

**Zeitschrift:** Schweizerisches Jahrbuch für Musikwissenschaft

**Herausgeber:** Neue Schweizerische Musikgesellschaft

**Band:** 4 (1929)

**Artikel:** La restauration du Psautier huguenot

**Autor:** Schneider, Charles

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-835008>

### Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 13.02.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

# La restauration du Psautier huguenot.

## Introduction.

Charles Schneider, organiste, La Chaux-de-Fonds.

Heureuse nouvelle: des voix de plus en plus nombreuses se font actuellement entendre, en Suisse romande, en faveur de la restauration du Psautier huguenot primitif. Evénement à signaler puisqu'il montre, tant chez les musiciens que chez les intellectuels, un remarquable sens historique.

Cette idée, on le sait, n'est pas née subitement. Depuis longtemps les organistes et les maîtres de chapelle protestants appelaient de leurs vœux pressants une revision complète des psaumes huguenots victimes, depuis quelque deux siècles, de toutes sortes de méfaits dus au dilettantisme et au subjectivisme les plus agressifs. Ces altérations touchaient en effet les mélodies originelles, les modes, les rythmes, les harmonies et la prosodie: bref, le problème tout entier. La grande difficulté consistait, comme toujours dans les reconstitutions historiques, à retrouver les versions originales qui seules pouvaient apporter la lumière désirée sur chacun des points sus-indiqués. Or cette difficulté-là était d'autant plus redoutable que la source ne consistait pas en un seul et unique ouvrage, comprenant mélodies et harmonies d'un même artiste. *Le Psautier huguenot* – et c'est là, peut-être, le plus curieux de son histoire – est réellement une œuvre collective, en ce sens que ses mélodies originelles puisent leurs sources dans le folklore français de la Renaissance et du XVI<sup>e</sup> siècle (pour la plupart, en tous cas).<sup>1</sup> En outre, ce sont plusieurs musiciens qui les ont mises au point et, souvent, transformées (passage bien connu, à cette époque, de l'art profane à l'art sacré). Enfin, le plus grand harmoniste de la Réforme, Claude Goudimel, dit lui-même, dans son *Psautier de 1565*, qu'il

---

<sup>1</sup> Les treize mélodies strasbourgeoises nullement oubliées.

a repris, sans y rien changer, les mélodies en usage (celles que Loys Bourgeois en particulier avait si bien achevées); idem dans son édition polyphonique (posthume) de 1580.

On savait pourtant, grâce à la „somme” du pasteur français Orentin Douen<sup>1</sup> et à la grande édition de M. Henry Expert<sup>2</sup>, une foule de choses sur l'origine du Psautier, points pour la plupart définitivement acquis; comme on pouvait mesurer déjà, par eux, les lamentables dégâts opérés plus tard par les arrangeurs complètement dépourvus de sens historique et de scrupules. On connaissait également, toujours grâce aux admirables travaux de M. Henry Expert, le principal restaurateur de tant de pages musicales anciennes de haute valeur, la polyphonie de Goudimel (publiée en 1897 chez Leduc, à Paris). Mais la difficulté était réelle qui consistait à se procurer l'édition *Jaqui* de 1565, qui contient les premières harmonies „note contre note” que Goudimel a écrites sur les psaumes. En fait, les rares hymnologues et artistes qui s'occupent du sujet avaient souvent désespéré de mettre la main sur le rarissime document qu'avaient signalé jadis, dans leurs ouvrages respectifs, Félix Bovet<sup>3</sup> et Orentin Douen.

Ce document méconnu, on ne pouvait logiquement, dans ces conditions, accuser le protestantisme de langue française de ne pas s'être soucié plus tôt de la restauration de son chant populaire. En réalité, une seule édition eût été concevable et réalisable: un psautier tout entier noté à l'unisson, restituant les mélodies originelles, les modes et les rythmes. Solution incomplète, comme on l'imagine à l'heure où l'orgue et le choeur jouent un rôle de plus en plus important dans le culte réformé.

