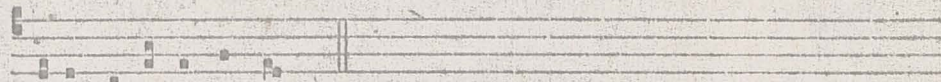
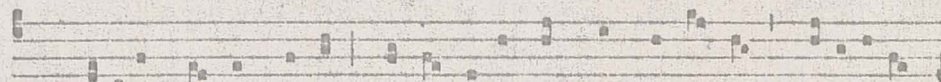


4. Pacá-tis ánimis dá fervida vó-ta fe-rá-mus, Exu-let inví-di-ae



lívor, et í-ra fú-rens.



5. Glóri-a má-gna Pá-tri, Ná-to sít et aé-qua, sacró-que Spí-ritu-i,



per quém páx di-u-túr-na vé-nit. Amen.

TRADUCTION

1. Amante de la paix, ô Vierge Mère, accordez le repos à la terre,  
— Que nul trouble, nul ennemi cruel ne la bouleverse.
2. Faites cesser les attaques féroces du tyran infernal,  
— Et que, nuit et jour, le monde se sente assisté par vous.
3. Détournez les flèches incendiaires et les traits qui volent de toutes parts.  
— Soyez ici-bas et à tous les instants notre vigilante gardienne.
4. Inspirez des vœux ardents à nos âmes pacifiées,  
— Que la hideuse envie et la folle colère soient à jamais bannies.
5. Gloire sans fin au Père, gloire égale au Fils,  
— Et à l'Esprit-Saint, source pour nous de paix durable. Amen.

## L'exécution des Vocalises

(Suite et Fin)

### § 2. Analyse d'une vocalise

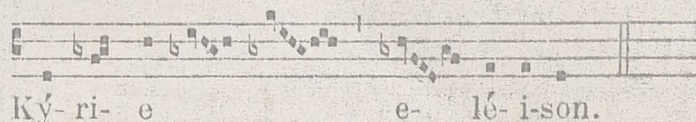
Nous prendrons pour exemple la première invocation du Kyrie des Anges, où la vocalise proprement dite, remarquons-le, s'étend, en réalité, par suite de l'élosion d'un des deux *e* (ainsi que dans tout *Kyrie* orné), depuis la note qui suit *Kyri*, jusqu'à celle qui précède *léison*. La préoccupation de séparer nettement les deux mots en variant la couleur des deux *e* ou en



BIG  
783.  
EXE  
exe

donnant une attaque spéciale de la voix sur le second n'a d'abord rien de philologique, et pourra de plus nuire, dans certaines pièces, à l'homogénéité du développement mélodique. (1)

Une vocalise proprement dite est plus ou moins reliée, en général, aux notes placées sur les syllabes des mots qui l'introduisent. Si, dans les *Alleluia*, « la neume » vocalisée a souvent un caractère d'indépendance assez marqué, au contraire, dans un *Kyrie*, la vocalise est intimement liée, au point de vue de la pensée musicale, aux syllabes des mots qui l'encadrent. Nous devons en tenir compte dans l'analyse.



Dans tous les *Kyrie*, le thème à développer musicalement est identique, et défini par la supplication formulée par les paroles : « Seigneur (ou : Christ), ayez pitié (de nous) ! » Mais ce thème très riche admet de nombreuses variations et nuances. C'est ici qu'interviennent les ressources de la mélodie pure, pour varier, préciser et développer librement l'idée générale fournie par le texte.

Nous reverrons la manière dont chacun des groupes neumatiques nuance, dans le *Kyrie* des Anges, cet appel de l'âme fidèle à la miséricorde du Père éternel, et noterons en même temps les variations d'intensité qui en résultent. Dans le tableau ci-contre, la surface striée déterminée par les sinuosités de la ligne figure approximativement, dans les colonnes correspondant aux notes successives, le volume de voix, l'intensité relative qui convient à chacune de ces notes.

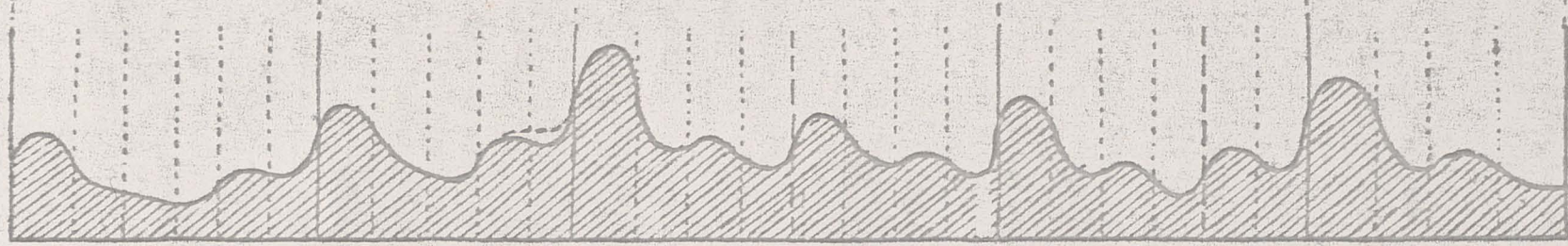
Au premier coup d'œil apparaît le dessin très simple d'une seule grande courbe mélodique, ponctuée par les accents de cinq groupes neumatiques principaux : du *fa* grave, la voix monte au *ré*, puis au *fa* aigu, point culminant de l'ascension, pour redescendre par le *do*, puis par le *sol*, jusqu'à la note finale.

On peut ainsi distinguer dans la courbe mélodique deux parties, la partie ascendante, représentée par les trois premiers groupes, et présentant une accentuation, une arsis progressive ; et la partie descendante, fournie par les deux derniers groupes et constituant une chute, une thesis à deux échelons (Voir la transcription analytique donnée ci-après) ; aussi l'édition

(1) V. « Comment chanter *Kyrie eleison* », dans la *Revue* (XX, 1912, p. 125). — Rappelons aussi l'importance capitale qu'il y a pour la belle exécution des vocalises, à conserver à la voyelle, sur toutes les notes qu'elle supporte, exactement la même « couleur », et pour cela, à ne pas varier, jusqu'à la fin de la vocalise, l'ouverture de la bouche.

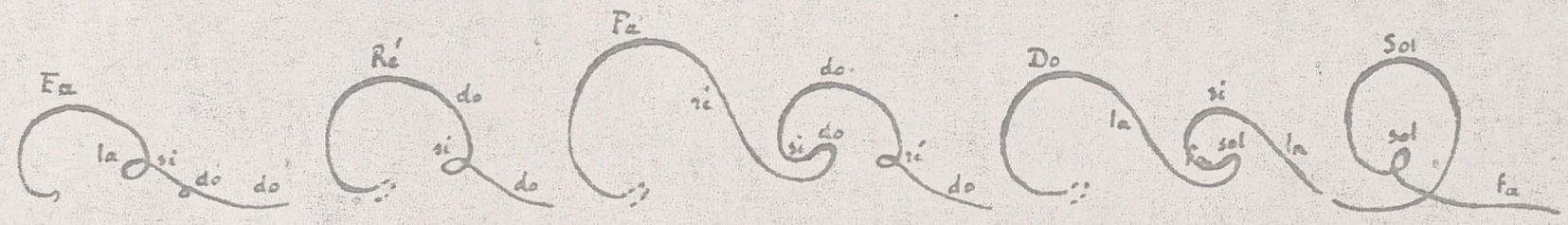


Fá-la-si-do-do Ré-do-si-do Fá-ré-do-si dó-ré-do Dó-la-sol-fa si-la Sól-sol-fa.



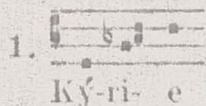
L'EXECUTION DES VOCALISES

Ky-ri - - e - - E - - - - E - - - e - - - - E - - - e - - lé-i-son - -



vaticane a-t-elle pu indiquer avec juste raison, par un quart de barre, après le 3<sup>e</sup> groupe, une subdivision de la phrase musicale. Une reprise de la respiration à cet endroit est d'ailleurs suggérée par la thesis bien posée des deux *do* du torculus: sorte de palier intermédiaire où la voix se repose un instant, avant de s'élaner pour fournir la seconde partie de sa course.

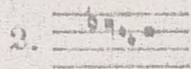
Les 4<sup>e</sup> et 5<sup>e</sup> groupes forment du reste si bien un membre de phrase distinct, qu'on a pu les détacher sans difficulté pour les adapter aux deux autres motifs de la pièce, développés sur *Christe* et *Kyrie*.



L'âme se met en présence du Dieu tout-puissant et l'invoque. La majesté de la Personne du Père et le respect qu'elle inspire se reflètent dans la gravité de l'intonation et dans la progression mesurée de l'ascension mélodique: La *modération du ton* conviendra à cette première phase de la prière d'une créature pénétrée de sa petitesse et de son indignité devant le Créateur adorable.

Notons que l'ampleur expressive du groupe rythmique concorde admirablement avec la gravité de l'allure mélodique: la voix, partie de l'accent, s'étend largement, sans reprise d'élan, sur les quatre notes bien liées qui retardent sa retombée sur la syllabe finale. Le premier *do* est de pure liaison (V. *Christe*). (1).

En résumé, nous n'avons encore ici qu'une simple invocation, préparatoire à la supplication proprement dite.




L'âme s'est approchée de Dieu: pressée par la conscience de son indignité et aussi par son grand désir de participer au sacrifice eucharistique, elle commence, en suppliante, son plaidoyer. La prière s'élève, s'enhardit: le ton monte, l'accent s'affirme avec plus d'émotion, *plus de force* que dans le groupe précédent. Le neume tout entier, y compris sa dernière note, se ressent de l'animation croissante du sentiment.

Cette animation va grandir encore: le *do* de thesis ne fait ici que préparer l'élan définitif du *fa* suivant: aussi pourra-t-on

(1) L'analyse des 2 premiers groupes met en évidence la barbarie de la « correction » apportée à la leçon originale par les éditions modernes antérieures aux Éditions bénédictine et vaticane, lorsqu'elles ont, en prétendant décharger la pauvre pénultième brève, alourdi et dénaturé la mélodie par le poids d'une syllabe attribuée indûment à une note de simple liaison. Et nous ne parlons pas de la manière dont étaient, par suite, décochées les deux dernières notes, avec une vigueur digne d'un meilleur emploi!

le doter du très léger *crescendo* marqué sur la figure par une ligne de traits, surtout si, comme il est très préférable, on lie dans le chant les deux neumes sans reprise de respiration.


On remarquera que les deux premiers groupes s'équilibrent, à cela près que le premier, par sa note de liaison, a plus d'ampleur, tandis que le second, avec ses quatre notes, a une allure plus vive, en rapport avec son rôle.

3.  L'âme donne libre cours à l'ardeur de sa supplication. La force du sentiment se traduit naturellement par un *renforcement* des vibrations vocales, *en éclat comme en hauteur*. C'est un appel de détresse et d'amour qui retentit sur l'accent du climacus, point culminant à la fois de la prière, de l'ascension mélodique et de la progression sonore.

