

Petit aide mémoire de chant grégorien à l'usage de choristes : solfège, rythmique, modalité, spiritualité.

ELEMENTS DE SOLFEGE GREGORIEN

PRÉLIMINAIRES

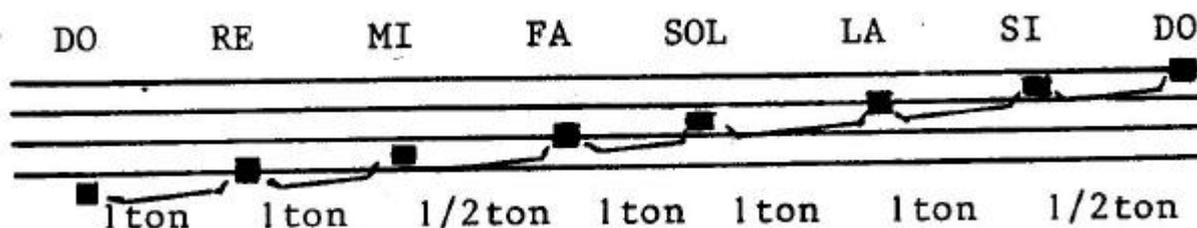
DÉFINITION : la musique est l'art de combiner les sons et d'en régler la durée.

Le Chant grégorien est une musique du genre diatonique de rythme libre que l'Église a adoptée pour la célébration solennelle de sa Liturgie.

Gvégovfen est une musique et de

A. GENRE DIATONIQUE

: L'échelle mélodique est la gamme diatonique sans aucune altération - gamme naturelle d'UT composée de 2 tons, 1/2 ton, 3 tons, 1/2 ton.



B. RYTHME LIBRE :

Aucune indication de mesure au début et dépendant le mouvement sera très ordonné servant des règles très précises.

Article I : LES SIGNES MUSICAUX

Les signes aux moyen desquels on écrit la musique grégorienne

A. SIGNES MELODIQUES

- 1° la PORTEE
- 2° les NOTES
- 3° fez CLES
- 4° L'ALTERATION du SI
- 5° le GUIDON

B. SIGNES RYTHMIQUES ou EXPRESSIFS :

- 1° les EPISEMES
- 2° les BARRES - la VIRGULE

A. SIGNES MELODIQUES

1° LA PORTÉE En musique moderne, la portée est formée de 5 lignes ;



en grégorien, la portée est la réunion de 4 lignes horizontales et parallèles. Ces lignes se comptent de bas en haut. L'espace compris entre ces lignes s'appelle inter-ligne. Il peut y avoir des lignes supplémentaires au dessus et au-dessous de la portée.

2° LES NOTES

a) Leur place

Les notes représentent les sons. Comme en musique moderne, les notes se placent sur les lignes et dans les interlignes.

Il y a sept noms de notes : DO, RÉ, MI, FA, SOL, LA, SI.

Quand la portée ne suffit pas, comme en musique moderne, on écrit ces notes au-dessus et au-dessous de la portée.

b) Leurs formes

En grégorien, la note ordinaire est le punctum carré :  issu de l'accent grave.

On trouve également les formes suivantes :

le **punctum losangé** : 

la **virga**, issue de l'accent aigu, note avec tige : 

le **quilisma**, note dentelée 

c) Durée et valeur

Le punctum carré : représente l'unité : de temps qui équivaut à peu près à la croche.  indivisible. Il vaut un temps simple.

On l'appelle temps premier

Quelle que soit leur forme toutes les notes sont égales, contrairement aux notes de musique moderne. Il ne peut y avoir de subdivision.

Ce punctum indivisible est multipliable. Il a une valeur double lorsqu'il est pointé.

Ce point double la valeur, alors qu'en musique moderne, il l'augmente seulement de la moitié de sa valeur

Le Punctum

Le **punctum carré pointé** : 

le **punctum losangé pointé** : 

la **virga pointée** : 

valent donc une noire

A noter que le punctum losangé se trouve seulement dans les groupes descendants.

Le **quilisma** possède un effet rétroactif, c'est-à-dire qu'il allonge la note qui le précède et ne s'emploie jamais seul mais dans un groupe ascendant.

Les notes se grouperont ensemble en NEUMES ou agrégat, ou groupe de plusieurs notes.

3° LES CLÉS

Les clés servent à fixer le nom des notes sur la portée. Elles se placent au commencement de la portée sur la ligne.

En musique grégorienne deux clés

a) La clé d'UT ou de DO (2 punctums carrés 1 un au-dessus, l'autre au-dessous de la ligne et reliés par un trait vertical

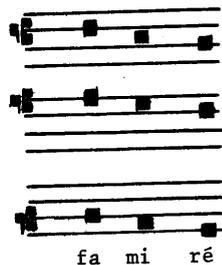
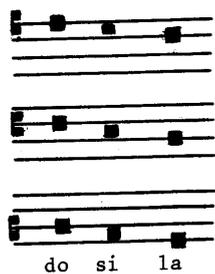
sur la gauche). 

Cette clé se place sur les 2me, 3me, 4me lignes.

b) La clé de FA : une virga précédant une clé d'UT) se place sur les 3me, 4me lignes et quelquefois sur la 2me ligne.



Chaque clé donne son nom à la note placée sur la ligne qu'elle occupe :



4° L'ALTÉRATION DU BÉMOL :

Origine : B mol, notation médiévale, et B carré:

En musique grégorienne, une seule altération: le bémol qui affecte toujours une seule note le SI. Le bémol se place immédiatement devant un SI et produit son effet jusqu'à :

- a) la rencontre d'une barre
- b) la rencontre d'un bémol
- c) jusqu'à la fin du mot.

5° LE GUIDON

A la fin de chaque phrase, ou encore, en pleine portée, lorsque l'extension de la mélodie oblige à un changement de clé, on trouve le guidon, petite note qui anticipe d'avance la ligne note de la portée suivante, ou celle qui suit la barre de changement de clé.

B. SIGNES RYTHMIQUES ou EXPRESSIFS

1° LES ÉPISÈMES

On appelle épisème les petits traits verticaux ou horizontaux qui peuvent affecter les notes.: on distingue en effet deux sortes d'épisèmes :

- a) l'épisème HORIZONTAL qui est signe d'expression et indique un léger élargissement de la, ou des notes qui le portent.

C'est un signe de nuance, d'expression.



