

Le chant grégorien

Sa richesse musicale

A la richesse mélodique et modale, le chant grégorien en ajoute une autre non moins grande: la richesse rythmique.

L'indivisibilité du temps premier est à la base du rythme grégorien. Elle n'est point détruite par les faits d'allongement, d'accélération et de condensation qui résultent de l'application des lois de l'agogique, lois artistiques et naturelles. Elle est la source d'une paix sereine, d'une calme religieux qui se dégage, quoique à des degrés divers, de toutes les pièces du répertoire. Les plus grandes douleurs, comme les joies les plus exubérantes, se tempèrent, elles ont des limites que la cantilène liturgique s'interdit de franchir.

Les temps premiers se groupent en petits rythmes binaires et ternaires, harmonieusement mélangés. La synthèse de ces petits rythmes nous achemine vers un accent particulier d'incise, les incisives se soudent en membres pour se soumettre à un accent principal, les membres forment la phrase que domine l'accent général ou phraséologique.

Le rythme grégorien est une ordonnance du mouvement sonore et des éléments qui le constituent. Il occupe donc une place prépondérante dans l'exécution. S'il fait défaut, la plus belle ligne mélodique sera sans vie, sans âme. A certain moment, il sera l'unique élément à se faire valoir. Dom Mocquereau dit, au sujet de la première phrase de l'Introit *In medio*: « la mélodie s'efface pour laisser toute la place au rythme ».

Ce rythme, auquel on attribue le principal charme des mélodies grégoriennes, est musical, libre, gracieux et varié.

Rythme musical, et par conséquent précis. Il ne connaît pas l'imprécision du rythme oratoire.

Rythme libre. Il est dépouillé de toute entrave, de tout rigorisme. Pas de symétrie, pas de carrure gênante, mais

proportion et équilibre; c'est moins un élément de division qu'un élément de synthèse. Mais rythme libre ne veut pas dire fantaisie rythmique, encore moins absence de rythme. Cette liberté concerne uniquement les compositeurs anonymes des cantilènes, et non l'exécutant, c'est-à-dire que ce dernier n'est pas libre de rythmer selon ses caprices ou ses goûts excentriques. Si libre et si fluide soit-il, le rythme existe toujours et d'une façon très précise. Il importe de le découvrir.

Rythme gracieux et varié. Il n'admet rien de brutal, rien de guindé. Il suit à pas délicats et avec une admirable flexibilité les courbes et les moindres sinuosités de la ligne mélodique.

Si nous avons étudié séparément les trois éléments constitutifs d'une monodie: mélodie, modes et rythme, c'était pour les mieux connaître et pour nous rendre compte de leur valeur respective. Dans la réalité concrète, ils sont inséparables. Seul l'apport général des trois inculquera à une pièce vocale sa valeur esthétique.

La superbe beauté de l'Offertoire *Jubilate Deo*, au deuxième dimanche de l'Épiphanie, tient à l'harmonieux concours des trois éléments mélodique, rythmique et modal, et à cette soumission de tout le mouvement sonore à quelques accents phraséologiques éminemment expressifs qui régissent toute la pièce. Cette ascension vers un sommet mélodique, ascension pleine de vie et d'intérêt, puis son éloignement vers un repos proviennent et de l'ordonnance rythmique et du souffle mélodique.

* * *

Le but de la musique est l'expression.

Le langage des sons n'a pas pour but de se substituer au langage des mots. Il n'a jamais prétendu exprimer des concepts. Le jour où l'on écrira, au-dessus de chaque mesure, une idée correspondante, la musique aura vécu.

La musique évoque des images, elle suggère un sentiment sans l'exprimer, elle fait naître des émotions analogues dans des âmes très différentes. Elle n'est pas un véhicule de

pensées, mais un puissant inspirateur de sentiments, et elle peut, dans certaines conditions, devenir une source féconde de pensées. Moins précise que la parole, elle est plus universelle et beaucoup plus intense que le langage parlé. Elle gagne en intensité beaucoup plus que ce qu'elle perd en précision. De là sa puissance presque illimitée sur tout notre être humain.

