

DU
CHANT GRÉGORIEN

SA MÉLODIE

SON RHYTHME, SON HARMONISATION

OUVRAGE POSTHUME

DE

JACQUES-NICOLAS LEMMENS

PUBLIÉ PAR LES SOINS DE

L'ABBÉ JOSEPH DUCLOS

« Omnis porro pulchritudinis forma
unitas est. » (*Saint Augustin.*)



GAND

TYPOGRAPHIE C. ANNOOT-BRAECKMAN, AD. HOSTE Succ^r
MARCHÉ AUX GRAINS, 6

—
1886



Photogravure Couplé & Co

J. Lemmens

AVIS.

MONSIEUR LEMMENS attachait beaucoup d'importance au volume que nous publions aujourd'hui : c'était son œuvre de prédilection et comme la synthèse de ses aspirations religieuses.

Malheureusement pour l'art catholique, la mort ne lui a pas permis d'y mettre la dernière main; mais, si l'ouvrage n'est point terminé dans tous ses détails, il suffit cependant pour nous initier aux théories formulées par l'auteur sur le chant de saint Grégoire et l'harmonisation qui lui convient.

Nous avons suivi, dans cet ouvrage, la rédaction que M. LEMMENS avait dictée et annotée lui-même, avec le plus grand soin, deux mois avant sa mort. Nous avons respecté scrupuleusement le style simple, souvent original et toujours vigoureux du Maître. — Ce volume didactique est donc « SON ŒUVRE » dans toute la rigueur de l'expression.

M. LEMMENS n'abordait jamais une question musicale,

sans y imprimer la marque de sa brillante individualité. On en trouvera des preuves dans cet écrit.

L'art semblait n'avoir point de secrets pour le sagace musicien, et, si quelque chose au monde pouvait passionner son cœur pieux, c'était le chant, *le vrai chant de saint Grégoire*, et les purs enthousiasmes de l'orgue catholique !

Ce livre fera certainement époque dans les annales de la musique : on peut le considérer, à bon droit, comme le testament d'un des plus grands artistes du XIX^e siècle.

Il a semblé rationnel de joindre aux œuvres posthumes de M. LEMMENS une courte notice sur sa vie et ses travaux, et de la placer en tête du présent ouvrage.

Nous eussions souhaité que la rédaction de cette esquisse n'eût point été confiée à l'un de ses élèves. Nous eussions souhaité surtout qu'une plume plus autorisée que la nôtre eût été chargée d'accomplir une tâche aussi délicate que difficile. Cependant, Madame Lemmens a bien voulu s'adresser à notre humble personne, et le désir d'exécuter les dernières volontés de notre Maître et de mener à bonne fin la publication de ses œuvres, a fini par triompher de nos hésitations et de nos craintes.

Certes, le droit de juger M. LEMMENS n'appartient point à ses élèves : ce droit revient exclusivement aux princes de la critique et à l'histoire. Ne voulant pas nous départir de ce principe élémentaire des vraies convenances, nous nous sommes donc complètement abstenu de toute appréciation personnelle.

L'article que FÉTIS consacre à M. LEMMENS, dans sa *Biographie universelle des Musiciens* (2^e édition), a servi de base à notre travail. Fétis est, sans conteste, l'un des musicologues les plus célèbres et les plus compétents de

notre époque, et nous n'avions guère à hésiter sur le choix d'un tel guide.

Il est à regretter, toutefois, que la Notice écrite par l'ancien Directeur du Conservatoire de Bruxelles s'arrête à l'année 1862, et qu'elle ne retrace ainsi qu'une partie de la carrière artistique de M. LEMMENS. Comme article de Dictionnaire, elle est, elle devait être fort succincte, et nous avons dû y ajouter la relation de certains faits, sans laquelle l'intelligence complète de la vie du Maître ne nous semblait guère possible. Quant à ces additions, nous nous sommes exclusivement appuyé sur le témoignage des musicographes contemporains les plus autorisés. Tous ces musicographes, quelle que soit du reste la divergence de leurs opinions sur d'autres points, se réunissent pour acclamer le génie supérieur de M. LEMMENS. Dans de pareilles conditions, nous croyons remplir un pieux devoir envers la mémoire de notre vénéré Maître en reproduisant les principaux hommages que la presse musicale lui a rendus.

Il y a surtout une époque de la vie de l'illustre organiste, — et, à notre avis, c'est la plus importante de toutes, — qui n'a pas été suffisamment décrite jusqu'ici : nous voulons parler de ses dernières années, consacrées tout entières à la diffusion de ses idées artistiques et religieuses.

Notre monographie devra donc entrer dans des détails circonstanciés sur l'origine, la fondation et le prodigieux développement de l'*École de Musique religieuse* établie à Malines. Elle devra suivre, pas à pas, les travaux de son zélé Directeur, jusqu'au moment où sa mort admirablement chrétienne est venue le ravir à l'affection de ses élèves, à la vénération réelle du monde musical et à la défense de la noble cause de l'art catholique.

Ici encore, nous nous sommes contenté d'exposer simplement les faits, de reproduire les documents authentiques que nous avons entre les mains, et de citer quelques appréciations de la presse.

Telle est également la règle que nous avons rigoureusement suivie dans le récit de la mort et des funérailles du grand artiste.

Nous espérons que, vu les motifs exposés plus haut, — motifs d'une nature si délicate, — le lecteur voudra bien nous excuser d'avoir recouru si fréquemment aux citations.

Il nous reste à remercier ceux qui ont eu l'extrême bienveillance de nous adresser, sur notre demande, des documents relatifs à la rédaction de cette Notice.

Nous sommes heureux de pouvoir citer ici M. ALPHONSE MAILLY, le savant et très sympathique successeur du Maître comme professeur d'orgue au Conservatoire royal de Bruxelles; M. ALEXANDRE GUILMANT, l'un des plus célèbres virtuoses et compositeurs de notre époque; M. ARTHUR LOTH, qui soutient si vaillamment, sur le terrain politique, la lutte que le regretté Directeur de l'École de Malines avait entreprise dans le domaine de l'art; enfin, M. ARISTIDE CAVAILLÉ-COLL, que nous n'hésitons pas à appeler le *roi des facteurs d'orgue de l'époque actuelle*. C'est M. CAVAILLÉ-COLL qui, le premier, à la demande de FÉTIS, a présenté M. LEMMENS à Paris, en 1850; son nom restera associé au nom de celui qu'on a appelé, à juste titre, le *premier des organistes de ce siècle*.

Nous remercions également les anciens élèves de M. LEMMENS, nos très chers condisciples, qui se sont empressés de s'associer à notre travail, en nous fournissant des communications importantes : tous ont voulu

contribuer, chacun pour sa part, à ce dernier hommage offert à leur Maître vénéré !

C'est vraiment un insigne honneur pour nous d'avoir été chargé par M. LEMMENS lui-même, « la veille de sa mort, » de surveiller la publication de ses ouvrages inédits sous le contrôle d'une Commission de savants nommée *ad hoc*. Nous croyons n'avoir rien omis pour remplir fidèlement cette grande et sainte mission.

L'ABBÉ JOSEPH DUCLOS,

ancien élève de M. LEMMENS.

ESSAI
SUR
LA VIE ET LES TRAVAUX
DE
L'AUTEUR.

JACQUES-NICOLAS LEMMENS, fils de Jean-Baptiste et d'Anne-Catherine Van Heusden, naquit le 3 janvier 1823, à Zoerle-Parwys, près de Westerloo, dans la Campine¹.

