

Le chant grégorien

Fondement de culture musicale
et
Source d'inspiration

Que l'étude du chant grégorien soit à la base d'une culture musicale sérieuse, ce n'est là ni une abstraction, ni une hypothèse appuyée sur des arguties, mais une simple déduction issue tout naturellement des pages précédentes, et c'est un fait qui s'affirme de plus en plus dans l'enseignement musical depuis la fin du XIXe siècle.

Vincent d'Indy fut le premier pédagogue à introduire cette étude dans l'enseignement de la musique. C'est même l'une des principales raisons qui le détermine à fonder la Schola Cantorum.

En agissant ainsi, il voyait large et loin. Puisque l'art musical a puissamment vécu pendant huit siècles dans les seuls cadres de la monodie et surtout de la monodie religieuse, et que le jeune musicien a davantage à suivre dans ses études les différentes phases que son art a parcourues, le fondateur de la Schola, en artiste averti de tout ce qui a rapport à la musique, invite ses élèves à scruter ce trésor mélodique recueilli et conservé par l'Église, et cela à une époque (en 1897) où le chant grégorien est complètement ignoré du public.

« Tous les élèves, dit-il, chanteurs et instrumentistes aussi bien que compositeurs, seront tenus d'étudier de façon plus ou moins approfondie et au moins de connaître le chant grégorien, les mélodies liturgiques médiévales et les œuvres religieuses de l'époque de la polyphonie vocale. C'est que j'estime que nul artiste n'a le droit d'ignorer le mode de formation de son art, et comme il est absolument avéré que le principe de tout art, aussi bien de la peinture et de l'architecture que de la musique, est d'ordre religieux, les élèves n'auront rien à perdre et tout à gagner dans la fréquentation des belles œuvres de ces époques de croyance, dont l'ensemble sera pour leur esprit comme la souche primitive sur laquelle viendront se greffer les rameaux de l'art social moderne ».

L'idée d'introduire l'étude du chant grégorien à la base de l'enseignement musical et de considérer cette étude comme un élément essentiel à la formation artistique des compositeurs, a fait du chemin depuis 1897. Elle accéléra grandement le retour au chant grégorien dans le monde musical, et imposa la monodie religieuse à l'attention des milieux artistiques les plus indifférents au point de vue catholique.

En 1934, le célèbre chef d'orchestre, M. Wihlem Mengelberg, d'Amsterdam, prononça à l'Université d'Utrecht un retentissant discours sur *le Chant Grégorien, fondement de la culture musicale*. « L'un et l'autre (l'art grégorien et l'art polyphonique), disait-il, sont proposés dans nos écoles de musique comme le fondement de la formation musicale; et en première place l'art grégorien, qui nous donne le type de la plus idéale liberté mélodique de la musique, dégagé qu'il est de l'entrave de la barre de mesure, et déclamé avec élégance selon l'esprit du rythme de l'accentuation tonique... La monodie, le chant grégorien, est la forme originelle de la musique. Elle est aussi pour celle-ci la source de tout renouvellement. L'art grégorien nous révèle le secret du langage musical »¹.

Ajoutons le témoignage de Mme Justine Ward, fondatrice-directrice de l'Institut Pie X, à New York, et auteur d'une série de livres d'éducation musicale. « Le temps n'est plus, écrit-elle, où l'on pouvait étudier la musique comme si elle n'avait fait sa première apparition qu'au XVe siècle, pour aller se développant jusqu'à nos jours. Présenter les choses de cette manière, c'est non seulement ignorer la musique de l'époque, dont, à la vérité, il ne nous reste que bien peu de chose; mais encore c'est passer sous silence mille ans et plus de cette musique médiévale dont nous possédons un vaste et très important répertoire et qui occupe dans l'histoire de la musique une place comparable à celle de la cathédrale gothique dans l'histoire de l'architecture... A nous placer au seul point de vue de musique moderne, c'est le fonds grégorien qui est à la base, ce sont ses formes, son rythme, ses tonalités »².