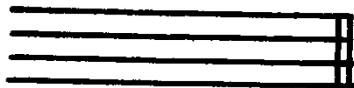
- b) l'épisème VERTICAL qui se trouve généralement sous les notes est un signe de rythme ; cependant, dans deux cas spéciaux que nous étudierons dans les neumes l'épisème vertical est en même temps épisème de rythme et signe d'allongement.



2° LES BARRES - LA VIRGULE

on distingue 4 espèces de barres

- a) LA DOUBLE BARRE à la fin d'une pièce ou dans une pièce à double chœur



- b) LA GRANDE BARRE fin de phrase



c) LA DEMI-BARRE : à cheval sur la 2^{me} et la 3^{me} ligne, fin de membre.



d) LE QUART DE BARRE qui se place sur la 4^{me} ligne, fin d'incise.
Nous reviendrons sur ces barres quand nous parlerons du rythme.



LA VIRGULE indique une respiration très rapide et qui doit être prise sur la durée de la note précédente.

(,)

Article II : LES NEUMES

DÉFINITION : Un NEUME (du grec pneuma, air souffle) est un groupe de deux ou trois notes, réunies typographiquement en une seule figure et qui se chante de façon liée sur une seule syllabe, d'une seule émission de souffle.

Un NEUME est donc une agglomération, un groupement de punctums qui prend un nom différent suivant le nombre et la direction mélodique des notes qui le composent. Le nombre des notes et l'intervalle qui existe entre ces notes n'ajoutent rien à cette idée du NEUME.

Le NEUME est donc essentiellement un signe mélodique.

Suivant leur forme et le nombre de notes qui les composent, on distingue 4 sortes de Neumes :

- | |
|---|
| A. NEUMES SIMPLES DE DEUX NOTES |
| B. NEUMES SIMPLES DE TROIS NOTES et NEUMES SIMPLES DÉVELOPPÉS |
| C. NEUMES COMPOSES |
| D. NEUMES SPÉCIAUX |

On qualifie de NEUMES SIMPLES ceux qui ont une direction mélodique unique. ils peuvent être de 2, 3 notes. Au-delà de 3 notes, nous les appellerons NEUMES SIMPLES DÉVELOPPÉS.

Les NEUMES COMPOSES et SPÉCIAUX sont : ou bien un développement des neumes simples ou bien le résultat de leur rencontre.

A - NEUMES SIMPLES de DEUX NOTES

Les neumes simples de DEUX NOTES sont

Les NEUMES SIMPLES

- | |
|----------------------|
| 1° LE PODATUS ou PES |
| 2° LA CLIVIS |
| 3° LA DISTROPHA |
| 4° LA BIVIRGA |

1° LE PODATUS



(pes = pas) est un neume ascendant de 2 notes qui se lit de bas en haut quel que soit l'intervalle mélodique qui existe entre les deux notes.

Bien noter que typographiquement il s'écrit à l'envers de la clé d'UT. C'est en somme un punctum plus une virga.

2° LA CLIVIS



du grec « Klinô » incliner ; (clef: forme de clef, qui va en déclivité, chose repliée en bas)
est un neume descendant de deux notes qui se lit de haut en bas, quel que soit l'intervalle mélodique qui existe entre les deux notes.

La note supérieure est donc toujours chantée la première. C'est en somme une virga plus un punctum.

3° LA DISTROPHA : (deux strophicus) la strophe était l'abréviation de 1 apostrophe (mot grec pour désigner le punctum). La distropha est donc la réunion de deux punctums à l'unisson. Neume horizontal.



4° LA BIVIRGA : (deux virgas) - (bi = deux - virga) est la succession de deux virgas à l'unisson. Ces deux notes fusionnent en un seul son long de 2 temps comme la distropha.



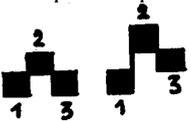
A noter que pour qu'il y ait bien DISTROPHA ou BIVIRGA il faut :

- a) que les deux notes soient à l'unisson.
- b) qu'elles portent sur une même syllabe,
- c) que l'espace blanc qui sépare les deux notes soit plus petit que la place normale d'un punctum.

B - Les NEUMES SIMPLES de TROIS NOTES

Les NEUMES SIMPLES DE TROIS NOTES sont

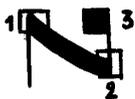
1° LE TORCULUS : du latin « torqueo » tordre. (Vis de pressoir, machine à presser) est un neume ascendant de trois notes, dans lequel la seconde note est plus aiguë que les deux autres. L'intervalle existant entre chacune des notes peut être quelconque.



2° LE PORRECTUS : du latin « porrigo » étendre, allonger: (ligne, trait allongé, appelé plaisamment « petit drapeau ») est un neume descendant de 3 notes que l'on peut comparer à un signe sténographique. En effet: une seule des notes est véritablement exprimée, les deux autres se trouvent chacune à l'extrémité du



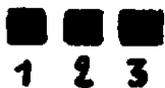
équivalent à :



trait. Il se trouve donc à l'inverse du torculus et s'exprime ainsi : un neume de trois notes dont la 2me est inférieure aux deux autres.

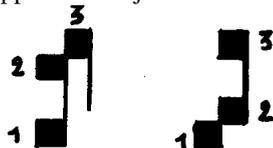
3° LA TRISTROPHA : 3 strophicus, 3 notes (punctums) à l'unisson

Neume horizontal. Si plusieurs tristrophas se suivent, on répercute la première note de chaque tristropha.



4° LE SCANDICUS : du verbe « scandere » : monter) neume ascendant de trois notes (nous Merlons qu'il peut être de quatre et cinq notes).

Comme dans le cas des autres neumes, les intervalles entre les notes peuvent être plus ou moins grands, mais leur rapport est toujours celui d'une mélodie ascendante, et les notes son: liées entre elles.

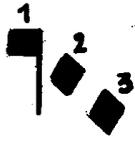


Podatus + virga ou punctum + podatus

5° LE SALICUS : Neume spécial et délicat sera étudié dans une leçon suivante

6° LE CLIMACUS : (d'un mot grec « Klimax » : échelle, escalier) est à l'inverse du scandicus un neume descendant de trois notes losangées. (Ces notes son: losangées parce qu'autrefois les scribes inclinaient leurs plumes pour écrire les punctums descendants).

Chacun de ces punctums a la valeur d'un temps.