« Son père, organiste de ce lieu, lui donna, dit Fétis, les premières leçons de musique. Ses progrès furent si rapides que, dès l'âge de sept ans, il chantait et accompagnait le plain-chant dans le service divin. Lorsqu'il eut atteint sa onzième année, son père l'envoya à Diest, chez M. Van Den Broeck, organiste, dont il reçut les leçons..... En 1839, il fut admis au Conservatoire de Bruxelles, comme élève de M. Léopold Godineau, pour le piano; mais bientôt ses études furent interrompues par une maladie de son père, qui l'obligea de retourner chez lui, pour le remplacer dans ses fonctions. Vers la fin de la même année, la place d'organiste de la grande église de Diest devint vacante et fut mise au concours; Lemmens se présenta comme candidat, et fut vainqueur dans cette épreuve : la place lui fut donnée. Le désir de rentrer au Conservatoire de Bruxelles la lui fit abandonner, après l'avoir occupée pendant quinze mois, et, vers la fin de 1841, il rentra dans cette école, comme élève de Michelot. Au concours de l'année suivante², le premier prix de piano lui fut décerné. Devenu élève de l'auteur de cette Notice pour

¹ M. Lemmens a consacré deux *Lieder* à son pays natal. (Voir, à la fin de cette Notice, la liste des œuvres de M. Lemmens, Op. 19 et 20.)

² En 1843.

le contrepoint et pour la fugue, il montra dans l'étude de cette science une aptitude exceptionnelle. En 1844, il obtint, au concours, le second prix de composition, et le premier lui fut décerné en 1845. Ce fut aussi dans cette année qu'il remporta le premier prix d'orgue, comme élève de Girschner.

« Jugeant alors de l'avenir réservé aux rares facultés de ce jeune artiste, le Directeur du Conservatoire, dans le but de fonder dans cette institution une école de bons organistes, qui manquait à la Belgique, demanda au Ministre de l'Intérieur une pension, pour que M. Lemmens pût aller à Breslau, chez le célèbre organiste Adolphe Hesse, étudier les traditions de l'art de Jean-Sébastien Bach ; sa demande fut accueillie par le Gouvernement, et Lemmens partit pour la capitale de la Silésie, au commencement de 1846. Après qu'il y eut passé une année, Hesse écrivit à l'auteur de cette Notice : « *Je n'ai plus rien à apprendre à M. Lemmens : il joue la musique la plus difficile de Bach aussi bien que je puis le faire.* »

« De retour à Bruxelles, après avoir parcouru l'Allemagne, le jeune artiste obtint, l'année suivante, le second grand prix de composition, dans le concours fondé par le Gouvernement belge¹. »

* * *

En 1849, M. Lemmens fut nommé professeur d'orgue au Conservatoire de Bruxelles.

« Alors commença pour lui, ajoute Fétis, une carrière nouvelle, dans laquelle il a rendu d'éminents services à l'art dans sa patrie. A vrai dire, il n'existait pas alors d'organiste digne de ce nom dans le pays. Le doigter de substitution, sans lequel le jeu lié du clavier de l'orgue est impossible, était ignoré de tous avant que M. Lemmens l'enseignât. Quant au clavier de pédales, personne en Belgique n'en avait les premières notions ; ces claviers étaient même si défectueux dans tous les instruments de cette espèce, qu'on n'y pouvait faire que des tenues. La réforme complète de ces claviers, comme celle du système de construction des orgues, comme celle de l'art véritable de l'organiste en Belgique et en

¹ *Biographie universelle des Musiciens*, 2^e édition, par F.-J. FÉTIS (Paris, Firmin Didot, tome cinquième, 1875, in-8^o, p. 267).

France, datent de l'enseignement de M. Lemmens au Conservatoire¹. »

Dans les vingt et une années écoulées jusqu'au jour où M. Lemmens donna sa démission de professeur d'orgue au Conservatoire de Bruxelles, cet enseignement a produit des résultats si considérables qu'ils ont dépassé toutes les espérances. Parmi les nombreux élèves d'élite que le savant professeur a formés, nous citerons MM. *Joseph Tilborghs*, professeur d'orgue au Conservatoire royal de Gand et professeur d'harmonie et de contrepoint à l'École de Musique flamande d'Anvers; *Edouard Andlauer*, organiste de Saint-Georges, à Haguenau (Alsace); *François Riga*, ancien organiste de l'église des Minimes, à Bruxelles, professeur au Pensionnat des Dames du Sacré-Cœur, à Jette-Saint-Pierre; feu *Joseph Vollon*, ancien organiste de l'église Saint-Patrice, à Liverpool, professeur de musique au Collège Saint-Georges, à Croydon (Londres); *Clément Loret*, professeur d'orgue à l'École de Musique religieuse de Paris et organiste de l'église Saint-Louis d'Antin; *Alphonse Mailly*, premier organiste de S. M. le Roi des Belges et professeur d'orgue au Conservatoire royal de Bruxelles; *Jean-Étienne Pirongs*, organiste à Londres; *Jean Riga*, ancien organiste de l'église Saint-Jacques-sur-Caudenberg, à Bruxelles, professeur au Pensionnat des Dames du Sacré-Cœur, à Jette-Saint-Pierre; *Joseph Callaerts*, organiste de la Cathédrale d'Anvers, professeur d'orgue à l'École de Musique flamande de cette ville, deux fois couronné aux concours de l'Académie royale de Belgique; *Auguste Groven*, professeur de piano à l'École de Musique de Malines; *Joseph Vastersavendts*, organiste à Assche; *Manille Bogaerts*, organiste à Tilburg (Hollande); feu *Pierre Estourgies*, organiste à l'île Maurice; *Edmond Lemmens*, organiste de l'église Notre-Dame, à Laeken; *Alexandre Guilmant*, organiste de la Trinité et de la Société des concerts du Conservatoire, fondateur des Concerts d'orgue du Trocadéro, à Paris; *César Lust*, organiste de l'église du Jésus, à Saint-Josse-ten-Noode, et de l'église Saint-Boniface, à Ixelles; feu *Antoine Massagé*, chef d'orchestre, à Paris; *Matthieu Balthasar*, maître de chapelle de la Cathédrale de Namur; *Auguste Andlauer*, organiste de Notre-Dame-des-Champs et professeur de piano au Collège Stanislas, à

¹ FÉTIS, *ibid.*, p. 267.

Paris; *Charles-Marie Widor*, organiste de Saint-Sulpice, à Paris; *Jean-Baptiste Coppens*, organiste à l'église Saint-Jean-Baptiste du Béguinage, à Bruxelles; feu *François De Mol*, Directeur de l'École de Musique d'Ostende; *Louis Maes*, ancien organiste du Palais de l'Industrie, à Amsterdam; enfin une multitude d'autres artistes qui ont porté la réforme du goût de l'orgue dans les provinces et jusque dans les plus petites communes¹.

* * *

L'influence de M. Lemmens sur les organistes français n'a pas été moindre que sur ceux de la Belgique. Les artistes et les critiques se souviennent de l'impression que produisit son talent, lorsqu'il se fit entendre sur les orgues de la Madeleine et de Saint-Vincent-de-Paul, ainsi qu'aux inaugurations des grandes orgues de Saint-Eustache, de l'église Saint-Pierre et Saint-Paul, à Wazemmes (Lille), de la Cathédrale de Rouen, de celle d'Arras, et de plusieurs autres églises.

Adolphe Adam, Auber, Halévy, Meyerbeer, Rossini, Ambroise Thomas, l'élite des professeurs du Conservatoire de Paris, tout ce que la France compte de notabilités artistiques et littéraires ou d'amateurs distingués, assistèrent aux séances d'orgue du virtuose belge, et lui adressèrent les plus chaleureuses félicitations. Pour nous borner, contentons-nous de dire que Rossini, après avoir, un jour, complimenté M. Lemmens au sujet de son magnifique talent, ajouta ces mots dont plus d'un artiste eût été fier s'il en avait été l'objet : « *Il a de cela et de cela* ; » et, en parlant

¹ Les dix-sept premiers noms qui figurent dans cette liste, sont extraits de l'article biographique de Fétis. Comme la Notice due à la plume du savant musicologue fut écrite vers le commencement de l'année 1862, la nomenclature y est nécessairement incomplète, car ce ne fut qu'en 1869 que M. Lemmens donna sa démission de professeur au Conservatoire de Bruxelles. Sa veuve a donc prié M. Mailly d'ajouter à la liste de Fétis les noms des meilleurs élèves qui ont suivi le cours d'orgue de cet établissement, depuis 1862 jusqu'en 1869. Nous tenons à rendre ici un hommage public à la courtoisie avec laquelle l'éminent professeur s'est empressé de répondre à cette demande.