Cet accent devra être donné avec vigueur, mais avec souplesse et rondeur, sans effet d'accordéon toutefois, et surtout sans port de voix.

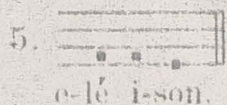
L'éloquence de la prière et la force de l'élan vocal se résolvent dans une certaine ampleur de la retombée rythmique, soulignée par l'adjonction du *torculus*. Ce neume, qui n'est qu'une thesis prolongée, n'a qu'une personnalité très effacée ; il joue le rôle de complément vis-à-vis du climacus. Son accent sera donc d'importance secondaire, et *beaucoup plus faible* que celui du climacus.

Remarquons ici encore l'heureux enchaînement des idées dans la composition mélodique : Ce 3<sup>e</sup> groupe est une sorte d'amplification, sur des cordes plus élevées, du deuxième : le climacus s'est élargi et se trouve même pourvu d'un accent secondaire de supplément ; le *do* unique de thesis s'est développé en *torculus*.

4.  Dans le chant, ce 4<sup>e</sup> groupe sera *immédiatement* suivi du dernier, sans *mora* intermédiaire ; nous ne l'en séparons ici que pour la clarté de l'analyse.

L'ardeur de la supplication, déjà un peu apaisée par le *torculus* précédent, vient se fondre en une prière plus humble et plus douce, quoique toujours pressante. Ce 4<sup>e</sup> groupe reproduit à peu près le dessin du 3<sup>e</sup>, mais son accent principal, descendu à une quarte au-dessous, n'a plus *ni l'élan, ni l'éclat de l'accent du climacus précédent*. Il joue toutefois dans le tracé général de la ligne mélodique un rôle assez important ; aussi aura-t-il relativement *plus de force que l'accent du torculus*, qui, nous l'avons vu, ne représente qu'une sinuosité secondaire de la courbe générale.

La clivis *sol-la* répond au *torculus*. Mais elle est encore plus faible que *tut*, d'abord parce que le groupe tout entier dont elle fait partie est relativement peu éclatant, ensuite parce qu'elle joue le rôle de simple liaison, presque d'anacrouse vis-à-vis de l'accent du groupe final qu'elle introduit.



La vivacité de la supplication, déjà adoucie dans le neume précédent, vient se fondre ici dans une nuance de tranquillité qui exclut désormais toute appréhension. La prière reste fervente ; mais, sûre d'être exaucée, elle semble vouloir, en s'achevant, affirmer en même temps sa confiance en l'infinie miséricorde du Père. L'accent du mot *cléison* est grave, paisible, mais donné avec plénitude et bien marqué.

Il est, en effet, assez important, comme accent tonique du mot essentiel *cléison*, et comme dernier jalon de la courbe mélodique avant sa chute définitive sur le *fa*. Il sera marqué avec plus de force non seulement que celui de la clivis qui l'introduit, mais que celui du climacus qui le prépare.

Tout le neume sera ralenti pour marquer la cadence finale.

D. Lucien DAVID.

## La variation et le développement dans les chants ornés.

Au stade tout à fait primitif de l'organisation du chant liturgique, tel que celui où en sont restées certaines synagogues et certaines églises chrétiennes d'Orient, la seule base fixe, dans la ligne d'une mélodie, est un thème : thème assez simple, facile à retenir, autour duquel le chanteur improvise, suivant son talent, des motifs amenés par les notes principales, sortis du thème, ou pris dans sa fantaisie personnelle, ou encore rappelés par sa mémoire, et fixés à l'espace d'un moment.

Aussi faut-il pour nous, lorsque nous recueillons et étudions ces chants, faire la part des circonstances qui en ont amené l'écllosion, et ne pas agir comme ce pseudo-musicologue qui prit pour un des plus vieux chants israélites un récitatif orné composé de toutes pièces, il y a trente ans, en style judéo-allemand, par un *hasan* d'une synagogue manchoise ; ou encore, ne pas imiter ce philologue fourvoyé dans la musique, qui prétendit restituer le chant des premiers chrétiens au moyen du Vespéral néo-parisien de 1830, en le mesurant, croyait-il, à l'antique.

Le véritable chant traditionnel des églises d'Occident a, sur les précédents, un avantage : l'esprit méthodique latin, dès une lointaine époque, a

Pour rendre ce double anniversaire plus auguste et plus fécond, Nous vous accordons le pouvoir de donner, en Notre Nom, en ce jour solennel, la bénédiction apostolique à tous les assistants, leur accordant une indulgence plénière de leurs fautes, à gagner aux conditions ordinaires.

Comme gage des biens célestes et en témoignage de Notre toute particulière bienveillance, Nous vous accordons de tout cœur à vous, cher Fils, et à tous les vôtres la bénédiction apostolique.

Donné à Rome près de Saint-Pierre, le 14 juillet 1920, la 6<sup>e</sup> année de notre Pontificat.

BENOIT XV, PAPE.

---

Lettre de S. E. le Cardinal GASPARRI  
Sur la Prononciation du latin (1)

---

*Du Vatican, 10 juin 1920.*

MONSIEUR L'ABBÉ,

Je n'ai point manqué de remettre au Souverain Pontife votre opuscule sur la « Prononciation romaine du latin » :

Sa Sainteté qui connaissait déjà les résultats décisifs obtenus sur ce point dans votre région, vous félicite d'y avoir contribué pour votre part. Unissant ses vœux aux encouragements que vous avez déjà obtenus d'un si grand nombre d'évêques et d'illustres personnages de France, le Saint-Père souhaite à votre nouveau travail tout le succès que vous en escomptez et qui étendra encore plus largement cette unité de la prononciation du latin, prenant pour type celle-là même qui est toujours vivante au centre de la catholicité, et dont vous avez réussi à fixer très exactement et très clairement les moindres règles.

Le jour où les membres de la grande société qu'est l'Église parleront tous vraiment la même langue, ce n'est point seulement sur le terrain liturgique, c'est partout où ils se rencontreraient que seraient assurées à leurs relations avec une agréable facilité les fécondités les plus opportunes.

Par cette unité de prononciation d'une langue déjà si largement connue, les peuples d'aujourd'hui, comme la chrétienté de jadis, posséderaient enfin cette langue unique et universelle, que l'on a si souvent et plus ou moins vainement cherchée ailleurs. Cette plus grande possibilité de rapports mutuels, serait un attrait et un lien de plus pour cette Société des Nations que tout si ardemment souhaitent le désir et le souci de la paix durable.

Puisque votre opuscule tend aussi à ce but, le Souverain Pontife ne peut que souhaiter à vos travaux les plus larges succès, dont la récompense et la garantie seront la Bénédiction Apostolique, qu'il me charge de vous transmettre... Etc.

Cardinal GASPARRI.

(1) Cette lettre est adressée au nom du Souverain Pontife par le Cardinal Secrétaire d'État à M. l'abbé J. Delporte, de Roubaix, à l'occasion de la nouvelle édition de son opuscule sur la Prononciation romaine du latin. Lille, Desclée, 2 fr. V. *Revue* XXXIII, 93.

## Analyses grégoriennes pratiques

## Le Kyrie des Anges

Le Kyrie des Anges n'est pas des plus anciens. Il ne semble pas remonter au delà du XIV<sup>e</sup> siècle. Depuis le XV<sup>e</sup>, et surtout le XVI<sup>e</sup>, il a joui d'une grande vogue, et finalement a eu l'honneur de figurer dans l'Ordinaire de l'Édition vaticane.

Accueil d'abord opportun et raisonnable ; car si, avec sa tonalité un peu moderne, il n'a pas le cachet d'autres Kyrie plus anciens, il présente une composition fort intéressante et estimable, non seulement au point de vue de son architecture mélodique, sobre et bien équilibrée — meilleure que celle de certains Kyrie plus anciens — mais au point de vue du sens de la prière liturgique.

Comme beaucoup d'autre Kyrie, il présente trois phrases mélodiques seulement, une pour chaque série de trois invocations, et chacune de ces mélodies répond très heureusement, par son caractère musical distinct, à la nuance de prière qui convient à chaque série d'invocations.

On sait en effet que le Kyrie de la messe est une prière à la T. Ste Trinité, où l'on implore la miséricorde du Père par trois fois : *Kyrie eleison* ; puis celle du Fils : *Christe eleison* ; puis celle du Saint-Esprit : *Kyrie eleison*.

Or, l'attitude de l'âme n'est pas la même devant les trois Personnes divines, qui ont chacune des relations distinctes, « personnelles » avec les âmes, quoique leur bienfaisante action soit commune.

Ainsi nous verrons la mélodie, expression de cette attitude, prendre un accent de gravité et de respect plus marqué quand elle fera monter notre prière vers Dieu le Père ; elle aura une nuance de douceur et d'intimité confiante quand elle s'adressera au Christ ; elle deviendra plus éloquente, plus enthousiaste, plus vibrante, en évoquant l'ardent amour du Saint-Esprit. Et ces trois invocations distinctes viennent toutes se conclure et se fondre dans une même formule d'humble supplication, traduisant le même mot : *eleison* : ayez pitié !

Le Kyrie des Anges appartient, dans le répertoire grégorien, au genre mélismatique, ou très orné. On y rencontre de vraies vocalises, c'est à dire de longues successions de notes sur une même syllabe.

Les paroles sont alors remplacées par de véritables mots musicaux formés par les notes et les groupes de notes, se succédant, s'unissant, se hiérarchisant comme les mots formés de syllabes.

Rappelons d'abord que dans le cas présent les passages vocalisés, sur la voyelle e, englobent sans distinction le final de *Kyrie* (ou de *Christe*) et le initial de *eleison*. Nous avons expliqué ailleurs (Revue du ch. grégorien, XX, 125) qu'il n'y a pas lieu de tenir compte, dans la vocalise, de la distinction des deux voyelles de rencontre, car elles se fondent en une seule par élision. Le compositeur n'a pas chanté ni voulu faire chanter *Kyrie-eleison*, mais *Kyricieleison*, comme en font foi bon nombre de manuscrits anciens.

Aussi le chanteur ne devra-t-il pas se préoccuper de rendre la distinction des deux mots en variant la couleur des deux e de rencontre, ou en donnant sur le second une attaque spéciale. L'homogénéité du développement mélodique pourrait en souffrir.

Comme les présentes notes ont pour but de compléter simplement



à la demande qui nous en a été faite, l'article consacré à la première phrase du Kyrie (Revue XXIII, 34), nous nous occuperons ici seulement des deux autres.

#### Christe eleison.

Dans le Kyrie adressé à Dieu le Père, nous avons vu la mélodie s'éveiller dans les profondeurs de la gamme, en gravir lentement les degrés jusqu'à atteindre un moment les hauteurs du fa, d'où elle est redescendue avec la même gravité d'allure sur la finale : Une seule grande ligne, une large courbe mélodique, ample et majestueuse.

