

Musica spéculative et Cantus pratique. [Le rôle de saint Augustin dans la transmission des sciences musicales]
Le rôle de saint Augustin dans la transmission des sciences musicales
† Solange Corbin

# Citer ce document / Cite this document :

Corbin Solange. *Musica* spéculative et *Cantus* pratique. [*Le rôle de saint Augustin dans la transmission des sciences musicales*]. In: Cahiers de civilisation médiévale, 5e année (n°17), Janvier-mars 1962. pp. 1-12;

doi: https://doi.org/10.3406/ccmed.1962.1215

https://www.persee.fr/doc/ccmed\_0007-9731\_1962\_num\_5\_17\_1215

Fichier pdf généré le 24/03/2019



# Persée (BY:)

# Solange CORBIN

# Musica spéculative et cantus pratique

Le rôle de saint Augustin dans la transmission des sciences musicales\*

Musicorum et cantorum magna est distantia, Isti dicunt, illi sciunt quae componit musica, Nam qui facit quod non sapit diffinitur bestia.

> Gui d'Arezzo, en tête des Regulae rythmicae, ap. Gerbert, Scriptores, II, p. 25.

Les vers que rapporte Gui d'Arezzo montrent que les générations passées ont donné au mot cantus un sens opposé à celui de musica; cette opposition laisse sentir que notre vocabulaire moderne confond des éléments jadis séparés, désignant des univers mentaux différents.

Nous rangeons actuellement la musique dans la catégorie des arts, c'est-à-dire des occupations de l'esprit qui donnent un plaisir gratuit, et dont le seul but est ce plaisir. Remarquons déjà que la notion d'art gratuit ainsi comprise nous est propre ; le mot ars désigne bien plutôt une technique. une manière de faire. De son côté la « musique », pour nous, recouvre une quantité d'éléments apparentés entre eux, et tout aussi bien les faits pratiques que théoriques. Ces faits théoriques — le solfège, l'harmonie, etc. — sont contenus pour nous dans la rubrique générale « musique » ; nous ne les étudions pas pour eux-mêmes, par une sorte de délectation, mais bien pour les mettre en pratique dans la composition ou le jeu des instruments. Encore cette technique — chant, jeu d'instruments est-elle pour nous « de la musique »; le technicien est « un musicien ».

Nous sommes loin, avec cette position, du vocabulaire antique : le musicus est un scientifique, le praticien est un cantor et, le cas échéant, porte juste le nom de son instrument de travail : cithariste, flûtiste. Ce vocabulaire spécialisé nous étonne, et même nous empêche de comprendre tout à fait les textes anciens; certains faits, pourtant, devraient nous avertir qu'une équivoque se glisse dans notre vocabulaire. Il arrive en effet que le langage populaire sépare nettement « la musique » et certaines autres fonctions qui nous paraissent, à nous, musicales, mais qui en réalité sont aux antipodes de la musica scientifique de l'antiquité. Qu'on nous permette d'évoquer deux faits récents, bien que l'un d'eux se situe dans un domaine où la présente revue n'a pas l'habitude de rechercher ses témoignages. Le 6 février 1962, la Radio-Diffusion (Luxembourg) diffusait une interview du chanteur Georges Guéthary dans le cadre d'une émission coutumière<sup>1</sup>. L'invité conta gentiment la genèse d'une de ses chansons composée pour sa fillette de quatre ans. La partie philologique de

<sup>\*</sup> N.D.I.R. — Le présent article de S. Corbin semble s'inscrire hors des limites habituelles aux « Cahiers ». Il trouve néanmoins sa juste place ici en raison des importantes précisions qu'il apporte sur des données couramment acceptées aux xº-xııe siècles, mais peu familières à notre esprit.

<sup>1. •</sup> Une étoile m'a dit... •. On voit qu'il ne s'agit aucunement d'un fait d'érudition.

l'anecdote se situe ici : la fillette fut amenée au studio pour chanter sa chanson avec l'orchestre, et Guéthary insista sur le fait qu'elle chanta parfaitement « sans se laisser troubler par la musique » : cette musique, c'est l'orchestre qui l'accompagnait. Le fait mérite réflexion : quand un enfant chante une chanson, pour nous c'est qu'il en sait justement « la musique » : mélodie, mesure, tempo, etc. Si ce chant reçoit un accompagnement instrumental, nous admettons que la musique est complétée, mais nous ne voyons pas que sa nature soit changée.

Une coutume populaire confirme le fait ci-dessus. Dans les campagnes françaises on désigne la musique instrumentale, et celle-là seulement, par le seul terme de « musique ». Les instrumentistes sont des « musiciens », les gens qui chantent sont des « chanteurs ». Encore faut-il prendre garde : on n'emploie guère le mot « chanteur » : on dit plutôt « un tel sait chanter », ou « réciter ». Que l'exemple concerne des chanteurs profanes ou religieux, l'on ne se trompe jamais : on distingue nettement entre l'interprète des paroles et l'accompagnateur instrumentiste. D'un chanteur qui s'accompagne lui-même (à la vielle, à l'accordéon, etc.) il arrive même qu'on dise : « Il fait le musicien » : entendons qu'il le « contrefait », et que le chanteur qui s'accompagne s'acquitte là d'une besogne qui n'est pas tout à fait de son métier, disons même de sa dignité.

Cet ensemble d'expressions confère une éminente dignité à la parole chantée. Il semble d'ailleurs que le chant ne soit aussi respectable que dans la mesure où il est parole amplifiée par le son musical : on semble réserver une moindre considération à la voix utilisée sans paroles comme instrument de musique (yodel, briolage, etc.).

Voici donc un fossé creusé entre notre expression culturelle où la « musique » englobe et dévore tout ce qui peut appartenir à l'art des sons, et l'expression de la sagesse populaire qui distingue entre des chanteurs et une technique. Tentons de retrouver l'origine et le cheminement de ces expressions.

La musica ancienne est la science musicale abstraite, enseignée au niveau de l'enseignement supérieur; le cantus représente la pratique, la tradition transmise dès l'enfance et constamment redite. Ce sont deux genres d'activité qui n'ont presque aucun lien commun. Qui reçoit la musica, qui la transmet? qui reçoit le cantus, et comment? ce sont de vastes questions, on ne pourrait y répondre que pour des régions isolées. Il est déjà téméraire d'englober sous une même rubrique, comme nous le ferons, autant d'éléments différents qu'en comptait la Grèce: tout au moins doit-on séparer la Grèce, Rome, la Chrétienté primitive. Chacun de ces groupes a de nombreuses traditions différentes, et c'est la somme de ces transmissions qui justifie notre position actuelle et ses équivoques.