L'*Annuaire du Conservatoire royal de Musique de Bruxelles* (7^e année, Gand, Ad. Hoste, 1883, p. 171) compte au nombre des élèves *les plus distingués* qui ont reçu leur éducation musicale à cette école, MM. Callaerts, Guilmant, Loret, Mailly, Tilborghs et Widor, tous élèves de M. Lemmens.

ainsi, le maestro désignait du geste son cœur et sa tête. Splendide éloge, s'il en fut jamais, éloge que l'histoire n'oubliera point ¹!

Aussi, l'impression que produisit alors M. Lemmens fut telle, que Fétis n'hésita point à écrire ces lignes remarquables : « Avant M. Lemmens, les grandes et belles œuvres de Bach étaient inconnues des organistes français, aussi bien que des belges, ou, du moins, étaient laissées à l'écart, parce que pas un n'osait en aborder les difficultés; aujourd'hui, les meilleurs artistes se font gloire de suivre M. Lemmens dans la route qu'il leur a tracée, et le prennent pour leur modèle dans l'exécution de ces chefs-d'œuvre². »

* * *

L'ascendant qu'exerça M. Lemmens sur les organistes de son époque, n'est pas dû seulement à sa prodigieuse virtuosité : il tient encore à une autre cause que nous allons faire connaître.

Après François Couperin, que l'histoire a surnommé *le Grand*, le véritable style de l'organiste cessa d'exister en France. A partir du XVIII^e siècle, en effet, et à de rares exceptions près, les artistes français portèrent toute leur attention sur les effets de l'instrument, sur les oppositions de sonorité, sur les combinaisons des jeux et des claviers et sur les moyens de satisfaire les instincts sensuels des auditeurs. Quant à l'Allemagne, elle avait, à la vérité, conservé les saines traditions de la musique classique; mais, — il faut bien le dire, — le style de Jean-Sébastien Bach, si incomparable qu'il soit, n'est pas approprié aux exigences de notre sainte liturgie. Chez nous autres, catholiques, l'orgue est *l'expression de la prière publique dans les temples consacrés à la Religion*³; chez les protestants, au contraire, la musique n'est qu'une solennité extérieure, appelée à relever un culte qui est froid de sa nature. Il y avait donc un nouveau style à créer, un style qui fût en rapport, d'une part, avec la sévérité du sentiment religieux, et, d'autre part, avec la vivifiante chaleur du culte catholique.

¹ C'était à une audition intime, donnée par M. Lemmens dans les ateliers de M. Aristide Cavaillé-Coll, le dimanche de Pâques de l'année 1864.

² *Biogr. univ. des Musiciens*, ibid. ac supra, p. 268.

³ Cf. les *Œuvres complètes du Cardinal Giraud*, 5^e édition (Lille, Lefort, 1863, p. 280).

C'est à cette création que M. Lemmens consacra tout son génie.

Voici en quels termes il s'est exprimé lui-même, à ce sujet, dans la première session de l'Assemblée générale des catholiques à Malines : « Jean-Sébastien Bach, dit-il, fut un des premiers à écrire dans le vrai style de l'orgue. Il l'a fait avec une science qui ne sera peut-être jamais égalée; mais, il était protestant, et il semble que les exigences et la froideur de ce culte soient la cause de l'absence de sentiment religieux que l'on remarque généralement dans cet auteur. On y trouve, au plus haut degré, l'esprit, l'intelligence; mais, à notre point de vue catholique, le cœur paraît y faire défaut. L'harmonie et la fugue, qui sont la base de ses compositions, ne suffisent pas. La mélodie doit jouer un plus grand rôle dans l'art catholique, par la raison que le culte extérieur de notre religion est destiné à répondre à tous les sentiments nobles de l'âme, depuis la plus profonde douleur jusqu'au plus grand enthousiasme.

« Mais, c'est à condition que la mélodie soit fondée sur l'harmonie. Sans celle-ci, on tombe dans un style léger, dénué d'intérêt, lequel est pire que le style froid et purement scientifique que j'ai signalé comme n'ayant pas la chaleur, l'entrain et la verve qui conviennent au culte catholique. Je crois donc qu'il y a lieu de créer un genre nouveau dans le sens que j'indique, et tel est l'objet constant de mes études¹. »

¹ Cf. *De la Musique religieuse : les Congrès de Malines (1863 et 1864) et de Paris (1860) et la législation de l'Église sur cette matière*, par T.-J. DE VROYE et X. VAN ELEWYCK (Paris, Lethielleux, 1866, p. 138).

A peine livré à la publicité, ce discours souleva des critiques. On alla même jusqu'à insinuer que M. Lemmens se croyait supérieur à Jean-Sébastien Bach.

Cette accusation semble vraiment étrange, lorsqu'on se rappelle que notre vénéré Maître professa toujours pour l'immense et sublime génie de Bach un culte de profonde et enthousiaste admiration.

Ayant à tracer la différence radicale qui existe entre l'*organiste catholique* et l'*organiste protestant*, il s'attache à l'essence même du catholicisme et du protestantisme considérés comme sources d'esthétique musicale religieuse.

Nous n'entrerons pas ici dans les gracieux développements donnés par M. Lemmens à sa thèse d'autant plus indiscutable qu'elle est fondée sur la nature même des choses.

Que si l'on veut maintenant soumettre les œuvres de Bach au criterium de ces principes, il est facile de constater que l'immortel *cantor* de Leipzig n'a point

Associer le caractère populaire au caractère religieux, le style chantant au style sévère, le jet libre de l'inspiration à la science du contrepoint : tel était donc le but que se proposait M. Lemmens. L'artiste est-il parvenu à réaliser son idéal? — Nous laisserons à la critique et au temps le soin de trancher cette grave question. Toutefois, il ne sera pas inutile de reproduire ici l'appréciation d'un homme qui, avec M. Niedermeyer, contribua le plus, en ces dernières années, à propager chez les artistes français le goût de la véritable musique religieuse.

« Veut-on savoir, dit M. Joseph d'Ortigue, veut-on savoir pourquoi l'apparition de M. Lemmens parmi nous a été un événement, l'événement musical le plus important de l'année? — C'est parce que, sans rien abandonner des éléments qui constituent le style classique, M. Lemmens a su encadrer, pour ainsi dire, le génie moderne dans les formes anciennes, combinant merveilleusement la sévérité avec la grâce, la gravité avec le charme, le travail avec l'imagination, la contrainte de la formule avec le jet libre de l'idée¹. »

Et ailleurs, le même critique s'exprime plus clairement encore. « M. Lemmens, dit-il, est, sans contredit, le plus grand organiste de l'Europe. Nul ne possède au même degré que lui la connaissance du mécanisme des claviers, des claviers à la main, du clavier

composé ses pièces d'orgue pour le service de l'Église catholique, mais pour celui du temple protestant. Toutefois, quelques-unes de ses fugues renferment des mélodies ravissantes, pleines d'onction et de sentiment religieux. Ces fugues, assurément, sont dignes de faire partie du répertoire d'un artiste catholique.

Quant aux oratorios, messes et autres compositions vocales de Bach, l'auteur éminemment religieux et inspiré par les paroles liturgiques ou bibliques, mérite, sans conteste, les plus éclatants hommages des musiciens catholiques. Avec quelle admiration n'avons-nous pas entendu notre Maître faire l'éloge de la messe en *si* mineur! Que son style était grand, noble, élevé, puissant, lorsque, dans ses tournées artistiques en Angleterre, il exécutait la *Passion selon saint Matthieu!*

Franchement, prétendre que M. Lemmens fut jaloux de la gloire de Bach, ce n'est point le fait d'une critique juste et loyale, car, dans de pareilles conditions, toute étude esthétique, tout examen d'un point quelconque d'application pratique, ne sont plus guère possibles. (J. D.)