La mélodie du *Christe*, tout en empruntant à la précédente, comme on le verra par la disposition ci-après des deux phrases, la majeure partie de sa composition, a cependant une physionomie bien différente, en harmonie avec la prière plus douce, moins craintive, moins solennelle que l'âme chrétienne adresse au Christ, à Celui, doux et humble de cœur, qui a voulu se faire notre frère. Comme cela :

The image shows two musical staves. The top staff is for 'Kyrie e' and the bottom staff is for 'Christe'. Both staves are divided into three sections labeled A, B, and C. Section A is the initial six-note phrase, B is the central motif, and C is the final phrase. The notation uses square neumes on a four-line staff.

Comme on le voit, la mélodie de *Christe* présente une adjonction initiale de six notes et une suppression centrale de deux neumes.

Résultat : disparition de l'ampleur et de l'unité de la courbe mélodique du Kyrie, qui étaient procurées principalement par la gravité du point de départ immédiat sur le fa grave, et par l'ascension majestueuse jusqu'au fa aigu, avec la lente rétonnée du climacus culminant.

En effet, le prélude de *Christe* (A), au lieu d'une attaque profonde sur le fa, s'établit à une tierce au-dessus, sur la corde moyenne du la ; et ainsi le fa, cessant d'imposer sa grave personnalité, se contente de figurer comme un simple fléchissement transitoire.

D'autre part, le motif central (B), et si caractéristique, du Kyrie, disparaît complètement. Cette suppression qui a priori devrait surprendre et choquer, paraît au contraire et est en réalité très naturelle. Elle est préparée et demandée par la modestie et la douceur du prélude de *Christe*, avec lequel détonerait la sonorité éclatante du climacus central de Kyrie.

Aussi les faiseurs de tropes du xv<sup>e</sup> siècle qui ont eu l'idée, pour les besoins de leur versification, d'insérer dans le *Christe* ce climacus du Kyrie (V. Revue, XIII, 81) ont-ils commis une erreur antiartistique. De même en insérant au Kyrie du Saint-Esprit le neume ré-do-si-do ; quoique ici la faute soit moins grave.

Grâce à ses deux modifications — par rapport à la mélodie du premier Kyrie — la mélodie du *Christe* prend un caractère de douce et tranquille supplication, par l'importance que prend, sur les cordes moyennes, la tierce la si<sub>b</sub> do.

On pourrait interpréter ainsi ses trois parties : le motif initial représente l'attitude de l'âme devant le Christ ; le motif central (reproduisant celui du Kyrie) exprime l'élan de l'âme, l'acte de la

supplication : le motif final (*eleison*) traduit l'achèvement de cette supplication dans un humble et constant abandon.

*Détails d'exécution.*

Ne pas s'appesantir sur la note et la voyelle d'accent de *Christe*, comme on le fait trop souvent ; mais attaquer avec netteté, sans brusquerie, en articulant correctement les deux consonnes *s-t*.

Ne pas allonger la virga du climacus, et descendre les losanges sans précipitation.

Dans le motif central, on observera, sans reprise de souffle, la *mora vocis* qui sépare le scandicus du climacus. C'est sur le *ré* de ce neume que portera l'accent principal de toute la phrase : il sera à peine plus marqué que l'accent du même neume dans le premier *Kyrie*.

La clivis précédant l'accent d'*eleison* sera plutôt doucement coulée que trop accentuée.

**Kyrie eleison.**

Dans le *Kyrie* adressé au Père, nous avons une grande courbe, dont les deux extrémités reposaient sur la base de l'échelle modale, et le milieu atteignait, un instant, l'octave, à l'aigu.

Dans le *Christe*, nous venons de voir plutôt une suite de sinuosités, dans les cordes moyennes, avec, seulement, un soulèvement discret au milieu du dessin mélodique.

Ici, dans le *Kyrie* adressé au Saint-Esprit, c'est dans les hauteurs de la gamme que s'affirme, avec éclat, l'accent du premier mot, et que la ligne mélodique prend son point de départ. Elle va s'y attacher avec quelque insistance, avant de redescendre, sans brusquerie, sur la cadence grave du mot *eleison*.



Nous parlions de l'« attitude de l'âme » devant le Christ, exprimée par le premier motif de *Christe*, tout nuancé de simplicité tranquille dans la région moyenne de la gamme. Devant le Père, la nuance de gravité et de respect s'affirmait au contraire dans l'austère ascension des premières notes du *Kyrie*. Ici, devant le Saint-Esprit, l'éclat du premier motif caractérise bien, à son tour, l'ardeur de l'Esprit d'amour qui transfigure nos âmes et les transporte d'un saint enthousiasme.

Le motif central relie très heureusement le premier, très éclatant, au troisième, très recueilli : les deux neumes qui le constituent mélangent progressivement la transition : le porrectus *fa-do-ré* se rattache fort bien à *Kyrie*, et le scandicus *la-si-do* s'accorde aussi bien avec le motif d'*eleison*. Et d'autre part, les deux groupes, symétriques par le nombre de leurs éléments, s'unissent assez étroitement pour former une gracieuse expression musicale.

Parmi les variantes des manuscrits, dans ce passage nous présentons deux des meilleures : on remarquera qu'elles sont plus embarrassées et moins élégantes que celle qui a été choisie pour l'édition typique.

*Détails d'exécution.*

La succession des trois motifs comporte une triple nuance d'intensité, en valeurs décroissantes (pour les accents principaux).

Dans le motif A, l'accent d'attaque sera donné à voix bien posée, sans doute, mais avec rondeur et force. Le climacus aura aussi sa note initiale assez marquée, après un léger fléchissement sur la pénultième faible. Il faudra bien lier et élargir un peu le torculus qui suit, en posant sa finale sans raideur.

Dans le motif B, on ne séparera pas le premier neume du second par un allongement très sensible, néanmoins on se gardera de précipiter le mouvement. Le scandicus sera attaqué doucement, et comme en écho, sans exagérer toutefois cette nuance.

Dans le tout dernier Kyrie (9<sup>e</sup> invocation), après que le 1<sup>er</sup> chœur a chanté le premier motif, le 2<sup>e</sup> le reprend en vocalise, en y joignant le motif suivant. Il suffira, entre les deux chœurs, d'un intervalle de simple mora vocis. Et qu'on se garde de rechercher ici un effet d'écho ! Un effet de renforcement serait plutôt de saison, — s'il était besoin d'un « effet » spécial.

Selon la règle, les deux chœurs s'uniront pour le dernier motif d'*eleison*.

D. L. DAVID.

## L'ancienne Liturgie de Bénévent.

(Suite)

Au premier dimanche de Carême, Bénévent donne trois répons nettement bénévontains comme chant.

℣. Convertimini omnes simul ad Deum : mundo corde et animo in jejuniis, in vigiliis multis et in caritate non ficta : ut deleantur cyrographa peccatorum nostrorum : \* Ut cum Dominus advenerit paratos vos inveniat. (*Prosa*. *Reparator*,....). ℣. Scindite corda vestra et non vestimenta vestra, et convertimini ad Dominum Deum vestrum. Ut cum. (7<sup>e</sup> ton bénév.).

Même texte et même chant à Montcassin et à Norcia. Se trouve aussi au Bréviaire Célestin.

℣. In te Domine sperant omnes animae dicentes : Cito Deus miserere : \* Quia tu Domine locutus es dicens : Gaudeo super uno paenitente quam super nonaginta novem justos non indigentes paenitentiam. ℣. Invoca me in die tribulationis tuae : eripiam te et magnificabis me : peccatori autem dixit Deus. Quia. (5<sup>e</sup> ton bénévontain).

Ce texte se trouve à Norcia mais avec chant romain ; dans l'Antiphonaire de Saint-Pierre, en chant vieux-romain, par conséquent ; au Bréviaire Célestin, en partie à l'Ambrosien (Jeudi après le 4<sup>e</sup> Dimanche de Carême) ; et dans l'Antiphonaire de Compiègne.

℣. Qui cognoscis omnium occulta, a delicto meo munda me : tempus mihi concede ut repoenitens plangam : \* Peccavi, miserere mei Deus. ℣. Tu dixisti : Peccatoris nolo mortem, sed ut convertatur et vivat. (8<sup>e</sup> ton bénév.). — Se trouve à Montcassin, et à Norcia. A Bénévent et Cassin, le verset a la formule romaine, à Norcia, la bénévontaine. Il est arrivé ainsi que l'on refaisait le verset sur le type grégorien, sans toucher au reste du répons.

Ce même répons se trouve au *Paulinum* (bréviaire romano-monastique), avec quelques petites variantes.

Dans l'Antiphonaire de Norcia, nous trouvons deux répons de même style.

℣. Convertamur ad Dominum Deum nostrum, et fundamus coram ipso preces nostras cum lacrimis : \* Scio, recordabitur et miserebitur nostri. ℣. Derelinquat impius iram suam, et vir iniquus cogitationes suas, et revertatur ad Dominum. Scio. (8<sup>e</sup> ton bénév.).

¶ Rogamus te Domine Deus quia peccavimus tibi : Veniam petimus, quam non meremur : \* Manum tuam porrige lapsis, qui latroni consenti paradysi januas aperuisti. ¶ Vita nostra in dolore suspirat, et in opere non emendat : si expectas, non corripimur : et si vindicas, non duramus. \* Manum. ¶ Deo Patri gloria sit semper, honor Filio coeterno, atque Sancto laus Paraclito uni Domino quem rogamus. \* Manum.

On remarquera aisément que ce n'est pas par le chant seulement que ces textes diffèrent du Romain, mais aussi par le style, par la pensée même. On y trouve un accent ému, pathétique, suppliant, bien rare dans le Romain, un peu plus fréquent dans l'Ambrosien, très ordinaire dans le Mozarabé. A ce titre encore ces restes vénérables d'antiques liturgies nous paraissent précieux. Il est à noter aussi que l'Écriture n'en fait pas toute la substance, elle n'y paraît que pour les versets des répons et encore pas toujours. C'est une nouvelle différence avec le Romain, qui ne cherche guère ses inspirations en dehors des textes révélés. Et s'il ne fait pas de cette habitude un principe absolu, tel que l'ont soutenu et pratiqué les Lyonnais du temps d'Agobard, et plus tard à leur imitation les Chartreux, et plus près de nous les réformateurs clunisiens et « parisiens », il faut bien avouer qu'il s'en départ bien rarement. A part les offices propres des Saints, où leurs actes sont mis à contribution pour le répertoire (offices dont le nombre d'ailleurs a toujours été en diminuant), on ne trouve au Romain qu'un office temporal dont la composition soit pour une bonne partie d'« inspiration libre » : celui de Noël. C'est qu'en réalité le génie romain, dont l'œuvre liturgique, prise à ses origines, est si remarquable à certains points de vue, n'a pas pu y mettre l'impression des qualités qu'il n'a jamais possédées qu'à un faible degré, l'imagination, la poésie, la grâce, la sensibilité communicative. Le lyrisme y est bien rare aussi, alors qu'il déborde dans les liturgies orientales. Et cela est tellement vrai que presque tout ce qui, dans le répertoire romain, présente exceptionnellement de tels caractères, se trouve n'être que des emprunts faits aux Grecs ou à d'autres liturgies latines. Ne citons ici, à ce propos, que les antiennes de la Circoncision, et de la Nativité de la Sainte Vierge, d'origine hellénique évidente et incontestable : avant la réforme de Pie V, qui les a si malheureusement fait disparaître, on pouvait citer encore les antiennes de l'Octave de l'Épiphanie. Dans l'office du Vendredi-Saint, les si touchants Impropères sont, y compris la mélodie, un précieux reste de l'antique liturgie gallicane, de même que les Prières qui, dans toutes les liturgies médiévales, terminent l'office des Ténèbres.