ELEMENTS DE RYTHME EN GREGORIEN

Dans la langue latine, les mots sont accentués : dans l'ensemble des syllabes qui forment un mot, l'une d'elles joue le rôle de pôle attractif et devient en quelque sorte la colonne vertébrale du mot. L'accent du mot latin n'est pas appuyé : au contraire, il est léger, souple, et donne à la syllabe qui le porte une sorte d'élan aérien. En même temps, il donne cohésion au mot tout entier. La succession des élans verbaux, dans une phrase, engendre un rythme particulier qui frappe l'oreille et qui permet dans une certaine mesure de mémoriser le texte. Traitant de l'accentuation des mots latins, le philosophe Cicéron parlait de «cantus obscurior» (chant latent, chant sous-jacent) : on peut dire effectivement que l'accent verbal confère aux mots une véritable musique interne. Cet aspect rythmo-mélodique du mot latin donnera une incomparable souplesse à la phrase latine, en même temps qu'il fera naître la mélodie grégorienne par un procédé d'épanouissement et d'amplification du «cantus obscurior».

I — La place de l'accent verbal.

D'après la place de la syllabe accentuée, les mots latins peuvent être classés en trois catégories : lorsque l'accent est mis sur une syllabe finale, on dit que l'on a une cadence «oxyton/que» (le mot en question est un «oxyton»). En fait, ce cas ne se présente que dans les monosyllabes placés en fin de phrase :

... sequatur me.

(Le mot «me» étant ici placé en fin de phrase. Il est accentué). Lorsque l'accent est sur l'avant-dernière syllabe d'un mot, on dit que la cadence est «paroxyton/que» (le mot en question est un «paroxyton») :

... sequatur Daus...

Enfin, l'accent placé sur l'avant-avant-dernière syllabe d'un mot donne une cadence «proparoxytonique» (le mot est un «proparoxyton»).

... sequatur Dominus...

De telles subtilités sont en principe connues des étudiants en Lettres latines auxquels on demande de s'adonner à la poésie. Mais ceux-ci parleront plus volontiers de «dactyle» pour désigner un mot ayant une cadence proparoxytonique, ou de «spondée» pour désigner un mot ayant une cadence paroxytonique. Il n'est peut-être pas nécessaire de garder tout cela en mémoire si l'on veut chanter du grégorien, mais il est utile d'en parler, une fois au moins en passant, ne serait-ce que pour classer les choses et par là-même, les rendre plus claires et plus accessibles. Dans nos livres liturgiques, les accents sont clairement indiqués au-dessus de chaque mot. Lorsqu'on ne trouve aucun signe, cela signifie soit que l'on est en présence d'un oxyton qui n'est pas accentué simplement parce qu'il ne se trouve pas en fin de phrase, soit que l'on est en présence d'un paroxyton. Dans ce dernier cas, c'est toujours l'avant-dernière syllabe qui porte l'accent.

II — Le rôle de l'accentuation.

Dans un article publié dans la «Revue grégorienne», le chanoine JEANNETEAU montre l'importance d'une bonne accentuation des mots latins en comparant l'articulation des termes suivants :

Mira Fllia

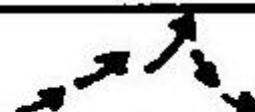
et

miraBllia

Dans cet exemple, nous trouvons à chaque fois un total de cinq 'syllabes ; mais dans le premier cas, l'audition de deux accents indique nettement la présence de deux mots distincts, tandis que dans le second cas, l'oreille ne perçoit qu'un seul accent, ce qui indique la présence d'un seul mot.

Il nous est possible de matérialiser ces rythmes perçus au moyen des écritures suivantes :


Mira Fllia


miraBllia

On peut encore marquer le mouvement des mots en comptant le rythme de cette façon :



Enfin, on peut faire le même exercice avec les mots suivants :



Afin d'aider à la bonne prononciation, nous conseillons aux élèves débutants d'articuler ces mots en faisant avec la main le geste suggéré par la succession des petites flèches placées au-dessus des syllabes des substantifs donnés en exemple plus haut.

III - La phrase latine.

Analysons à présent une phrase latine complète ; nous la tirerons du premier verset du psaume 129

La première chose à faire est de comprendre le texte dans son ensemble et, pour cela voyons, de la façon la plus simple qui soit, le sens des mots :

De	=	Des
profúndis	=	profondeurs
clamávi	=	j'ai crié
ad	=	vers
te	=	toi
Dómine	=	Seigneur,
Dómine	=	Seigneur
exáudi	=	écoute
oratiónem	=	la prière
méam.	=	qui est la mienne.

Des profondeurs, j'ai crié vers toi Seigneur ; Seigneur, écoute ma prière.

Une fois que le texte est compris et situé dans la liturgie, il faut rechercher la place des accents verbaux.

Remarquons immédiatement qu'aucun oxyton ne se trouve accentué du fait même qu'aucun ne se trouve en fin de phrase. Par contre, il faut prendre en considération la place des accents des mots comprenant plusieurs syllabes : profUNdis ; claMAvi ; DÓmine ; oratiOnem ; MEam.

En analysant correctement le mot «orationem» (prononcer : o-ra-tsi-o-nem), on remarque que la syllabe accentuée est précédée de trois autres syllabes. Il faudra donc respecter le mouvement général du mot qui consiste à s'élancer sur les trois premières syllabes afin de faire culminer le mot sur son accent, et à venir se reposer sur la syllabe finale.

Nous respecterons de cette manière le mouvement rythmique du mot.

Ainsi donc, chaque mot latin sera en quelque sorte scandé par un mouvement rythmique que l'on peut facilement décomposer en trois temps :

1°. l'élan (ou mouvement arsiq) : o - ra - ti -

2°. l'accent (sommet ou apex) : o -

3°. le repos (mouvement thétiq) : nom.

tout le rythme grégorien, et c'est ici que réside tout le secret de la : bonne Interprétation de ce chant.

1) L'élan doit se faire sans heurter les syllabes verbales car elles ; ont toutes la même valeur absolue, qui équivaut à un temps simple. Par contre, en prononçant ces syllabes, il faudra faire sentir que le mot possède une vie interne, une dynamique qui se construit autour de l'accent.

L'accent devra être compris comme étant à la fois le sommet du mot et le pôle attractif des syllabes groupées autour de lui.

2) L'accent lui-même n'est pas intensif : la syllabe qui le porte ne doit pas être prononcée avec plus de force dans la voix, car ce n'est pas dans la puissance d'émission qu'il faut rechercher la réalisation de l'accent, mais dans la légèreté. L'apex du mot ne réussit totalement, en fait, que dans la mesure où le mouvement arsique qui précède aura été bien conduit. Cette affirmation peut sembler logique, ou même banale à première vue, mais elle découle de la cohérence interne du mot latin.