¹ Cf. *La Musique à l'église*, par JOSEPH D'ORTIGUE (Paris, Didier, 1861, pp. 174 et 175).

de pédales surtout, ainsi que la combinaison des jeux; nul ne possède mieux que lui, non plus, la connaissance du véritable style qui convient au roi des instruments; de ce style qu'on aurait cru à jamais perdu, si M. Lemmens lui-même n'en avait ravivé l'étude parmi nous; de ce style dont les œuvres de Jean-Sébastien et d'Emmanuel Bach resteront les impérissables modèles. Ses compositions pour l'orgue procèdent des Bach pour la forme, et, quant à l'inspiration, elles sont au niveau des plus hautes productions de notre époque et ne seraient pas désavouées par Weber, Beethoven et Mendelssohn. De là vient que M. Lemmens compte des admirateurs parmi les champions austères et un peu exclusifs des vieilles traditions scolastiques, comme parmi les partisans déclarés de l'école moderne. Il est le trait d'union entre deux grandes écoles, qui, en définitive, n'en font qu'une¹. »

* * *

Si M. Lemmens fut un organiste de premier ordre, il s'appliqua également, avec un immense succès, à l'interprétation des grandes œuvres de piano.

« Non moins distingué dans l'exécution de la musique classique de piano, le savant professeur, dit encore Fétis, en a fait une étude assidue, pendant dix ans, au château de Bierbais, à quelques lieues de Bruxelles, où il avait trouvé une hospitalité toute paternelle². Il ne quittait sa retraite que pour donner ses soins à ses élèves, se hâtant d'y retourner après avoir rempli ses fonctions de professeur³. »

« Depuis longtemps, écrivait également Fétis à propos d'un concert donné par M. Lemmens en 1854, depuis longtemps les œuvres de Bach, de Händel, de Mozart, de Beethoven et de Weber étaient les objets de ses études constantes. Un mécanisme pour lequel il n'y a pas de difficultés et qui lui fournit une multitude de procédés nouveaux pour des effets de sonorité nécessaires à l'effet de ces compositions sublimes; ce mécanisme, dis-je, seconde en lui le sentiment le plus profond et le plus délicat. Déjà, à diverses

¹ Feuilleton musical du *Journal des Débats*, n° du mercredi 12 mars 1856.

² Chez son protecteur, M. le baron de Man de Lennick.

(J. D.)

³ FÉTIS, *op. cit.*, tome cinquième, p. 268, première colonne.

Fin de l'aperçu

La suite du livre est en qualité visuelle diminuée. Le livre est toutefois complet.

Il est possible de se procurer à prix abordable une édition papier du livre en visitant le site suivant :

canadienfrancais.org

Ce PDF peut être distribué librement. Plus de détails à la dernière page.

reprises, il avait fait entendre à ses amis, et à quelques adeptes de la musique sérieuse et sentimentale de grandes œuvres exécutées par lui avec une puissance de nuances et de coloris qui surpassait ce qu'on avait entendu jusqu'alors. Cependant, nonobstant les applaudissements qui lui étaient prodigués, l'artiste s'était proposé un but qui allait au delà de ce qu'on pouvait croire possible dans l'art de faire chanter le piano et de lui donner des accents expressifs. On aurait peine à comprendre qu'il ait eu la force nécessaire pour poursuivre ses études incessantes vers un but qui paraissait idéal, impossible même; mais, il y avait au fond de l'âme de celui qui cherchait la solution du problème, une confiance inébranlable dans ce que peuvent le sentiment de l'art et la volonté.

« S'il ne s'agissait que d'un pianiste habile, très habile, excessivement habile même, je n'aurais pas pris la plume pour en parler, car j'ai dit autrefois tout ce qu'on pouvait dire des rois du piano fantastique. Aujourd'hui tout le monde est *fort* sur cet instrument, pour me servir d'une expression en usage; à peine est-il permis de ne pas l'être, lors même qu'on ne met à l'épreuve que l'admiration de ses intimes. Il n'y a plus rien à dire sur l'habileté et je voudrais, de grand cœur, qu'on n'essayât plus d'en dire quelque chose. Mais ici, j'ai à parler d'une création nouvelle : cela seul peut me faire surmonter mon dégoût pour les fonctions de journaliste.

« Le piano dont s'est servi Lemmens, est un de ces merveilleux instruments qui naissent dans les ateliers d'Érard; mais, il y a de la magie à faire ainsi chanter cette mécanique, si parfaite qu'elle soit; à lui donner une âme qui sent, qui pleure et qui rit; qui, bouillante et passionnée, produit des accents énergiques et formidables; qui, tendre et mélancolique, emprunte le charme d'une voix flexible; il y a de la magie à filer ainsi des sons, comme pourrait le faire l'archet du plus habile violoniste; mais, il y a plus que tout cela, car, pour dessiner ainsi la pensée des grands maîtres et aller au delà de leur prévision, il faut une puissante intelligence du style propre à chaque œuvre et un sentiment qui n'éprouve jamais de fatigue. Baillot eut tout cela dans ses beaux jours : Lemmens est le Baillot du piano. Il sent, il joue selon son cœur; c'est pour cela que j'en parle.....

« Ce qui domine dans son exécution, c'est la pensée ; c'est par là surtout qu'il est artiste supérieur. Si le caractère de l'ouvrage qu'il interprète, est le grandiose, ce qui est souvent le cas dans la musique de Beethoven, il en élargit encore les formes, non par le ralentissement du mouvement, mais par l'accent. Si l'inspiration du compositeur est dramatique, comme dans la sonate en *lab* de Weber, Lemmens devient passionné, véhément, et fait ressortir les oppositions par des nuances d'une délicatesse infinie. Personne, aussi bien que lui, ne sait pénétrer dans les choses simples ce qu'elles ont de distinction dans la pensée et dans le sentiment, et il en fait de grandes et belles créations dont la plupart des pianistes ne se doutent pas.

« Par exemple, le *finale* en trois temps de la sonate en *ut* mineur de Mozart. J'ai vu des écoliers jeter un regard de dédain sur cette œuvre en apparence si peu faite pour les faire briller, parce qu'ils n'en comprenaient pas une phrase. Eh bien ! Lemmens a transporté d'admiration son intelligent auditoire, à l'audition de cette musique dont il a fait ressortir la poésie jusque dans les moindres détails. Dans la grande polonaise de Weber, il est d'un brillant inouï ; dans Chopin, il est rêveur et vaporeux. Comme tous les grands musiciens, il a, au plus haut degré, le sentiment du rythme, et son expression ne repose pas, comme celle de beaucoup d'artistes renommés par leur talent, sur le *tempo rubato*.

« Ce sentiment du rythme est tel en lui, que, dans le mouvement le plus accéléré, jamais il ne presse, et, dans la lenteur, il ne ralentit pas de la moindre nuance, chose rare, lorsqu'elle n'est point un obstacle à la chaleur du sentiment ou à l'imprévu de la poésie.

« Des qualités que je viens d'indiquer, se compose un talent complet, que je crois destiné à exercer une heureuse influence sur la musique de piano future, et à mettre dans tout son éclat la valeur des œuvres des grands maîtres, trop longtemps dédaignées ou du moins négligées¹. »

* * *

¹ *Revue et Gazette musicale de Paris*, n° du dimanche 16 avril 1854, article intitulé : *M. Lemmens, comme pianiste*.

Le 7 janvier 1857, M. Lemmens épousa miss Hélène Sherrington, à la paroisse de St-John's Wood, à Londres¹.