1. Traduit du hollandais. Ce discours a paru dans la revue *Sint Gregorius Blad*, Dusseldore, 1935, N° 1. On trouvera les passages cités, dans la *Revue de Saint-Chrodogang*, Metz, 1936-1937, N° 6, p. 113.

2. *Musix fourth year*, Washington, The Catholic Education Press, 1923, Préface.

Les étudiants en musique, comme les aspirants compositeurs, ne connaîtront leur art à fond que s'ils se familiarisent avec la monodie religieuse, modèle insurpassable de richesse mélodique, rythmique et modale, et source presque intarissable de renouvellement et d'inspiration artistique, où se sont déjà abreuvés plusieurs compositeurs modernes et non des moindres.

M. Charles Tournemire constate que le chant grégorien est une source généreuse non seulement de musique religieuse, mais encore d'œuvres symphoniques, de musique de chambre, d'oratorios. L'éminent organiste de Sainte-Clotilde ajoute: « Si le choral protestant, à la valeur plastique incontestable, a inspiré des musiciens de la taille de Sheidt et de Bach, le chant grégorien, autrement plus riche, ne peut-il pas donner naissance à un art nouveau, appuyé sur l'apport polyphonique accru de la polytonalité? »¹

Depuis l'apparition de J. S. Bach jusqu'au début du XXe siècle, les organistes compositeurs avaient oublié les sentiers tracés par les anciens maîtres tels que A. Gabriéli (1510-1586), Jean Titelouze (1563-1633), Antonio de Cabezon (1510-1566) et surtout Frescobaldi (1583-1644) avec ses *Fiori Musicali*.

Charles Tournemire le déplore. Il affirme son intention de renouveler la tradition, en se tournant vers le chant grégorien regardé comme la plus haute source d'inspiration musicale religieuse.

« Pour bien faire comprendre, dit-il, le relief que j'ai l'intention de donner à la musique modale d'orgue, je dois dire que je me suis toujours pris à regretter l'abandon de cet art basé que les modes grégoriens, au lendemain de l'apparition de l'éblouissant Soleil, à jamais lumineux, que fut le fervent et écrasant disciple de Buxtehude.

« Je ne veux pas le nommer, par respect pour son inégalable génie, puisqu'aujourd'hui, je me vois forcé de me tourner vers un autre art qui, cependant, ne pourra jamais faire abstraction des ressources incroyables de l'écriture la plus formidable de tous les temps, issue du maître des maîtres...

« Il me semble, après y avoir réfléchi de longues années, que l'on devrait considérer comme un devoir sacré de remon-

1. *Revue Grégorienne*, 1930, p. 113.

ter à cette source, en apparence tari : de nos jours jusques à Frescobaldi.

« On se replierait ainsi sur soi-même afin de reprendre cet art déjà lointain pour l'associer aux richesses contrapunctiques de la langue dont nous vivons aujourd'hui. Horizon très vaste.

« Il me semble aussi qu'en utilisant à nouveau les incomparables lignes grégoriennes avec souplesse, vérité (ce que les maîtres d'il y a trois cents ans ignoraient) on pourrait songer à doter la musique d'orgue future d'un art tout à fait particulier.

« Selon moi, en ce retour à la jeunesse des siècles passés, il y aurait la quasi-certitude d'un style flamboyant, d'une ardeur renouvelée dans la prière, d'une vérité *catholique* absolue, éloquente, et d'une incomparable musique ogivale.

« Je fais appel à la jeunesse vibrante, saine de corps et d'esprit, à tendance religieuse, à l'âme orante en Jésus-Christ. Il n'y aurait point alors à douter d'une extraordinaire floraison, en l'occurrence . . . »

Après avoir appelé l'*improvisation* « une sorte d'illumination qui éclaire subitement l'âme de l'artiste et la porte vers les hauteurs », le célèbre organiste de Sainte-Clotilde ajoute : « Il serait donc infiniment profitable de se *chercher* soi-même afin d'avoir quelque chance d'obtenir ce résultat magnifique, tout en s'appuyant sur le chant grégorien pour établir *toutes les formes de la musique religieuse* » ¹.