C'est ici le lieu de rappeler brièvement le hasard providentiel qui nous a mis dans les mains, il y a quelques mois, la très précieuse édition *Jaqui*. Alors que nous nous trouvions

<sup>1</sup> *Clément Marot et le Psautier huguenot*. Edition nationale, 1878.

<sup>2</sup> Celle publiée en 1902 par Fischbacher à l'occasion du cinquantenaire de la Bibliothèque du protestantisme français.

<sup>3</sup> *Histoire du Psautier*, 1872, Neuchâtel et Paris (épuisé).

à la Bibliothèque du Conservatoire de Paris, le maître Expert nous disait son regret de ne pouvoir songer, pour des motifs qu'il ne nous appartient pas de révéler, à l'édition *monodique* des psaumes de Goudimel. Comme nous ajoutions notre chagrin de ne pouvoir nous-même entreprendre la chose faute précisément de l'édition Jaqui, introuvable, il . . . la déposa dans nos mains avec sa bonne grâce coutumière: *car il en était, en ce moment-là, le seul détenteur connu.*<sup>1</sup> La générosité de M. Expert nous ayant ensuite permis la copie à la Bibliothèque nationale (où le précieux volume avait pu être placé pendant les vacances du Conservatoire), nous voyons s'achever aujourd'hui notre cycle d'études sur le Psautier primitif: résultats que nous mettons désormais à la disposition des Eglises protestantes de langue française, des sociétés d'histoire et de musicologie, qui pourront ainsi découvrir dans la restauration des psaumes de 1562 et 1565 une foule d'aperçus insoupçonnés: l'œuvre d'art et de foi qui méritait — on le verra au cours de ces pages — plus et mieux que l'oubli.

### *I. La notation originelle des mélodies et ses diverses particularités.*

Au moment d'aborder ce premier point, rappelons que nous partirons, non de 1539, point de départ du chant collectif calvinien, mais de 1562, époque où fut achevé le Psautier huguenot. Ajoutons que notre travail sera rédigé à la lumière de la grande édition Expert de 1902 (déjà signalée) qui est ici la source la plus lumineuse. Enfin, nous laisserons de côté les remarques que nous ont suggérées, au cours de nos longues recherches, les dix éditions primitives de 1562 que nous avons étudiées jusqu'à ce jour.

*La grande nouveauté, pour l'époque, c'est que le Psautier huguenot est écrit de a jusqu'à z en notation imparfaite, soit à deux temps.* Le fait n'apparaît pas spontanément à l'oeil du lecteur, parce que nous sommes ici en présence d'une édition antérieure

---

<sup>1</sup> On sait, depuis lors, que M. Gardy, bibliothécaire de la ville de Genève, a mis au jour un second exemplaire de l'édition Jaqui.

à la barre de mesure. Il faut donc aller plus loin et se rappeler les caractéristiques suivantes de l'écriture musicale de la Renaissance, écriture qui est celle des psaumes. *Trois et deux*, dirait M. Maurice Emmanuel, notre second mentor en la matière,<sup>1</sup> sont en guerre ouverte: la *Perfection*, ou mesure ternaire, a trop longtemps combattu l'*Imperfection* ou mesure binaire. Dans la musique essentiellement vocale et liturgique de l'Eglise, *Deux*, élément tout à la fois populaire, profane, extra religieux en un mot, a été exclu jusqu'au XVI. siècle. Comme il a vécu, hors de l'Eglise, d'une vie libre et en contact permanent avec le folklore, la terre, la nature, il a acquis une telle virilité qu'il peut se permettre, à l'aube des temps modernes, de *tailler des croupières à trois*<sup>2</sup> qui va y perdre sa royauté. En effet, l'*Imperfection* emporte la place non, il est vrai, sans une belle défense de l'assailli, qui se bat énergiquement. Crise salutaire d'ailleurs, au point de vue artistique (le seul dont il est fait état ici), puisque de cette guerre vont sortir une foule d'œuvres magnifiques, dont celles des Goudimel, Jambe-de-Fer et Claude Lejeune (pour ne citer que ceux-là), qui brillent toujours, aux yeux des musiciens objectifs, d'un éclat inaltéré par le temps.

