

chantait devant la reine Christine de Suède les morceaux antiques de sa composition, un humaniste distingué de Zurich, Henri Loriti, désigné sous le nom de Glareanus, parce qu'il était natif de Glair, publia son fameux *Dodecachordon*. Dans cet ouvrage, qui fit sensation, l'auteur porta au nombre de douze les modes du plain-chant, réduits jusque-là au nombre de huit seulement. Les quatre nouveaux modes, dont deux en *la* (*a*) et deux en *do* (*c*), regardés avant lui comme de simples transpositions du 1<sup>er</sup>, du 2<sup>me</sup>, du 5<sup>me</sup> et du 6<sup>me</sup> mode, sont regardés par Glareanus comme des modes distincts, à raison de leur analogie parfaite avec les modes éolien et ionien des Grecs. D'autres pensent que les mélodies du mode phrygien, transposées en *si* (*b*), constituent aussi deux modes particuliers qui seraient le 1<sup>er</sup> et le 12<sup>me</sup> dans la série, tandis que les modes ioniens de Glareanus formeraient le 13<sup>me</sup> et le 14<sup>me</sup> mode. La question a été beaucoup débattue; mais elle n'offre qu'un intérêt théorique.

Vers la fin du moyen-âge, on se plut à multiplier et à étendre arbitrairement les modes irréguliers, pour classer les mélodies transposées. La théorie, si nouvelle en apparence, des *toni ficti*, engendra beaucoup de confusion dans l'enseignement du plain-chant. Du reste, l'origine de l'invention des quatre modes complémentaires, si invention il y a, semble être douteuse, puisque un vieil auteur l'attribue déjà à l'empereur Charlemagne.

En dehors des transpositions qui se font purement à volonté, il en est de nécessaires. Celles-ci s'emploient dans un petit nombre de mélodies toutes particulières qui renferment un dièse ou une altération chromatique. Les graduels du deuxième mode contiennent une formule avec un *mi* (*b*); en outre une mélodie d'une antienne du 4<sup>me</sup> mode contient un *fa* (*fis*). Or, les anciens ne connaissaient pas l'usage moderne d'indiquer par un *♯* ou un *b* la hausse ou la baisse d'un demi-ton, sauf pour le *si* ou *sa* (*b*). En écrivant donc la mélodie du graduel du 2<sup>me</sup> mode en *re* (*d*), on obtenait pour notes finales du mode *fa mi re* (*f e d*) avec *mi* naturel, alors que la tradition donnait au chant un *mi* *b*. Pour remédier à cette inexactitude de notation on transporta la mélodie en *la* (*a*): la finale modale *fa mi re* devint ainsi *do si la*, et en écrivant *si* *b*, *sa* (*b*) au lieu de *si* (*b*), on parvint à exprimer le *mi* *b* (*es*).

Les toni-ficti.

Usage des transpositions.

Un motif semblable nécessita la transposition de l'offertoire "*In virtute*" des Conf. non Pontif., ainsi que des deux Communions "*Cantate*" du 1<sup>er</sup> dimanche et "*Circuibō*" du 7<sup>me</sup> dimanche après la Pentecôte.

L'antienne du 4<sup>me</sup> mode "*Benedicta tu*" (1) contient la formule *fa* *♯* *sol* (*fis g*). On obtient ce ton altéré en transposant en *la*; et l'on garde la finale phrygienne en baissant le *si* (*b*), de manière à avoir *do si* *b* *la* (*c b a*).

Cette mélodie est d'un usage très-fréquent dans le plain-chant. Au témoignage de Wollersheim, elle s'y rencontre jusqu'à 86 fois.

De même que l'antienne "*Benedicta*," les versets alléluïatiques de la messe du 11<sup>er</sup> dimanche de l'Avent et du 22<sup>me</sup> dimanche après la Pentecôte, et de celle des Vierges-Martyres "*Adhucentur*," composés dans le ton phrygien, doivent être transposés en *la*, à cause d'un *fa* (*fis*). Cette exactitude dans la transposition nous prouve avec quelle fidélité les anciens tenaient à conserver leurs mélodies telles que la tradition orale les leur avait transmises, alors même qu'elles ne cadraient pas avec leur théorie des modes.

Ces mélodies peuvent être considérées comme des restes de modes anciens, abandonnés depuis. Aussi, malgré leurs tons altérés, sont-elles loin de produire un effet mélodique semblable aux modes chromatiques de la musique moderne.

Terminons ce chapitre par une remarque sur le *si* (*h*), le *si* *b* ou *sa* (*b*) et le triton.

Il est des mélodies où le *fa* (*f*) domine tellement le chant qu'il y revient à presque toutes les formules. Dans ce cas, le *si* *b* (*b*) devient presque une nécessité. Au contraire, lorsque la mélodie opère un mouvement descendant, ou qu'elle se meut autour du *do* (*c*), qui attire à soi le *si* naturel (*b*), le *fa* (*f*) s'efface et n'a

(1) Voir à l'appendice II, p.

Remarques sur l'emploi du si naturel et du si bémol.