

REVUE
DU
CHANT GRÉGORIEN

Rédaction : Grand Séminaire, rue du Vieux-Temple ; Administration : rue d'Alembert
Grenoble (France)

SOMMAIRE

- Kyrie des Anges avec tropes*..... Dom J. POTHIER.
L'Alleluia « Ante thronum » et le Kyrie des Anges. A. GROSPELLIER.
Souscription pour une crosse abbat^e à D. Pothier.
Conférence sur le chant grégorien (suite)..... Dom CH. MÉGRET.
Le répons « Libera me » à travers les siècles (fin). AMÉDÉE GASTOUÉ.
La messe chantée (suite)..... ALFRED DABIN.
 Echos et Mélanges. *Pie X et le congrès international de chant grégorien de Strasbourg. — Rome : Fonctions papales à Saint-Pierre. Une maîtrise à Saint-Pierre. L'édition vaticane. Triduum à Saint-Louis-des-Français. — Institut catholique de Paris. — Toulouse. — Le chant grégorien dans le diocèse de Grenoble.*
Bibliographie grégorienne..... A. GROSPELLIER.
Périodiques grégoriens.

Kyrie des Anges avec tropes

Kyri- e, Rex aetérno Posse supérno, Cuncti-cre-átor, e-lé-ison.

Ky-ri-e, Laudat dignum Turba benígnum Tota polórum, e-lé-ison.

Kyri- e, Nunc præséntes Réspice gentes Dona peténtes, e-lé-ison.

Christe, Prævéní-as morbis nostris nunc Cónditor orbis, e-

lé-ison. Christe, Peste tri-umpháta suméns hæc Nostra
 precáta. e-lé-ison. Christe, Sáanguine quidigno præsérvas
 Hoste máligno, e-lé-ison.
 Kyri-e. Fac tibi clerum Psáilere verum Péctoris hymnum, e.
 Flámine fultus Lúmíne vultus Vivat in ævum. e-lé-ison.
 Kyri-e Nunc populórum Rex miserórum Cerne precátus. e.
 Flos pi-e florum. Fonsque bonórum Terge re-átus, e-lé-ison. Kyri-
 e Súscipe rursum Dírige cursum Corde rogámus, e
 e Scándere sursum Vívère cursum Quo vale-ámus e-lé-ison.

Ce *Kyrie* farci est ici reproduit d'après une copie manuscrite du Graduel de Toul de 1622, où il se trouve avec ce titre : *Super Kyrie de Angelis*. Cette copie a été faite au commencement du xviii^e siècle pour l'usage d'une simple paroisse de campagne. Même les chantres de village, à cette époque, on le voit, connaissaient encore et savaient goûter les longs neumes. Le Graduel toulouais de 1622, en effet, conservait toujours les mélismes, tels que les avait partout transmis la tradition des siècles.

Les longs neumes, mélismes ou traits mélodiques appartiennent en propre au graduel et à l'*Alleluia* de la messe ; ils sont la

caractéristique de ce genre de chant, qui est le genre responsorial solennel.

A l'origine, la litanie, c'est-à-dire la supplication du *Kyrie eleison*, n'en était pas pourvue : elle se chantait sur les cordes ordinaires des récitatifs, c'est-à-dire des oraisons, bénédictions, acclamations, leçons, etc., et sur un ton peu varié, toujours à peu près syllabique.

C'est au ix^e siècle seulement que le chant du *Kyrie eleison* commence à prendre une autre allure. Au x^e et surtout au xi^e, des paroles s'intercalent entre *Kyrie* et *eleison*, en guise de paraphrases, comme pour la méditation. C'est ce que l'on appelle *farcir* un morceau. On orne ainsi de tropes ou versets non seulement le *Kyrie*, mais le *Gloria in excelsis*, le *Sanctus* et l'*Agnus*, comme également, mais d'une manière un peu différente, les introïts et les offertoires.

Les *Kyrie* farcis se chantaient tantôt avec les paroles intercalées, tantôt sans les paroles, mais en conservant comme vocalise la mélodie faite d'abord pour accompagner les paroles. Parfois aussi un chœur chantait avec les paroles, et l'autre chœur répondait avec la vocalise.

En de pareilles conditions, avec cette expansion pleine d'abandon d'une piété naïve et débordante, il faut bien s'attendre à ce que ces sortes de chants se ressentent de la liberté d'inspiration qui les a fait naître, et qu'ils se soient, dans le cours des temps, plus ou moins ou élargis ou rétrécis, au gré des circonstances et du goût particulier.