Dans la musique vocale religieuse, le langage des sons s'acquitte d'un rôle plus précis: il exprime le texte. Tout en conservant sa vie propre et ce qui en découle essentiellement, c'est-à-dire son expression propre, la musique se fait la servante du texte, elle met à son service toutes ses puissances de suggestion. La fin de la musique vient accentuer la fin du texte, et une musique est d'autant plus expressive qu'elle collabore plus intimement avec le texte pour atteindre ce but.

Quant il s'agit du chant grégorien, la mélodie et le texte contractent ensemble, le plus souvent du moins, un mariage d'amour qu'aucune autre musique vocale n'a dépassé, ni même égalé.

La mélodie de l'Offertoire *Iustorum animæ in manu Dei sunt*, par exemple, semble nous suggérer que les âmes des justes sont comme des joujoux dans la main de Dieu, elles sont comme les jouets du bon Dieu. Ces âmes jouissent de la paix, mais c'est une paix joyeuse et une joie surabondante que souligne la vocalise de *autem*.

Citons encore le *Passer invenit*, communion du troisième dimanche du Carême, où des fragments mélodiques imitatifs suggèrent puissamment le sens même du texte littéraire.

Serait-il superflu d'affirmer maintenant que le chant grégorien recèle une expression objective et que cette expression extériorise une réalité spirituelle?

Il est à remarquer, toutefois, que si l'on voulait déceler la raison ultime et la source première de cette expression, il faudrait s'élever au-delà du domaine purement musical. Le chant grégorien manifeste sans doute son expression par la merveilleuse souplesse de sa mélodie qui se joue des tons et des modes; mais, toute expression supposant d'abord une impression, la source première de cette impression réside avant tout dans une inspiration pleine de foi. « Ceux qui

l'ont composé possédaient à la fois, à un très haut degré, et le don de sagesse qui leur permettait de saisir le sens profond des textes sacrés et la vertu d'art qui leur faisait trouver les formules musicales les mieux adaptées » (1). Et la raison ultime de l'expression grégorienne tient en définitive à son objet propre et pas ailleurs: le chant grégorien est une prière chantée, il est « comme la langue de la liturgie » (2), le langage de l'Église, la voix du Corps mystique du Christ.

En signalant ici le caractère religieux du chant grégorien, nous faisons écho à l'une des plus chères affirmations de Vincent d'Indy:

« L'origine de la Musique, comme celle de tous les Arts (qu'on s'efforce actuellement, sans y parvenir du reste, de rattacher à d'autres causes) est incontestablement d'ordre religieux. Le premier chant fut une prière. Louer Dieu, célébrer la beauté, la joie et même la terreur religieuses, fut le seul objet de toutes les œuvres artistiques durant près de huit cents ans. Et par cela même, les artistes d'alors exprimaient la *Vie*, c'est-à-dire les sentiments de l'homme, amour, espérance, joie et douleur, d'une façon — soit dit en passant — bien plus profonde et bien plus vraie que ceux qui, sous prétexte de dépeindre la *vie actuelle*, ne savent en exprimer que le décor, que le côté extérieur, futile et passager. » (3)

Pour nous en tenir au seul point de vue artistique, nous apporterons quelques exemples marquants d'expression descriptive, symbolique, émotive ou dramatique.

L'expression descriptive se signale souvent par une sorte d'imitation mélodique. Elle est peu importante et ne doit pas être recherchée avec trop d'acharnement. Un dessin montant habille les mots *ascendentem*, *ascendens* et *ascendit* dans la messe de l'Ascension. Le mot *florebit* se prête volontiers à un bel épanouissement mélodique dans l'Alleluia *Justus germinabit*.

(1) Dom L. BARON, o.s.b., *L'Expression du chant grégorien*: Voir *Revue Grégorienne*, septembre 1938 - janvier 1939. Il faut lire aussi R. P. JULES MARTEL, o.m.i., *L'Expression dans la prière chantée et l'École de Solesmes*, Université d'Ottawa, 1940.