Ce que préconise Charles Tournemire, il le réalise dans une œuvre monumentale.

Depuis la restauration grégorienne, quelques organistes par-ci par-là tentaient, un peu timidement ou sans continuité, d'adapter leur programme musical à l'office du jour, sauvegardant ainsi l'unité liturgique et grégorienne que comporte chacun des dimanches de l'année. On pourrait citer la grandiose *Symphonie Gothique* de Charles-Marie Widor construite sur le thème grégorien *Puer natus est nobis*, aussi l'*Offertoire pour Grand Orgue* d'Albert Bertelin paraphrasant l'offertoire grégorien *Jubilate Deo*.

Mais aucun organiste, avant Paul de Malingreau et Charles Tournemire, n'avait entrepris la publication d'une musi-

1. *Tribune de Saint-Gervais*, novembre 1929.

que d'orgue qui répondrait aux exigences liturgiques que signale le *Motu Proprio* de Pie X. Et quelle lacune que l'absence d'une œuvre qui représenterait pour la liturgie catholique ce que la musique de J. S. Bach réalise dans le culte protestant!

Paul de Malingreau, musicien belge né en 1887, s'est voué à l'étude de la musique d'église et surtout du chant grégorien qu'il aimait par dessus tout autre musique. En plus de quelques œuvres profanes de belle venue, et de deux magnifiques symphonies pour orgue: *Symphonie de Noël* et *Symphonie de la Passion*, basées sur les thèmes grégoriens des deux fêtes qu'elles commentent, ce grand compositeur moderne a écrit, il y a une trentaine d'années, des Préludes à l'Introit, sur les thèmes de tous les introits, dans un sens absolument liturgique, et très réussis. Je crois que c'est le premier travail d'ensemble dans ce sens.

L'*Orgue Mystique* de Charles Tournemire a une plus grande envergure. Pour chacun des dimanches de l'année, l'auteur, s'inspirant des thèmes grégoriens de l'office du jour, nous offre cinq pièces pour orgue: Prélude-Introit, Offertoire, Élévation, Communion, Pièce terminale, adaptées en tout à l'esprit liturgique de cette fête ou de ce dimanche.

Dufourcq résume ainsi le but que poursuit Charles Tournemire: « Traiter à la moderne des thèmes grégoriens, tout en respectant l'esprit, les faire ressortir au milieu de chatoyantes et subtiles harmonies, en les paraphrasant librement et en en conservant l'infinie souplesse du phrasé, — d'autre part, donner aux organistes un répertoire dont la difficulté technique n'est pas trop grande, et dont la commodité sera des plus sérieuses, — laisser des œuvres, qui cadrent complètement avec nos offices liturgiques, — par là, faire connaître à un public, qui l'ignore tout, le Graduel complet de l'Église romaine, tel a été le but de celui à qui nous devons l'*Orgue Mystique* »¹.

Oeuvre admirable et gigantesque, animée d'un esprit de foi, pétri d'un esprit religieux, étonnement riche de substance musicale, l'*Orgue Mystique* est la production artistique d'un maître, d'un maître chrétien.

1. *La Tribune de St-Gervais*, mai 1929.

Il faudrait signaler aussi, ne serait-ce qu'en passant, le précieux élément vivificateur et inspirateur qu'est, de nos jours, le thème grégorien dans les œuvres vocales liturgiques, telles que messes, motets, cantiques. Citons de Paul Berthier, la *Messe pour les Dimanches verts* construite sur la Communion *Panis quem ego dederò* du XV^e dimanche après la Pentecôte et sur un thème de la Messe XV; de J. Samson, la *Messe pour les Dimanches de l'Avant et du Carême* et la *Messe pour tous les Temps* construites exclusivement sur des thèmes grégoriens très connus; d'Auguste Sérieyx, la *Messe à deux voix* d'après la messe grégorienne pour le temps pascal, etc. etc. Au répertoire des motets signalons *Ave verum* de Louis de Serres *Ave Regina* de Vincent d'Indy, *Regina cæli*, *Tu es Petrus*, *Ave maris stella*, *Salve Regina* de Potiron, etc. Et pour terminer ajoutons les cantiques de Guy de Lioncourt, de Charles Bordes, de Paul Berthier, de Léon Saint-Requier, de A. Bruneau, etc., etc.