Il ne semble pas qu'il puisse être maintenant question de revenir ici à l'antiquité, c'est-à-dire au genre simplement syllabique en usage avant le ix^e siècle pour le *Kyrie eleison*, pour le *Gloria in excelsis*, le *Credo*, le *Sanctus* et l'*Agnus*. Nous avons encore le *Kyrie*, à peu près dans sa forme native, non seulement à l'office, mais aussi à la messe, les jours de fêtes ordinaires. Le *Gloria in excelsis* des fêtes simples n'offre également que les flexions de voix du récitatif pur. Le chant du *Sanctus* faisant corps avec le chant de la préface est encore en usage à la messe des morts et aux fêtes de pénitence. Le chant de l'*Agnus* qui l'accompagne, a le même caractère.

Ces formes antiques ont le droit de ne pas disparaître entièrement, mais non celui d'exclure celles dont l'usage s'est introduit dans l'Eglise, non seulement au moyen âge, mais même à une époque plus récente, surtout lorsque cet usage est devenu général.

Tel est le cas du *Kyrie de Angelis*. Il ne paraît pas qu'on puisse en faire remonter l'origine au delà du xv^e siècle, ni non plus la faire descendre en deçà, car dès la première moitié du xvi^e siècle on en trouve l'usage déjà très répandu.

Du reste, voici bientôt venir la réforme de saint Pie V, qui exclura les tropes du *Kyrie* et des autres pièces de chant. Les versets en usage, même à Rome, dans le *Gloria in excelsis* aux messes de la sainte Vierge, eux-mêmes ne trouveront pas grâce, et seront formellement éliminés par cette rubrique du missel dans l'ordinaire de la messe : *Sic dicitur Gloria in excelsis, etiam in missis B. Mariæ*.

On ne comprendrait guère après cela qu'on ait pu songer à composer des tropes *Super Kyrie de Angelis*, si ces tropes, et à plus forte raison le *Kyrie* lui-même, n'avaient existé déjà avant ces prohibitions. Celles-ci sans doute ne pouvaient sur-le-champ faire cesser partout l'usage des *Kyrie* farcis, et de fait plusieurs, comme *Cunctipotens* et *Kyrie fons bonitatis*, ont longtemps subsisté, car on les chantait encoré, à Lyon par exemple, jusqu'en plein xix^e siècle; mais du moins ne pouvait-il plus alors être question d'en produire d'inédits.

Le *Kyrie de Angelis* se présente donc à nous avec une existence d'au moins quatre cents ans, lui et ses tropes.

Relativement moderne d'âge et de style, il a conservé néanmoins, surtout dans les tropes, quelque chose de la naïve et charmante simplicité du moyen âge, et à ce titre il mérite encore davantage d'être conservé.

Ce qui lui donne un caractère étranger au style et à la manière des anciens, c'est d'abord la tonalité, qui est moderne.

Nous avons en effet ici la gamme majeure de la musique. Aussi le manuscrit lorrain qui nous a servi note-t-il le morceau en *ut*. C'est pour nous conformer à la pratique ordinaire que nous l'avons écrit en *fa* avec bémol constant, ce qui revient au même et n'est qu'une simple transposition.

Une autre particularité, c'est qu'à la différence de la plupart des *Kyrie* farcis, où les tropes remplissent tout, ici une partie de la vocalise demeure conjointement avec les paroles intercalées.

Pour ce qui est du texte, celui-ci est en vers métriques, bien qu'il n'y ait pas à mesurer la durée des notes sur la valeur métrique des syllabes et des pieds. Tout le rythme est dans les divisions, et le phrasé repose par conséquent sur le nombre des syllabes, et non sur leur valeur au point de vue de la quantité prosodique.

Les trois premiers *Kyrie* ont un trope uniformément composé de trois vers, le premier de quatre syllabes longues ou d'un double spondée, les deux autres de cinq syllabes formant un dactyle et un spondée, autrement dit un vers adonique; ce qui donne en tout quatorze syllabes.

Les trois *Christe* ont aussi chacun un trope de quatorze syllabes, mais celles-ci sont renfermées dans un seul vers, dans un vers hexamètre, de ceux qui sont appelés léonins, dont les deux hémistiches riment ensemble.