Il n'est pas inutile de rappeler la place éminente de la musique dans la Grèce classique. Élément de réflexion et d'éducation, elle était familière à tous, si bien que nous ne pouvons nous empêcher de la considérer sous nos catégories modernes : solfège, chant, et progression vers la composition personnelle. Dans la mesure où l'on saisit la réalité ancienne, nos vues sont démenties par les textes. Les recherches d'ailleurs sont fort avancées : nous n'écrirons rien qui n'ait été imprimé sous des signatures indiscutables<sup>2</sup>.

<sup>2.</sup> Les ouvrages suivants donnent l'essentiel de la question. Les Traités ont été édités pour la première fois par Meibom en 1652; on utilise encore cette édition: Marcus Meibomus, Antiquae musicae auctores septem, Amsterdam, 1652 (contient Aristoxène, Nicomaque de Gérase, Alypius, Gaudence, Bacchius, Aristide Quintilien, Martianus Capella). On peut encore utiliser les traductions de Ch. E. Ruelle, Collection des auteurs grecs relatifs à la musique, Paris, 1871/95 (Aristoxène, Éléments harmoniques; Nicomaque de Gérase, Manuel d'harmonique; Cléonide, Introduction harmonique; Euclide, La division du Canon; les Canons harmoniques de Florence; les Problèmes musicaux d'Aristote; Alypius, Introduction musicale; Gaudence, Introduction harmonique). — Les études indispensables sont les suivantes: Wilibald Gurlitt, Zur Bedeutungsgeschichte von « Musicus » und « Cantor » bei Isidor von Sevilla, dans « Akad. d. Wissensch. u. d. Liter., Abhandl. d. Geistes-u. Sozialwissensch. Kl. », 1950, nº 7, p. 543-558; François Lasserre, éd. Plutarque, De la Musique; texte, commentaire, traduction, précédés d'une étude sur l'éducation musicale dans la Grèce antique, Lausanne, 1954, 185 pp. (« Bibliotheca helvetica romana », 1); H.I. Marrou, L'antiquité classique, dans Précis de musicologie, dir. par Jacques Chailley, Paris, 1958, p. 73-82; Evanghélos Moutsopoulos, La musique dans l'œuvre de Platon, Paris, 1959, 428 pp., thèse...; H.I. Marrou, Histoire de l'éducation dans l'antiquité, nouv. éd., Paris, 1960, 594 pp.; J. Chailley, L'imbroglio des modes, Paris, 1960, 92 pp.

Les textes sont bien connus, ils nous font distinguer deux courants : la musica philosophique et la pratique éducationnelle du chant et de la danse. Ni les faits, ni les termes ne sont les mêmes. Pour le musicologue le mot « musique » est déjà équivoque, son étymologie n'est pas indiscutable : on le fait dériver le plus souvent du nom des Muses, mais, dans le monde ancien même, d'autres origines furent admises<sup>3</sup>. Les faits toutefois vont plutôt dans le sens de la première hypothèse : W. Gurlitt rappelle que la musique n'est pas un fait précis, mais un ensemble de concepts rattachés aux mathématiques et conduisant à la philosophie4. Pour lui le terme est tout aussi intraduisible en un seul mot que d'autres expressions du même ordre, telles que logos ou « mythe ». Or, si l'on s'en tient à l'étymologie « muse », on est orienté vers des activités supra-terrestres : les Muses sont divinités, la « musique » grecque est surtout inspiration et activité des Muses et non activité de fait. Elle s'oppose donc à la technique musicale (le futur cantus). Cet exposé clarifie beaucoup la question, car nous prenons en général les mots dans le sens que nous leur connaissons aujourd'hui ; lorsqu'on pense « musique », on donne au mot son contenu moderne alors qu'en Grèce, et dans toute l'antiquité, il s'agit d'inspiration et d'harmonie de la pensée (l'harmonie étant prise aussi au sens grec : liaison ordonnée, accord, ordre et régularité), conduisant à la philosophie des nombres, à l'analyse des sons et des rythmes, mais non pas à l'agencement des sons en mélodies (composition musicale). Il s'agit donc d'une activité strictement intellectuelle, mathématique; un élément de ce courant sera constamment recueilli par la doctrine chrétienne : la musique des sphères, ou musique céleste. On ne peut résumer l'histoire multiforme de cette notion : elle aboutit à considérer l'univers sensible en fonction de son accord profond avec le monde supra-terrestre, à la fois référence et modèle idéal. Ce monde a été d'abord l'assemblage matériel du ciel astronomique, puis l'ensemble du ciel matériel et des dieux ; une telle doctrine, on le sent, n'a eu aucune peine à glisser dans l'enseignement chrétien5.

Ces considérations nous sont transmises par toute une littérature d'accès difficile : les traités de musique, œuvre des philosophes, des grammairiens, des mathématiciens. Pythagore, découvrant les rapports numériques entre les différents intervalles, parle en acousticien. Le rythme est exclusivement traité par les grammairiens : ils traitent du rythme du mot, de la phrase, mais non pas spécialement de celui de la musique. Beaucoup de textes ont été perdus : toutefois il semble qu'Aristoxène ait été le seul philosophe réellement musicien « praticien » de la période antique. Son traité sur la mélopée est perdu, il ne reste que des fragments de son traité de rythmique, mais ses Éléments harmoniques portent, plus que les autres sources dont nous disposons, la marque de la musique réelle. Tout ce matériel est destiné à l'enseignement, au niveau le plus élevé. La science de la musica n'est donc pas une chose aisée, une sorte de solfège qu'on assimile dès l'enfance ; c'est une éducation de la pensée, une doctrine philosophique.

Le second aspect, celui que nous retrouverons plus tard dans le cantus, est l'aspect pratique et moral. C'est dans une large mesure celui que connaît Platon, tantôt philosophe poursuivant l'harmonie des nombres, et tantôt moralisateur nous transmettant une doctrine éducative, nécessaire au bon fonctionnement de sa Cité. On est toutefois surpris, lorsqu'on passe à ce second aspect de la musique antique, de voir combien il est réduit à une technique qui doit être parfaite, mais qui

<sup>3.</sup> A. Van den Linden, Gloses sur l'étymologie du mot « musique », dans « Miscell. Gessleriana », Anvers, 1948, p. 736.