* * *

La musique religieuse de concert apporte elle aussi son témoignage.

Le *Mystère de l'Emmanuel* et le *Mystère de l'Alleluia*, dus à la collaboration de Dom David et de Guy de Lioncourt, sont une merveilleuse fusion de la musique et du chant grégorien. Le premier a écrit le texte et choisi les thèmes liturgiques qui commentent le drame, au second revient la composition musicale. Toute la musique, orchestrale et vocale, est imprégnée d'une inspiration grégorienne qui vivifie toute l'œuvre.

L'oratorio *Nazareth* de Auguste Sérieyz appartient à la même esthétique. Au milieu des ressources de l'art contemporain, l'auteur fait revivre les magnificences de l'esprit médiéval, par l'emploi des thèmes liturgiques et des thèmes populaires anciens.

Les œuvres dramatiques et scéniques de Vincent d'Indy — *Le Chant de la Cloche* (1883), *Fervaal* (1895), *L'Etranger* (1902), *La Légende de Saint-Christophe* (1918) — marquent une tendance à pousser plus avant dans cette voie si prometteuse. Elles signalent les richesses artistiques

de la mélodie grégorienne et les œuvres grandioses qu'elle peut inspirer à l'artiste qui en fait l'aliment de son art et de sa vie. D'Indy professeur s'était employé à faire connaître et aimer l'art grégorien. Il a tout naturellement fait passer son enseignement dans ses œuvres dramatiques.

Le *Chant de la Cloche*, légende dramatique, est la première tentative du genre. Le thème grégorien *In paradisum*, accessoire et épisodique, n'apparaît qu'au septième et dernier tableau. Il passe des voix aux instruments de l'orchestre, et se prête alors à de somptueux développements entre-coupés par les sons de la cloche.

Fervaal, œuvre symbolique, marque le triomphe du christianisme sur les ruines du paganisme celtique. L'éternel drame de l'humanité aux prises avec la douleur et l'amour revit dans ce décor celtique. Ce drame, d'Indy l'a pressenti dans l'écorce des mots *Et antiquum documentum novo cedat ritui*. Les perspectives infinies qu'ouvre à l'esprit cette phrase du *Pange lingua*, l'artiste a su les embrasser en leur entier et les rendre sensibles par la magie des paroles et des sons.

Dès le premier acte, le thème grégorien apparaît, il habille de son manteau mélodique *Yésus veille, Yésus vient*, puis il est immédiatement repris par l'orchestre. Au deuxième acte, sa fonction est plus importante, il souligne et commente cette partie de l'oracle *la nouvelle Vie naîtra de la Mort*. Au troisième acte (dans la troisième scène), il devient le thème de fond autour duquel gravitent ou s'effacent les autres. Ses notes murmurées par des voix célestes ouvrent les oreilles de Fervaal et nous donnent l'exacte signification du symbole.

L'auteur traite le motif du *Pange lingua* d'une façon magistrale et pieuse: unisson ou canon, simple monodie, subtil contrepoint ou riche harmonie, écriture chorale ou polyphonie vocale, bref, tous les moyens d'expression y sont artistiquement déployés.

L'Etranger, poème social, poème d'amour et de fraternité, semble être né tout entier, paroles et musique, de l'antienne *Ubi caritas*. Thème central de l'œuvre, il s'entremêle d'abord aux thèmes de la mer et de l'ironie, aux thèmes de pitié et de volonté, puis, au dénouement, il les domine tous dans un magnifique épanouissement.