Un certain nombre de répons qu'on trouve dans les anciens livres monastiques de France et d'Italie, dont le chant présente des caractères singuliers, différents du grégorien, différents aussi des styles médiévaux, doivent provenir de ces antiques liturgies latines locales dont nous avons signalé les traces. Les moines, en effet, obligés de porter de neuf à douze le nombre des répons de leurs matines, étaient assez naturellement amenés à chercher ces textes complémentaires dans les répertoires locaux que la réforme grégorienne n'avait pas encore complètement éliminés. C'est probablement ce qui s'est passé à Bénévent, et la même chose a pu se produire ailleurs. Ainsi à Norcia, dans l'office de Noël, nous trouvons deux répons, *Ante multum tempus, Hic qui advenit nemo scit nomen ejus*, dont les mélodies sont très peu romaines : les versets sont romains, mais ils ont pu être, comme d'autres signalés plus haut, coulés dans le moule grégorien, ce qui est beaucoup plus aisé que de romaniser le corps même du répons. De telles pièces ont pu passer les monts, ainsi que nous en avons vu maints exemples : ainsi ce répons *Hic qui advenit* se trouve avec le même chant qu'à Norcia dans l'Antiphonaire de

forme la plus élevée qui est : la prière. Les exemples, ici, ne pouvaient être chantés que par une élite. Dom David avait choisi à cet effet et préparé lui-même un groupe de 30 séminaristes et la Schola de Saint-Jean-de-Luz à laquelle s'étaient jointes quelques scholistes de Pau et ce fut merveille d'entendre l'enseignement du Maître fleurir dans ces incomparables mélodies.

Depuis la ligne la plus simple, dans la psalmodie, jusqu'aux plus amples vocalises des Alleluia, à travers tous les temps et tous les mystères de l'année liturgique, Dom David avait élu des trésors qui furent excellemment offerts aux oreilles et aux cœurs ravis de tous les assistants. S'il était permis de choisir parmi ces merveilles, nous signalerions le *Gloria* n° 15, l'Introit « Stabat » de N.-D. des 7 Douleurs, — « Super firmam Babylonis » — « Vox in Rama » — enfin « L'Alleluia » de Saint-Martin qui clôtura la série des chefs-d'œuvre.

Cette séance a produit sur l'auditoire une impression profonde, très profonde ; ce fut là comme le cœur du Congrès : le chant liturgique par excellence a été célébré comme il le mérite et tous ont été du même coup obligés de l'admirer et de l'aimer, véritable acte d'apostolat et succès profond qui aura des conséquences fécondes et durables. Le grégorien triomphe splendidement.

Grâces soient rendues à l'admirable apôtre qu'est Dom David, grâce aux vaillants séminaristes qui, en quelques répétitions, sont devenus des exécutants parfaits, tellement ils eurent d'amour et d'enthousiasme pour le chant et pour le Maître. Qu'essent-ils accompli s'ils avaient joui ce Maître plus longtemps ? Grâce aux dévouées scholistes, humbles ouvrières de l'œuvre, artistes du bon Dieu, pour qui elles ont bien travaillé.

Le soir, à 15 h. 30, M. l'abbé Bayart, directeur général et inspecteur des Scholæ du diocèse de Lille, débute en s'excusant d'avoir à traiter en si peu de temps un sujet aussi vaste que la polyphonie religieuse et l'enseignement de la musique dans les Séminaires et les Collèges. Il prie les chœurs du Grand Séminaire de faire entendre les deux chœurs inscrits à leur programme : 1° Le dialogue entre l'Ange et le Pêcheur, de H. Dumont, pièce plutôt dramatique, musique religieuse de concert, mais de sentiment et d'émotion très poignants ; 2° « Ave munus cœli supernum » à 3 voix, de Lulli, excellent morceau excellentement rendu qui fait honneur aux voix et au talent des séminaristes ; présentant un contraste très intéressant avec les morceaux de polyphonie pour voix mixtes qui vont venir bientôt. M. Bayart place ici le corps de sa remarquable conférence ; avec une clarté merveilleuse, il définit la polyphonie (plusieurs voix chantant ensemble chacune sa mélodie) et détermine sa place très importante dans la liturgie, où elle est non seulement admise, mais invitée, sollicitée par l'Eglise, en raison de ses relations, de ses liens d'étroite parenté avec le chant grégorien, qui font d'elle la véritable musique de l'Eglise : à condition qu'elle conserve le caractère qu'elle reçut des grands maîtres de la Renaissance, personnifiés en Palestrina. Le conférencier fait alors l'histoire de la polyphonie jusqu'à nos jours ; chemin faisant, il cite des exemples et les analyse ; les scholæ mixtes réunies exécutent les pièces demandées « Adoramus te Christe », de Corsi, adoration aréopagite de l'âme devant la Croix du Christ Sauveur, supplication du repentir, vrai chant de pénitence. Puis, — contraste frappant — l'hymne si tendre à la pureté « Diffusa est gratia », du suave Nantel, tout en délicatesse, en douceur.

Voici maintenant un répons de la Semaine Sainte « O vos omnes », de Vittoria. M. Bayart en fait l'analyse et montre la construction de cette pièce toute liturgiquement semblable aux réponses grégoriennes ;

il indique comment la musique, s'adaptant aux paroles, manifeste les sentiments et exprime toutes les émotions de la Mère des Douleurs. Aussitôt les chœurs réajustent cette merveille que les profanes même ne sauraient entendre sans une poignante impression.

Le « Sanctus » de Palestrina donna à l'auditoire une vivante démonstration de la maîtrise du grand représentant de la polyphonie, ce fut une splendeur que cette louange à l'adorable Trinité, aux lignes si pures, véritables envolées d'esprits célestes vers le trône de Dieu, couronnées par l'hosanna glorieux. Un *psaume de Marcello* fut exécuté à 5 voix, suivant une adaptation du Père Lhoumeau, avec orgue : pièce de caractère particulier, exaltant joyeusement les splendeurs divines, elle reposait un peu des beautés plus graves jusqu'ici entendues. L'auditoire, les jeunes surtout, lui fit grand succès, succès d'ailleurs très mérité. Le morceau de la Tombelle « *Benedicta es tu* » d'un charme très doux et très prenant, n'était point, on l'a fait observer, l'exemple original et pur de musique polyphonique moderne que nous aurions désiré. C'était un pastiche, mais agréable vraiment, pieux et qui fut très apprécié.

La solrée se termina par « l'Alleluia du Messie » de Haendel. M. Bayart en fit une analyse qui rendit le chef-d'œuvre encore plus saisissant et quand l'Alleluia retentit jaillissant de centaines de poitrines, soutenu par les accents de l'orgue, toute l'assistance vibra pour éclater en transports d'enthousiasme, quand se posa, tout puisant, l'unisson final : « Loué soit Dieu » ; ce fut une indicible ovation au Seigneur, à sa glorieuse beauté, à ses vaillants interprètes !

Monseigneur l'Evêque gravit alors les degrés de l'estrade pour donner à ce beau Congrès son digne couronnement. Dégageant les leçons de ces trois journées, il indique les résolutions qui s'imposent et promet d'aider tous et chacun à les tenir. Avec la plus paternelle bonté il adressa aux conférenciers, aux organisateurs ses remerciements. Félicitant tous les scholistes, il leur rend grâce d'avoir dui leurs voix pour la réalisation de ces beaux exemples. On aurait gagné en perfection de détails à faire chanter par petits groupes, mais combien plus belle cette exécution en masse tout d'un cœur et d'une âme, délicate et puissante à la fois. Grand mérite aux choristes, s'oublant soi-même pour s'unir ainsi ; plus grand mérite encore aux chefs des chœurs d'avoir établi une liaison si parfaite en de si difficiles conditions ; chaudes félicitations aux organistes dont le rôle si délicat, si ingrat même, fut parfaitement tenu. Grâces à tous et gloire à Dieu.

(Sem. Rel. de Bayonne.)

L. B. F.

### Notes grégoriennes pratiques

## Le Gloria de la Messe des Anges

La Messe des Anges est encore en grande faveur. Que les puristes ne s'en plaignent pas trop, car elle sert de clé pour ouvrir le trésor de mélodies d'un art grégorien plus pur et plus délicat.

La Messe des Anges est sans aucun doute, dans son ensemble, la moins ancienne du Kyrieale. Nous disons : dans son ensemble, car dans les autres messes, il y a tel ou tel Sanctus ou Agnus, et même un Kyrie qui sont plutôt d'âge encore postérieur.

Déflons nous donc de tout excès dans notre amour, bien porté, et d'ailleurs justifié ici dans une assez large mesure, de l'archaïsme.

La Messe en question n'est d'ailleurs pas absolument homogène, quoique ses pièces s'harmonisent assez bien comme caractère général.

Il faut mettre à part le *Kyrie* et le *Gloria*.

Sans doute ces deux pièces ont une allure relativement moderne : « en ce que, d'abord, les cadences sont celles du ton majeur de la musique ; en ce que, de plus, la phrase du chant parcourt comme d'un trait la gamme entière. Ce n'est point ainsi, d'ordinaire, que procède la phrase grégorienne, plus tempérée dans ses élans, se contenant de préférence dans les limites de la quarte et de la quinte ».

Toutefois Dom Poitiers, à qui nous empruntons ces lignes (*Revue*, XIII, 117) remarque aussi que ces rapides montées et descentes se rencontrent aussi dans certaines pièces plus anciennes, comme le *Regnum mundi*. Dans le seul *Kyrie*le vaticain, on pourrait encore en trouver d'autres exemples, même assez nombreux.

Mais, ajoute sagement le Père de la restauration grégorienne, « on peut sans scrupule donner droit de cité dans la liturgie à un chant d'un style peut-être moins grégorien, mais cependant d'allure calme et pieuse, comme dans le grégorien, ne visant pas à l'effet, étranger à la fausse sentimentalité comme à la gravité prétentieuse ». (1)

Il y a, dans la Messe des Anges, trace évidente d'une faiblesse qui se généralisa chez Du Mont et d'autres : l'utilisation plus ou moins littérale du même thème pour deux pièces liturgiques d'esprit différent comme un *Kyrie* et un *Gloria*.