(2) Pie XI, *Divini Cultus*, 1928.

(3) VINCENT D'INDY, *César Frank*, Paris, Alcan, 1930, p. 105.

L'expression symbolique n'est pas moins subtile. Elle évoque tout de même une idée plus générale. La montée et la descente mélodique dans l'Introït *Rorate cali*, au quatrième dimanche de l'Avent, symboliseraient bien la descente, sur terre, du Fils de Dieu. Vincent d'Indy remarque que dans le Trait *Te Deum*, à la messe votive de la Sainte Trinité, « chacune des trois Personnes est représentée sous un *ambitus* mélodique différent, procédant par tendance ascensionnelle ». Puis il ajoute: « qu'on ne vienne pas me dire que ces détails sont des arguties de notre invention auxquelles les compositeurs de ces chants n'ont jamais pensé; ce serait étrangement méconnaître cette magnificence symbolique de l'art du Moyen Age, sculpture des portails de nos cathédrales françaises, fresques italiennes du XVe siècle, Annonciations aux poses traditionnelles, toutes œuvres expressives et qui doivent leur expression à certains détails fort menus, pouvant sembler sans importance aux esprits superficiels, mais où le véritable artiste trouvera une pure et sincère émotion » (1). Même si l'on admet le bien fondé de cette expression symbolique, il ne s'ensuit pas qu'il faille, dans l'exécution, traduire ces ornements par autant de variations de mouvement. L'exécution ne comporte rien d'excessif, rien d'exagéré; elle garde une certaine dose de modération, elle se délimite une marge d'entrain, de sérénité et de calme qu'elle ne franchit jamais.

L'expression émotive est d'une importance beaucoup plus considérable. Elle dérive directement du texte qui la crée. La cadence *do-si* sur la fin des mots *sustinui* et *fuit* de l'Offertoire *Improperium*, au dimanche des Rameaux, suggère une expression de plainte, souligne à merveille la déception du Sauveur affligé cherchant en vain des âmes qui le consoleraient. L'Offertoire *Super flumina*, au XXe dimanche après la Pentecôte, est une peinture musicale d'une émotion profonde d'où s'exhale la plainte des Juifs exilés. Comme pour nous donner une idée du souvenir obsédant qui torturait les captifs à Babylone, la mélodie brode longtemps la corde de *fa* avant de se poser, avec un dernier soupir, sur le *ré*.

Enfin, le chant grégorien, qui n'est pas scénique du tout et encore moins théâtral, connaît l'expression dramatique.

(1) Voir *Revue des Jeunes*, 25 mai 1922.

La Communion *Quinque prudentes*, au Commun d'une vierge non martyre, est une sorte de petit drame sacré en trois actes dont la musique correspond exactement au sens du texte liturgique et le suit magnifiquement dans son évolution dramatique:

a) exposition de la conduite des cinq vierges sages qui, ayant pris leurs lampes et mis de l'huile dans leurs vases, attendent l'arrivée de l'Époux — la mélodie, comme le texte est dans un état statique, monotone et discipliné;

b) le cri dans la nuit : Voici le Seigneur! Voici l'Époux attendu! — la voix s'élève et s'enthousiasme . . .;

c) l'adoration devant le Seigneur — la mélodie redescend et se termine sur la tonique . . . à genoux.

* * *

Le chant grégorien est une réalité esthétique, tel est le mot synthèse de tout ce qui précède.

C'est un art discret. Sobre dans ses procédés et limité dans son matériel sonore, il est sublime dans son expression.

C'est un art délicat, d'une incontestable valeur musicale susceptible d'affiner le goût des plus grands musiciens.

C'est un art parfait, à la fois très noble et très simple, capable de nourrir l'âme et de l'élever.