Ainsi donc, dans la notation originelle des psaumes, point de *cercle* emblème de la mesure ternaire et attribut de la Trinité, mais toujours, comme indication de mesure, le seul *demi-cercle* de l'*Imperfection*: *unique mesure à deux temps* employée par les bons ouvriers du Psautier (harmonistes compris). En d'autres termes, annonce des temps modernes et triomphe de la musique populaire d'ailleurs bientôt élevée, dans le vaste champ de l'Art, à la même dignité que celle de l'ancien *Trois* (inconnu, d'après M. Maurice Emmanuel, des anciens Grecs). Et récoltes d'autant plus réjouissantes qu'alliées à celles de *Trois* elles enrichissent le patrimoine artistique des siècles suivants.

Seconde particularité: *la métrique des psaumes primitifs ignore totalement la division ternaire de l'unité de temps*. Phénomène

<sup>1</sup> Voir sa lumineuse *Histoire de la langue musicale*, au tome II. Edition Laurens.

<sup>2</sup> Expression empruntée à M. Maurice Emmanuel.

frappant et qui accuse ici encore l'origine populaire du psaume, idem sa grande simplicité dans l'interprétation monodique, autrement dit deux des causes qui ont le plus contribué à son succès. Non seulement l'unique division binaire de l'unité de temps est d'emblée reconnaissable dans l'édition monodique de 1565 (Jaqui), mais elle l'est encore dans l'édition polyphonique de 1580 (nous n'avons trouvé de division ternaire ni dans l'une ni dans l'autre).

Pour se convaincre de la chose, il convient évidemment de planter là toute velléité essentiellement subjective pour suivre aux suggestions aussi lumineuses que pratiques de M. Henry Expert, qui a considérablement simplifié la lecture des textes primitifs en question *en attribuant à la semi-brève l'unité de battue pratique*, idem à la *semi-pausa*. Ce qui nous amène à préciser deux points également importants: la réduction proportionnelle et le problème si souvent controversé de la syncope (si fréquente au XVI. siècle).

Rappelons d'abord que les seules figures de notes de la meilleure édition princeps du Psautier de 1562 (celle de M. Henry Expert) sont la semi-brève et la minime (la brève réservée à la note finale du psaume); puis que les deux seules figures de silence sont la semi-pausa et sa moitié. Puis ajoutons, toujours selon M. Expert, qu'il convient de réduire de moitié les valeurs losangées dans la polyphonie de Goudimel, et des trois quarts celles qui servent à la pratique de la monodie:

$$\diamond = \circ = \text{---}^{\downarrow} \text{ dans le premier cas.}$$

$$\diamond = \circ = \bullet^{\downarrow} \text{ " " second cas.}$$

Sans oublier, dans l'interprétation, ni la notation *imparfaite* ni l'unité de battue indiquée, communes à tous les psaumes. Et en spécifiant, en outre, ceci, qui est très dangereux: là où le demi-cercle de l'imperfection n'est pas barré, prendre un mouvement plutôt lent; là où il est barré, prendre un mouvement plus accéléré, *sans sortir, dans l'un et l'autre cas, de la notation binaire*.

