mélodique du punctum	9
3) Interprétation des signes	10
a) Relation rythmique entre virga et tractulus	10
b) Virga et tractulus épisémés	11
c) Punctum	13
Chapitre II : CLIVIS	17
1) Signes paléographiques	17
2) Interprétation des signes	17
Chapitre III : PES	19
1) Signes paléographiques	19
2) Interprétation des signes	19
Rapport de la clivis et du pes avec le temps syllabique	22
Chapitre IV : PORRECTUS	24
1) Signes et signification mélodique	24
2) Interprétation des signes	26

Chapitre V : TORCULUS	27
1) Signes et signification mélodique	27
2) Interprétation des signes	27
Torculus spécial	29
Chapitre VI : CLIMACUS	35
1) Signes paléographiques	35
2) Interprétation des signes	35
Chapitre VII : SCANDICUS	38
1) Signes paléographiques	38
2) Interprétation des signes	38
	38
Chapitre VIII : GRAPHIES DEVELOPPEES DE QUATRE NOTES OU DAVANTAGE	41
1) Porrectus flexus	41
2) Pes subpunctis	42
3) Scandicus flexus	43
4) Torculus resupinus	44
Chapitre IX : LA COUPURE NEUMATIQUE	48
Chapitre X : STROPHA	56
1) Groupes de strophicus	56
a) Emploi mélodique	56
b) Interprétation des signes	57
2) Apostropha	63
a) Apostropha au début d'un neume ou dans une ligne ascendante	63
b) Apostropha à la fin d'un neume	63
c) Apostropha entre deux éléments neumatiques	64
Chapitre XI : TRIGON	66
1) Signification mélodique	66
2) Emploi mélodique	68
3) Interprétation des signes	68
4) Coupure neumatique après un trigon	70
Chapitre XII : BIVIRGA - TRIVIRGA	71
1) Signes et emploi mélodique	71
2) Exécution pratique	73
Chapitre XIII : PRESSUS	76
1) Pressus major	76
a) Signe et signification mélodique	76
b) Interprétation des signes	77
2) Pressus minor	81
a) Signe et signification mélodique	81
b) Interprétation des signes	81
3) Formes développées	85
4) Répercussion de la note à l'unisson	86

Chapitre XIV : VIRGA STRATA	90
1) Virga strata avec deux notes à l'unisson	90
2) Virga strata signifiant un pes	92
a) Virga strata employée comme pes d'un demi-ton	92
b) Virga strata employée comme pes d'un ton entier	95
Chapitre XV : ORISCUS	97
1) Oriscus isolé	97
2) Oriscus d'apposition	98
Chapitre XVI : SALICUS	102
1) Graphies et signification mélodique	102
2) Interprétation des signes	102
a) Preuve de l'importance de la note qui suit l'oriscus	102
b) Salicus à l'unisson	108
c) Formes spéciales	110
d) Formes développées	112
Chapitre XVII : PES QUASSUS	114
1) Graphies et signification mélodique	114
2) Interprétation des signes	114
a) Pes quassus isolé	114
b) Pes quassus en composition	117
Chapitre XVIII : QUILISMA	123
1) Graphie et signification mélodique	123
2) Interprétation des signes	124
a) Note précédant le quilisma	124
b) Note suivant le quilisma	124
c) Le quilisma	126
3) Le quilisma-pes isolé	127
4) Contextes particuliers	129
5) Scandicus quilismatique et salicus	129
Une graphie complémentaire : LE PES STRATUS	131
Chapitre XIX : LIQUESCENCE	133
1) Définition et emploi	133
2) Ambiguïté et polyvalence	134
3) Augmentation et diminution	136
4) Mélodie et liquescence	137
5) Expression musicale et liquescence	137
Chapitre XX : LETTRES SIGNIFICATIVES	139
NOTES	142
TABLE DES MATIERES	156