Enfin c'est un art humain malgré son caractère sacré: « Il faut se rappeler l'origine de ces chants, cantiques obscurs sortis du fond ténébreux des catacombes, où souffraient des hommes dont l'âme parlaient mieux parmi les persécutions; et où les mélopées, même païennes, du temps, s'étaient adaptées aux besoins de la religion nouvelle. Mélopées simples, venant du cœur ou recrées par le cœur, qui ont pu ensuite, de siècle en siècle, s'épanouir, se parer et se multiplier en l'honneur du Christ et de la Vierge; mais qui étalaient d'abord en toute sincérité la voix des humbles et des souffrants. Or l'âme ne vit que sous le poids de la croix. *Si elle ne porte pas sa croix, elle se tait.* Et c'est ainsi que les mélodies grégoriennes, en même temps qu'elles possèdent un caractère sacré surhumain, révèlent une profonde humanité. Si on étudie avec attention ces extraordinaires vocalises, on est saisi d'admiration devant l'espèce de rayonnement univer-

sel qui s'y trouve. La terre, les étoiles, le soleil, les fleuves, on y voit tout chanter, associé aux douleurs ou à l'exaltation mystique de l'homme. Et la mélodie s'étale en neumes de plus en plus figurés, qui dessinent les courbes d'un beau paysage montagnard, ou je ne sais quel parcours d'astres, ou encore les élans plus immatériels d'une incomparable ascension d'âmes, allant de la tendresse de *Vox turturis* à la grandeur divine du *Christus factus est* » (1).

Quoi d'étonnant, dès lors, qu'un grand théoricien et professeur allemand, Anton Urspruch (mort en 1907), n'ait admis l'ignorance du chant grégorien pas plus chez l'homme moderne que chez le musicien. « L'homme moderne, remarquait-il, voire le musicien, n'éprouve d'ordinaire pour le chant grégorien qu'une complète indifférence, et cependant, si ce musicien était vraiment musicien, si cet homme était un peu plus humain, il ne saurait s'empêcher d'être, pour ainsi dire, transpercé par le rayon lumineux qui émane de ce joyau d'art! » (2). Le protestant Urspruch écrivait ces lignes en 1900, dans une série d'articles sur l'apologie des mélodies grégoriennes.

Mais Bertrand Ellion ne partageaient pas, à cette époque-là, la même estime (3). Il voyait dans la cantilène religieuse une sorte de momie de musée, un *vieil art*, et reprochait à Vincent d'Indy d'en avoir introduit l'étude dans son enseignement. La réponse de d'Indy ne tarde pas. Réponse claire, nette, substantielle, intitulée *Jeunes Musiques*, dont voici quelques passages :

« Parlons sérieusement : Y a-t-il un *vieil art*? N'est-ce pas précisément l'un des privilèges les plus imprescriptibles et les plus incontestables de l'art, sans qualificatif, de vivre en dehors du temps?

« Et les formules? dira-t-on. Oh! d'accord, les formules peuvent vieillir, mais ce serait faire preuve d'un esprit bien étroit que de faire consister l'art en une série de formules évidemment sujettes à la mode et à l'usure, au même titre qu'un justaucorps à fraise ou *smoking*. Pour moi, je resterai

(1) GUY DE LIONCOURT, *Tablettes de la Schola*, 1927-1928, pp. 40 et seq.

(2) Voir *Tribune de Saint-Gervais*, juillet-août 1901.

(3) Voir *L'art moderne*, Bruxelles, 9 décembre 1900.

toujours persuadé que ce qui est d'essence vraiment supérieure, toutes les manifestations de tous les temps en lesquelles s'est exprimé intensément le sincère sentiment humain, tout ce qui est *beau*, en un mot (bien que ce mot ait le don de choquer certains obscurantistes), ne vieillira jamais...

« Vieilles musiques: l'antienne grégorienne: *Nemo te condemnavit*, le motet: *O vos omnes* de Vittoria, les chorals d'orgue ou les cantates d'église de Sébastien Bach, mais combien plus expressives et, quoi qu'on dise, plus *près de nous* que tant d'œuvres prétendant orgueilleusement et dogmatiquement monopoliser l'expression musicale de notre temps! . . .