Le trope du second *Christe* est altéré dans le manuscrit. Au lieu de *precata*, on lit *peccata*, qui ne se comprend pas, et constitue de plus une faute de quantité. La troisième avant-dernière syllabe en effet doit être brève, comme finissant un dactyle; elle serait longue avec *peccata*; *precata* que nous lui avons substitué est au contraire dans les conditions voulues, et en même temps rend la phrase intelligible; c'est évidemment la vraie leçon.

La mélodie de ces trois *Christe* est la même que celle des trois *Kyrie* précédents. A la rigueur cela peut aller, puisque dans les deux cas le nombre total des syllabes est le même; mais la coupe du texte se trouve tout autre: les divisions mélodiques, par conséquent, ne peuvent se ressembler, ou bien alors elles sont en désaccord avec le phrasé des paroles; ce qui en toute sorte de musique est toujours une faute, à plus forte raison dans le plainchant.

Pour mettre d'accord le phrasé du texte et celui de la mélodie, on pourrait transposer quelques mots de cette façon :

Morbis nostris prævenias nunc Conditor orbis,
Triumphata peste sumens hæc nostra precata,
Qui præservas sanguine digno hoste maligno.

Cela se chanterait assurément mieux. Il est vrai qu'il n'y aurait plus de vers. Les anciens, malgré cela, n'auraient pas craint de faire à la musique le sacrifice des formes métriques, dont nous-mêmes, du reste, pas plus qu'eux, nous n'avons à tenir compte dans la pratique.

Aux trois derniers *Kyrie*, ce sont aussi des vers, mais alors exclusivement des vers adoniques. De plus le trope y est double, non seulement au dernier, ce qui est la règle ordinaire, mais aux trois, avec cette seule différence en faveur du troisième, que la vocalise, d'ailleurs très courte, y est répétée en manière d'écho.

La mélodie usuelle du *Kyrie* des Anges n'a pas à beaucoup près la richesse de celle que l'on pourrait détacher des tropes et chan-

ter en vocalises. Il n'en est pas ici comme dans les autres *Kyrie*. Ceux-ci régulièrement sont faits pour être chantés avec tropes ou sans tropes, mais dans les deux cas les notes de la mélodie sont presque toujours identiques. Le *Kyrie* des Anges est dans d'autres conditions : là, l'introduction des tropes a été l'occasion d'une amplification mélodique, très belle sans doute, mais insolite, dont l'intérêt n'est plus guère aujourd'hui qu'un intérêt de curiosité ou de science archéologique.

De fait, cette mélodie plus riche qui accompagne les tropes ne paraît pas avoir servi en dehors même des paroles. La preuve en est dans le manuscrit même qui nous a fourni les tropes en question. Il contient aussi le *Kyrie* sans intercalation de texte. Or, le chant dans cette circonstance, au lieu de reproduire, comme il serait naturel, la mélodie des tropes, se trouve conforme, à part quelques variantes, à l'usage actuel.

Ces variantes ne sont pas à mépriser, car elles appartiennent, croyons-nous, à la leçon primitive, et elles embellissent la mélodie.

Voici cette leçon, avec la seule addition d'un *oriscus* pour remplacer la *mora vocis*, là où certainement les anciens l'auraient mis, c'est-à-dire, à l'endroit où le son retardé doit être en même temps lié à ce qui suit, à savoir, dans l'espèce, sur la dernière syllabe de *Kyrie* et à la phrase semblable du *Christe*.

The image shows three staves of musical notation in a single system. The first staff contains the lyrics "Ky-ri-e" followed by a melodic line, then "e- lé-ison. iij. Christe" with another melodic line, and finally "e-". The second staff continues with "lé-ison. iij. Kyri-e" and "e- lé-ison. ij. Ky-ri-e". The third staff shows "e- lé-ison." with a final melodic line. The notation includes various note values, rests, and bar lines, with some notes marked with a 'q' (quaver) or 'r' (rhythm).

Sous cette forme plus étendue, le dernier *Kyrie* offre une répétition semblable à celle qui est comme de règle dans les autres tons de *Kyrie*, et qui permet par la pratique suivante d'ajouter au charme et à la solennité du chant. Les deux chœurs, lorsqu'il y a cette répétition d'un membre de phrase mélodique, se partagent ainsi les rôles au dernier *Kyrie*. Le premier chœur, auquel il appartient de le commencer, le poursuit jusqu'à la fin du membre de phrase qui va être répété; il se tait alors, pour

laisser au second chœur la réplique; et après que le second chœur a fait ainsi écho au premier, les deux s'unissent pour achever le *Kyrie*. Ainsi se trouve observée la règle qui veut que dans un chant alterné, non suivi d'antienne, toutes les voix s'unissent pour le finir. Lorsque le chant possède une conclusion, comme *Amen*, c'est celle-ci qui sert de ralliement; autrement tous chantent ensemble le dernier mot, comme par exemple *in æternum* à la fin du *Te Deum*.