3) Le repos se fait lorsqu'on pose correctement les syllabes finales du mot. Il est nécessaire d'achever les mots en donnant aux syllabes qui suivent l'accent toute leur valeur. En règle générale, ces syllabes finales seront toujours douées ; mais on évitera toutefois de faire «mourir» les mots en exagérant cette douceur. Pour prendre une image peut-être plus éloquente, on peut dire que la dernière syllabe d'un mot doit être «servie sur un plateau» avec charme, élégance, distinction et classe...En de très nombreux cas, le mouvement thétique peut se faire sur plusieurs syllabes ; il faut alors prendre la précaution de distribuer la pose de la voix de façon égale, sans bousculade et sans heurt, sur la totalité de ces syllabes finales :

ius-ti-fi-ca-ti-0 - ni-bus... .

Une petite difficulté apparaît lorsque l'accent verbal se trouve immédiatement sur la première syllabe du mot car dans ce cas, l'accent ne saurait être préparé par un mouvement arsique. Il doit cependant être respecté comme à l'ordinaire. Il faudra prendre garde, ici peut-être plus qu'ailleurs, à ne pas le brusquer, mais au contraire à lui donner toute son ampleur et toute sa légèreté.

I - LE MOT LATIN

En latin, comme en français, les mots peuvent être des

- monosyllabes : quid -et-ad-me-in
- polysyllabes : Deus - jubilatione

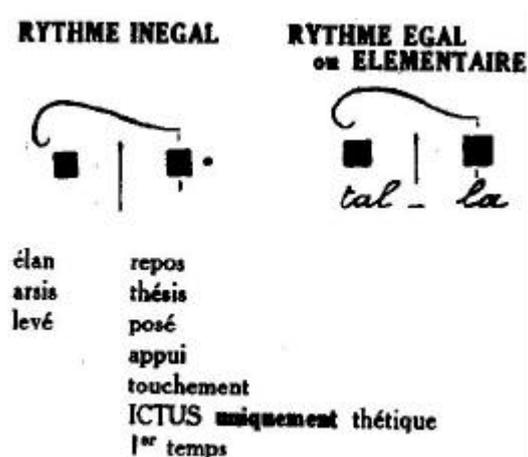
Laissant de côté pour l'instant les monosyllabes, nous étudierons les divers mots polysyllabes ou de plusieurs syllabes. Tous ces mots polysyllabes, portent un accent tonique : (accent, ad cantus ; tonique qui se rapporte au ton).

DEFINITION DE L'ACCENT TONIQUE : L'accent tonique est une légère impulsion verbale donnée dans le discours à la syllabe marquée d'un accent aigu. Cette impulsion se traduit par une élévation mélodique, brève, légère, de la syllabe accentuée. L'accent tonique est l'âme du mot, c'est lui qui donne sa vie au mot, et la syllabe accentuée est celle vers laquelle toutes les autres syllabes convergent.

II- RYTHMIQUE :

A - RYTHME FONDAMENTAL

Définition : Relation établie par l'intelligence entre deux sons égaux ou inégaux, l'un à l'élan, l'autre à la retombée.



ELEMENTS DE SPIRITUALITE

Introduction du livre *Les pus belles mélodies grégoriennes commentées par Dom Gajard*, Solesmes, 1985

Le chant grégorien est-il expressif ?

Il faut répondre sans hésitation par l'affirmative. Pris dans son ensemble, l'art grégorien est extraordinairement expressif, si expressif qu'il suffirait à lui seul à résoudre le problème souvent débattu entre musiciens, à savoir si la musique est capable d'expression. Point n'est besoin d'être très expert dans la connaissance du répertoire de nos offices liturgiques pour savoir que l'expression y jaillit, presque à jet continu, et de mille manières.

Pour ne parler que de sa technique, la langue musicale grégorienne est d'une telle souplesse qu'elle se prête admirablement aux moindres des mouvements de l'âme. En dehors même de la liberté de son rythme, elle possède en elle une source féconde d'expression, dans le principe même de la modalité. Entre les divers modes, il y a, du fait de leurs gammes, très différentes suivant la place qu'y occupent les tons et les demi-tons, des différences réelles de coloration très caractérisées ; et il n'est pas rare de constater par surcroît dans beaucoup de grandes pièces, et même dans de toutes petites antiennes, des modulations incessantes, « modulations » au sens strict du mot, c'est-à-dire passages d'un mode dans un autre, à l'intérieur de la même tonalité. Il est incontestable que la souplesse incroyable de la modalité grégorienne confère une variété, une richesse, une plénitude d'expression qu'il est difficile de rencontrer dans notre système majeur et mineur moderne.

Pourtant, sous peine de tomber dans l'erreur, et gravement, une mise au point est nécessaire : il faut avant tout déterminer nettement, parmi tous les modes d'expression dont est susceptible l'art musical, celui qui convient à l'art grégorien proprement dit.

Tout d'abord une première distinction s'impose. Faut-il considérer les mots expression et beauté comme nécessairement synonymes et inter-changeables? En d'autres termes, une œuvre d'art est-elle d'autant plus belle qu'elle est plus expressive? Il semblerait, au premier abord. A la réflexion pourtant, on s'aperçoit qu'il faut se garder d'affirmer trop vite, et qu'il est bon d'apporter un tempérament. La question soulève d'ailleurs des problèmes d'ordre philosophique et esthétique assez complexes; il m'est impossible d'y entrer ; je me bornerai à quelques réflexions.

Dom Mocquereau a touché cette question, en 1896, dans sa belle conférence à l'Institut Catholique sur *l'Art grégorien, son but, ses procédés, ses caractères*. Son point de vue était légèrement différent, mais ce qu'il disait alors de la composition des mélodies grégoriennes, reste vrai de leur expression et de leur interprétation, et il ne semble pas qu'il y ait quoi que ce soit à changer aujourd'hui à ses assertions d'alors.

Il cite quelques lignes de la *Grammaire des arts du dessin* de Charles Blanc : « Il existe entre l'expression et la beauté un intervalle immense et même une apparente contradiction. L'intervalle est celui qui sépare le christianisme de l'antiquité; la contradiction consiste en ce que la beauté pure — il ne s'agit que de la beauté plastique — se concilie malaisément avec les altérations momentanées du visage, avec la variété infinie des physionomies individuelles et avec la mobilité sans fin d'une même physionomie, subissant les innombrables impressions de la vie et passant de la sérénité à la frayeur, de la gaîté à la tristesse, des grimaces du rire aux contractions de la douleur. Plus l'expression est forte, plus la beauté physique se sacrifie à la beauté morale. Voilà pourquoi la statuaire païenne est si mesurée dans son expression... L'art du sculpteur adore le beau jusqu'à redouter l'expression, qu'il modère ».