« Les vieilles musiques ne sont pas toujours, hélas! celles dont la date est la plus ancienne! » (1)

Son rôle dans l'évolution de la musique

L'art musical est en perpétuelle évolution. Il est comme une spirale, comme une chaîne dont les anneaux très variés seraient constitués par des chefs-d'œuvre caractéristiques, éprouvés par le temps et conservés par l'histoire.

Les créateurs de génie se succèdent en nombre très minime. Ils bénéficient des inventions artistiques de leurs devanciers, ils découvrent des horizons inconnus et tracent de nouveaux sentiers. Et, par l'apport de nouvelles beautés, ils contribuent à l'avancement de l'art, sans amoindrir les productions vraiment belles de leurs prédécesseurs. « Les œuvres de beauté, disait d'Indy, sont éternelles: elles montent peu à peu et restent toujours aussi belles, qu'elles que soient celles qui se présentent après ».

La première époque de la musique est celle de la monodie, monodie religieuse et monodie profane, c'est-à-dire le chant grégorien et la chanson populaire qui en est issue. C'est la seule production musicale durant tout le Moyen Age.

Le christianisme naissant s'est associé la musique dans le déploiement de son culte extérieur. Il la débarrasse de ses attaches anciennes avec les autres arts et lui assigne la rôle de souligner et de renforcer la parole des textes sacrés. Le

(1) *Tribune de Saint-Gervais*, janvier 1901.

chant grégorien est ce produit musical des trois civilisations grecque, romaine et hébraïque que l'Église a baptisé, après l'avoir pétri et unifié.

La modalité grégorienne et les airs religieux deviennent tellement familiers au peuple chrétien, que celui-ci les adapte à des paroles profanes et les associe à la danse, car la chanson populaire, du moins à son origine, était toujours destinée à la danse. Le rythme s'accroît et la mélodie, en s'altérant peu à peu, prépare la tonalité moderne.

L'essor progressif de la musique profane influence profondément la musique religieuse de l'époque. Les mélodies des chansons populaires s'infiltrèrent dans certaines messes polyphoniques et déterminent alors la nécessité d'une réaction de la part de l'autorité ecclésiastique.

Mais l'évolution de la chanson populaire, de la chanson polyphonique et du madrigal a donné naissance aux principaux genres instrumentaux, et ces genres ont eux-mêmes donné une raison d'être aux instruments qu'ils utilisaient. Cette évolution révèle une certaine recherche d'effets extérieurs et de tendances dramatiques. Ainsi se prépare l'éclosion de la troisième époque, dite harmonique et appelée *art moderne*. Nous sommes à l'origine de la musique pure avec ses formes déterminées.

Les époques de la musique se sont succédées, ou plus justement, comme nous l'avons déjà dit au début, se sont superposées au cours de l'histoire, sans se détruire l'une l'autre: époque exclusivement monodique d'abord, puis époque polyphonique, enfin époque harmonique.

Il en sera un peu de même des formes musicales traditionnelles. Nées l'une de l'autre et à des âges différents, elles demeureront aussi longtemps que des compositeurs de génie les vivifieront.

* * *

Dans toute œuvre musicale bien composée, on distingue deux choses: la substance musicale, c'est-à-dire ce qu'elle contient ou exprime, et sa forme, c'est-à-dire son cadre, son ordonnance.

Cette substance procède de la *vertu d'art*, elle dépend de la *nature musicale* de l'auteur. Elle imprime à chaque composition un caractère propre et la différence de toutes les autres œuvres précédentes ou contemporaines de même forme ou de même nom.

Quant à la forme musicale, le savant professeur à la classe de contrepoint de l'École César Franck, M. A. Bertelin, la définit ainsi: « La forme, coordination en un tout homogène des éléments dont se compose une œuvre d'art, est l'instrument dont on dispose pour exprimer sa pensée. La forme est le *cadre* dans lequel se classent et s'ordonnent les *idées*. Elle leur confère leur valeur propre: *valeur absolue* et *valeur relative* » (1).