La Légende de Saint-Christophe, drame sacré en trois actes et huit tableaux, marque la lutte des forces du bien contre les puissances du mal, et l'acquisition de la vie de la grâce par la prière et le sacrifice. A cause de son caractère spécifiquement religieux, cette *cathédrale de la musique*, c'est ainsi que l'appelle M. Guy de Lioncourt, offrait aux cantilènes grégoriennes un terrain particulièrement vaste et choisi. Elles occupent une large place dans l'armature thématique de l'œuvre :

tantôt confiées à la voix seule et conservant ainsi leur caractère monodique originel d'une simplicité déjà si captivante (p. 271);

tantôt harmonisées avec tant de tact et de sobriété qu'on les croirait portées sur des ailes veloutées (p. 169);

tantôt utilisées en contrepoint palestrinien et passant à l'une ou l'autre partie du chœur (p. 279);

tantôt entrant dans la trame symphonique pour y jouer un rôle extrêmement important au point de vue dramatique (p. 170).

Mais quel que soit leur aspect, ces thèmes grégoriens sont toujours traités avec dignité et respect. Ils ne perdent rien de leur souplesse rythmique et de leur grâce mélodique. Ils donnent à la partition un riche coloris d'un effet pieux et prenant, ils accentuent le caractère religieux que le poème possède déjà à un si haut degré.

De telles œuvres sont significatives. Elles dénotent la tendance, de plus en plus accentuée, d'un retour aux sources premières de notre art musical et à une mentalité catholique qu'on avait passablement oubliée. Elles sont, par conséquent, le point de départ d'un renouveau musical chrétien aussi bien à la scène qu'au concert.

* * *

Si nous jetions nos regards sur le domaine de la musique profane, symphonique ou vocale, la cueillette ne serait guère moins abondante, avec cette différence cependant que nous y trouverions plutôt la modalité grégorienne que le thème mélodique lui-même.

Maurice Emmanuel proclame que « la satiété où l'on est actuellement du mode majeur et du mode mineur doit amener un rajeunissement de la langue musicale rétrécie par les professionnels depuis trois cents ans ». C'est à ce rajeunissement que tendent ses ouvrages théoriques, ses cueillettes folkloristes et ses œuvres musicales, telles sa *Sonate* pour piano et violoncelle écrite en mode de *mi* naturel diatonique, son *Quatuor* en mode de *ré* naturel diatonique, et ses *Chansons Bourguignonnes* si savoureuses, si distinguées, si belles et si prenantes dans leur vêtement harmonique modal.

Vincent d'Indy, dans le final de son poème symphonique *Jour d'Été à la Montagne*, emploie et commente le motif musical de l'antienne à Magnificat des premières vêpres de l'Assomption. L'audition de ce passage arrachait cet aveu à G. M. Witkowski, directeur du Conservatoire de Lyon: « Les mots sont impuissants à rendre toute la beauté expressive de cette conclusion. Le calme et la paix inonde nos cœurs. La plus pénétrante émotion nous étreint. Un jour, continue-t-il, je me promenais avec Guy Ropartz, et c'était précisément dans la montagne. Nous devisions sur nos œuvres de prédilection et nous arrivâmes à celle qui nous occupe. Lorsqu'il fut question de cette fin admirable, nous nous arrêtâmes comme mus par la même pensée, et Ropartz se tournant vers moi: Mais, mon cher, ce coin-là, c'est une des plus belles pages de toute la musique.»¹

Gabriel Fauré, pour son délicieux lied intitulé *Le Secret*, utilise le mode de *fa* naturel diatonique (5e mode grégorien), et cela en dépit des théories de Lavignac qui admettait la possibilité de tous les modes naturels sur tous les degrés de la gamme, en prenant soin d'exclure de notre musique moderne ce mode de *fa*.

1. Voir *Latinité*, mars 1930, N° 3, p. 287.

Fernand BIRON, ptre.