Dom Mocquereau ajoute : « De tous les arts, la statuaire est celui qui doit veiller le plus exactement, s'il veut conserver son caractère de grandeur, à ne jamais dépasser certaines limites. Je sais que l'on concède à d'autres arts, la peinture, la poésie, la musique par exemple, le droit de s'abandonner plus librement à l'imitation des multiples mouvements de l'âme. Soit. Cependant, il faut bien le reconnaître, toutes ces distinctions ne sont que nuances, et les lois supérieures du beau sont les mêmes dans tous les arts : l'expression dans la musique a des lois analogues à celles de l'expression dans la statuaire ; là aussi, nous pouvons dire que la beauté musicale pure se concilie malaisément avec les altérations tonales, métriques, rythmiques, d'une mélodie subissant les innombrables impressions d'une âme tourmentée par ses passions. Là aussi, nous pouvons dire que plus l'expression est intense, plus la beauté musicale se sacrifie à la beauté morale... »

«; Dans la mélodie grégorienne, l'expression n'est point, comme dans notre musique, le résultat de la surprise, de la dissonance, de l'irrégularité ; elle ne s'attarde pas aux détails, elle ne s'attache pas à sculpter chaque mot, à fouiller dans le marbre mélodique les moindres nuances des mouvements de l'âme ; non, elle résulte de l'ordre général, de l'équilibre parfait, de l'harmonie constante de toutes les parties, du charme irrésistible qui se dégage de sa perfection. Discrète et mesurée, elle laisse à l'intelligence une large liberté d'interprétation ».

Discretion, mesure, sobriété, réserve, simplicité, profondeur, vérité, en même temps que plénitude et noblesse, tels sont les mots qui caractérisent le mieux, du simple point de vue artistique, l'expression des mélodies grégoriennes. Et, par là, l'art grégorien rentre véritablement parmi les arts de l'antiquité, toujours d'une magnifique simplicité.

« L'art chez les anciens, dit encore Dom Mocquereau, avait pour condition la simplicité. Le vrai, le beau et le bien ne peuvent être que simples. L'artiste véritable est celui qui traduit le mieux dans le monde extérieur, c'est-à-dire de

la manière la plus simple, l'idéal qu'il porte dans la simplicité de son intelligence. Plus une intelligence est pure et haute, plus elle conçoit la vérité d'une façon simple et une... L'art n'est pas destiné à encombrer l'intelligence humaine d'une multiplicité qui ne lui appartient pas; il doit tendre au contraire & relever le monde des sens jusqu'à y faire pénétrer un certain reflet de la simplicité et de l'unité du monde spirituel. L'art doit tendre à la perfection de l'individu humain et non pas à son abaissement; s'il s'adresse aux sens en provoquant des impressions et des émotions qui leur appartiennent, ce n'est que pour éveiller en quelque sorte la pensée de l'homme, pour l'aider à s'affranchir et à s'élever au-dessus du monde visible et sensuel par une sorte d'échelle habilement ménagée, d'après des lois posées par Dieu lui-même ».

En témoignage de ce qu'il avance, Dom Mocquereau cite quelques passages des admirables pages consacrées par Taine, dans sa *Philosophie de l'art en Grèce*, à la simplicité de l'art chez les Grecs.

Décrivant le temple, Taine remarque qu'il est ~ proportionné aux sens de l'homme... A cent pas de l'enceinte sacrée qui l'entoure, on saisit la direction et l'accord de ses principales lignes. D'ailleurs, elles sont si simples qu'il suffit d'un regard pour en comprendre l'ensemble. Rien de compliqué, de bizarre, de tourmenté dans l'édifice... : trois ou quatre formes élémentaires de la géométrie en font tous les frais ». Dans leurs pièces de théâtre, « point de caractères complexes et profonds comme ceux de Shakespeare, point d'intrigues... Quant à l'action, on peut la dire en deux mots : rien n'est pour l'effet, tout est uni et d'un naturel exquis... Pas un accent fort, pas un trait piquant, véhément; on sourit à peine, et cependant on est charmé comme devant une fleur des champs ou un ruisseau clair... Avec notre goût émoussé, violenté, accoutumé aux liqueurs fortes, nous sommes d'abord tentés de déclarer ce breuvage insipide; mais quand, pendant quelques mois, nous y avons trempé nos lèvres, nous ne voulons plus boire que cette eau si pure et si fraîche, et nous trouvons que les autres littératures sont des piments, des ragoûts et des poisons ».

Et après avoir parlé du contraste entre les Grecs et notre civilisation contemporaine, Taine résume sa pensée : « Ce contraste s'exprime en deux mots : leur vie et leur esprit sont simples; notre vie et notre esprit sont compliqués. Partant, leur art est plus simple que le nôtre, et l'idée qu'ils se forment de l'âme et du corps de l'homme fournit matière à des œuvres que notre civilisation ne comporte plus... Toutes ces particularités de la vie antique dérivent de la même cause, qui est la simplicité d'une civilisation sans précédents; et toutes aboutissent au même effet, qui est la simplicité d'une âme bien équilibrée, en qui nul groupe d'aptitudes ou de penchants n'a été développé au détriment des autres, qui n'a pas reçu de tour exclusif, que nulle fonction n'a déformée ».

C'est à peine s'il est besoin de transposer pour appliquer à l'art grégorien les réflexions qui précèdent, tant les diverses manifestations de l'art antique procèdent du même esprit. Il est impossible de ne pas reconnaître, dans la composition des mélodies grégoriennes, ce caractère d'admirable simplicité que Taine a si heureusement dépeint en traitant de l'art hellénique. Pensez à la plupart de nos mélodies sacrées : sur le papier, quelques lignes les contiennent, et quelques minutes, trois ou quatre au plus, suffisent à les exécuter. Pensez spécialement à nos toutes petites antiennes presque complètement syllabiques, d'une ligne ou deux à peine. Par quoi valent-elles? Par de l'emphase, de la grandiloquence, de la recherche d'effet? Aucunement. Elles valent par le dessin, par la « ligne », toujours simple, dépouillée, extrêmement sobre, sans retour de complaisance sur elle-même, et à qui la modalité antique confère une splendide fermeté.