La mélodie du *Gloria* n'est autre que celle du *Kyrie*. Il suffit de chanter alternativement des phrases de l'un et de l'autre pour s'en convaincre. Toutefois le compositeur du *Gloria* a fait preuve d'une habileté et d'un sens liturgique qui lui font honneur. Il a su puiser dans la mélodie du *Kyrie* — le motif propre du *Christe* n'est pas utilisé — ses éléments, de manière à les combiner assez diversement ou à les détacher pour les adapter aux phrases, de longueur très variée, du *Gloria*, et même pour souligner certaines nuances de la pensée ou du sentiment offertes par le texte.

La mélodie n'est pas ici, comme dans le *Gloria* des fêtes simples, une psalmodie. Une psalmodie n'est pas précisément « monotone », car la simplicité de ses cadences semblables est voulue et attendue. Une mélodie proprement dite, répétée aussi souvent, deviendrait plus facilement fastidieuse. Le *Gloria* des Anges n'est aucunement fastidieux, au contraire, et c'est ici que l'art du compositeur se révèle.

Si nous parcourons ses phrases musicales, nous ferons plus d'une remarque intéressante.

Certaines acclamations brèves de louange : *Laudamus te, Benedicimus te* ; et plus loin *Quoniam tu solus sanctus, Tu solus Dominus* ne s'inspirent que du premier motif à l'aigu, enthousiaste, du 3<sup>e</sup> *Kyrie*.

D'autres commencent à l'aigu pour redescendre lentement vers le grave ; plusieurs partent du degré moyen *do* pour fléchir d'une quinte

(1) Traduisez, pour le premier qualificatif : Lullé ; pour le second : Du Mont.

mais remonter d'autant, parfois en atteignant le fa aigu; telle autre commence au grave pour s'élaner dans les hauteurs et retomber à son point de départ. En somme une grande variété dans le dessin des courbes mélodiques; variété aussi dans la manière dont sont groupés et dont s'enchaînent, musicalement, les phrases successives du texte.

De *bonae voluntatis à Adoramus te* se développent à la fois l'intonation, l'envolée et la retombée du *Kyrie eleison*, avec une reduplication du motif central à l'aigu sur *Laudamus te* et *Benedicimus te*, analogue à celle du dernier *Kyrie*; et c'est sur la pensée d'*Adoramus te* que vient se conclure très respectueusement et gravement la cadence finale rappelant, avec une légère variante, *eleison*. La même progression se déploie sur *Glorificamus te*, etc. jusqu'à *gloriam tuam*, avec un motif de liaison sur *Gratias*, préparant l'ampleur de la phrase un peu plus longue.

Elle se retrouve un peu plus loin, mais ramassée, dans l'invocation, si expressive, avec ce vêtement mélodique fait à sa taille et à sa physionomie: *Qui tollis peccata mundi, miserere nobis*. — Comparer, par exemple, l'*Agnus Dei* des Messes de la Sainte Vierge ou celui des Fêtes.

On la retrouve encore aussi cadencée dans *Deus Pater omnipotens* et *unigenite Jesu Christe*. Mais dans ces deux invocations seules, pour la mélodie, comme pour le texte (notez cette correspondance), elle est précédée d'un motif de préparation sur *Domine Deus* et *Domine Fili*; et d'ailleurs la suspension à l'aigu des deux finales se résout fort bien sur le thème *eleison*, pour la première (*omnipotens*); dans le début de la phrase suivante (*Domine Fili*), pour la deuxième, après la reduplication à l'aigu *Domine Deus Agnus Dei* — comme dans le tout dernier *Kyrie* — dans la cadence de *Filius Patris*.

Dans toute la dernière partie du Gloria, on remarquera l'alternance très heureuse des motifs; depuis *miserere nobis*. Le *Tu solus Altissimus Jesu Christe* reproduit heureusement le *Domine Fili unigenite Jesu Christe*.

Enfin, dans les derniers mots: *in gloria Dei Patris. Amen*, se retrouve assez exactement tout le motif du 1<sup>er</sup> *Kyrie*, le mot *Amen* répond à *eleison*.

Mais toute cette composition est si heureusement conduite, les motifs musicaux conviennent si bien au texte — comme les vocalises du *Kyrie* convenaient à cette prière —, que nous sommes bien convaincus que beaucoup de chanteurs, pourtant déjà familiarisés avec les formules grégoriennes, non seulement n'ont pas été frappés de la pauvreté relative de l'inspiration, mais ont pu ne pas s'apercevoir de la grande ressemblance des deux pièces; ils n'en ont senti que « l'harmonie ».

Chantons donc sans aucun scrupule ce Gloria des Anges, bien qu'il ne semble dater que de l'époque de la belle polyphonie classique. Il n'a pas le beau caractère de récitatif du Gloria des Fêtes simples, ni d'autre part le brillant de celui de la Messe *Cum jubilo* ou de la Messe *Fons bonitatis*, mais il a un caractère expressif à la fois juste et modéré que d'aucuns pourront préférer, sans aucun mauvais goût.



aux arabesques un peu échelonnées de ce dernier, plus ancien cependant (XIII<sup>e</sup> siècle).

Au point de vue de l'exécution, nous recommanderons surtout de s'attacher au phrasé, c'est-à-dire de donner de l'unité aux groupements mélodiques qui étoffent les mots, les groupes de mots.

Nous relèverons surtout les détails, les passages où l'expérience nous a fait constater le plus souvent quelques imperfections dans les chœurs.

*Et in terra pax.* Tandis que dans certains Gloria, la composition musicale invite à relier *pax* plus intimement soit à *terra*, soit à *hominibus*, ici ce mot n'étant mélodiquement qu'une sorte d'ondulation supplémentaire de la cadence sur *fa* (*pax*), il ne conviendra pas de le détacher des mots précédents; ne pas donner d'accent sensible sur *pax*: ce qui transformerait la phrase en une succession pesante de rythmes binaires, au lieu de mettre simplement en évidence la double chute sur le *fa*, venue des deux accents de *terra* et de *hominibus*.

*Bonae voluntatis.* Ne pas s'attarder sur *bonae*, encore moins sur l'accent initial secondaire de *voluntatis*, mais donner de l'unité à toute la formule en groupant tous les éléments autour de la syllabe tonique, bien soulevée, de ce dernier mot.

*Laudamus te. Benedicimus te.* Bien que le même motif soit employé pour ces deux petites phrases, la distribution diverse des syllabes entraîne une nuance de composition, et d'exécution. Dans la première, bien attaquer, mais ne pas allonger la syllabe initiale, qui ne fait que préparer la tonique; ne pas allonger la note finale du mot, et se contenter de bien articuler distinctement l'*s* avant *te*. De même pour *Glorificamus te*. Dans *Benedicamus te*, bien attaquer la note initiale, sans l'allonger, et après l'accent tonique passer assez légèrement sur le podatus, pour réserver un nouvel accent de cadence à la première note, un peu allongée, de la clivis de *te*.

*Adoramus te.* Ne pas donner aux accents secondaires de la note initiale, et du podatus final, l'importance qui revient ici uniquement à la virga du climacus.

*Glorificamus te.* Le plus souvent ce mot est traité musicalement avec l'accent secondaire non pas sur *ti*, mais sur la syllabe de la racine *glo*. On observera ici également, de préférence, cette manière de faire.

Dans tout ce Gloria d'ailleurs on devra éviter, grâce au phrasé bien compris, ce morcellement en rythmes binaires qui le rendrait vulgaire et insupportable.

*Gratias agimus tibi.* Rendre sensible l'unité de la courbe en subordonnant, au point de vue intensité, les accents de *gratias* et de *tibi* à celui de *agimus* et en passant plus légèrement encore sur le podatus de ce dernier mot.

*Propter magnam gloriam tuam.* Nous avons ici exactement la même formule que celle de *et in terra pax hominibus*. Le texte se plie donc bénévolement à une formule musicale préexistante. Mais, remarque importante; son phrasé s'impose, d'autre part, à la formule: Ici le *fa* tonique de *gloriam* sera plus important que le *la* de sa dernière

syllabe, qui devient simple thésis. Et de plus le mot des deux syllabes *tuam* formant cadence, au lieu des trois de *minibus*, cette cadence prend une physionomie nouvelle par l'allongement de la syllabe tonique de *tuam*, ainsi que l'admettent aussi les auteurs des éditions dites rythmiques.

Le rythme oratoire conserve également ses droits dans la même formule musicale sur les paroles qui suivent *Domine Deus*, où domine le rythme de l'accentuation, qui impose ses subdivisions à la musique.

*Deus Pater omnipotens*. Même observation à propos de la distribution diverse des accents toniques sur les six premières notes de la formule dans plusieurs invocations qui l'emploient. On remarquera d'ailleurs que cette formule s'adapte facilement à des combinaisons oratoires diverses. Il n'en est pas de même d'autres formules, de caractère psalmodique surtout, mais aussi de composition plus libre, qui sont faites pour correspondre à un agencement déterminé des syllabes fortes ou faibles et présentent de ce fait une certaine « élasticité musicale ».

*Omnipotens Jesu Christe*. Les notes de cette clause, dans tous les endroits où elle se rencontre, sont groupées autour du *fa* culminant, dont l'éclat doit dominer tout ce qui précède et qui suit dans les phrases où elle est utilisée. Par conséquent dans le mot *Jesu*, c'est ici la seconde syllabe, traitée en finale hébraïque, qui aura l'accent principal, et non la première.

*Unigenite Jesu Christe*. On se gardera de trop accuser la subdivision marquée par le quart de barre, surtout dans le passage analogue (*Allissimus*) où les deux dernières notes qui le précèdent sont amalgamées en elvis. Toutefois la disposition particulière des syllabes et des accents justifie dans ces deux cas la subdivision.

La syllabe tonique de *Christe* sera allongée, pour la cadence. De même dans les passages analogues des invocations suivantes, comme dans les cadences plus graves de *miserere nobis*, etc.

Rien de particulier à signaler pour le texte du *Gloria*. Dans l'*Amen* les deux climacus sont distingués par un espace intermédiaire dans l'Édition vaticane. On aura soin de ne pas exagérer cet intervalle, que le passage similaire d'*eternum* inviterait plutôt à supprimer, et d'interpréter ce blanc plutôt comme un élargissement général du neume, comme il arrive en d'autres passages analogues (1).

D. LUCIEN DAVID.

## La Grand'Messe et la vie paroissiale (2)

La vie paroissiale doit s'affirmer, se manifester tout naturellement, le dimanche, à la Grand'Messe. Il faudrait commencer par là et d'abord.

(1) La *Revue grégorienne* jugeant opportun, pour le plus grand bien de la restauration grégorienne, de publier un nouvel article, et d'en annoncer d'autres, pour attaquer les théories de Dom Pothier (et les nôtres) sur le rythme, nous attendons la lie pour répondre en bleu aux arguments qu'on nous promet.