Saint-Saëns avait l'habitude de dire: l'art, c'est, avant tout, la forme. On l'admet facilement, surtout s'il s'agit de la musique pure,

Dans la musique dramatique ou scénique, la forme musicale est d'une nécessité moins impérieuse, ou plutôt elle doit se soumettre aux exigences de la parole et du geste. L'œuvre n'atteindra son sommet artistique que dans la mesure où ces trois éléments: musique, texte et gestes, collaboreront fraternellement pour traduire ou exprimer, pour renforcer ou commenter la parole.

Mais il en va autrement dans le cas de la musique pure. Ici l'élément musical, privé de tout aide extrinsèque tel la parole, est seul à se faire valoir. C'est alors que s'impose la nécessité des formes musicales.

Elles ne sont gênantes pour aucun créateur puissant, et leur importance en musique est manifeste. « Sans que leur ordonnance, fondée sur la logique et la beauté, soit altérée essentiellement, elles savent se livrer avec docilité à l'étreinte *personnelle* de génies très divers, pour l'enfement de chefs-d'œuvre, mais elles savent aussi fort bien se refuser aux tentatives des impuissants incapables de les féconder » (2). Paul Bertrand, dans son *Histoire de la musique*, précise que chaque forme ne représente qu'un principe, un cadre général extrêmement large, de nature à ordonner une composition,

(1) *Traité de Composition musicale*, Paris, 1931, vol. I, p. 71.

(2) VINCENT D'INDY, *Beethoven*, p. 115.

et non pas un moule immuable imposant une réalisation conventionnelle à l'inspiration du musicien.

L'apparition des formes musicales dans la musique présuppose la préoccupation d'un ordre ou d'un plan déterminé, non sans analogie avec l'élément architectural de l'époque. On s'aperçoit aussi que toutes les formes musicales modernes se retrouvent en germe, à l'état de principe, dans le chant grégorien.

L'érudit musicien que fut Saint-Saëns a écrit quelque part : « Le chant, dit grégorien, est une musique *spéciale* qui n'a rien de commun avec notre art musical ». Vincent d'Indy lui répond : « Eh bien, en dépit du vénérable auteur d'un certain *oratorio de Noël* (de Saint-Saëns) sûrement moins expressif que le : *Gaudent in calis* de Vittoria, je soutiendrai que non seulement le chant grégorien touche de près à notre art musical, mais qu'il en est l'ancêtre incontestable, puisque presque toutes les formes, symphoniques ou dramatiques, qui se sont succédées au cours des siècles et dont l'invention a été attribuée à tel ou tel compositeur, existaient déjà, et d'une façon très caractérisée, dans les belles pièces grégoriennes, qui, durant un millier d'années ont été, en somme, toute la musique » (1).

Pour s'en convaincre, il suffira de signaler comment les principales formes musicales, à partir de la simple phrase isolée jusqu'aux formes : Motet, Fugue, Chanson populaire, Suite, Sonate, Lied, Rondeau, Variation... existent en germe dans le chant grégorien qui en contient beaucoup d'autres inconnues de la musique moderne.

La phrase musicale isolée, sans modulation, est le cas de beaucoup d'antennes ou de petites pièces grégoriennes, par exemple l'antienne *Miserere* aux Complies du Dimanche, et le *Kyrie XII*.

Le Motet polyphonique, constitué de plusieurs mélodies superposées, a plus d'une affinité avec le chant grégorien. Il est son proche parent par le style et par les éléments mélodique, modal et rythmique qui le constituent. Il est lui aussi né à l'église et pour l'église. Le Motet engendra la Fugue.

(1) *Revue des Jeunes*, 25 mai 1922, pp. 412-413.

La Fugue est une composition polyphonique, en style contrepointé. On l'appelle forme unaire: un seul thème, un seul ton, morceau d'une seule idée. Elle repose sur une même mélodie à laquelle elle s'attache et dont dépend son intérêt et son importance. Elle a une tendance à ne pas moduler, quoiqu'elle fasse de multiples emprunts aux autres tons; ayant choisi un ton, elle l'explore au complet, elle en fait le tour.