<sup>3.</sup> A. VAN DEN LINDEN, Gloses sur i etymologie au mos i miorquo, dans (Gurlitt, op. cit.)
4. W. Gurlitt, op. cit.
5. Les analyses de la musique des sphères sont très différentes selon le point de vue adopté. Voir Th. Reinach, La musique des sphères, dans « Rev. études grecques », t. XIII, 1900, p. 432-439; J. Chailley, L'harmonie des sphères, dans L'art musical, 1938; B.L. Van der Waerden, Die Harmonielehrer der Pythagoreer, dans « Hermés », t. I.XXVIII, 1943, p. 163-199; Leo Spitzer, Classical and Christian Ideas of World Harmony, dans « Traditio », t. II, 1944, p. 409-464; P. Bovancé, Les Muses et l'harmonie des sphères, dans « Mélanges Félix Grat », Paris, 1946, t. I, p. 1-16; E. De Brune, Études d'esthétique médiévale, t. I, De Boèce à Jean Scot Érigène, Bruges, 1946, p. 306-338; Günther Wille, Die Bedeulung der Musik im Leben der Römer, 1951, p. 447-451; Ev. Moutsopoulos, op. cit., p. 375 et ss.; Marius Schneider, Die musikalischen Grundlagen der Sphärenharmonie, dans « Acta Musicologica » XXXII, 1960, p. 136-151; enfin on trouvera quelques indications géologiques et ethnologiques dans le livre très contesté de Velikovsky, Mondes en collision, Paris, 1952, p. 82 et ss.

n'a pas de lien effectif avec la spéculation en cause plus haut. Il est bien plutôt question de formules, de sauvegarde d'un patrimoine ancien qu'il ne faut pas laisser détériorer. On comprend assez bien l'inquiétude du monde antique : les formules modales sont étroitement voisines, chacune d'entre elles a sa signification propre. Chacune d'entre elles « convient » à une situation donnée d'avance, bien fixée par la tradition. Or la notation — dont l'emploi a été bien restreint dans le monde savant lui-même — n'atteint pas ce monde populaire où la transmission se fait par voie orale. On peut donc redouter des faiblesses de la mémoire, et un mélange des formulaires, ou une altération même minime : il faut éviter toute déformation. De là cette nécessité dont Platon fait tant d'état, de « conserver », de « garder » les chants dans leur pureté<sup>6</sup>. Ils ne seront pas l'application d'une théorie à une pratique, mais d'une règle purement morale. Au niveau de l'exécution, le lien est donc lâche entre musica savante et cantus pratique ; cette disjonction est à l'origine des équivoques de notre vocabulaire.

Disjonction qui d'ailleurs ne fera que s'accentuer dans le monde romain : pour enseigner ses fils, il n'aura d'autres techniques que celles du monde grec. La question ici se pose : la musica est une partie obligatoire du quadrivium, elle constitue l'un des « arts libéraux », on a donc le devoir de l'enseigner depuis que le quadrivium existe, c'est-à-dire, pratiquement, depuis le Ive siècle avant notre ère. Cette obligation est-elle contraignante ? Il semble cependant qu'on doive faire de sérieuses réserves à ce sujet. S'il est exact que les arts libéraux sont bien réservés aux écoles supérieures, il semble aussi que les sciences exactes du quadrivium fussent assez négligées au profit des disciplines menant à l'exercice de la vie publique : rhétorique, droit, éloquence sous toutes ses formes. On entend assez clairement que la musica n'a pas une place éminente en ce contexte : elle n'apporte rien d'immédiatement utilisable. On la réserve donc aux esprits curieux. Les traités de musique, d'ailleurs, ne sont pas inconnus de la basse antiquité : on constate cependant que les plus connus d'entre eux appartiennent au monde grec et non à Rome, où l'on rencontre surtout l'idée de l'analyse rythmique, étudiée par des grammairiens. Nous verrons tout à l'heure que c'est bien à ce point de vue que se place saint Augustin<sup>8</sup>.

Auprès de cet aspect savant, considérons l'aspect quotidien, populaire et un peu servile : la musique pratique, le cantus. De plus en plus, un fossé se creuse entre théorie et pratique. Aux yeux de l'antiquité, ce n'est pas « de la musique » ; saint Augustin s'en expliquera parfaitement. Tout d'abord, en tous pays, l'enseignement oral d'une tradition populaire va de soi : ainsi se transmettent chants d'enfants, chants de métiers, musique cultuelle, trop traditionnelle pour qu'on ose y introduire quelque élément personnel. Tous ces faits relèvent des « convenances » assignées à telle circonstance définie. C'est l'aspect moral, éducateur, de la musique, aspect si cher à Platon ; il convient de ne le modifier à aucun prix<sup>9</sup>. Au-delà, il y a l'enseignement de l'école, au niveau du primaire et du secondaire : là encore, le monde romain se sépare de la tradition grecque. La danse, la gymnastique y sont mal considérées<sup>10</sup> ; la musique qui obligatoirement les porte, absente par voie de conséquence.

7. MARROU, Histoire de l'éducation dans l'antiquité, p. 245, n. 5.

<sup>6.</sup> Résumé très clair des positions de Platon dans Moutsopoulos, op. cit., p. 173-226. Voir en particulier les considérations sur l'enseignement idéal, ch. IV, L'éducation musicale comme institution de l'État.

<sup>8.</sup> MARROU, Saint Augustin et la fin de la culture antique, Paris, 1938, p. 266 et ss. Les traités grees ont été signalés plus haut p. 2; plusieurs d'entre eux appartiennent à l'ère chrétienne (le Pseudo-Aristote, Ptolémée, Nicomaque, Bacchius, Gaudence, etc.), mais sont écrits en gree. Visiblement, le monde latin, stricto sensu, n'est pas attiré par une discipline élevée, certes, mais sans utilité pratique.

<sup>9.</sup> MOUTSOPOULOS, La musique dans l'œuvre de Platon..., op. cit., développe longuement les intentions de Platon, et ses raisons pour imposer une forme fixe aux mélodies chargées chacune d'un effet déterminé, dans telle circonstance. Si l'on change la mélodie, si peu que ce soit, l'effet est détruit.

ro. MARROU, *Histoire de l'éducation...*, p. 337 pour la gymnastique, p. 336 pour la danse et la musique. L'auteur montre bien à quel point la technique musicale est accessoire pour la jeunesse romaine; quant à la théorie, elle est à peu près négligée, qu'il s'agisse de rythme (grammaire) ou d'acoustique (mathématiques) (*ibid.*, p. 378).