La question de la syncope appelle de plus amples commentaires. Depuis Riemann, nombre de musiciens admettent que le premier temps de la mesure est fort, le second faible. Or si la chose, en fait, est vraie très souvent dans l'immense domaine de la Musique, il est non moins vrai que la généralisation du principe est fausse. Ce que savent tous les artistes sensibles et cultivés. C'est précisément ce côté très relatif du principe riemanien qui est cause, dans nombre d'interprétations de la musique de la Renaissance et du seizième siècle, de tant de conceptions erronées. Non seulement l'absence complète de barres de mesure détruit ici le système tout méphistophélique des littéralistes, mais le rythme subtil, souple et libre des psaumes huguenots répudie d'emblée l'accent inhérent aux mesures<sup>1</sup>. Ainsi que nous le verrons à nouveau plus loin, quand il sera question de prosodie ancienne et de prosodie moderne, *le rythme*, dans les psaumes, *est en fonction de la phrase, et non en fonction de chaque mesure sous-entendue dans l'Imperfection*. Comme la syncope n'est reconnaissable *que si l'on attribue à la semi-brève l'unité de battue pratique*.

Pour plus de clarté, nous donnons en appendice un des exemples les mieux faits pour corroborer ce qui précède: le psaume XLII<sup>e</sup> dans trois versions différentes:

- a) celle du Psautier de 1562;
- b) l'interprétation, par M. Expert, du même psaume harmonisé par Claude Le Jeune;
- c) la version que nous avons proposée pour le nouveau psautier romand (cette dernière avec l'harmonie de Goudimel, mélodie replacée par nous au soprano).

Quant à la théorie même de la syncope, donnons en complément de la définition bien connue de Riemann<sup>2</sup> celle de M. Maurice Emmanuel, dont on appréciera et la concision et la fine intelligence:

<sup>1</sup> A chaque mesure.

<sup>2</sup> *Syncope*: du grec *déchirement*; „nom que l'on donne à la liaison d'un temps faible avec le temps fort immédiatement suivant“.

*Syncope*: „chevauchement d'une durée quelconque sur les divisions essentielles de la mesure”.

*La question des modes* présente un intérêt tout spécial du fait que les mélodies des psaumes accusent ici une grande diversité.<sup>1</sup> Les recueils protestants ayant depuis très longtemps reproduit le majeur et le mineur exclusifs dans leurs pauvres versions des psaumes,<sup>2</sup> on ignore en général, dans les Eglises, que le Psautier est bel et bien conçu dans la plupart des modes ecclésiastiques. Ici encore, l'examen de l'édition Expert montre, d'une part la richesse modale des mélodies primitives, d'autre part la distance qui la sépare des déformations actuelles.

On apprendra sans doute avec intérêt que, parmi les modes *authentes*, le dorien, le phrygien et l'éolien sont représentés dans les psaumes aussi bien que les autres à tendance majeure (les lydien, mixolydien et ionien). Si la proportion est particulièrement forte de ces derniers (le plus fréquent est le mixolydien, qui compte une soixantaine de cas), le dorien apparaît plus de vingt fois, le phrygien dix fois et l'éolien également dix fois. Tandis que le ionien pur (le plus moderne de tous) ne compte qu'une douzaine de cas, et le lydien sans triton (déjà modernisé) une trentaine. Fait étonnant et qui montre bien que nombre de mélodies sont issues de la Renaissance, les modes *plagiaux* apparaissent à plus d'une reprise dans le Psautier: l'hypophrygien une demi-douzaine de fois, l'hypoéolien idem; sans oublier quelques cas isolés d'hypodorien, d'hypo-lydien et d'hypomixolydien.

Douen, qui avait déjà fait les mêmes recherches que nous – nos résultats numériques ne varient que très peu – rappelle avec raison que la majorité des psaumes sont écrits dans les modes à tendance majeure et que par ce côté-là le Psautier annonce également les temps modernes. C'est juste et heureux en deux sens. Ce qui fait la valeur d'art de cet ouvrage si

<sup>1</sup> Touchant les modes, nous avons cru devoir nous en tenir, pour un sujet du XVI<sup>e</sup> siècle, à la théorie glaréane, parce que classique à cette époque. (Voir le Dodécacorde de 1547, puis le tableau donné en appendice.)