La Fugue est fille du Motet. Mais ne retrouve-t-on pas, à l'état embryonnaire, l'un de ses principes de base dans certaines pièces religieuses? Si le principe des entrées successives et superposées des voix ne peut exister dans un chant à l'unisson comme la monodie liturgique, rien n'empêche que le principe d'exposer la même thème, tantôt à la tonique tantôt à la dominante, existe d'une façon très claire dans le *Kyrie XIII*, par exemple, où le même motif mélodique, donné d'abord à la tonique *ré*, se reproduit en entier à la quinte supérieure, dans les derniers *Kyrie*.

La Chanson populaire sans refrain a pour modèle l'Hymne liturgique.

La Chanson populaire, constituée de couplets et d'un refrain, vient du psaume antiphoné. L'antienne était à l'origine un petit refrain ordinairement bref, doté d'une mélodie simple et destiné à être répété par les fidèles après chacun des versets du psaume.

La Suite connut sa floraison au début du XVIII^e siècle. Je cite à titre d'exemples: les *Sonates* de Scarlatti, de Torelli et de Kuhneau, les *Ordres* de Couperin, les *Suites* de Rameau et les *Partitas* de J. S. Bach.

On entend par *Suite* une série de pièces diverses et en nombre variable. Mais chacune des pièces comprend deux grandes phrases ou parties dont la première aboutit à une cadence médiane modulant dans un ton voisin. Selon une comparaison familière à M. Guy de Lioncourt, c'est une promenade sur un chemin montant; on s'amuse un peu sur la colline, mais sans y faire un stage prolongé, ensuite on revient chez soi, ou par un chemin d'égal longueur, c'est le cas chez Scarlatti, ou par un chemin plus long, le chemin des écoliers, le cas est constant chez J. S. Bach.

La *Suite* joua un rôle historique très important comme ancêtre immédiat des Formes symphoniques telles que le *Lied* et la *Sonate*.

Or, cette coupe binaire essentielle à la *Suite*, est tirée de la psalmodie grégorienne: elle reproduit en quelque sorte le parallélisme des versets psalmiques. « Ce type *Suite* n'est qu'une extension du rythme *binnaire*: ses deux fragments constitutifs sont des temps agrandis, quelque *arsis* gigantesque marquant l'*effort* (le temps *léger*, le levé), suivie d'une immense *thésis* revenant au *repos*, comme le temps *lourd*, le *frappé*. L'ancien verset de la psalmodie, avec son arrêt momentané au milieu et sa cadence finale, la mélodie binaire, sont ses ancêtres indéniables, de même que le fronton à deux pans en offre une figuration saisissante, dans l'ordre architectural » (1). La mélodie du verset alleluïatique *Jubilate Deo*, au troisième dimanche après l'Épiphanie, comprend deux phrases musicales dont la première nous conduit à une cadence sur la dominante *si*, et la deuxième nous ramène à la tonique *mi*.

Le Répons liturgique se caractérise par l'alternance d'un refrain et de plusieurs couplets différents. En voici la figuration schématique accompagné de l'exemple *In manus tuas*, aux Complies du Dimanche:

Refrain chanté par le Soliste.

In manus tuas, Domine, commendo spiritum meum.

a¹ Refrain repris et chanté par le Chœur.

In manus tuas, Domine, commendo spiritum meum.

b Chant du premier couplet, ou verset, par le Soliste.

Redemisti nos Domine, Deus veritatis.

a¹¹ Reprise du refrain, en entier ou en partie, par le Chœur.

Commendo spiritum meum.

Chant du deuxième couplet par le Soliste.

Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto.

(1) VINCENT D'INDY, *Cours de Composition*, vol. II, p. 108.

a¹¹¹ Reprise du refrain par le Chœur.

In manus tuos Domine, commendo spiritum meum.