Plus d'enseignement du chant dans les écoles, donc plus d'instruments de musique : ceux-ci seront désormais réservés à des professionnels payés, relativement peu estimés à cause de leur condition servile, et la musique instrumentale sera également redoutable<sup>11</sup>. Il subsiste pourtant tout un art des divertissements, art livré à des professionnels aux mœurs suspectes. Et l'ensemble de toutes ces traditions : musique populaire, musique enfantine, musique des divertissements, on le devine touffu, un peu incohérent parce qu'il relève à la fois de la transmission locale et de l'apport venu avec tant et tant d'étrangers, artisans, esclaves, foisonnant dans l'Empire<sup>12</sup>.

Fatalement, la disjonction que le monde grec a toujours entretenue, entre musique savante et cantus pratique, devait s'accuser en un véritable divorce au sein du monde romain. Désormais plus de lien entre l'un et l'autre; la musica au niveau de la philosophie trouve peu de succès dans un monde pratique, affairé plus que le monde grec, et le cantus pratique transmet ses traditions sans s'inquiéter de la théorie. Le terrain était donc favorable de toute façon à la position qui fut celle des premiers chrétiens. On ne peut que rappeler ici en passant combien cet univers chrétien était demeuré proche du rituel israélite: même univers biblique, augmenté des Écritures évangéliques, même coutume d'enseigner la communauté par des lectures prises à ces sources, ou encore aux écrits les plus respectables. Malgré les divergences, malgré les vingt siècles écoulés, on est saisi de nos jours encore par la similitude extérieure, cérémonielle, des deux cultes où la parole chantée reçoit la même valeur d'enseignement solennel. Ce sont deux cultes où l'on ne chante pas pour « faire de la musique », ou de l'art gratuit, mais pour assurer la bonne audition des paroles, leur solennité, leur pleine transmission à l'auditoire<sup>13</sup>.

Ce répertoire, dont rien n'est conservé, nous est naturellement demeuré jardin clos. Mais il suffit de lire quelques-uns des classiques de la Chrétienté primitive pour constater que leur vue de la musique ne diffère en rien de celle du monde romain et l'accuse plutôt. Il nous semble heureux de nous en tenir à deux auteurs : Clément d'Alexandrie, et son élève Origène qui passe pour un des cerveaux les plus puissants de ce monde en formation ; formés tous deux à Alexandrie, ils ont le maximum de chance d'avoir capté l'éducation grecque. Comment ont-ils réagi à cette formation, comment leur pensée chrétienne s'est-elle insérée en ce contexte ?

Clément est né à Athènes vers l'an 150. On ne sait ni où ni quand il devint chrétien, on sait seulement qu'après de longs voyages il se fixa à Alexandrie, où il avait trouvé un niveau d'enseignement en vain cherché partout ailleurs. Il y devint le disciple de Pantène et lui succéda dans sa charge catéchétique, probablement vers 200. Vers 203, la persécution de Septime Sévère le contraignit à chercher un refuge en Cappadoce où il mourut vers 215<sup>14</sup>. Ce qui nous importe est que Clément a reçu une indéniable formation scolaire avant sa conversion : pour lui, la culture chrétienne doit, afin d'atteindre son parfait développement, utiliser les éléments de la culture scolaire grecque, les artes liberales, qui seront ses « serviteurs », et qu'il considère comme les premiers échelons du savoir.

<sup>11.</sup> WILLE, Die Bedeutung der Musik im Leben der Römer, p. 317 et ss.

<sup>12.</sup> Ibid.; toute la riche documentation de cet ouvrage est ici inappréciable. On verra, pour les musiques populaires : ch. IV, Gesang und Musik im tägliche Leben...; pour la musique cultuelle, ch. II, Die Musik im kultischen Leben.

<sup>13.</sup> Il n'est pas question de reprendre ici des faits analysés en détail par Eric Werner, The Sacred Bridge, The Interdependence of Liturgy and Music in Synagogue and Church during the First Millenarium, Londres, 1959, 617 pp.; A.W. BINDER, Biblical Chant, Londres, 1959, 113 pp. (ouvrage technique indiquant les règles d'adaptation des formulaires aux paroles des Lectures); J. Daniélou, Théologie du judéo-christianisme, 1958/60, 2 vol. Nous avons tenté d'exposer ce qui touche au chant ecclésiastique dans L'Église à la conquête de sa musique, Paris, 1960, qu'il faut compléter par La cantillation des rituels chrétiens, dans « Rev. musicologie », juillet 1961, p. 3-36; on lira avec plus de profit encore l'article qui fait suite au nôtre dans cette même livraison: Tran-Van-Kité, Aspects de la cantillation au Viet-Nam, p. 37-53.

<sup>14.</sup> La notice sur Clément et celle d'Origène doivent tout à J. QUASTEN, Initiation aux Pères de l'Église, t. II, p. 12, 49. Sur Origène voir aussi J. DANIÉLOU, Origène, Paris, 1948, 311 pp.; et l'article sur le même, par le chanoine BARDY, dans « Dict. de théol. cathol. », XI², 1489-1565.

Au contraire de Clément, Origène sort d'une famille chrétienne. Il reçut une instruction solide, profane et chrétienne; son talent exceptionnel dut se manifester très tôt, car il reçut la charge de succéder à Clément dès la fuite de celui-ci, en 203 ; il avait, semble-t-il, dix-huit ans. Il mena alors une double carrière, de pédagogue et d'écrivain, tout en se livrant à la plus rigoureuse des austérités. Il semble avoir écrit plus de huit cents ouvrages (ses contemporains et successeurs parlent de deux ou six mille) dont la plupart ont disparu. Cerveau encyclopédique, Origène peut être considéré comme l'un des premiers exégètes scientifiques de la Bible. Nous retrouverons son opinion sur la science musicale dans ce qui nous reste de ses ouvrages.