(2) Extrait de l'importante Lettre de Mgr Landellez, Evêque de Dijon, sur la Communion paroissiale, du 2 février 1921.

Je n'ai fait que prendre la moyenne des opinions actuelles (1). — « Venez divin Messie » mériterait bien d'être conservé ; que « Ave Maria » de Lourdes gagnerait à être chanté sur une mélodie plus noble ; et qu'enfin « Pitié mon Dieu » est le spécimen typique de ce qu'on ne devrait jamais entendre ni à l'église, ni ailleurs.

Paul BAYART.

## Le Sanctus de la Messe des Anges et l'Antienne *O quam suavis est.*

Nous avons déjà eu l'occasion, à propos de l'analyse du Kyrie (Revue, XXIV, 45) et du Gloria (XXV, 11), qu'il ne fallait pas trop légèrement, au nom d'un amour de l'archaïsme qui pourrait rimer avec snobisme, prendre un petit air dédaigneux vis-à-vis de cette brave Messe des Anges. Ce que nous avons dit pour le Kyrie et le Gloria vaut a fortiori pour le Sanctus.

On a dit que ce Sanctus a été calqué sur l'antienne du Saint Sacrement *O quam suavis est*. Ce n'est pas tout à fait exact. L'un et l'autre ont été calqués sur l'Antienne *O Christi pietas*, avec cette différence que le Sanctus l'a été avec un sens artistique et grégorien très averti, l'Antienne *O quam suavis*, au contraire, très maladroitement, pour ne pas dire plus.

Dom J. Pothier a raconté l'histoire et la légende de l'Antienne *O Christi pietas* (Revue, III, 147 ; V, 51). Elle fait partie d'un office de S. Nicolas, dont l'auteur serait Isembert, premier abbé de la Trinité, au Mont Sainte-Catherine, près Rouen, au XI<sup>e</sup> siècle.

Du IX<sup>e</sup> au XI<sup>e</sup> siècle, en effet, on composa encore assez abondamment, d'inspiration. En dehors de l'efflorescence des tropes et des séquences, ainsi que des pièces de l'Ordinaire de la messe, surtout des Kyrie, un bon nombre de versets alléluïatiques date de cette époque, ainsi que des offices propres, aujourd'hui tombés en désuétude. L'hymne *Gloria laus*, les versets alléluïatiques si remarquables *Justus germinabit*, *Venite ad me*, *Te Martyrum*, *Non vos relinquam*, *Te libera* lui appartiennent.

Au XI<sup>e</sup> siècle surtout, on remarque une certaine recherche de style, soit dans la tonalité dans le sens d'une mélodie austérité, soit dans les hardiesses de la ligne mélodique dans le sens de l'effet et d'une certaine sentimentalité romantique. Mais ces tendances sont encore bridées par l'intelligence éclairée et par le goût des pièces antiques du meilleur style. Il en résulte des productions d'un caractère nouveau sans doute, mais dignes encore, en général, d'enrichir le repertoire et de se réclamer de la bonne tradition grégorienne. On n'en pourrait pas dire autant de toutes les compositions des premiers siècles qui suivirent, même du XII<sup>e</sup> siècle, où trop souvent l'esprit de virtuosité vient essayer de masquer les pauvretés de l'inspiration.

Cette pauvreté d'inspiration se rencontre déjà dans les versets alléluïatiques, on peut être sous l'influence de la répétition — régulière — du motif de la vocalise d'Alleluia, la même phrase (celle-ci ou une autre), est répétée souvent plusieurs fois au cours du verset, sans souci de la variété des paroles, comme s'il s'agissait d'une sorte de psalmodie, infidèle du reste aux subdivisions textuelles. Si bien que

(1) L'auteur est bien modeste. Être parfaitement désintéressé et objectif dans ses jugements constituerait déjà, en l'espèce, une personnalité peu banale.

ce système est devenu un genre, caractéristique d'un groupe important des Alleluias du répertoire. Voyez par exemple l'Alleluia *Domine Deus*, du 2<sup>e</sup> Dim. après la Pentecôte.

Cette pauvreté relative se rencontre dans notre *Sanctus*, copie fidèle, en cela comme pour le reste, de l'antienne originale. Toute cette pièce, en effet, est bâtie sur le motif A, auquel vient répondre le

motif B, qui n'en est qu'une réplique. Ce double motif se trouve répété quatre fois soit dans l'antienne, soit dans le *Sanctus*, avec des variantes insignifiantes, celle de l'intonation

pour A (do-si ou fa-sol), le si au lieu du do pour B. C'est un peu beaucoup pour cinq petites lignes de musique.

C'est la principale faiblesse de la pièce au point de vue de la composition, outre qu'elle entraîne un certain manque d'égards de la pensée mélodique vis-à-vis des paroles successives et de sens divers, qu'elle revêt du même uniforme musical. A ce dernier point de vue, il faut avouer que le *Sanctus* est supérieur à la pièce qu'il copie, tandis que l'*O quam suavis* lui est terriblement inférieur.

Ainsi, comme il apparaît dans le tableau suivant, donnant la marche parallèle des deux chants, l'éclat et l'éclat de la formule qui convient bien au mot *Dominus*, viennent décorer assez intempestivement le mot *omni*, du moins séparé comme il l'est du substantif *laude* qu'il intensifie.

A la ligne suivante, le retentissement vocal de *sui famuli Nicolai*, qui s'accorde très bien avec l'enthousiasme de *Pleni sunt caeli*, pourrait s'expliquer à la rigueur par la dévotion qui vient accueillir le nom de S. Nicolas; mais les répétitions qui font vibrer longuement et très opportunément la corde sonore du do sur *Pleni sunt caeli et terra*, sentent un peu le remplissage sur les mots fort paisibles *sui famuli*.

Enfin cette même formule brillante, qui fait si bien valoir l'exclamation joyeuse et aimante *Benedictus*, se trouve fort embarrassée, dans l'antienne, d'avoir à décorer l'humble monosyllabe indéterminé *nam*, qui n'en peut mais.

6.

O Chri- sti pi- e- tas, o- mni pro- sequen-  
 San- ctus Sanctus, San- ctus, Dô- mi- nus Dê- us Sa-  
 da lau- de, qui su- sti- nui- it Ni- colâ- i mé- ri- ta lon- ge-  
 ba- oth, Pleni sunt ca- e- li et ter- ra glo- ri- a tua

la-té-que de-cla-rat: nam ex-tum-ba-e-jus  
 a-tu-a. Ho-sán-na in excé-l-sis: Bene-dí-ctus qui ve-nit  
 ó-le-um ma-nat, cunctós-que lán-gui-dos sá-nat.  
 in nó-mine Dó-mi-ni, Hosán-na in excé-l-sis.

Le *Sanctus* est le complément de la Préface. Nous n'en ferons pas l'histoire. Mais pour mieux comprendre et apprécier la pièce ci-dessus, nous rappellerons le sens et les divisions du texte liturgique, avec l'interprétation musicale qui en dérive habituellement chez les musiciens du moyen-âge.

Il est composé de deux parties, intimement liées pour le sens liturgique et dans la pensée musicale.

La première partie *Sanctus, etc.*, s'adresse au Dieu trois fois saint, et plus particulièrement au Père tout-puissant, qui va envoyer son Fils. La seconde: *Benedictus, etc.*, s'adresse au Christ, au Fils qui va venir, envoyé par son Père: *in nomine Domini*.

Dans la première partie, trois subdivisions: *Sanctus... Pleni sunt... Hosanna*. Dans la seconde, deux seulement: *Benedictus... Hosanna... Sanctus...* Cette triple exclamation, adressée au tout-puissant Roi des armées célestes, est traitée régulièrement, au point de vue mélodique, avec ampleur, avec éclat; l'ornementation y est assez développée.

*Pleni sunt...* Ici le regard s'abaisse vers la terre: le spectacle admirable et familier des merveilles où se reflètent les splendeurs de Dieu inspire aux musiciens sacrés une phrase plus alerte, plutôt dégagée, souvent brillante et de nuance plutôt joyeuse.

*Hosanna...*, où la pensée revient vers le Créateur, retrouve l'esprit et parfois la lettre même des motifs majestueux du triple *Sanctus*.

*Benedictus*. De nouveau la louange va se répandre sur terre avant de remonter vers le ciel. Ce rappel des chants joyeux qui accueillirent le Sauveur à Jérusalem demande — et reçoit — une mélodie déliée, élancée, bien claire, analogue à celle de *Pleni sunt*, à qui elle emprunte même souvent tout son décor musical.

*Hosanna*, qui résume ici à la fois les gloires du Créateur, et celles de la création — et de la rédemption, reprend le style du premier *Hosanna*, en accusant davantage encore, très souvent, l'ampleur de ses lignes et la richesse de son ornementation neumatique.

Voyons maintenant comment le compositeur de notre *Sanctus* a su tirer parti du double motif de la mélodie originale, pour mettre en valeur sa pièce liturgique, et quelles conclusions pratiques en découlent pour l'exécution.

**Sanctus, Sanctus, Sanctus.**

Grammaticalement, cette triple exclamation est unie assez étroitement avec *Dominus Deus Sabaoth*. Musicalement aussi, dans les *Sanctus* de mélodie syllabique ou très peu développée, le troisième *sanctus* est lié avec le mot *Dominus*, qui suit, et qu'il qualifie directement. Cette liaison plus ou moins intime est bien marquée dans les *Sanctus* 6, 13, 15, 16, 18 de l'Édition vaticane, ainsi que dans le *Sanctus* 11, qui est un peu plus orné.

Mais il est régulier qu'à mesure que se développe la partie mélodique, les mots ou petits groupes de mots prennent dans la phrase grégorienne une indépendance de plus en plus marquée. C'est ainsi que dans les *Sanctus* ornés, les trois exclamations du début sont distinguées assez nettement du mot *Dominus*, qu'elles qualifient, et forment un premier membre de phrase.

Ainsi la phrase musicale complète qui orné l'invocation initiale de l'antienne *O Christi pietas* pourra-t-elle fort bien convenir, à ce point de vue, au triple *Sanctus*, qui représente déjà une idée assez complète.

Mais comment la phrase de l'antienne va-t-elle se distribuer sur nos trois mots ?

Si nous parcourons le Kyrieal vatican, nous remarquons que régulièrement (pour les *Sanctus* ornés) les deux *Sanctus* extrêmes se font pendant. Le *Sanctus* du milieu se distingue, en règle générale, par un mouvement d'élan vers l'aigu bien accusé. L'ensemble forme ainsi une grande courbe mélodique, dont le point culminant est au centre. Deux seules exceptions : dans les *Sanctus* III et IX, le *Sanctus* central, au lieu d'être à l'aigu, se signale au contraire par un accent plus grave.

Notre *Sanctus* des Anges vient se joindre à ces deux exceptions.