Il faudrait en citer des centaines; par exemple *-Jesus autem transiens* (Ier mode), du carême; *Tamquam sponsus* (VIII^e mode), ou *Jesus proficiebat aetate* (VI^e mode), du temps de Noël. Peut-on rêver quelque chose de plus divinement simple dans la composition? Une petite montée suivie de sa détente, une toute petite protase suivie de son apodose, et c'est tout; quelques notes ont suffi. Aucune fioriture, aucune recherche d'effet. Rien que de la ligne. Ne serait-ce pas un contre-sens de mettre dans l'exécution ce que le compositeur a si visiblement banni de son œuvre? Or, ce sont ces petites antiennes qui constituent, avec la psalmodie qu'elles sont chargées d'accompagner, l'armature même de l'Office liturgique. Plusieurs versets de psaumes, avec, au début et à la fin, une antienne, voilà toute la psalmodie, tout le fond de l'Office. On pourrait même dire que l'Office est fait en grande partie de psalmodie, car les grandes pièces, telles que Répons de Matines, Graduels, Alléluias, ne sont souvent que de la psalmodie amplifiée et ornée. Ce n'est pas là, c'est trop clair, tout le répertoire grégorien; c'en est du moins la substance, et nous pouvons y chercher, sans crainte de nous tromper, quelque chose de ce que visaient les vieux compositeurs. Ces petites antiennes, pour être simples, sont-elles inexpressives? Non certes! Elles expriment à merveille un état d'âme, une attitude d'âme plutôt. Les plus grandes pièces : Graduels, Alléluias, Offertoires, Répons de l'office, accusent davantage, et d'ailleurs merveilleusement, tel ou tel sentiment. Au fond, pourtant, c'est partout la même attitude d'âme; partout ce même sentiment de révérence et d'adoration de la créature devant son Créateur, d'humilité, de confiance absolue, de tendresse profonde, de filial, joyeux et total abandon, en un mot, de « foi », au sens plein et ancien du mot, c'est-à-dire d'adhésion active, totale, à Dieu et à chacun de ses mystères, adhésion d'esprit, de cœur et de volonté, — toutes choses, semble-t-il, qui ne demandent pas spécialement à être tonitrueées ou déclamées, qui réclament bien plutôt une immense réserve et une parfaite discrétion.

Si l'on voulait caractériser d'un mot le chant grégorien, il faudrait dire qu'il est avant tout intérieur et, si l'on me permet ce néologisme, « intériorisant » : sa vertu propre est de nous faire rentrer au dedans de nous, non pour nous analyser, mais pour y trouver Celui qui y habite, pour parler, converser, vivre avec Lui dans l'intime cœur à cœur. Telle

est la conclusion à laquelle il est difficile, semble-t-il, d'échapper quand on vit en perpétuel contact avec les saintes cantilènes. Telle est celle aussi à laquelle aboutit fatalement l'étude attentive et désintéressée de la question. Car il y a ici beaucoup plus qu'une opinion personnelle ; il y a, à la base de la discussion, des principes absolument objectifs qui s'imposent avec toute l'évidence des *faits*. J'en citerai quatre principaux :

- 1° L'objet du chant grégorien, qui est uniquement la prière;
- 2° Sa technique modale et rythmique ;
- 3° Ses procédés de composition ;
- 4° Les nuances des manuscrits.

Dans cet article, nous nous en tiendrons uniquement au premier argument, que l'on pourrait appeler, si l'on voulait, sans d'ailleurs rien enlever à sa force probante, un argument *a priori*, à savoir l'objet propre du chant grégorien, composé uniquement pour traduire la prière, c'est-à-dire les relations intimes, d'ordre tout spirituel, entre l'âme baptisée et Dieu.

*

*

*

« Cela dépasse infiniment la musique », me disait, il y a quelques années, à Solesmes même, au sortir de la messe conventuelle à laquelle il assistait pour la première fois, un chef d'orchestre éminent de Paris.

Cela dépasse infiniment la musique! On ne saurait mieux dire. C'est qu'en effet, si beau, si artistique qu'il soit, le chant grégorien n'est pas de l'art pour l'art; il est tout entier ordonné à Dieu, tout entier prière. On l'a défini très justement : la prière chantée de l'Eglise.

Qu'est-ce à dire : une prière? Que signifie exactement ce petit mot? Car enfin ce n'est pas qu'un mot, et celui-ci est particulièrement riche de sens. Nous nous contenterons de quelques réflexions, opportunes à l'heure actuelle.

Le mot prière, qui implique une relation avec Dieu, exclut avant tout et par principe toute idée de « concert spirituel ». Il faut bien nous entendre sur ce point capital. A lire certaines revues musicales, il semble qu'une nouvelle théorie voudrait se faire jour, et qui ne tendrait à rien moins qu'à réduire toute la musique, et surtout la musique vocale, même religieuse, à une suite de beaux sons, « à un jeu émouvant de lignes et de couleurs ». Cela déconcerte un peu! Est-ce que par hasard notre grande polyphonie classique ne serait que cela? Ce serait vraiment dommage; ce serait méconnaître les hiérarchies nécessaires et oublier qu'en tout art digne de ce nom, « le fond prime la forme; et la pensée, l'expression ou le signe », comme disait Camille Bellaigue. Si, par exemple, les œuvres de Bossuet nous remplissent toujours de la même admiration, n'est-ce pas précisément parce que sa forte et belle langue est au service d'une pensée profonde, le revêtement splendide d'une doctrine plus admirable encore?

N'est-il pas réellement inquiétant de lire dans les revues musicales, même religieuses, des articles signés de noms connus, de maîtres de chapelle réputés, même de religieux, qui ne voient dans le chant d'Eglise que l'effet à produire, l'éclat à donner, le succès à obtenir?

Devant cette méconnaissance absolue de la valeur et de la dignité de l'Office, nous avons le devoir, nous, moines, d'affirmer tranquillement les principes, sans rien diminuer de la vérité. Nous sommes très à l'aise pour parler, car il ne viendra, je pense, à l'idée de personne d'accuser Solesmes de se désintéresser du point de vue artistique dans l'interprétation du chant grégorien, après tous les travaux de ces soixante dernières années. Il n'est sans doute pas d'endroit au monde où l'on a travaillé la question avec plus d'application, de patience et, j'oserai dire, de succès, puisque tout le magnifique renouveau que nous constatons depuis un quart de siècle en est le résultat direct.