Les grands succès que cette jeune et sympathique personne obtenait alors en Angleterre, comme cantatrice éminente, attirèrent M. Lemmens dans ce pays. La contrée classique de l'oratorio et de l'orgue, cette terre fécondée par les travaux de l'immortel Händel, lui réservait, à son tour, de véritables triomphes. Les journaux anglais de cette époque ne tarissent point en éloges sur la vigueur et l'égalité de son toucher, l'adresse prodigieuse avec laquelle il faisait chanter le clavier, les effets variés et toujours grandioses qu'il savait tirer des diverses combinaisons de jeux et de l'emploi artistique des pédales, mais surtout la dignité, l'ampleur et la richesse de son style, unies à une grâce et une délicatesse extrême. M. W.-T. Best lui-même, que l'on considère, à bon droit, comme le premier organiste de la Grande-Bretagne, se plut à rendre à M. Lemmens ce glorieux témoignage : « Ce que le continent nous a envoyé de plus brillant et de plus sérieux en fait de musiciens, c'est certainement le grand Lemmens, l'un des seuls génies de notre temps². »

En 1869, M. Lemmens donna sa démission de professeur d'orgue au Conservatoire de Bruxelles. Déchargé de ces fonctions, il put consacrer tout son temps à composer de la musique et à faire des tournées artistiques en compagnie de son épouse et de quelques musiciens d'élite. Londres, Dundee, Cork, tous les grands centres des Iles Britanniques acclamèrent le Maître, dont le merveilleux talent d'exécution se produisait, tour à tour, à l'orgue, au piano ou à l'harmonium.

On admira particulièrement sa manière de traiter ce dernier instrument. Beaucoup de musiciens accusent l'harmonium d'être faux et de porter sur les nerfs. Cette opinion est fondée sur des faits acoustiques et physiologiques que le célèbre Helmholtz a parfaitement analysés. Sur l'harmonium, les sons résultants faux du tempérament et le tremblement des accords apparaissent dans

¹ De ce mariage sont nés : *Paul*, décédé à Ixelles, — miss *Mary* et miss *Ella*, deux cantatrices de grand talent, — *Cécilia*, décédée à Saint-Gilles-lez-Bruxelles, — *Jacques*, — *Marguerite* et *Léon*.

² Voir le *Journal d'Anvers*, n° du mercredi 2 juin 1869.

toute leur dureté. Or, un son roulant, intermittent, produit sur les nerfs de l'ouïe la même sensation désagréable qu'une lumière vacillante sur les nerfs optiques ou le frottement sur la peau¹. Mais l'art est riche en ressources pour corriger les défauts de la nature. M. Lemmens, par la rapidité des attaques, par la délicatesse du *staccato*, par la savante combinaison des timbres, par l'habile emploi du registre d'expression et par mille autres moyens ingénieux que l'artiste tient à sa disposition, est parvenu à masquer les défauts inhérents à la construction même de l'harmonium et à transformer ce dernier en un instrument digne de servir d'interprète aux œuvres des grands maîtres. Tous ceux qui l'ont entendu exécuter, sur son magnifique orgue-Mustel, soit l'*Ouverture de Guillaume Tell* de Rossini, soit des morceaux de sa composition, comme le *Walpurgisnacht* ou le *Loreley*², seront d'accord avec nous sur ce point.

* * *

Nous touchons ici à ce que l'on pourrait appeler la fin de la carrière publique du Maître.

Le 16 septembre 1878, M. et M^{me} Lemmens donnèrent, à la demande du Ministre de l'Agriculture et du Commerce, un concert d'orgue et de chant, au profit de la Loterie nationale de l'Exposition de Paris.

Laissons la parole à M. Strapontin pour décrire l'impression que produisit cette séance.

« M. Lemmens, dit ce critique, est le fondateur de la nouvelle école d'orgue moderne; c'est lui qui a ouvert de nouvelles voies et indiqué un nouvel idéal aux compositions de ce genre, en s'affranchissant des lieux communs et des formules surannées de la scolastique allemande.

« Depuis Bach, en effet, la musique d'orgue était restée enfermée dans le vieux moule du contrepoint quand même, et, comme il

¹ Cf. *Théorie physiologique de la Musique, fondée sur l'étude des sensations auditives*, par H. HELMHOLTZ, professeur à l'Université de Berlin; ouvrage traduit de l'allemand par M. G. Guérout (Paris, G. Masson, 1874, pp. 215 et 427).

² Le *Walpurgisnacht* sera reproduit dans le tome quatrième des *Œuvres inédites* de M. Lemmens. Quant au *Loreley*, nous n'avons pu retrouver, dans les papiers du Maître, le manuscrit de cette ravissante composition.

est difficile de lutter avec un bonhomme de la taille de Bach, on trouvait plus simple de l'imiter, ou de chercher à l'imiter. Seul, Mendelssohn a tenté un mouvement en faveur de la liberté des intelligences; mais il avait trop de choses en tête et se trouvait trop attiré ailleurs pour rester l'apôtre d'un genre spécial. Les six sonates d'orgue, ou plutôt les six esquisses de sonates qu'il nous a laissées, ont été composées en cinq semaines, et ce fut tout.

« La première apparition de l'*École d'Orgue* de M. Lemmens causa donc une profonde sensation dans le monde musical, il y a quelque vingt ans. On se souvient des articles enthousiastes de M. Fétis à ce propos; tous les conservatoires de l'Europe adoptèrent le nouvel ouvrage à l'envi.

« Depuis lors, le grand artiste n'a plus cessé de penser et de chercher. Ses nouvelles sonates¹ contiennent d'admirables pages : c'est là du grand art, de l'art purement musical, qui, en même temps, appartient en propre au plus pur génie de l'instrument. Je n'aurai qu'à citer la sonate en *ré* mineur, figurant en tête du programme de lundi.

« Quant au virtuose, il est inutile de signaler son exécution merveilleuse, son rythme imperturbable, cette manifestation constante de toutes les puissances de la volonté². »

Le lendemain de son grand concert du Trocadéro, M. Lemmens se fit entendre, dans une séance tout intime, sur le grand orgue de Saint-Eustache. L'artiste fut peut-être supérieur encore à ce qu'il s'était montré la veille : il trouva des accents d'une expression et d'une suavité admirables dans les improvisations, et les plus heureux effets dans les sonorités combinées pour ses morceaux³.

Ce fut, en quelque sorte, le *chant du cygne*; car, depuis ce temps, M. Lemmens n'a plus, que nous sachions, touché du grand orgue.

* * *

Les trois dernières années de la vie de M. Lemmens furent consacrées à la fondation de son École de Musique religieuse.

¹ Op. 27.

(J. D.)

² L'*Estafette*, de Paris, n° du lundi 23 septembre 1878.

³ Voir la *Revue et Gazette musicale de Paris*, n° du dimanche 22 septembre 1878.

Avant d'exposer l'historique de cette création, nous devons reprendre le récit de plus haut et insister sur certains détails de la vie antérieure de l'artiste.

Esprit éminemment logique, il avait compris, de bonne heure, que le chant grégorien ou *liturgique* « doit rester, à jamais, la source et la base de la musique religieuse, et que ce chant, dès lors, est le seul criterium pour bien juger de la musique d'église ¹. » Il s'appliqua donc, dès les premières années de son professorat, à l'étude du plain-chant, et il écrivit alors, à l'usage de ses élèves, les accompagnements des morceaux usuels du répertoire liturgique. Ces harmonisations parurent dans la première année de son *Nouveau Journal d'Orgue* ².

Néanmoins, à partir de cette époque et durant un intervalle d'environ vingt années, M. Lemmens ne s'occupa guère de chant grégorien. Comme il l'avoue dans *l'Avant-Propos* de cet ouvrage posthume, il sentait qu'*il avait fait fausse route* ³..... Pouvait-il en être autrement ? Avec les éditions défectueuses dont il s'était servi et qui ne présentent plus qu'un amas de notes sans suite et de neumes *disloqués*, il n'avait pu qu'adapter un accompagnement de *note contre note* à de prétendues mélodies où se manifeste une absence totale de rythme. Or, le contrepoint de note contre note, tout en offrant un excellent exercice au jeune compositeur qui veut s'initier à l'art d'écrire, sera toujours, dans la pratique, l'antithèse même du goût musical ⁴.