Il est à remarquer que dans tous les *Sanctus*, sauf celui de la Messe III, le premier mot de la triple invocation est chanté sur des cordes moyennes. Ainsi la progression dans la louange, exprimée par la double répétition du mot, sera artistement ménagée, soit qu'elle prépare l'ascension du second *sanctus*, soit qu'elle permette l'élan du troisième.

Dans notre *Sanctus*, comme dans le *Sanctus* IX (de la Ste Vierge), cette règle est appliquée : la première exclamation, quoique plus élevée que la seconde, est encore dans des cordes moyennes : le compositeur de l'antienne et son copiste du *Sanctus* se sont bien gardés de commencer ici le motif de leur choix comme il figure dans les trois autres passages de l'antienne et du *Sanctus*, par l'attaque fa-la-do, un peu trop éclatante pour un début.

Une observation, toutefois. Tandis que dans tous les *Sanctus* l'individualité mélodique de chacune des trois exclamations est, comme il est naturel, assez bien marquée, dans celui des Anges, à s'en tenir à la mélodie originale, les trois motifs devraient être liés, surtout les deux premiers. Mais on va voir intervenir ici une liberté discrète et intelligente dans le travail d'adaptation.

Le premier *Sanctus* prend la liberté de se reposer franchement sur le fa au beau milieu du motif A : oui, mais il suffit de constater que cette note est bien une note de repos dans l'échelle tonale, et l'on pourra se laisser aller sans scrupule au naturel de cette cadence.

Le second *Sanctus* s'arrête un instant sur le do : oui, mais on remarque qu'il y a ici dans la pensée musicale une subdivision certaine. Voir le schéma A-B donné plus haut.

Quant au troisième, il est logiquement délimité par l'individualité du motif B, dont il se revêt.

*Dans l'exécution.* 1° Il conviendra de respecter l'unité du motif A en ne séparant les deux premiers *Sanctus* que le temps d'articuler l's final du premier. Si le chœur qui doit chanter le second *Sanctus* peut aussi entonner le premier, ce sera bien meilleur; et s'il peut de plus ne pas reprendre de souffle entre les deux, ce sera parfait: il y aura à la fois distinction et liaison.

2° On aura soin de ne pas non plus *trop* séparer le second *Sanctus* du troisième, tout en allongeant la clivis intermédiaire. Et on se gardera de donner « deux temps » d'égale sonorité sur la seconde note, qui devra être au contraire légère, atténuée comme sonorité.

Notons à propos de cette clivis de cadence, légitimée comme telle par le dessin mélodique, qu'un cas identique se reproduit sur le premier *Hosanna* et sur le deuxième *excelsis*, ainsi que sur *Sabaöth*. Aussi l'Édition vaticane a-t-elle justement indiqué une *mora vocis* dans ces deux mots. Mais on prendra bien garde de la faire trop sensible, pour la raison de liaison, que met surtout en évidence le mot *declarat* de l'antienne.

Le lecteur aura aussi remarqué sur le 3° *Sanctus* la suppression du *mi* dans le *climacus*: la formule devient ainsi plus virile, plus conforme au caractère des paroles, alors que le *mi*, dans l'original, donne à la cadence une nuance de « sentimentalisme » qui, même sur un mot comme *pietas*, n'est pas de la meilleure marque grégorienne. Même observation pour *Sabaöth* et pour *excelsis* aux lignes suivantes.

*Nuances d'intensité.* L'accent mélodique du second *sanctus* sera secondaire par rapport à ceux des mots qui l'encadrent.

Sur le premier *Sanctus*, deux accents mélodiques, de moyenne importance, sur le *la* culminant, et sur le pressus (2° note); ce dernier plus marqué.

Sur le troisième *sanctus*, deux accents aussi, sur la clivis culminante et sur le pressus. L'accent de la clivis sera donné avec souplesse et clarté, mais nous accorderons ici encore la prédominance plutôt au pressus. Ainsi l'équilibre très harmonieux qui existe, dans le *Sanctus*, entre la première et la troisième exclamation, sera mieux respecté et souligné.

#### **Dominus Deus Sabaöth.**

Le double motif A-B que nous avons analysé se reproduit ici. Mais cette fois, préparé par la formule du 3° *sanctus*, il prend son point de départ au sommet de la portée, après l'introduction de liaison d'un podatus initial.

On remarquera que le caractère somptueux de la mélodie s'accorde plus heureusement avec les paroles du Trisagion qu'avec celles de l'antienne, et l'accent de *Deus* met plus justement en valeur la note *do* que la syllabe *pro*, point de départ du mouvement de descente vers le *ré* grave.

*Dominus.* Attaquer franchement le podatus mais réserver l'élan vocal au porrectus, dont la 3° note recevra également une impulsion; on pourra ainsi plus facilement passer avec légèreté sur la clivis qui suit. On ne doublera point la note finale de *Dominus*; on se contentera d'articuler correctement l's; et si on éprouve le besoin d'une respiration, que nous conseillerons presque, on la prendra « furtivement ». Comparer l'antienne.

Par contre, on s'efforcera de chanter d'une seule haleine — c'est fort possible avec un peu d'attention et d'exercice — les deux mots *Deus Sabaöth*. Si l'on est obligé de respirer, on le fera sur le temps de brève *mora vocis* signalé par l'intervalle de blanc après le *ré* du *climacus*.

*Sabbath*. Sera lié à *Deus*. On passera légèrement, mais sans aucune précipitation sur la seconde note du *torculus*, après avoir donné un peu d'élan à la première.

On remarquera que l'omission du *mi*, qui modifie le rythme de l'antienne, favorise la *mora vocis*, correspondant ainsi naturellement à celle du deuxième *sanctus*.

#### **Pleni sunt caeli, etc.**

La même phrase musicale recommence pour la troisième fois. Mais elle se distend largement pour englober toute la phrase textuelle jusqu'à *Hosanna in excelsis* inclusivement.

Nous avons rappelé que dans les *Sanctus*, le *Pleni sunt* est en général, comme il convient, chanté avec légèreté, sur des cordes plus éclatantes. Ici, le compositeur s'est trouvé bien servi par son modèle; et, ainsi que nous l'avons fait observer, l'insistance de la pensée, l'idée de multiplication enclose dans l'énumération résumée des merveilles célestes et terrestres, sont fort bien traduites par le double élan de *Pleni sunt* et de *caeli*, aboutissant à l'accent enthousiaste de *terra*.

Ce développement des notes initiales du motif A forme ainsi un petit membre de phrase. Le motif lui-même va commencer ou recommencer avec *Gloria*.

L'importance que produit, dans la composition, la thesis à l'airgu sur *pleni sunt* et sur *caeli* conseille un petit élargissement de ces deux notes *do*. On fera donc une discrète *mora vocis* après *sunt* et après *caeli*.

Sur *terra*, on pourrait marquer une petite reprise sur le *do* précédant la *clivis*. On passera légèrement sur la *clivis* de *gloria*.

La phrase du texte s'arrête sur la cadence de *tua*, alors que le motif A ne va s'épuiser que sur *Hosanna*. Mais nous avons remarqué, à propos du 1<sup>er</sup> *Sanctus*, la légitimité de cette liberté d'adaptation. Et nous pouvons ajouter que, en somme, elle produit un élément d'agréable variété, qui fait défaut dans l'antienne, plus monotone.

*Hosanna*. Il conviendra d'élargir la *clivis* finale, comme pour le second *sanctus*, sans pour cela, autant que possible, accuser la coupe pure avec *in excelsis*. Prendre, s'il le faut, pour bien poser la finale, une respiration furtive. On marquera un *rallentando* sur cette finale puisque finale il y a, depuis le Décret de la S. C. des Rites.

#### **Benedictus qui venit.**

Notre thème A-B revient pour la quatrième fois. Mais ici il figure intégralement sur l'*Hosanna*. Toute la phrase *Benedictus* est la réplique de *Pleni sunt*, suivie d'une rallonge sur les mêmes cordes pour soutenir les mots surabondants *in nomine Domini*, comme dans l'antienne originale pour *oleum manat*.

Il y a ici encore une différence entre l'original et la copie, au profit de celle-ci. Dans l'antienne, sur les mots *nam et eius tumba oleum manat*. On ne sent vraiment pas le besoin d'une longue accentuation sur les notes élevées, qui paraît ici plutôt intempestive. Au contraire, la clameur joyeuse des faits de l'Évangile, dont l'Église recueille l'écho dans le *Benedictus*, résonne très justement dans ces hauteurs de la gamme.

Pour bien rythmer *Benedictus*, en s'inspirant des deux passages correspondants du modèle, il faudrait presque doubler la virga accentuée du climacus. Si l'on éprouvait le besoin d'une reprise, presque imperceptible, elle conviendrait alors, ensuite, au *la* plutôt qu'au *sol*. Mais avec la leçon qui nous est offerte, il serait plus conforme aux règles ordinaires de la composition grégorienne d'élar-



gir simplement un peu la tête du climacus, et de faire cette très légère reprise sur la dernière note *do* de ce climacus *resupinus*.

*Domini*. L'écriture n'est pas ici très satisfaisante, à cause de l'importance mélodique du *ré*, qui rappelle l'accent de *venit*. Aussi, à titre exceptionnel, par suite du contexte, ne verrions-nous pas d'inconvénient à donner à ce *ré* une valeur d'accent prédominante. En tout cas, la note devra être donnée avec clarté, quoique sans ampleur.

*Hosanna*. Attaquer la première syllabe avec rondeur, et l'élan vocal reprendra ensuite sur le pressus de la syllabe suivante.

Le *podatus in* sera un peu plus accentué que la première clivis de *excelsis*. Sur ce mot, on observera la *mora vocis* sur la clivis *ré-do*; et le *do* de la clivis culminante sera enlevé avec souplesse et netteté, avant l'accent principal portant sur le pressus. On aura soin de bien faire entendre, quoique doucement, la voyelle *i*, sur la clivis notablement ralentie de la finale.

### L'Antienne « O quam suavis est ».

Disons d'abord que la mélodie, comme thème général, a toute la suavité et tout l'élan désirables pour traduire et chanter toute la douceur du Sauveur et le goût divin de ce pain délectable qui nous vient du ciel. Aussi ne songeons-nous pas à déconseiller l'utilisation de cette pièce liturgique même en dehors de l'office dont elle fait nécessairement partie.

Ceci dit, faut-il la considérer comme un chef-d'œuvre d'adaptation et comme un modèle de style grégorien ? Il s'en faut de beaucoup.

Écoutez Dom Pothier : « La mélodie de *O Christi pietas* se retrouve dans l'Antienne *O quam suavis est* de l'office du S. Sacrement. Si nous consultons les antiphonaires et que nous cherchions comment l'application du chant s'est faite aux paroles, il nous sera facile de reconnaître que celles-ci ont été sacrifiées, on peut même dire maltraitées, surtout par des coupures maladroitement que leur ont fait subir les divisions naturelles de la mélodie. Déjà au XVII<sup>e</sup> siècle, ces fautes ont été corrigées dans plusieurs Antiphonaires, principalement dans celui d'Auxerre. L'édition rémo-cambraisienne s'est approprié ces modifications nécessaires. Le *Liber Antiphonarius* imprimé à Solesmes présente aussi cette antienne avec des corrections semblables, mais plus complètes. » (*Revue*, III, 48.)