Avec le chant grégorien, il faut le reconnaître, nous sortons de la musique proprement dite, je veux dire du domaine proprement esthétique, artistique et musical. Si, par la langue dans laquelle il s'exprime, il appartient matériellement à la musique, il dépasse infiniment par sa fin la musique. C'est à Dieu tout seul qu'il s'adresse, et non aux fidèles, sinon secondairement et comme par surcroît. Il n'est donc pas un article de concert, même spirituel; il n'a pas sa fin en lui-même, il est essentiellement en fonction d'autre chose, qui lui donne sa raison d'être. Aussi longtemps qu'on en restera avec lui aux impressions d'art, on ne connaîtra que l'écorce; il faut de toute nécessité aller jusqu'à la moelle, jusqu'à la substance même qui est la prière, c'est-à-dire le commerce intime de l'âme avec Dieu. Le snobisme n'a rien à voir ici, pas plus que l'archaïsme ou la fantaisie. C'est pourquoi sans doute ceux qui l'abordent en profanes, en musiciens purs ou en esthètes avides d'émotions, ne le comprennent pas, le défigurent, et voulant lui faire dire ce que, par sa constitution même, il ne peut pas dire, en arrivent inconsciemment à le travestir et à l'empêcher d'apparaître ce qu'il est.

Entre la musique moderne, même religieuse, même celle qui semble le plus près de réaliser l'idéal du genre, et l'art grégorien, il n'y a pas, il ne peut pas y avoir de commune mesure. La musique religieuse, même la plus idéale, n'échappe pas complètement à la recherche de l'effet pour l'effet : on y sent le travail de composition ; si peu que ce soit,

elle reste, malgré tout, article de concert. Le chant grégorien, jamais. Si l'art y est réel, il est tellement simple et spontané qu'il s'efface devant son objet et se laisse presque oublier. Si l'on veut me permettre cette comparaison, on pourrait dire qu'entre la musique religieuse la meilleure et l'art grégorien, il y a la même différence qu'entre un laïque vivant dans le monde en excellent chrétien, si bon, si religieux qu'on le suppose, et un Religieux tout court; non pas que le Religieux soit forcément un saint, hélas ! mais tout de même il est, par état, soustrait à tout usage profane et consacré uniquement à Dieu, tel un calice.

Le chant grégorien lui aussi est un consacré. Il n'existe que pour Dieu, pour L'adorer, Le remercier, et Lui apporter tout l'amour de l'humanité rachetée. Il ne vise aucunement à produire un effet, à attirer les regards sur soi, à plaire ; il n'a qu'un but : « servir », se faire oublier pour conduire les âmes à Dieu. En lui se vérifie magnifiquement le joli mot de saint Jean-Baptiste : *Illum oportet crescere, me autem minui.*

Si l'on objecte la sanctification des fidèles, la réponse est facile. Nous y reviendrons plus loin. Dès maintenant, remarquons que le souci de l'édification des fidèles ne vient qu'en second lieu dans la liturgie, et comme par surcroît. Elle n'est pas, à proprement parler, un but de la liturgie, mais plutôt un effet. C'est à Dieu premièrement et essentiellement que la liturgie s'adresse. Dieu d'abord. C'est pour Lui que nous sommes, pour Lui que nous vivons; dans notre prière, c'est à Lui que nous nous adressons et non à ceux qui nous écoutent; c'est à Lui que nous rendons nos hommages au nom de toute la création. De grâce, quand nous prions — et il faut sans doute considérer la Messe et l'Office comme une prière! — gardons les hiérarchies nécessaires.

« La beauté surnaturelle du Seigneur en nous, dit admirablement l'abbé de Solesmes dans son Commentaire sur la règle de Saint Benoît, cette ressemblance parfaite avec Lui que toute l'économie surnaturelle s'emploie à graver, cette empreinte divine que la frappe du balancier liturgique imprime perpétuellement en nos âmes, ne nous est pas donnée pour que nous en jouissions tout seuls, dans une sorte de coquetterie intérieure... Et c'est seulement parce que Dieu «cherche des adorateurs en esprit et en vérité » qu'Il nous a faits un avec son Fils par son Saint- Esprit. Dans cette phrase extraordinaire qui commence l'Épître aux Ephésiens, saint Paul marque bien que la fin suprême de la création et de la Rédemption, de la récapitulation de toutes choses dans le Christ, c'est le témoignage liturgique de l'excellence et de la beauté infinies : *Elegit nos in ipso ante mundi constitutionem, ut essemus sancti et immaculati in conspectu ejus in caritate; qui praedestinavit nos in adoptionem filiorum per Jesum Christum in ipsum, secundum propositum voluntatis suae, in laudem gloriae gratiae suae, in qua gratificavit nos in dilecto Filio suo.* Il y a donc connexion étroite des trois éléments : union à Dieu, louange de Dieu, gloire de Dieu. Notre sainteté individuelle et conventuelle se traduit dans cette même prière .liturgique qui la réalise le plus efficacement ; notre béatitude, c'est d'entrer dès ici-bas dans la vie et la Joie de notre Dieu; c'est de faire refluer éternellement par la voie de l'Esprit et du Verbe, vers le principe sans principe qui est le Père, tout l'être créé et increé qui descend de cette source par le Verbe et par l'Esprit ».

Regardez attentivement nos mélodies grégoriennes; c'est bien cette note-là qu'elles sonnent !

Comme nous le remarquons plus haut, elles expriment à merveille, non pas seulement ce que nous disons à Dieu, mais aussi et peut-être surtout ce que nous sommes devant Lui, notre attitude d'âme. Or S. Benoît résume toute cette attitude en un mot, comme il ramène toute sa spiritualité à une seule vertu compréhensive : l'humilité, laquelle est chez lui le fruit d'un double regard, regard de Dieu sur nous, et de nous vers Dieu, cette disposition foncière d'humilité profonde, d'adoration, d'action de grâces, de louange, de confiance absolue aussi, d'inaltérable paix et d'amour, dont nous avons parlé; et c'est précisément cela même qui

fait le fond, la principale beauté et toute l'efficacité de la prière chantée de l'Eglise.