Grande a été, surtout aux trois derniers siècles, la vogue accordée presque partout au *Kyrie* des Anges. On en aimait la mélodie facile et chantante, d'une tonalité en rapport avec le goût musical moderne. Nous venons de voir comment à Toul on se plaisait à la chanter sur des tropes ou versets rythmés. Mais un fait plus remarquable, à signaler ici, est celui qu'il nous a été donné de constater en étudiant le Graduel de Lyon imprimé en 1738. A cette époque tardive, pendant qu'ailleurs le chant traditionnel mourait et que la notation dérivée des anciens neumes n'était plus connue, la première église des Gaules demeurait toujours fidèle et à l'intégrité de la phrase mélodique, et à la manière de grouper les notes pour le phrasé rythmique. Sous ce double rapport, l'ancien principe restait en vigueur : *Ecclesia Lugdunensis nescit novitates*.

Si rien n'était alors changé à Lyon pour la facture et pour le graphique du chant traditionnel, il est un point pour lequel, sous Mgr de Rochebonne, on crut pouvoir innover : en introduisant dans l'office et dans la messe de nouveaux textes d'antiennes et de répons, en particulier des graduels et des *Alleluia* avec de nouvelles paroles. Seulement à ces paroles récemment introduites on avait eu soin d'appliquer des formules mélodiques soit antiques, soit du moins rythmées et notées à l'ancienne manière.

Parmi les mélodies ainsi choisies pour être adaptées aux textes nouveaux, se rencontre celle du *Kyrie* des Anges, qu'on n'avait pas trouvée dans l'antique répertoire, mais que l'on avait su plus ou moins heureusement traiter à l'antique.

Cette mélodie, à la fois ancienne et nouvelle, se reconnaît, malgré diverses formes d'arrangement, dans les *Alleluia* suivants :

Spiritus Domini, Pentecôte, t. I, p. 552 ;

Exurge Jerusalem, vigile de l'Épiphanie, t. II, p. 84 ;

Tanquam aurum, S. Polycarpe, p. 132 ;

Paries filium, Annonciation, p. 165 ;

Evangelium nostrum, p. 187.

On aura une idée suffisante de ce genre d'adaptation par l'exemple suivant :

Alleluia du Dimanche de la Pentecôte
d'après le Graduel lyonnais de 1738

Al-le-lú-ia. v. Spí-ri-tus Dó-mi-
ni Spí-ritus sa-pi-én-ti-æ, et intell-ctus; Spí-ritus con-
sí-li-i, et fortitú-dinis; Spí-ritus sci-én-ti-æ, et
pi-e-tá-tis : et Spí-ri-tus tí-mó-ris Dó-mini.

Dans ce Graduel de Lyon, aussi bien que dans l'Antiphonaire de la même époque, les morceaux anciens présentent, quand le besoin du rythme l'exige et que la tradition les emploie, plusieurs notes sur une syllabe pénultième non accentuée. Ici le centonisateur a cru devoir l'éviter, obéissant en cela, très mal à propos, à des préoccupations prosodiques, dont les modernes se sont faits les esclaves, par suite de l'ignorance des vrais principes de la prononciation et de la lecture du latin, en vigueur de tout temps et en tout lieu avant le xvi^e siècle.

Dongelberg.

D. JOSEPH POTHIER.

l'Alleluia "Ante thronum" et le Kyrie des Anges

La mélodie adaptée à l'Alleluia *Spiritus Domini* dans le graduel lyonnais de 1738 et qui est apparentée, comme on vient de le voir, avec celle du *Kyrie* des Anges, existait à Lyon depuis plus de deux siècles : elle n'est autre, en effet, que celle de l'Alleluia *Ante thronum* dans le graduel de Lyon de 1530. Il m'a semblé utile de reproduire ici cette pièce, car, outre l'intérêt qu'elle a en elle-même, elle peut fournir un témoignage de quelque importance pour l'histoire du *Kyrie* des Anges.