Clément a une grande importance, parce qu'il a parcouru le cycle des sept arts et qu'il apporte à sa philosophie chrétienne tout le poids de sa formation païenne. Aux disciplines de l'école profane, il donne une position de préparation à la philosophie, de formation de l'esprit. C'est pour lui la base indispensable à tout esprit cultivé, mais ce n'est qu'une base. Remarquons bien que la dissociation est évidente entre cette formation théorique, intellectuelle, et la formation pratique du chanteur ou de l'instrumentiste; un troisième aspect se dégage, celui de la musique dite « des sphères », celle qui assortit la création, l'homme créé, à la divine harmonie œuvre du Créateur. Les trois aspects vont ressortir à travers les textes :

> La chose vraiment essentielle..., c'est donc la connaissance. Mais l'estime qu'il<sup>16</sup> a pour elle l'attache en outre aux sciences auxquelles il emprunte les armes pour la défense de la vérité. La musique lui enseigne l'harmonie par le rythme mesuré de ses accords...<sup>16</sup>.

> De même j'appelle « fort » celui qui oriente toutes ses activités vers la vérité : si bien que cueillant de la géométrie, de la musique, de la grammaire, de la philosophie même ce qu'elles ont d'utile, il garde bien sa foi à l'abri de toutes les atteintes<sup>17</sup>.

Cependant il ne faut pas trop s'absorber dans les sciences profanes :

Il y a des gens qui, appâtés par les philtres des servantes, ont négligé la maîtresse, la philosophie, et ils ont vieilli, les uns dans la musique, tels autres dans la géométrie, tels dans la grammaire, la plupart dans la rhétorique<sup>18</sup>.

# Et il signale le danger:

Le prêtre... ne s'appesantira sur ces études que le temps nécessaire pour en retirer ce qu'elles ont d'utile, afin que, riche de ces documents, il puisse retourner au foyer domestique, c'està-dire à la véritable philosophie...<sup>19</sup>.

Ces références pourraient être multipliées : Clément est un éducateur, il n'hésite pas à répéter et à reprendre constamment ses vues.

La musique des sphères, l'harmonie divine, ne sont pas moins constamment présentes dans son œuvre:

> Ainsi l'union de beaucoup de voix, quand leur dissonance et leur dispersion ont été soumises à une harmonie divine, constitue finalement une seule symphonie et le chœur, obéissant à son chorège et Maître, le Logos, ne trouve son repos qu'en la vérité même...20.

<sup>15.</sup> Clément parle ici du gnostique chrétien.

16. Les traductions de Clément ne sont pas encore toutes regroupées dans les « Sources chrétiennes ». Nous avons utilisé dans la la collection de A.E. de GENOUDE, mesure du possible des traductions de Clement ne sont pas encore toutes regroupes dans la ses « Sources chrenennes ». Nous avons utilise dans la mesure du possible des traductions de cette collection et, pour les textes qui n'y figurent pas encore, la collection de A.E. de Genoude, Les Pères de l'Église, t. IV et V, 1836, contrôlée sur la traduction allemande de O. Stählin, 1936/38. Voir, pour le présent texte, Stromate VI, chap. x, dans Genoude, t. V, p. 517.

17. Stromate I, trad. Mondésert, Paris, 1951 (« Sources chrétiennes », 30), p. 79.

<sup>18.</sup> Stromate I, ibid., p. 67.

<sup>19.</sup> Stromate VI, chap. XI, trad. GENOUDE, t. V, p. 523.

<sup>20.</sup> Protreptique, IX, 88, trad. MONDÉSERT, Paris, 1949 (« Sources chrétiennes », 2), p. 147.

De même, tout le chapitre initial du Protreptique s'intitule Le chant nouveau. Titre significatif : Clément brosse une large fresque, opposant à la musique légendaire, aux musiciens de la Fable, le chantre chrétien:

> Il chante, mon Eunome, non pas selon le mode de Terpandre ou de Capion, encore moins selon les modes lydien ou phrygien ou dorien, mais selon le mode de la nouvelle harmonie<sup>21</sup>, mode qui porte le nom de Dieu ; il chante le chant nouveau des Lévites doué d'un charme qui dissipe le chagrin et calme la colère, qui fait oublier tous les maux...22

### Et encore:

Tout autre est le musicien que je vous propose : il ne tarde pas, sitôt venu, à briser l'esclavage amer imposé par la tyrannie des démons...23

Clément n'ignore rien des positions de Platon : la musique est une éducatrice, elle agit de façon déterminée sur le caractère des hommes, elle règle leur vie, améliore leur comportement si elle est « honnête », « convenable ». Autrement elle les précipite dans le vice :

> Il faut donc apprendre la musique, parce qu'elle orne et adoucit le caractère. C'est ainsi que dans les repas chrétiens nous nous provoquons mutuellement à chanter, comme on passe de main en main la coupe du banquet, éteignant ainsi le désir par l'influence de la musique... Mais loin de nous, comme vaine et superflue, cette musique énervante qui jette l'âme dans des impressions diverses, tantôt tristes et mélancoliques, tantôt impudiques et soulevant les sens, tantôt extravagantes et frénétiques24.

La référence suivante est souvent citée, mais en la réduisant à sa dernière ligne, ce qui réduit en même temps sa portée:

> Nous admettons donc une harmonie modeste et chaste, mais nous tenons aussi loin que possible de nos pensées fortes et généreuses une musique molle et énervante, dont les concerts étudiés et artificieux nous conduiraient bientôt à la honte d'une vie molle et désordonnée. Les sons graves et sévères bannissent l'impudence et l'ivrognerie. Ce sont ceux qu'il faut employer, et laisser les sons énervants de la musique chromatique aux débauchés qui se couvrent de fleurs et se vautrent dans l'insolence et dans le vin25.

Cette position moralisatrice rappelle étrangement celle de Platon. Musique théorique servante de la vérité, de la philosophie, musique des sphères qui évoque l'harmonie divine et la présence du Créateur, musique morale qui maintient les âmes dans une humeur déterminée : la position n'a guère changé.

Origène ne s'exprimera pas autrement. On ne sera pas surpris de trouver assez peu d'allusions à la musique et au chant pratique dans ses œuvres : bien qu'il ait suivi l'école publique, bien qu'il ait assimilé rapidement, profondément, les artes liberales, Origène est un ascète et il se consacre à l'enseignement, à la prédication.

A travers l'extrême avarice des textes, nous retrouverons des positions familières :

Les disciples des philosophes disent de la géométrie, de la musique, de la grammaire, de la rhétorique et de l'astronomie qu'elles sont les servantes de la philosophie; nous devons affirmer la même chose de la philosophie elle-même par rapport au christianisme...26.

<sup>21.</sup> C'est nous qui soulignons.