La structure responsoriale du chant grégorien donna naissance au Rondeau classique, forme qui sert maintenant de cadre à de nombreux mouvements de sonates et d'œuvres symphoniques, tels le dernier mouvement de la *Sonate Pathétique* de Beethoven et le finale de *Jour d'Été à la Montagne* de Vincent d'Indy.

La modulation au sommet du premier fragment de la Suite acquit peu à peu plus d'importance, et en se prolongeant, elle arriva à constituer un véritable fragment, un nouveau palier, une autre partie. Ce fut la naissance d'une nouvelle forme, la Forme-Sonate dont la figuration est comme suit: a) Exposition d'une ou deux idées musicales, b) Développement, c) Réexposition.

Le Leïd est, lui aussi, une forme ternaire comme la Sonate, avec cette différence essentielle: la partie centrale de la Sonate est un développement sur des éléments que nous a fait connaître l'Exposition, tandis que le milieu du Leïd simple, figuré par les lettres *a b c*, est quelque chose de nouveau, de différent. Le Leïd est une phrase ou une pièce divisée en trois parties dont la troisième est une reproduction déguisée de la première, et la seconde quelque chose de totalement différent des deux autres.

Or, cette coupe ternaire est la forme commune à tous les Alleluias grégoriens: a) l'Alleluia et son jubilus, b) le verset, c) la répétition de la mélodie mélismatique. En outre, plusieurs Alleluias, tels l'alleluia *Non vos relinquam orphanos*, au dimanche dans l'Octave de l'Ascension, et l'alleluia *Veni Sancte Spiritus*, à la fête de la Pentecôte, reproduisent en miniature certaines propriétés de la Sonate: leur verset, qui constitue la partie centrale, utilise ou développe les éléments musicaux énoncés dans la première partie, c'est-à-dire dans l'Alleluia et son jubilus.

Dès le début de l'époque monodique, nous voyons apparaître, sous une forme ornementale et décorative, la Variation. M. Bertelin l'appelle « l'unique ressource offerte au musicien pour réaliser la variété dans l'unité ». *L'Asperges me*,

le premier de l'Édition Vaticane, n'est qu'une variation, remontant au XIII^e siècle, de la même antienne appelée chant ad libitum.

L'art de la Variation grégorienne atteint un sommet de floraison, particulièrement dans le Trait qui par définition est une psalmodie variée. Le verset psalmodique devient un thème à variations: de riches parures, de souples guirlandes mélodiques habillent merveilleusement le thème primitif. Si le type de Trait en *sol* conserve l'aspect d'une structure plus psalmodique que variée, et s'il revêt un caractère de simplicité dû au petit nombre de ses formules mélodiques, par contre, le type de Trait en *ré* est très fleuri, très riche de formules mélodiques, c'est un magnifique exemple de Variation ornementale et décorative. « Ces cantilènes qui, réduites à leur ossature, seraient déjà de belles et nobles mélodies, écrit d'Indy, se manifestent d'ordinaire sous une forme couverte d'une profusion d'ornements et de volutes décoratives comparables aux enluminures des lettres majuscules dans les manuscrits, et, au moyen de ces riches habits, augmentent d'autant leur rayonnante beauté.

Quant à la Variation amplificatrice, la grande Variation beethovénienne, elle prend sa source dans le jubilus des Alleluias, sorte d'épanouissement musical.

* * *

Il est nécessaire, ou du moins fort utile de rattacher l'art grégorien à l'art musical, et de comparer entre elles les différentes branches de la musique. L'étude comparée des deux a le précieux avantage de fournir une science plus complète en faisant voir exactement les points de contact et les différences entre les deux, et ainsi tout s'éclaire et se hiérarchise.

L'évolution de la musique est un fait. La langue musicale s'est amoindrie par certains côtés, mais elle s'est incontestablement enrichie dans le domaine harmonique et modulant.

Le rôle du chant grégorien dans cette évolution est un autre fait non moins certain. Ancêtre authentique de notre musique, il est le type premier des formes musicales modernes.

FERNAND BIRON, ptre.