<sup>2</sup> A l'exception du Psautier Laufer.

remarquable pour le XVI. siècle – les psaumes – c'est précisément qu'il repose en partie sur la Renaissance et, d'autre part, sur le XVI. siècle. Les créateurs du Psautier furent on ne peut mieux inspirés en greffant leur monument artistique sur la foi millénaire et la sève musicale du passé. En renonçant à la rupture, ils ont assuré la pérennité des psaumes et créé une langue musicale d'autant plus forte qu'elle a une riche tradition derrière soi.

A fouiller tout ce problème, très complexe dès qu'on scrute les 123 mélodies du Psautier<sup>1</sup>, on se rend compte d'une part du tact exquis dont a fait preuve Loys Bourgeois, le metteur au point de ce travail délicat (dans sa majeure partie tout au moins), d'autre part de la richesse modale de l'ensemble qui accuse, si l'on peut dire, une polychromie complètement ignorée de notre temps. En supplément – voir annexes – nous nous bornons à donner un seul exemple de psaume écrit en hypophrygien: il suffira, revêtu de l'harmonie originelle de Goudimel, à révéler la profonde émotion, l'intense religiosité qui se dégage parfois du Psautier quand il parle la langue musicale ancienne. Ceci en attendant de pouvoir quelque jour restaurer toute la musique du Psautier note contre note de 1565: un idéal que plusieurs envisagent déjà avec nous et qui comblera une lacune dans le double domaine de l'Histoire et de l'art religieux<sup>2</sup>.

Les points d'orgue, les nuances et les indications métronomiques (!) n'ayant rien à voir ici, reste à aborder, avant de passer aux harmonies originelles de Goudimel et à la prosodie, la sensible, le triton et la transposition: trois choses qui incitent peu aux développements, tant elles sont claires dans le sujet qui nous occupe. Première réponse aux questions ordinairement posées par les esprits timorés: la langue musicale des psaumes, qui est une langue précise, vigoureuse et qui a vaincu quatre siècles, conserve toutes ses vertus esthétiques et religieuses. Quoique – ou plutôt *parce que* – différente de la langue

<sup>1</sup> Les vingt-sept autres sont des doublures.

<sup>2</sup> Voir également, en appendice, un relevé des douze modes ecclésiastiques.

musicale du XX. siècle, il la faut reproduire *intacte* dans la restauration du Psautier: *sensibles et septièmes naturelles nettement différenciées et respectées*. Deuxième réponse: *le triton*, déjà supprimé par Bourgeois à l'usage du XVI. siècle, gagne à disparaître partout dans le mode lydien, alors qu'il convient d'accepter souvent la solution mixte dans le dorien, parfois dans le mixolydien. Troisième réponse: *la transposition est une nécessité dans de nombreux cas*, bien que Goudimel ait relativement peu transposé. Quant aux importantes questions des *accidents de tradition*, puis de la sensible dans les seules formules conclusives qu'ont soulevées avec beaucoup d'à propos les savants travaux de Riemann, de Michel Brenet et de Maurice Emmanuel, qu'il nous suffise de dire qu'elles n'ont que peu de rapport avec le problème qui nous occupe. Tout au plus allons-nous voir, dans la partie réservée à l'harmonie des psaumes, quelques cas, des plus captivants il est vrai.

## *II. L'édition Jaqui et le problème de la prosodie dans les restaurations de psaumes note contre note.*

Commençons par présenter l'édition Jaqui des harmonies originelles de Goudimel (1565), puisqu'aussi bien ce document est totalement inconnu de la plupart des musiciens et des bibliophiles. Il s'agit d'un minuscule volume, fortement et luxueusement relié, dont l'impression musicale et poétique est dans le plus parfait état de conservation. Selon l'usage de l'époque, les quatre voix sont publiées séparément: le superius et le ténor sur la page de gauche, le contra et le bassus sur celle de droite; le tout dans la notation losangée indiquée déjà et dans les neuf clés usuelles. Au point de vue harmonique, voici les principales caractéristiques de l'œuvre: elle conserve l'accord de tonique comme base, et cela avec une telle fréquence que l'on ne peut pas ne pas constater d'emblée le caractère essentiellement populaire de l'ensemble; — secondement, Goudimel ne se sent nullement obligé, à l'époque du triomphe des tierces, d'en mettre partout: il s'en passe au contraire fréquemment, moyen d'autant plus riche d'émotion musicale qu'il laisse