<sup>22.</sup> Ibid., p. 44.
23. Ibid., p. 45. Tout ce chapitre est un morceau d'éloquence dont chaque mot serait à citer.
24. Stromate VI, trad. GENOUDE, p. 523.
25. Le Pédagogue, l. II, ch. IV, De quelle manière il est permis de se réjouir dans les festins, tr. GENOUDE, t. IV, p. 290. Le premier livre du Pédagogue est traduit par M. HARL et H.I. MARROU, dans « Sources chrétiennes », 70, 1960. On attend la parution imminente

<sup>26.</sup> ORIGENE, Philocalie, XIII, 1. Patrol. Grec. XIV.

Servante de servante... Origène va plus loin : il y a quelque « ostentation » à savoir la musique et à en écrire ; l'écrivain s'exprime avec quelque liberté à ce sujet à propos de Celse qui, ayant étudié la théologie des Perses, y joint des spéculations de musique, « nouvelle ostentation »27. Car il faut savoir que « toute science vient de Dieu, qu'il s'agisse de géométrie, de musique, de médecine...28 ».

Nous n'avons donc pas le droit de ramener à nous, comme une possession humaine, notre connaissance destinée seulement à étayer notre amour de Dieu.

Toutefois Origène n'est pas sans connaître l'existence de la musique pratique, le cantus. Il les oppose l'un à l'autre :

> Tu vois beaucoup de gens commencer par apprendre des grammairiens les chants des poètes et les fables des comédiens, puis de là passer à la rhétorique..., à la philosophie..., à la géométrie, scruter les lois des astres et ne pas même oublier la musique...; ils ont accumulé les richesses, mais ce sont les richesses des pécheurs<sup>29</sup>.

Ces chants des poètes, on le sait, ce ne sont pas seulement les poèmes, mais le schéma mélodique élémentaire sur lequel ils sont récités. Il n'y a d'ailleurs aucune équivoque dans ceci.

Naturellement, Origène connaît bien les vertus éducatives de la musique. Élève de Clément d'Alexandrie, comment pourrait-il les oublier? La musique est à la base de la concorde fraternelle; lorsqu'il utilise ce lieu commun comme titre de chapitre dans son homélie sur le psaume XXVI, il mélange les connaissances pratiques et la musica divina, la musique des sphères :

> C'est... un impérieux devoir pour nous que d'étudier la science de l'harmonie. Car en musique, si la gamme des cordes a été bien accordée, elle se prête aux accents délicieux de la mélodie; au contraire s'il y a quelque discordance dans la lyre, l'oreille en est blessée et le charme de la mélodie s'évanouit. De même les soldats de Dieu : s'ils ont entre eux des discussions et des discordes...30.

La musique a aussi des vertus thérapeutiques dont Saül a ressenti les bienfaits; encore un lieu commun sous le titre Toute sagesse vient de Dieu:

> Que dirons-nous de la musique? Le très sage David y avait acquis une telle virtuosité, il possédait si bien toutes les lois du rythme et de la mélodie que l'exécution de ses symphonies pouvait apaiser un roi agité et tourmenté par un esprit malin. Aucun homme... ne contestera que dans ces sciences toute sagesse vient de Dieu<sup>31</sup>.

On remarque ici que l'auteur a été gêné : attribuer une virtuosité matérielle à David, une virtuosité d'instrumentiste, c'est lui donner un aspect un peu servile. Car — il faudrait reprendre, à part, tout ce qui se rapporte aux instruments de musique — la musique instrumentale est assez peu considérée, c'est une sorte de travail manuel donné en charge aux esclaves. Origène, parlant de David, s'empresse de lui attribuer une connaissance théorique dont personne ne sait rien, mais qui ennoblit le personnage.

En principe, — sauf lorsqu'il s'agit des cordes pincées, c'est-à-dire précisément de la tradition de David — les instruments sont associés aux groupes de mauvaises mœurs :

... une joueuse de flûte et une troupe de débauchés...32.

<sup>27.</sup> Contre Celse, livre VI, trad. E. Bouhéreau, 1700, p. 242.
28. Homélies sur les Nombres, Intr. et trad. de A. Méhat, Paris, 1951 (« Sources chrétiennes », 29), homélie XVIII, § 3.
29. L'ouvrage classique sur Origène est celui de J. Daniélou, Origène. On y trouve la traduction de beaucoup de textes faisant partie d'ouvrages non encore traduits intégralement. Voir homélie sur le psaume XXXVI, III, 6, trad. Daniélou, Origène, p. 30.

<sup>30.</sup> Homélies sur les Nombres, trad. MÉHAT, homélie XXVI, p. 493.

<sup>31.</sup> Ibid., homélie XVIII, p. 366.

<sup>32.</sup> ORIGÈNE, Contre Celse, trad. BOUHÉREAU, chap. x, p. 124.

Leur réhabilitation viendra à travers les Commentaires des Psaumes, alors qu'ils seront assimilés, méthodiquement, à l'œuvre de Dieu sur l'âme humaine :

En ayant un tambourin à la main, c'est-à-dire en crucifiant votre chair avec ses vices et ses convoitises...<sup>33</sup>.

Et l'on pourrait retrouver des formules comparables, se rapportant à tous les instruments, chez tous les commentateurs du haut moyen âge.

\* \*

Les positions sont donc clairement consignées dans l'œuvre écrite. Une musique savante, accès à la vérité — une musique « divine », l'harmonie des sphères, l'accord du créé et du Créateur, — une musique pratique, éducative, presque médicinale. La position est claire, elle est la même chez tous les auteurs chrétiens des premiers siècles.

Pourtant une question intervient. Nous sommes au IIe, au IIIe siècle après le Christ, en milieu grec à Alexandrie. C'est le milieu, c'est l'époque où les éducateurs profanes écrivent des « Traités » consignant tout leur savoir, toute leur expérience; Ptolémée l'astronome, Nicomaque de Gérase, Bacchius, Gaudence écrivent alors sur le rythme et la musique. Or dans l'œuvre de Clément, pas plus que dans l'abondante liste de titres rapportés à Origène par Jérôme³⁴, il n'est question d'aucun traité de ce genre. Bien mieux, cette lacune se continue pendant plusieurs siècles et Augustin sera le premier à la combler en partie. La raison en est bien claire, et la position des savants chrétiens doit être soulignée avec force : elle est le résultat du croisement de deux civilisations, païenne et chrétienne, elle s'impose à l'esprit comme une ligne de crête.