Sur ces entrefaites, l'artiste arrivé à toute la maturité de son talent, publia ses *Trois Sonates* pour orgue ⁵. Le *finale* du n° 3, morceau écrit en style fugué, emprunte son sujet à l'*Ite missa est* de la semaine de Pâques et module, vers le milieu, dans la tonalité mineure relative, pour reprendre ensuite la mélodie du *Victimæ*

¹ « Der Gregorianische Gesang muss für alle Zeiten Quelle und Grundlage der kirchlichen Musik bleiben, und gibt demnach allein den Maassstab für die richtige Beurtheilung derselben. » — Ces paroles sont extraites du célèbre mandement sur la *Restauration de la Musique religieuse*, donné, en 1857, par M^r Valentin, évêque de Ratisbonne.

² Op. 2.

³ Voir page 4 de cet ouvrage.

⁴ Voir page 119, *ibid.*, sous la lettre *b*.

⁵ Op. 27.

Paschali, mesurée en rythme ternaire. Ces deux motifs, empruntés au plain-chant, sont traités dans le genre chromatique. Si, jusque-là, M. Lemmens se fût sérieusement occupé de l'étude du chant grégorien, il aurait compris que l'unité, qui est indispensable à toute œuvre d'art, exige une parfaite identité de principes entre le chant et les parties accompagnantes, et qu'en conséquence, une mélodie *diatonique* n'a que faire des mièvreries de l'harmonie *chromatique*¹. Aussi, lorsque M. le Chanoine Van Damme lui en fit l'observation dans une lettre datée du 10 juin 1876, M. Lemmens répondit aussitôt : « Il faut venir à Londres me causer de cela. »

Lors d'une première visite qu'il lui fit, le savant professeur de Gand n'eut point de peine à lui faire adopter le principe de l'harmonisation *diatonique* du chant grégorien. Le but de M. le Chanoine était simplement de faire publier par M. Lemmens de bons accompagnements de plain-chant. Dans cette intention, il retourna à Londres, aux vacances de Pâques de l'année 1877. Quel fut son étonnement, lorsque M. Lemmens lui annonça qu'il ne se contenterait point de ce qui lui était demandé. « Dorénavant, dit le Maître, je veux travailler uniquement pour la plus grande gloire de Dieu et faire œuvre qui demeure. *Je retournerai en Belgique, pour y fonder une École de Musique religieuse.* »

M. Lemmens prit cette généreuse résolution de son initiative toute personnelle.

Vers la fin de l'année précédente, il s'était déjà mis sérieusement à l'étude du rythme grégorien et de l'harmonie qui convient aux mélodies liturgiques ; mais, avant de mettre ses projets à exécution, il voulut soumettre son système à la critique de l'art et de la science, et implorer, pour l'institution qu'il allait créer, la haute protection de l'Église.

Pendant l'Exposition universelle de 1878, il donna donc, dans les salons de M. Érard et dans ceux de M. Aristide Cavallé-Coll, plusieurs auditions ayant pour but de faire connaître sa nouvelle méthode. Il y avait là une foule d'artistes de premier mérite, parmi lesquels plusieurs dont le nom est européen, et qui s'honorent

¹ Voir ce que dit M. Lemmens sur la nécessité de la modalité dans l'accompagnement du chant grégorien, pp. 117 et 118 de cet ouvrage.

d'avoir été les élèves directs du Maître dont ils venaient applaudir la courageuse entreprise. Le conférencier exécuta, en chantant lui-même la mélodie qu'il accompagnait, plusieurs des morceaux qui ont paru dans le tome deuxième de ses *Œuvres inédites*¹.

« Il est difficile d'exprimer l'étonnement et même la stupéfaction de beaucoup d'auditeurs, en constatant le ravissant effet de ces mélodies, pourtant si rebattues, lorsqu'elles étaient exécutées avec ce goût artistique, et corrigées des altérations sauvages, introduites dans les éditions successives, par des erreurs de copistes ignorants. Le *Sanctus*, notamment, et le *Salve Regina* ont été applaudis avec enthousiasme et redemandés à plusieurs reprises. On ne les reconnaissait plus sous leur toilette nouvelle; et cependant, c'était bien la note du plain-chant imprimé, mais vivifiée par l'expression mélodique naturelle, le rythme intelligent, et, il faut bien le dire, un accompagnement *discret*, mais exquis, comme un grand artiste sait le faire. »

Telle fut l'appréciation de M. Alexandre Michel, l'un des sérieux représentants de la critique à notre époque².

M. L.-A. Bourgault-Ducoudray, le savant auteur du *Recueil de Mélodies populaires de Grèce et d'Orient*, déclara, de son côté, que les harmonisations de M. Lemmens donnent au contour mélodique un relief saisissant. « La mélodie, ajoutait-il, crucifiée jusqu'ici par un accompagnement meurtrier, reprend son indépendance et son vol. En retrouvant la variété rythmique et la liberté mélodique, le plain-chant respire, il se meut librement : *ce corps paralysé a retrouvé le mouvement et la vie*³ ! »

Au mois de juin 1878, M. Lemmens eut l'honneur d'entretenir le Cardinal-Archevêque de Malines au sujet de l'école qu'il se proposait d'établir en cette ville. Il exposa à Son Éminence les détails de l'organisation préparée. M^{sr} Dechamps y prit le plus vif intérêt, et reconnut tout ce qu'il y avait de vrai et d'opportun dans les idées de M. Lemmens. Condensées et coordonnées en leur

¹ *Œuvres inédites de J.-N. Lemmens*, tome deuxième, *Chants liturgiques* (Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1884).

² Causerie musicale du *Monde*, n° du mercredi 27 février 1878.

³ Article de M. Bourgault-Ducoudray, dans la *Revue et Gazette musicale de Paris*, n° du dimanche 24 février 1878.

ensemble pratique, elles s'incarnèrent en un projet de fondation réalisable et viable.

Tous les Évêques réunis autour de leur vénérable Primat, virent le projet et l'approuvèrent.

Le 30 juillet, M. Lemmens reçut la lettre suivante :

« MONSIEUR,

« Je suis chargé de vous faire connaître que Son Éminence le Cardinal et Nos Seigneurs les Évêques de Belgique, à l'unanimité, vous autorisent à réaliser votre projet d'École de Musique religieuse sous leur haute protection.

« Veuillez agréer, etc.

« (Signé) P.-L. GOOSSENS, vic. gén. »

Le 20 du mois suivant, M. Lemmens lança l'admirable prospectus dont voici le texte : —

« Sous la haute protection de Son Éminence le Cardinal Archevêque de Malines et de Nos Seigneurs les Évêques de Belgique, et sous la direction de M. J. Lemmens, École de Musique Religieuse à Malines, formant et élevant à tous les degrés des organistes, maîtres de chapelle et chantres pour la sainte Église romaine catholique.

PROGRAMME.

« Pour fournir ce que promet cette enseigne, il y a une chose que nous ne saurions tirer de nous-même, et qu'il faudra qu'on nous donne : un premier noyau d'élèves choisis. Chaque Diocèse devra nous envoyer un contingent de sujets proportionné à ses besoins futurs, un petit nombre d'élus, marqués du signe de la vocation.

« A nous de les initier.

« Si l'engagement peut paraître hardi, nous avons pesé les devoirs qu'il impose, et nous avons mûri nos moyens.

« Pour diriger une musique d'église, ou pour toucher dans le lieu saint le noble instrument qui seul y est à sa place, il faut dans le même homme réunir le chrétien fervent et l'éminent artiste.