Al- le- lu- ya. v. An- te thro- num
 tri- ni- ta- tis, mi- se- ro- rum mi- se- ra- ta, [pia] mater pi- e-
 ta- tis, sis pro nobis aduo- ca- ta : cau- sain no- stre pau- per- ta- tis
 co- ram de- o sus- ti- ne, et- ve- ti- am de pec- ca- tis
 sei- uis tu- is ob- ti- ne.

Le texte de ce morceau liturgique est une strophe de huit vers rythmiques, dont six octosyllabes à deux rimes féminines et deux heptasyllabes à une rime masculine. M. U. Chevalier le signale dès le xiv^e siècle dans un manuscrit franciscain de Paris (*Repert. hymnolog.*, n^o 1183). Comme verset alléluatique, on le trouve déjà dans des missels du xv^e siècle, par exemple à Genève (1). Le graduel yonnais de 1530 a cet *Alleluia*, entre deux autres plus anciens, à l'*officium commune beate Marie* (ff. clxxxiiij v^o-clxxxiii). Il y manque au 3^e vers le mot *pia*, mais une *clivis* isolée en rappelle, au moins partiellement, la mélodie. Dans la reproduction qui précède, j'ai supprimé les petites barres inutiles qui suivent chaque mot. J'ai dû ajouter au mot *aduocata* le bémol, qui se trouve aux cadences similaires; tous les autres sont marqués comme ici dans l'édition de Lyon, quoique ceux de *miserorum* et de *coram* paraissent moins nécessaires. Aucun *jubitus* n'est noté après le verset; il est probable qu'on reprenait en entier celui du mot *Alleluia*.

Cette pièce a déjà été reproduite récemment dans un recueil franciscain de *Cantus varii* (2). La source d'où elle provient n'est pas indiquée, du moins provisoirement (voir ci-après, p. 108). J'ai cependant lieu de croire que l'éditeur l'a empruntée au prosaire franciscain du xiv^e siècle (Paris, Bibl. Nat., lat. 330) mentionné tout à l'heure et dont tout le contenu a passé dans les *Cantus varii*. Dans cette édition, le mot *Alleluia*, au lieu de précéder le texte, ne vient qu'après, comme s'il s'agissait d'une antienne. Toutefois le long *jubitus* qui suit le mot *Alleluia* convient moins à une antienne qu'au répons alléluatique de la messe. Il a même dans le recueil franciscain un développement plus considérable encore que dans le graduel yonnais, car on y retrouve en entier

(1) Voir P.-M. LAFRASSE, *Etude sur la liturgie dans l'ancien diocèse de Genève*, Genève, 1904, in-8, p. 210.

(2) *Cantus varii in usu apud nostrates ab origine Ordinis, atque carmina in decursu seculorum pie usu parata*. Tournai, Desclée, 1902, in-8, p. 349.

la mélodie des mots *de peccatis servis tuis obtine*, sans en excepter la belle répétition qui orne la première syllabe de *servis*. Là est la principale différence entre les deux éditions. Il y en a d'autres dans le corps du verset, mais seulement de menus détails, par exemple, le bemol constant dans l'édition franciscaine. Les variantes de la mélodie lyonnaise se rapprochent un peu plus du *Kyrie* des Anges.

On peut en conclure que le thème mélodique de ce *Kyrie* existait déjà en grande partie au xv^e et même au xiv^e siècle dans l'Alleluia *Ante thronum* et que c'est celui-ci spécialement que le compositeur du *Kyrie* a mis à contribution. Quant au chant de l'Alleluia, son auteur semble s'être inspiré surtout du *Requim mundi* (voir *Revue*, VIII, p. 185), comme l'a fait aussi celui de l'*Agnus Dei* de la sainte Vierge et de deux autres pièces de l'ordinaire de la messe.

Peut-être arrivera-t-on à préciser davantage l'âge du *Kyrie* des Anges. Il existe un document en faveur de son existence très probable au xv^e siècle. L'*Ordinaire de Bayeux*, publié en 1902 par M. U. Chevalier, mentionne, dans une addition il est vrai, le « *Kirieleison* de angelis » (p. 269, note b). La date de cette addition n'est pas indiquée, mais le savant éditeur nous apprend que les additions ont été « faites depuis le xiii^e siècle jusqu'au xv^e » et que « celles du xvi^e ont pu d'ordinaire être négligées » (Introduction, p. xi). La vue du manuscrit de Bayeux dissimulerait probablement tout doute à cet égard.