Nous donnons ci-après quatre leçons. On remarquera sans peine que la *meilleure* comme adaptation et au point de vue de l'art grégorien et de l'art tout court, est celle que Dom Pothier donna dans son *Graduel* de 1883, et qui reproduit, en somme, avec la bonne orthographe musicale en plus, l'édition de Lecoffre de 1847. La plus mauvaise est sans contredit la leçon plus « authentique » D, donnée par l'Édition vaticane, qui est conforme au travail primitif d'adaptation, fait par Saint Thomas ou quelqu'un de ses confrères.

Les leçons intermédiaires B et C représentent des corrections graduelles, la seconde C plus timide et moins bonne que la première.

XI<sup>e</sup> s.

prosequen- - da lau- de, . . . nam

A.  
D. P.  
1883

dulcédinem tu- am in fi- li- os demonstrá- res, pa- ne

B  
1839

dulcédinem tuam in filiis demonstrares, pane

C  
1763

dulcédinem tuam in filiis demonstrares, pane

D  
XIII<sup>e</sup> s.  
Ed. V

dulcédinem tuam in filiis demonstrares, pane.

La comparaison de ces leçons est instructive.

L'adaptation du XIII<sup>e</sup> siècle calque servilement la mélodie du XI<sup>e</sup>, mais ne tient aucun compte du groupement des paroles pour en distribuer des éléments. (1)

La cadence de *dulcedinem* est fautive, parce qu'elle est une fin de subdivision dans le thème musical, et qu'ici *dulcedinem* devrait être lié intimement à *tuam*.

*Tuam* est fautif, parce que c'est la fin du groupe de mots : *dulcedinem tuam*. Il faudrait à *tuam* la cadence de *dulcedinem*, que lui donne D. Pothier, et non ce mouvement à l'aigu qui demande à être résolu sans retard.

*In filiis* est fautif, parce qu'il représente une finale mélodique, et que cette finale devrait porter sur la fin de la phrase : *demonstrares*. *Demonstrares* n'est pas plus heureux, parce que, fin d'une phrase du texte, il s'étioffe d'un début de motif musical et reste en suspens au beau milieu d'une ascension. La même faute se trouve dans le Répons *Homo quidam*, imité de *Virgo flagellatur*, aux mots *coenam magnam*, moins sensible cependant.

*Pane* est fautif, parce que, commencement d'une phrase du texte, il éclate brusquement sans préparation, sans l'introduction musicale que lui a prise *demonstrares*.

La leçon C est déjà bien meilleure, quoique la correction soit un peu maladroite. Elle conserve la double imperfection de *dulcedinem tuam*, mais arrive tant bien que mal à « finir » musicalement sur la « finale » de phrase *demonstrares* : ce qui, du même coup, restitue à *pane* son motif initial — d'ailleurs assez maltraité avec son scandieus sur la syllabe faible.

La leçon B profite de l'amélioration de C ; elle corrige en outre *dulcedinem tuam*, dont elle semble, il est vrai, un peu trop embarassée ; du moins le groupe de mots correspond-il mieux à l'unité du motif mélodique. De plus, et par suite, le groupe suivant se trouve correctement revêtu de l'ornementation intégrale du second motif mélodique. Enfin, l'orthographe grégorienne de *pane* devient à peu près satisfaisante, sinon idéale.

La leçon A de Reims-Cambrai, revue par Dom Pothier, accueille toutes les corrections précédentes, et se contente de les perfectionner ; elle se rapproche, en même temps, très près de la mélodie originale.

*Conclusion.* — Quand il s'agit surtout de pièces non antiques, comme celles du XIII<sup>e</sup> siècle, que l'on ait affaire à des compositions

(1) On la retrouve naturellement, avec quelques variantes, dans les manuscrits des XI<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles, p. ex. dans ces documents que nous signalons obligeamment M. Gastoué : li. N. lat. 14.806 de S. Victor de Paris, 783 et 785 de S. Martial, 1028 de Sens...

nouvelles ou à des adaptations, il faut se garder d'un respect excessif du criterium archéologique et de la statistique documentaire. Pour l'amour de l'art grégorien et de la prière chantée, on doit admettre que des documents postérieurs peuvent être plus estimables et pratiquement préférables, même aux originaux. Dom Pothier a prouvé qu'il en sait plus long que les musiciens grégorianistes du XIII<sup>e</sup> siècle; et il est peut-être dommage que dans sa grande modestie il se soit ici effacé, avec ses préférences personnelles — qui n'ont pas changé — et son œuvre propre, devant l'incorrection authentique protégée par la Science paléographique.

Il est vrai que le principe de la correction d'un document au nom de l'art grégorien, très légitime comme on vient de le voir, est d'un maintien dangereux, et qu'il n'y a pas beaucoup de Dom Pothier. La Providence a heureusement permis qu'il y en eût un pour assumer la direction technique des travaux du Graduel et de l'Antiphonaire romains. Il nous faut l'en remercier, et la postérité le fera mieux encore que nous.

Dom Lucien DAVID.

## Les Intonations du Gloria et de l'Ita Missa est Désaccord entre le Missel et le Graduel ?

### 1. Différence et non désaccord entre le Missel et le Graduel

Le Nouveau Missel typique reproduit substantiellement, en ce qui concerne les intonations du *Gloria in excelsis* et des *Ita Missa est* ou *Benedicamus Domino*, l'ancienne édition, qui précéda la restauration des livres de chant. Il se contente d'en corriger les mélodies, d'après le Graduel vatican, comme il fait d'ailleurs pour les Préfaces, l'*Exultet*, etc., d'après les *Cantus Missatis Romani* publiés aussi par l'Imprimerie vaticane.

Le Graduel vatican, qui s'est inspiré rigoureusement des données de la tradition, et de son esprit, donne, comme on le sait, un nombre plus considérable d'intonation du *Gloria* et d'*Ita Missa est*, correspondant à la variété des messes restaurées.

Que faut-il penser d'abord, de cette différence, entre le Missel et le Graduel, sur le nombre des mélodies données ?

La Nouvelle Revue Théologique (déc. 1921) remarque à ce propos que « comme tous ces chants [contenus dans le Graduel vatican] ont été promulgués dans d'autres livres authentiques [— le Missel n'est pas, en effet, le seul livre liturgique authentique —], on ne pourrait pas conclure de leur absence dans le Missel que l'usage de ces chants n'est plus permis. »

D'autre part, les Ephémérides liturgiques pensent que désormais le célébrant « ne doit plus se servir que des intonations données dans le Missel, et espèrent que la future édition typique du Graduel concordera avec le Missel ».

Nous abandonnons nettement, jusqu'à obligation du contraire, dans le sens de la Nouvelle Revue théologique, et estimons que la différence entre le Missel et le Graduel n'est pas un désaccord.

### 2. L'opinion contraire semble inadmissible

Les Ephémérides s'appuient 1<sup>o</sup> sur un Décret du 14 mars 1893. Mais ce Décret se trouva de fait corrigé par la publication officielle du Kyrie authentique, lequel, en enrichissant la collection des *Gloria*, etc. n'entraîna pas pour cela une refonte du Missel. 2<sup>o</sup> sur cette

rubrique du Missel (N. 2) : *In quolibet Missa cantus servatur qui suo ritui conveniat*. Mais on respecte fort bien le titre des Messes en chantant tel ou tel Ordinaire, voire tel *Kyrie* ou *Gloria ad arbitrium* ; le texte de la rubrique semble concerner plus spécialement les jours festival et ferial des Préfaces et du Pater.

Il est vrai que les *Cantus Missalis Romani* (V. Revue, XVI, 16), promulgués par la S. C. des Rites en 1907 prévoyaient l'insertion au moins possible de tous les *He Missa est*, etc. du Graduel dans le Missel. Mais on pourrait dire que le Missel nouveau respecte au moins la lettre des Instructions accompagnant lesdits *Cantus*, en n'accordant aux Intonations que « la place » qui leur était réservée dans l'ancien, et en se contentant de les corriger. On lisait en effet dans les Instructions : « Le nouveau chant devra être inséré, dans les nouvelles éditions, exactement à la place de l'ancien ». Peut-être y avait-il des lors, dans les intentions de la S. C., le dessein de ne pas surcharger le Missel de trop de mélodies, tout en laissant au Graduel le soin d'offrir un choix plus riche ?

Notons d'ailleurs que ces intonations notées ne sont qu'un aide-mémoire, et encore très relatif, car pour l'*Ita Missa est*, le prêtre ou le diacre sont tournés vers les fidèles et ne peuvent regarder sur le livre.

La réponse des Ephémérides nous semble en outre entraîner des conséquences trop graves pour être retenue. Car « ne plus se servir que des intonations du Missel », et « faire concorder le Graduel avec le Missel » aboutirait, qu'on le veuille ou non, soit à contredire le Motu proprio et à détruire en partie l'œuvre déjà réalisée par Pie X, soit à produire et recommander de véritables monstruosité musicales — dans le sens vrai et étymologique de l'expression — contre les données certaines de la tradition, et l'esprit non moins certain du même Motu proprio.

Il n'y a en effet que deux manières de mettre le Graduel d'accord avec le Missel.

La première solution, très radicale — et nous croyons bien que les Ephémérides ne l'envisagent point — consisterait tout simplement à supprimer dans le Graduel 11 messes sur les 15 pourvues de *Gloria*, puisque le Missel ne donne que 4 intonations. Ce nouveau procédé de « restauration » consistant à détruire l'œuvre de Pie X, serait assez étrange. Nous ne voyons pas plus pourquoi l'Église qui « a toujours reconnu et favorisé les progrès de l'art, en admettant au service du culte tout ce que le génie a su trouver de bon et de beau au cours des siècles, les lois liturgiques étant sauves », et qui recueille et admet à ce titre les *Kyrie*, etc. de composition palestrinienne ou moderne, se plairait à faire des coupes sombres dans ce répertoire de son chant propre et traditionnel, « qu'elle a jalousement gardé depuis des siècles dans ses manuscrits liturgiques », et répudierait ces belles et si priantes mélodies, dont elle s'est servie pour la consolation de ses fidèles et l'honneur de Dieu pendant douze siècles. Ce vandalisme gênerait à Pie X sa belle part de ciel ! Mais, aussi bien, personne ne songe à cette solution.

### 3. La question des Gloria en particulier

Reste donc la seconde. Elle consisterait, non pas à supprimer du Graduel, par exemple, les *Gloria* qui ne se rapportent pas aux intonations du Missel, mais à les amputer de leur première phrase mélodique, pour y substituer la formule du Gloria IV (*Cunctipotens*) ou celle du Gloria XI (*Orbis factor*) données par le Missel.

Ne sursantez pas, grégorianistes et musiciens. Ne croyez pas in-