« Solenniser par le chant d'ensemble le culte public ; par les dix mille voix de l'orgue faire vivre et resplendir dans tout leur

éclat les beautés surhumaines de l'office divin ; animer et féconder par des harmonies d'un autre monde cet ineffable commerce du ciel avec la terre, qu'on appelle la Liturgie Catholique ; par des miracles de concerts donner des ailes à la prière ; ravir les âmes, et, sans jamais les distraire, les attachant à un trait de génie, les plonger dans l'abîme, les lancer dans l'espace, et les porter, haletantes, brûlantes, par delà les neuf chœurs des Anges, jusque devant la face de l'Éternel !....

« La mission est sublime, et c'est un sacerdoce.

« Il faudra que dans l'initiation deux grandes choses toujours aillent de pair et mutuellement se pénètrent : une haute éducation religieuse, et une éducation artistique profonde et complète.

« Il faudra élever l'esprit des élèves par la connaissance, et embraser leur cœur par l'amour pratique des choses saintes. Ils en auront la vue claire, ils en auront l'enthousiasme ; et ils brûleront de répandre autour d'eux la chaste flamme et le feu sacré qui les dévore.

« Dans cette partie importante et fondamentale de notre œuvre, nous serons secondé puissamment par les efforts assidus d'un jeune prêtre capable et zélé.

« Mais, ce qu'ils voient dans les profondeurs de leur esprit, et ce qu'ils sentent jusque dans la moelle de leur âme, ces jeunes chrétiens doivent apprendre à le dire, et à le dire dans une langue qui, certes, n'est pas la langue vulgaire des humains. Ils aspirent à le dire en harmonies et en mélodies, et en la langue du Ciel. Il faudra les initier à tous les intimes secrets de cette langue, et successivement leur en révéler les mystères. Il faudra, par une technique graduelle, familiariser les élèves avec tous ces délicats et subtils procédés, avec toutes ces ressources transcendantes, inaccessibles au commun des mortels, que l'art dans son sein recèle sans nombre, depuis le plus simple tétracorde de la mélodie antique, jusqu'aux évolutions les plus complexes et aux plus étonnantes combinaisons de la haute symphonie moderne. Il faudra, en le moins de temps possible, leur dispenser, avec méthode et avec mesure, cet immense trésor de voies et de moyens, que les intarissables inventions du génie et les infatigables analyses de la science ont mis tant de siècles à conquérir.

« Quand il s'agit de ce grave problème de la Musique d'Église, les fidèles parfois attendent trop de la seule piété, et le musicien trop souvent s'imagine que l'art seul suffit.

« Dans ce point important, pour donner aux âmes ce qu'elles demandent, la piété sans l'art ne peut rien, ou ne peut que se nuire à elle-même. On a vu, de nos jours, les intentions les plus saintes répandre sur le monde un déluge d'élucubrations incroyables, et, sous prétexte de Messes, de Saluts et de Cantiques, en inonder nos pensionnats, et malheureusement aussi nos collèges. Harmonies incorrectes et triviales sous des mélodies plus indignes encore ! Et ces œuvres déplorables sont là en honneur ! Et, dans ces suprêmes asiles de nos espérances, elles continuent, hélas ! de produire le seul effet qu'on fût en droit d'en attendre, achevant là de détruire, en ceux qui auraient pu nous aider, les premiers germes du goût, et les derniers vestiges de tout ce qui s'appelle sentiment des convenances.

« Et l'art à lui seul, que pourrait-il à l'Église, quand ce n'est pas une foi pleine d'amour qui l'inspire ?

« L'art pur, l'art pour l'art, loin d'être dans le culte un levier pour les âmes, en devient le plus fâcheux *distracteur*. Le plus grand compositeur du monde, le plus prodigieux improvisateur, doit en faire son deuil. Quand même avec la fécondité d'un Mozart il aurait l'âme tendre d'un Weber, et la puissance d'un Bach, et tout le vaste génie d'un Beethoven, si le Christ ne respire et ne vit en lui, et s'il ne respire et ne vit en le Christ, il ne sera jamais, dans l'assemblée des fidèles, qu'un *airain sonore et une cymbale retentissante*.

« Pour dire à l'Église les joies de l'Église, et les douleurs de l'Église, et les triomphantes gloires de l'Église, il faut avant tout les sentir, et les sentir comme elle-même elle les sent, cette Église ! cette Épouse du Christ, notre Mère ! Il faut les sentir avec elle, et par elle, et en elle ; il faut les sentir dans son sein ; il faut être un membre vivant de l'Église. Hors de là, vous pourrez rencontrer l'imitation, toujours louche, et l'exagération, toujours froide et fausse, de l'étranger qui observe : jamais l'accent vrai du fidèle qui communie, ni l'élan spontané de l'enfant qui prend part au banquet de famille.

« Mais encore, ces mouvements intimes et réels de l'âme profondément chrétienne, pour les révéler au dehors et pour les interpréter dans ce splendide langage de sons plus parfait, qu'on appelle la musique, il faut savoir les sentir et savoir les dire comme il n'y a que l'artiste pour les dire et pour les sentir. Il faut savoir transformer ce qu'on perçoit, transfigurer ce qu'on éprouve. Et nous dirons à nos élèves : « Quand l'âme en vous sera grande, l'imagination ardente, le cœur chaud, l'intelligence lucide, la main exercée ; quand des facultés puissantes, émues et enflammées par l'idéal, seront servies en vous par la dextérité acquise, et par cette opiniâtre patience qui est une part du génie¹ ; » quand vous chanterez comme eût peint Fra Angelico, si son siècle avait pu lui donner la palette de Raphaël, ou comme eût peint Raphaël, s'il avait pu conserver en son âme l'idéal de l'Ange de Fiesole ; alors, oh ! alors, mais seulement alors, vous pourrez dans nos cathédrales monter au jubé d'orgue. Et le bâton de maître de chapelle, les vœux unanimes de la foule pieuse vous le mettront dans la main, quand sera parfait en vous l'homme de l'art dans l'homme de l'église, et l'homme de l'église dans l'homme de l'art.

« En effet, c'est bien là l'idéal qu'on demande : un éminent artiste dans un chrétien fervent.

« C'est pour former cet idéal, et c'est pour l'élever, que nous fondons notre École, notre École d'Art, et que nous la fondons à l'ombre même de l'Église, et tout près de la lampe du sanctuaire.

« Malines, en la fête de saint Bernard, le 20 août 1878.

« JACQUES LEMMENS. »

ORDRE DES COURS.

1. Cours de Religion, de Liturgie et de Latin d'Église.

Ces cours seront donnés par l'Aumônier de l'École de Musique Religieuse. Tous les élèves doivent suivre les cours de Religion.

2. Cours de Plain-Chant.

Ce cours comprendra la constitution du Plain-Chant, son esthétique, son exécution, son histoire, etc.

¹ Le Rév. Père FÉLIX, *l'Art devant le Christianisme*.

3. Cours d'Orgue.

Le cours d'Orgue comprendra : la manière d'accompagner le Service Divin, l'accompagnement diatonique du Plain-Chant, l'exécution des compositions classiques des Maîtres, la registration, l'initiation de l'élève à la connaissance du matériel et des qualités essentielles de l'instrument, de ses défauts, etc.

4. Cours de Piano.

Ce cours sera complet, tant pour les élèves qui se destinent à la carrière de virtuose sur cet instrument, que pour ceux qui ont en vue le professorat. Ces derniers trouveront facilement accès dans les Pensionnats et dans les bonnes familles. Leur brevet sera à la fois une garantie et de leur moralité et de leur aptitude.

5. Cours d'Harmonie.

Ce cours comprendra l'harmonie pratique diatonique et chromatique, la science des accords, etc.

6. Cours de Contrepoint et Fugue.

Les études de Contrepoint et Fugue seront rigoureusement complètes. C'est à la négligence de cette partie fondamentale de la technique qu'on peut attribuer en grande partie la décadence de la musique moderne.