place au mystère, à la poésie, à l'ineffable, au mysticisme en un mot; — troisièmement, il respecte scrupuleusement, dans les formules conclusives, le caractère modal et harmonique du psaume: en d'autres termes la septième *naturelle* (ou tierce de dominante) dans les modes dorien (ré-do-ré), phrygien (mi-ré-mi), mixolydien (sol-fa-sol) et éolien la-sol-la, alors qu'il maintient la sensible dans le lydien (fa-mi-fa) et dans l'ionien (do-si-do); — quatrièmement, il use des *retards* avec une dilection particulière, d'autant plus exquise à la vérité qu'il les place fréquemment sur les rythmes syncopés de la mélodie.

Le lecteur ayant la facilité de retrouver *ipso facto* tous ces trésors dans les quelques psaumes de Goudimel que nous donnons en appendice, nous n'avons plus qu'à spécifier, touchant le problème harmonique en jeu, le trait suivant, fort curieux.

M. Maurice Emmanuel cite à plusieurs reprises, dans l'ouvrage signalé, des cas où les grands maîtres de la Renaissance puis du XVI. siècle annoncent l'harmonie moderne sous des mélodies écrites dans les modes ecclésiastiques. Particularité qui a pour effet de créer, par le jeu des altérations accidentelles aussi nombreuses que contradictoires en *apparence*, une polychromie (si l'on peut dire) du plus curieux effet. La drôlerie apparaît même parfois si agressive à l'oreille moderne, que l'on se pose la question de savoir s'il s'agit, ou non, d'erreurs typographiques. Qu'il s'en soit glissé assez souvent dans nombre d'éditions princeps du passé, c'est ce que révèlent les corrections opérées par M. Henry Expert dans les publications lumineuses que l'on connaît. Qu'il n'y en ait pas quelques-unes dans l'édition Jaqui, c'est ce que nous n'oserions affirmer. Qu'il nous suffise d'ajouter que ces exemples de polychromie harmonique sont plutôt rares dans les psaumes „note contre note” de 1565 (voir, en appendice, un exemple corroborant ce qui précède: le psaume LXI<sup>ème</sup>).

En conclusion de cette partie, signalons qu'une vingtaine seulement de psaumes sont, dans l'édition Jaqui, écrits polyphoniquement: *tout le reste demeurant note contre note*;<sup>1</sup> puis que,

<sup>1</sup> Manière qui annonce la grande édition (posthume) de 1580.

dans *dix-sept psaumes*, Goudimel a placé lui-même la mélodie au supérius: moyen qui va beaucoup faciliter la tâche des réviseurs du Psautier, qui s'empresseront d'œuvrer à la manière du maître.

On voit donc ici à nouveau que le Psautier de Goudimel prend racine, mélodiquement et harmoniquement, dans la Renaissance, pour se développer pleinement au XVI. siècle.

Reste la question prosodique, fort délicate dès qu'il s'agit de reconstitution de musique vocale antérieure à la barre de mesure généralisée (1600). Abordons-là pourtant, puisqu'aussi bien elle a sa place ici.

Que l'on note tout de suite ceci, qui est essentiel pour la compréhension du sujet: dans la source initiale des psaumes huguenots – version Expert de 1902, reproduction de la meilleure édition princeps connue – *le rythme poétique et musical est en fonction de la phrase*, non d'un accent obligatoire inhérent à chaque mesure *sous-entendue dans la notation imparfaite*. Loi prosodique défectueuse, impossible même dans la musique vocale moderne où, depuis très longtemps, la barre de mesure précède la syllabe forte du texte tout en coïncidant avec le fameux temps fort. Mais *loi commune au seizième siècle*... qui n'est pas encore victime du principe riemanien et qui place le rythme d'autant plus haut.