A la différence de beaucoup d'âmes modernes, qui ont besoin, dans leur piété, de perpétuels retours sur soi, d'examens répétés, etc., les anciens aimaient à faire surtout crédit à Dieu et oubliaient plus volontiers le ~ moi » pour s'appuyer davantage sur l'efficacité unique de l'Œuvre Rédemptrice. *Oculi mei semper ad Dominum, quia ipse evellet...* Les mélodies grégoriennes sont singulièrement éloquents et expressives de la vieille et bonne spiritualité; et c'est là d'où leur vient leur extraordinaire action dans les âmes, qu'elles pacifient, dilatent et portent vers Dieu. Il y aurait beaucoup à dire sur ce point ; ici nous devons nous tenir uniquement dans la région des principes.

Paix, douceur, ce sont les mots auxquels il faut toujours revenir quand on parle de l'art grégorien, amour surtout. S'il est en effet une chose qui se dégage de l'étude de nos mélodies traditionnelles, c'est qu'elles sont vraiment baignées de tendresse; quel que soit le sentiment qu'elles traduisent, c'est toujours une atmosphère d'amour, mais d'amour vrai et profond; elles sont essentiellement de la charité. C'est vraiment l'esprit de l'Eglise tout entier qui est en elles. *Plenitudo legis dilectio.* On peut dire d'elles ce qu'on a dit, je crois, des fresques de l'Angelico, qu'elles ont été écrites à genoux. Et quand il m'arrive d'entendre certains airs profanes plus ou moins expressifs, ou certaines tirades plus ou moins pathétiques, je ne puis m'empêcher de penser que tout de même nos anciens avaient trouvé infiniment plus tendre, plus délicat et plus fort.

Il est vrai que l'amour qu'ils chantaient était le seul digne de ce nom, la grande Charité divine dont nos pauvres amours de la terre ne sont qu'un si pâle reflet ! Ainsi, l'art grégorien est beaucoup plus que de la musique, beaucoup plus même qu'une prière ; parce qu'il est la prière de l'Eglise, il est surtout un esprit, une spiritualité, celle-là même que le Seigneur nous apprenait quand* Il définissait les conditions vraies et les qualités de la prière : *In spiritu et veritate oportet adorare... nam et Pater tales quaerit qui adorent eum.* Ce que Dieu veut, quand nous prions, ce n'est pas de

l'éclat extérieur, ce n'est même pas une certaine exaltation sentimentale ; ce qu'Il veut, c'est cette prière intime, qui part de l'âme et monte à Lui tout seul. *In spiritu et veritate oportet adorare*. Peut-être la leçon est-elle plus opportune de nos jours. Les œuvres, bonnes en soi, se multiplient à plaisir, presque à l'excès ; il n'est pas impossible que l'on y favorise quelquefois un peu trop le côté extérieur et humain, au détriment de l'autre. Ce qui importerait surtout, semble-t-il, ce serait de prendre les âmes par un principe plus intérieur et profond ; peut-être la prière liturgique grégorienne, mieux comprise, mieux aimée et mieux réalisée, serait-elle infiniment utile aux progrès spirituels des âmes, et à la rechristianisation de la société, qui se paganise de plus en plus.

Quoi qu'il en soit, nous ne sommes plus ici, c'est manifeste, sur le terrain naturel, musical, esthétique; nous sommes complètement sur le plan surnaturel. Et dès lors, la première condition pour « comprendre », c'est la foi et l'humilité. Il ne sert de rien d'employer de grands mots, d'inonder l'univers de dissertations, d'articles, de discours, alors que souvent l'on ignore à peu près tout de la question, aussi bien le côté purement paléographique que les principes religieux qui sont à la base! Laissons s'agiter les incompetents, et mettons-nous à l'école de l'Eglise.

Le Seigneur a dit une parole admirable, qui, comme on l'a fait remarquer justement, trouve son application dans toutes les branches de l'activité humaine, mais qui se réalise particulièrement dans les œuvres surnaturelles : *Confiteor tibi, Pater, Rex caeli et terrae, quia abscondisti haec a sapientibus et prudentibus et revelasti ea parvulis*. C'est aux tout petits, aux très humbles de cœur que se révèle la vérité surnaturelle. C'est un fait d'expérience. Or, parmi la foule des fidèles qui se pressent à nos Offices à Solesmes, ce ne sont pas toujours les plus grands musiciens, les artistes les plus fins qui « comprennent » le mieux; il s'en faut; ce sont ordinairement les plus humbles. L'art grégorien, tel que nous le dépeignons ici, sobre et dépouillé dans sa magnificence, est un art très supérieur; pour le comprendre, il faut être ou un très grand artiste ou une âme très humble, le grand nombre n'entre pas et ne voit que l'extérieur ; mais c'est encore, parmi les dispositions requises, l'humilité qui l'emporte. Il en va du chant grégorien comme de tous les procédés qui produisent la grâce : les sacrements, l'Eucharistie en particulier, comme de l'Ecriture Sainte elle-même, beaucoup moins accessible aux savants et aux intellectuels qu'aux humbles femmes du peuple, les plus simples, mais qui ont vraiment Dieu dans le cœur et ne vivent que pour Lui. Et c'est encore une preuve du caractère surnaturel de la prière chantée de l'Eglise.

Si le chant grégorien n'est pas un sacrement, il est du moins un sacramental, comme la liturgie dont il fait partie intégrante; c'est dire qu'il opère *ex opere operantis Ecclesiae*, par la vertu de l'Eglise qui prie par lui. Il n'est pas en effet une prière individuelle, si belle qu'elle soit, mais la prière de l'Eglise, en tant que telle; nos pauvres individualités doivent s'effacer et disparaître dans le grand courant de l'Eglise, le corps social du Christ. Et il serait facile de montrer que telle était bien l'idée que l'on s'en faisait au moyen âge.

Ajoutons que ces pièces admirables, si belles qu'on n'a jamais pu les surpasser en plénitude comme en profondeur, textes et chants, ne sont pas le fruit de la pensée et de la méditation d'un homme, d'un compositeur de génie. Elles sont nées de la contemplation surnaturelle, jaillies du cœur des saints en plein commerce avec Dieu, sous la lumière de foi. *Haec de gremio sanctorum Patrum collegimus*, dit un vieux texte; *quorum quidam hunc modum cantandi ab angelis didicerunt; alii Spiritu Sancto rimante in cordibus eorum per contemplationem perceperunt. Quainformam si diligenti studio imitari conamur, nos quoque subtilem percipiemus dulcedinem intellectus, canentes Deo in cordibus nostris, spiritu et mente*. Si nous voulions arriver à saisir nous aussi cette « subtile douceur » d'amour qui fait le fond des cantilènes grégoriennes, la condition est formelle : chanter pour Dieu seul, en esprit de prière, *in corde, spiritu et mente*.