Il eût été facile à des encyclopédistes comme Clément et Origène, éducateurs, nourris de lettres profanes aussi bien que sacrées, il leur eût été facile et même normal de consigner, eux aussi, leurs expériences, leur savoir musical, dans des traités volumineux. La chose eût été d'autant plus normale que le système d'Origène est de « tout accueillir », de ne pas devenir « prisonnier d'une opinion, pour la raison qu'elle s'est présentée la première »<sup>35</sup>. Peut-être aussi une certaine modestie a-t-elle retenu ces ascètes : éducateurs, prédicateurs, ils ne veulent probablement mettre en évidence aucune qualité de brillant personnel. Mais là n'est pas la grande raison de leur silence. Catéchistes, théologiens, prédicateurs, ils considèrent réellement la musica comme « la servante de la philosophie », et la philosophie comme la servante de la vérité chrétienne. La musica pour eux est une science profane; il est parfaitement oiseux d'en écrire : les maîtres profanes le feront, et l'on utilisera leur travail dans la mesure nécessaire. La musique pour le philosophe chrétien n'est qu'une idéologie, un accès à la seule science qui importe, et un moyen pratique de faire saisir des notions abstraites.

Et pourquoi s'inquiéter du cantus pratique et des instruments de musique? Le premier semble fort peu important à ces chrétiens de la liturgie primitive<sup>36</sup>; de leur côté les instruments sont

<sup>33.</sup> ORIGENE, Homélies sur l'Exode, trad. P. FORTIER, introd. et notes de H. DE LUBAC, Paris, 1946 (« Sources chrétiennes », 16), p. 147.

<sup>34.</sup> Lettre no 33, à Paula. Patr. lat. XXII, col. 416, trad. J. LABOURT, Saint Jérôme, Lettres, II, p. 38-44.

<sup>35.</sup> Daniélou, Origène, p. 30.
36. Il est intéressant de recouper ici la position de Clément avec celle de Tertullien, mort sans doute peu après 220. On a pu écrire un volume entier sur la liturgie dans son œuvre : dom E. Dekkers, Tertullianus en de geschiedenis der Liturgie, Bruxelles, 1947, et les allusions à la musique sont vagues, au niveau d'une cantillation élémentaire des psaumes et des hymnes.

liés à la perdition du siècle, maniés par des mains impures. Il ne faudra pas moins, pour les réhabiliter, qu'un demi-millénaire de commentaires des Psaumes, où ils seront considérés comme des symboles.

Ainsi donc, on comprend que ces éducateurs si éminents, ces encyclopédistes qui furent parmi les grands esprits de leur temps, ne nous laissent absolument rien sur la musique, sinon des allusions fugitives.

Pour oser toucher aux faits concernant Augustin, il faut d'avance indiquer que les enquêtes sont complètes et ne sont pas notre œuvre. Notre excuse sera l'extrême nécessité où nous nous trouvons d'indiquer à nos collègues musicologues qu'Augustin n'est pas un auteur de traités un peu banal, pédagogue écrivant pour d'autres pédagogues et consignant son expérience à l'usage de l'avenir comme on l'a vu faire à d'autres érudits. Ce qu'il nous importe de dire ici, c'est la place que le Traité d'Augustin mérite dans l'histoire de la musique, et le service rendu par l'auteur, peut-être involontairement.

Nous avons vu le monde païen éduquer ses fils à l'aide des sept arts libéraux, et le monde romain élaguer déjà ce qui, dans ces disciplines, lui semblait un peu luxueux; les sciences mathématiques et, parmi elles, la musique ont reçu quelques coups. Il est d'autant plus frappant de voir le monde chrétien primitif se désintéresser totalement de la rédaction de ces traités qui ont foisonné chez les Grecs et qu'on trouve encore souvent chez les Latins. En particulier, il n'y a pas un De musica chez les auteurs chrétiens de la première période, et nous pensons en avoir indiqué la raison à propos d'Origène et de Clément, qui sont les deux meilleurs témoins. Les jeunes gens étudient à l'école publique, puis à l'école catéchétique, les pédagogues n'ont nul besoin de faire œuvre personnelle en matière d'enseignement, bien qu'ils soient à peu près tous passés eux-mêmes entre les mains des maîtres laïcs. C'est donc une position très nette.

D'un autre côté, tout a été dit, et parfaitement, sur Augustin, son De musica, son sentiment de la musique (pratique) et de la philosophie du rythme (le Traité)37.

Il est remarquable qu'Augustin, lorsqu'il parle de la musique pratique, emploie toujours les mêmes termes: cantare, cantus, cantilena<sup>38</sup>. Au contraire, lorsqu'il s'engage dans la voie philosophique, il a recours au terme musica, et il en est de même lorsqu'il parle de la musique éducative et de la musique des sphères. Enfin, lorsqu'il met en cause les instruments de musique, il a deux positions : l'une méprisante, car il s'agit d'un métier décrié, celui des histriones, et l'autre philosophique car il rapporte — comme Origène — l'ensemble des instruments à des vues symboliques : la harpe symbole divin, la cithare symbole humain, le tympanon symbole de la crucifixion de la chair, etc.<sup>30</sup>. C'est bien la position que nous avons vu adopter par Origène. Les textes ne sont que trop évidents, ils ont été souvent questionnés et il est probablement inutile d'y revenir.

L'idée de cantus est liée pour Augustin à l'idée d'audition, donc d'émotion musicale physique. Il s'agit d'une sensation, la chose est connue et elle est éclatante dans les Confessions<sup>40</sup>. Aussi n'est-on

<sup>37.</sup> MARROU, Saint Augustin et la fin de la culture antique; H. EDELSTEIN, Die Musikanschauung Augustins nach seiner Schrift « De musica », Ohlau, 1929.

<sup>38.</sup> MARROU, op. cit., p. 198, n. 4. 39. H. RONDET, Notes d'exégèse augustinienne, « Psalterium et cithara », dans « Recherches de sc. relig. », t. XLVI, 1958, p. 408 et ss. 40. AUGUSTIN, Confessions IX, 7 et X, 33,

pas étonné de le voir affirmer que le but de la musique dans le culte est justement d'émouvoir ; il nous donne en même temps un renseignement intéressant sur l'Église d'Afrique :

Sicut de hymnis et psalmis cantandis... De hac re tam utilis ad movendum pie animum et accendendum divinae dilectionis affectum, varia consuetudo est et pleraque in Africa ecclesiae membra pigriora sunt : ita ut Donatistae nos reprehendant quod sobrie psallimus in ecclesia... cum ipsi ebrietates suas ad canticum psalmorum humano ingenio compositorum, quasi ad tubas exhortationis inflamment<sup>41</sup>.