S'il est évident que la prosodie a très heureusement évolué du XVI. siècle à nos jours, reste qu'il ne saurait être question, dans les restaurations de la musique vocale du passé, de soumettre le rythme musical à des lois autres que les siennes propres. Quant aux textes, commençons par rappeler que ceux de Marot et de Bèze ne sont pas envisagés dans la présente étude – il ne saurait être question de rechanter le français du XVI. siècle, incompréhensible au peuple protestant – et qu'une commission littéraire genevoise a accepté en principe de modeler le rythme poétique des psaumes sur le rythme musical primitif: moyen qui permettra de sauver de l'oubli les mélodies et les harmonies originelles.

En attendant de connaître les résultats,<sup>1</sup> faisons confiance à ceux qui ont entrepris avec nous la reconstitution (partielle pour le moment) du Psautier et prions le lecteur de réfléchir attentivement sur le grave problème en jeu.

Concluons. A ceux qui seraient tentés de nous demander pourquoi nous ne poussons pas la logique jusqu'à reconstituer le Psautier huguenot sans barres de mesure (selon l'original), nous répondrons: 1<sup>o</sup> Que la barre en question ne fait que mieux ressortir, *mutatis mutandis*, la notation *imparfaite* des psaumes; 2<sup>o</sup> Que le peuple protestant ne pourrait pas concevoir, aujourd'hui même, une musique non mesurée; 3<sup>o</sup> Que la notation à deux-quatre, choisie définitivement parce qu'essentiellement populaire, n'a rien, *historiquement*, d'illogique.

*La Chaux-de-Fonds*, septembre 1929.

P.S. On apprendra sans doute avec intérêt que l'Association des Organistes et Maîtres de chapelle protestants romands a entrepris, avec l'assentiment de la Commission intercantonale du nouveau Psautier romand, la révision des psaumes dans le sens de la présente étude.

---

<sup>1</sup> Il est question, actuellement, de quelque *quatre-vingt-dix* psaumes.

## Annexes.

Première annexe: la mélodie originelle du Psaume XLII<sup>ème</sup>, mise au point par Loys Bourgeois en 1551.

Texte de Théodore de Bèze.

a)

Ain - si qu'on oit le cerf brui - re Pour-chas-sant  
 le frais des eaux, Ain - si sou - pi - re mon â - me,  
 Seigneur, a - près tes ruisseaux, Va tou-jours cri-  
 ant, sui - vant, Le grand, le grand Dieu vi - vant.  
 He - las donc - ques quand se - ra - ce  
 Que ver - ray de Dieu la fa - ce?

- b) Transposition et réduction  $\circ = \circ'$ , par M. Henry Expert,  
d'une version harmonisée par Claude Le Jeune.

(Même texte)

The score is handwritten on six staves. Each staff begins with a clef (G-clef), a key signature of two sharps, and a common time signature. The music consists of eighth-note patterns. The first staff starts with a half note followed by a quarter note. The second staff starts with a quarter note followed by a half note. The third staff starts with a half note followed by a quarter note. The fourth staff starts with a quarter note followed by a half note. The fifth staff starts with a half note followed by a quarter note. The sixth staff starts with a half note followed by a quarter note. Each staff ends with a repeat sign and a double bar line.

Harmonisation de Claude Goudimel, 1565, telle que nous la proposons avec la mélodie transplantée au soprano (basse rigoureusement respectée); réduction  $\circ = \bullet$ :

The musical score consists of four staves of handwritten notation. The top two staves represent the soprano voices, and the bottom two represent the basso continuo voices. The notation uses circles (o) and dots (.) for note heads, with stems and beams indicating pitch and rhythm. The music is in G major and 2/4 time. Each staff contains four measures of music.

Deuxième annexe: Psaume LI<sup>ème</sup>. Mélodie mise au point par Loys Bourgeois en 1542 et harmonisée par Claude Goudimel en 1565 (mélodie transplantée au soprano).