Le graduel lyonnais de 1530, d'où est tiré l'Alleluia *Ante thronum*, offre un très grand intérêt par son caractère éminemment traditionnel, comme j'ai eu déjà l'occasion de le remarquer (*Revue*, XIII, p. 48). Il reproduit, pour le texte et le chant des messes, très fidèlement les livres lyonnais les plus anciens; j'ai pu m'en rendre compte en détail en le comparant minutieusement avec un missel plénier du xii^e/xiii^e siècle, déjà signalé ici (*Revue*, *ibid.*). C'est une preuve de plus du bien fondé de ce que saint Bernard constatait, à la louange de l'église de Lyon, de sa fidélité à la tradition liturgique (1).

Outre l'exactitude de la notation et de son groupement traditionnel, on y retrouve d'intéressantes particularités des plus anciens manuscrits grégoriens, par exemple, des introïts à double verset psalmodique, quelques répons graduels à deux versets, des *Alleluia* à deux et même à trois versets, les offertoires avec leurs versets anciens dans tout leur développement, plusieurs communions aussi avec versets, des antennes de procession à quelques grandes fêtes, un très grand nombre pour les rogations. Le volume se termine par 31 proses anciennes notées et par quelques pièces de l'ordinaire de la messe, entre autres un fort beau *Kyrie*, marqué pour les fêtes *In grossa campana*, dont voici le début :



Ky- ri- e- leyson. Ky- ri- e etc.

Le graduel de 1738, encore très fidèle à la tradition, comme le R^m Dom Pothier le rappelle plus haut, conserva sans changements, entre autres choses, d'après l'édition de 1530, ce *Kyrie* ainsi que les versets d'offertoire, depuis longtemps oubliés ailleurs.

Le précieux volume de 1530 n'est que le tome second du graduel

(1) « Ubi otanum noque viguit, . . . antiquitatis insigne? Praesertim in officiis ecclesiasticis haud facile unquam repentinis visa est novitatibus acquiescere. » (Migne, *P. L.*, t. CLXXXII, col. 333 A.)

complet; le seul exemplaire connu appartient à la maîtrise de la primatiale de Lyon. Le tome I^{er}, qui y est cité quelquefois, est appelé *dominicale*, parce qu'il comprenait surtout les messes des dimanches; il est à craindre qu'il ne soit perdu sans retour.

Grenoble.

A. GROSPELLIER.

Souscription pour une crose abbatiale à D. Pothier

<i>Report des six premières listes...</i>	1.496 fr. 25
Mgr Bellet, protonotaire apostolique, à Tain.....	10 fr. »
M. l'abbé Pauchet, curé de Villers-l'Hôpital (Pas-de-Calais).....	2 fr. »
« Madeleine et Germaine, qui, avec petit père, avons eu l'occasion plusieurs fois de recevoir la bénédiction du Bon Père Abbé. ».....	2 fr. »
M. Seignemorte, à Flamerans (Côte-d'Or).....	1 fr. 50
M. l'abbé Albrès, curé de Paëchabon (Hérault).....	1 fr. »
<i>Total des sept listes...</i>	1.512 fr. 75

Conférence sur le chant grégorien sa restauration, son interprétation, son caractère

(Suite.)

II. — L'interprétation des mélodies grégoriennes

Je ne m'étendrai pas longuement, Messieurs, sur la question de l'interprétation des mélodies grégoriennes; les chants qu'on vient d'exécuter devant vous, quoique de caractères différents, vous ont laissé entrevoir la méthode adoptée par Solesmes. Est-ce là seule vraie? Est-ce la seule bonne? Nous laissons au temps, à l'expérience le soin de répondre à cette question. Je crois cependant que nous pouvons dire de la méthode solesmienne: elle est pratique, parce qu'elle est simple. Que d'autres emploient des moyens plus savants, plus scientifiques; je n'y vois nul inconvénient et je me réjouis de les voir arriver aux mêmes résultats par une route dont l'agréable parcours est un aliment pour l'esprit, autant qu'une satisfaction pour la science.

Ici, Messieurs, au séminaire, où il fallait aller vite, j'ai dû brûler les étapes et ne donner à mes élèves que les notions absolument essentielles d'interprétation. D'ailleurs, les éditeurs des nouveaux livres ont trouvé les moyens matériels, typographiques, d'aider puissamment les novices dans l'art du chant grégorien. Ils sont arrivés, mais cela après une expérience journalière de vingt années, après une étude approfondie de