Cantare, pour Augustin, c'est donc, en particulier, se limiter au répertoire traditionnel de l'Église, sans y ajouter, comme les donatistes, des « compositions personnelles ». Et en effet, pour « composer » de la musique, il faut être expert et connaître ses lois, comme le dira Gui d'Arezzo plus tard : isti dicunt, illi sciunt... Il n'y a pas davantage à revenir sur les textes vingt fois invoqués et qui se rapportent à la musique savante ; le De musica n'est pas un traité de notre « musique », mais un traité de rythmique et de philosophie des nombres, menant à la contemplation.

Il nous semble que la nouveauté, chez Augustin, est ailleurs que dans ces positions si classiques, en germe dans l'esprit grec, réalisées déjà dans le monde latin. Augustin nous apparaît comme un précurseur : avant lui, aucun chrétien ne s'est mesuré à la rédaction d'un traité de musique. Nous avons indiqué que cela était probablement superflu, que la masse d'enseignement profane fournie par l'école publique suffisait à donner aux clercs — et a fortiori aux laïcs — le bagage de philosophie musicale dont ils avaient besoin. Pour le cantus, on ne s'en occupe pas : la tradition orale y pourvoit. Mais les choses ont bien changé à l'époque d'Augustin. L'Église est sortie victorieuse de sa longue obscurité et les fidèles sont nombreux : Augustin se montre préoccupé de la formation des jeunes gens, bien au-delà du niveau de l'école primaire publique où ils apprennent encore à lire. C'est ce premier germe d'école chrétienne qui est ici en cause, et c'est Augustin qui s'en charge : on devra lire le De musica à la lumière du De doctrina christiana<sup>42</sup>. Alors que, jusqu'ici, on avait vu les enfants fidèles à l'école publique, passant ensuite dans le monde ecclésiastique où ils n'apprennent plus les artes liberales, Augustin fait de celles-ci — la musica comprise — la base essentielle de la formation supérieure. La musica reste bien la servante de la philosophie, mais il est obligatoire d'y revenir à l'âge adulte, alors qu'Origène et surtout Clément ne lui demandaient que des exemples, une manière de penser.

La chose est d'importance. Car sans Augustin la tradition antérieure eût pu se maintenir longtemps : le cantus traditionnel séparé de la musique mathématique, la musica enseignée au niveau de l'enseignement supérieur, mais abandonnée probablement dès l'entrée à l'école catéchétique. On peut s'amuser à deviner ce qu'eût été notre culture musicale : une théorie de plus en plus savante, philosophique et mathématique, et une tradition pratique réduite à la transmission orale et aux instruments de musique. Certaines civilisations se sont ainsi limitées et leur répertoire n'est pas négligeable : le monde arabe, par exemple, dissocie à peu près complètement théorie et pratique. Notre culture musicale eût pu se baser sur des principes analogues.

Mais l'événement a été marquant. Le maître à penser du haut moyen âge ayant introduit la musica dans ses disciplines, toute la formation chrétienne sera orientée différemment. Jusqu'alors, les chanteurs — religieux ou non — ne connaissent que leur propre tradition orale. S'ils sont clercs, ils vont peu à peu apprendre la théorie, la musica savante, et l'assimiler à leur savoir traditionnel.

<sup>41.</sup> Épitre 54, ch. 18, P. L., XXXIII, 221.
42. P. L., XXXIV. Il faut lire la synthèse de Marrou, Saint Augustin et la fin de la culture antique, et en particulier le paragraphe relatif à la formation de l'intellectuel chrétien, p. 387-415; cf. aussi la thèse, qui vient de paraître, de P. Riché, Éducation et culture dans l'Occident barbare, VI°-VIII° siècles, Paris, 1962, 572 pp.

Ce n'est pas un hasard si, juste un siècle après Augustin, Boèce traduit les traités grecs en latin, pour en permettre l'étude : une bibliothèque bien tenue se doit, depuis Augustin, de contenir ces éléments de la science. Après Boèce, Cassiodore : quelque réduit que soit son traité, ce traité existe, il est un pâle écho de la théorie classique et vise à la répandre dans le milieu ecclésiastique. Ces efforts ne sont pas indifférents dans le monde mérovingien, à la vie intellectuelle difficile, instable. Puis viennent Isidore de Séville, sur le traité de qui l'essentiel a été dit<sup>43</sup>, et un siècle plus tard, Bède le Vénérable avec son tout petit traité *De rythmo*<sup>44</sup>, dont on parle peu, bien qu'il soit fort important par son contenu. Évidemment ces textes sont peu nombreux : quatre pour trois siècles. Peut-être en a-t-on perdu : cela est incertain, on n'en garde aucune trace. Mais que l'on considère la valeur même de quatre traités, succédant à celui d'Augustin, dans un temps troublé, alors que l'épanouissement antérieur de la culture n'en avait suscité aucun. Que l'on considère, face à cette lacune de la Chrétienté primitive, cette toute relative richesse : elle est l'œuvre d'Augustin, tout comme la synthèse qui, par la suite, se fera peu à peu entre l'art du cantor et la science du musicus.

<sup>43.</sup> D'abord, sur le sujet spécial qui nous occupe, par W. Gurlitt, Zur Bedeutungsgeschichte von « Musicus » und « Cantor » bei Isidor von Sevilla, qui a remarquablement vu l'opposition entre monde romain et monde grec; puis par J. Fontaine, Isidore de Séville et la culture classique dans l'Espagne wisigothique, Paris, 1959, t. I, 3° p., chap. v, Musique et musicologie.

44. P.L., XC, 173. Le De rythmo est le chapitre xxiv du De arte metrica. Ce texte est important, parce qu'il est presque entière-

<sup>44.</sup> P.L., XC, 173. Le De rythmo est le chapitre xxiv du De arte metrica. Ce texte est important, parce qu'il est presque entièrement consacré à la scansion des hymnes ambrosiennes. Voir à ce sujet les commentaires de L. Kunz, Beda über reinrhythmische und gemischtrhythmische Liedtexte, dans « Kirchenmusikalisches Jahrbuch », t. XXXIX, 1955, p. 3-9.