Texte de Marot.

The musical score consists of four sections of music, each with two staves: a soprano staff (G clef) and a basso continuo staff (F clef). The music is in common time (indicated by 'C'). The lyrics are written below the basso continuo staff in a cursive script.

**Section 1:**

Mis - sé - ri-corde au po - vre vi - ci - eux,

**Section 2:**

Dieu tout puis-sant, se - lon ta gran' cle - men - ce:

**Section 3:**

Use a ce coup de ta bon - té im - men - se,

**Section 4:**

Pour ef - fa - cer mon fait per - ni - ci - eux:

A musical score for piano and voice, page 52, by C. Schneider. The score consists of four systems of music, each with a treble clef staff and a bass clef staff. The music is in common time. The vocal line is in French, with lyrics appearing under each system. The piano accompaniment consists of harmonic chords.

La - ve - moy, Si - re, et rela - ve bien fort,

De ma com - mise i - ni - qui - té mau - vai - se,

Et du pé - ché qui m'a ren - du si ord,

Me net - to - yer d'eau de gra - ce te plai - se.

Troisième annexe: Psaume LXI<sup>ème</sup>, harmonisé par Goudimel (1565) et présentant le dualisme suivant: mode grégorien (mixolydien) et harmonie de tendance moderne. Texte de Bèze.

En - ten à ce que je cri - e, je te pri - e,

O mon Dieu e - xau - ce-moy. Du bout du mon-de mon

â - me, qui se pas-me, ne reclame autre que toy.

Quatrième annexe: Psaume XLIII<sup>ème</sup>, harmonisé par Goudimel d'après la mélodie de 1544 (Bourgeois) et le texte de Marot. Exemple contenant des retards sur un rythme syncopé.

Mode lydien.

The musical score consists of two staves of music in common time, key signature of one flat. The top staff uses a treble clef and the bottom staff uses a bass clef. The music is divided into four systems by vertical bar lines. The lyrics are written below the notes in a cursive script.

Re - ven - ge - moy, pren la que<sub>5</sub> rel - le

De moy Seigneur, par ta mer - ci,

Contre la gent fausse et cru - el - le :

De l'homme rem - pli de cau - te - le,

Et en sa malice en-dur-ci: De-li-vre-moy aus - si.

Cinquième annexe: Tableau des 12 modes ecclésiastiques d'après le *Dodécacorde* de Glaréan (1488 – 1563), tel que le donne M. Henry Expert dans l'*Encyclopédie de Lavignac*, page 1288.

- I. mode, finale ré: *dorien* (Psaume 33 du Psautier romand).
- II. " " ré: *hypodorien*, dominante *fa*.
- III. " " *mi*: *phrygien* (ps. 141, à transposer à la quarte inférieure).
- IV. " " *mi*: *hypophrygien*, dominante *la* (ps. 51, à transposer à la tierce mineure inférieure).
- V. " " *fa*: *lydien* (ps. 105, à transposer à la seconde supérieure).
- VI. " " *fa*: *hypolydien*, dominante *la* (ps. 101, à transposer à la seconde inférieure).
- VII. " " *sol*: *mixolydien* (ps. 62, à transposer à la tierce mineure supérieure).
- VIII. " " *sol*: *hypomixolydien*, dominante *do* (ps. 103, à transposer à la seconde inférieure).
- IX. " " *la*: *éolien* (ps. 16, à transposer à la seconde inférieure).

X. " " *la* : *hypoéolien*, dominante *do* (ps. 65, à transposer, à la seconde supérieure).

XI. " " *do* : *ionien* (ps. 66, à transposer à la quarte supérieure).

XII. " " *do* : *hypoinien*, dominante *mi*.

On aura constaté que la finale est toujours commune à deux modes, appelés *authente* et *plagal*. La recherche des demis-tons, seconde caractéristique des modes ecclésiastiques, est un second sujet d'étude très recommandé.