7. Cours de Composition de musique sacrée, vocale et instrumentale.

Ce cours ne sera donné qu'à ceux qui auront intégralement terminé les cours d'harmonie et de contrepoint et fugue.

L'ouverture des classes aura lieu le jeudi 2 janvier prochain, à Malines, Belgique. Une messe du Saint-Esprit, précédée du *Veni Creator*, sera célébrée à la Métropole le même jour à 10 heures.

Vers le mois de novembre 1878, M. Lemmens se rendit à Rome et obtint une audience du Saint-Père. Les feuilles catholiques de cette ville nous apprennent avec quelle bienveillance il fut reçu par Léon XIII. Ce grand Pape se ressouvint que, pendant sa nonciature en Belgique, il avait applaudi aux premiers succès du célèbre organiste, alors que, brillant lauréat du Conservatoire, M. Lemmens inaugurerait, sur l'instrument sacré, la carrière qu'il avait si glorieusement parcourue. Sa Sainteté daigna bénir ses généreux projets.

Fort des hautes faveurs obtenues du Saint-Père et des Évêques de Belgique, M. Lemmens ouvrit les cours de son École.

A peine fondée, cette institution comptait déjà une vingtaine d'élèves. Une audition qui clôtura la première année scolaire,

donna la preuve évidente de l'excellence de l'enseignement. Les progrès réalisés par les élèves, en six mois de temps, avaient été vraiment étonnants.

Comme nous avons pu le constater par nous-même, à l'époque où nous étions aumônier de l'Institut-Lemmens, le Directeur n'admettait que des sujets doués de rares dispositions naturelles et d'une énergique application au travail. Malgré cette rigueur dans les admissions, les cours étaient fréquentés, vers la fin de la deuxième année, par une trentaine de jeunes gens appartenant à cinq nationalités différentes : l'Italie, la France, l'Irlande, la Belgique et la Hollande y étaient également représentées.

La deuxième année scolaire se termina par une séance solennelle, que relevait la présence des délégués de Nos Seigneurs les Evêques de Belgique.

« Il était intéressant, écrivit à ce sujet M. Arthur Loth dans l'*Univers*, il était intéressant de constater les résultats de l'enseignement de M. Lemmens. On a pu, dans cette séance de clôture, en faire l'épreuve. L'opinion générale était que les résultats obtenus en dix-neuf mois dépassaient toute attente.

« La première partie comprenait l'examen des élèves de la classe de religion, de liturgie et de latin. Aux questions qui leur ont été posées sur l'année liturgique et ses divisions, sur les sentiments correspondants qui doivent être exprimés dans les chants et dans le jeu de l'orgue, les élèves ont répondu de manière à mériter les applaudissements d'un nombreux clergé. A l'un d'eux on a demandé d'écrire, sur le tableau, *l'O quam suavis est*. Après avoir traduit l'antienne, il a dû indiquer les mots portant l'accent tonique, et, à cette occasion, il a parfaitement indiqué les règles de l'accentuation. Combien d'organistes et de maîtres de chapelle auraient pu en faire autant ? Ce sont cependant là les éléments de leur noble profession.

« L'examen des élèves de la classe d'orgue (1^{re} et 2^e années) a été des plus brillants. En eux, l'auditoire a admiré les incomparables qualités du Maître, la perfection du doigter, l'excellent emploi du pédalier, la pureté et la correction du jeu, la sûreté de l'attaque, et, par-dessus tout, ce rythme imperturbable qui donne la grandeur au jeu et qui est, sur l'orgue, comme la griffe du lion.

Plusieurs compositions de M. Lemmens ont été interprétées de cette manière. M. Desmet a exécuté la grande fugue en *ut* mineur de Bach sans broncher. C'est déjà un maître.....

« La classe de piano a remporté également les suffrages de l'auditoire. Les morceaux classiques de Beethoven, Dussek, Weber, Mozart, etc., ont été enlevés avec un *brio* remarquable. Ce qui distingue surtout cette école de piano, c'est la manière de faire chanter l'instrument par la perfection du doigter lié et par l'emploi de la grande pédale, qui augmente heureusement les ressources du piano, sans produire de confusion.

« En dernier lieu, les élèves ont montré leurs leçons d'harmonie diatonique (non corrigées) pour l'accompagnement du chant grégorien, ainsi que leurs leçons de contrepoint, depuis trois voix jusqu'à huit. On a pu juger, par là, de l'excellence de l'enseignement et de la force des études¹. »

* * *

Cependant l'œuvre de son École ne suffisait pas au zèle et à l'activité dévorante de M. Lemmens. Cette création n'était, dans la pensée de son auteur, que le commencement des travaux à exécuter pour la restauration de l'art chrétien. L'institution n'avait pour but immédiat que l'éducation musicale d'un petit nombre d'artistes qui eussent un jour porté la réforme du goût dans quelques églises privilégiées. Pour être général, le mouvement devait s'étendre à MM. les membres du clergé et à tous ceux qui sont appelés à prendre une part active à la musique sacrée, jusque dans les plus petites paroisses. Le moyen pratique d'arriver à cette fin, c'est l'association. Plusieurs pays avaient déjà ouvert la voie en ce sens, par la fondation de sociétés ayant pour but l'amélioration de la musique d'église; il s'agissait donc d'appliquer en Belgique le système qui avait donné partout ailleurs d'aussi heureux résultats. Cette idée était d'autant plus opportune que, dans l'audience publique du 18 novembre 1878, Sa Sainteté Léon XIII avait daigné encourager les efforts tentés sur ce terrain par M. l'abbé Witt, président de la *Société de Sainte-Cécile pour tous les pays de langue*

¹ L'*Univers*, n° du samedi 14 août 1880.

allemande. « Je désire, avait ajouté le Saint-Père, que cette réforme s'étende toujours de plus en plus et dans tous les diocèses¹. »

M. Lemmens convoqua donc à Malines, pour le 28 septembre 1880, une assemblée dont le but devait être la fondation d'une société analogue au *Cæcilienverein* allemand. On s'occupa, dans cette réunion préparatoire, de jeter les bases de la future association et d'en former le comité dirigeant. L'association se constitua sous le vocable de *Société de Saint-Grégoire*, en mémoire des travaux du grand Pape dont l'histoire associa le nom aux mélodies liturgiques.

Le premier acte du Comité fut d'envoyer une adresse d'obéissance et de dévouement filial à Notre Saint-Père le Pape. Sa Sainteté daigna y répondre par une lettre latine, datée du 27 novembre 1880. Léon XIII approuvait pleinement les projets des membres-fondateurs, et accordait sa bénédiction apostolique à tous ceux qui feraient partie de la future association.

* * *

Hélas ! la mort ne permit pas à M. Lemmens de cueillir ici-bas les fruits de ses travaux ; mais, nous en avons la consolante espérance, le Seigneur, dans ses desseins impénétrables, lui réservait une magnifique couronne, couronne autrement belle que les vains diadèmes de la renommée, la *couronne de la justice, dont le Christ ceint les fronts de ceux qui aspirent, avec bonheur, à son second avènement*².

Depuis des années déjà, la santé de M. Lemmens faiblissait peu à peu ; le mal qui la minait, devait bientôt aboutir à une crise fatale.

Le Maître continuait cependant, avec un courage vraiment héroïque, à donner l'enseignement dans son École. Les leçons terminées, il se retirait au château de Linterpoort (Sempst-lez-Malines), et, en cet endroit solitaire qu'il s'était choisi pour demeure, il consacrait tout le temps que la souffrance lui laissait, à composer

¹ « Desidero che tale riforma si estenda sempre più, per tutte le diocesi. »

² II Tim., IV, 8.

différentes pièces qui devaient paraître, en publications annuelles, sous le titre de *l'Organiste catholique*¹.

Un jour, nous en avons gardé le triste souvenir, M. Lemmens tomba en syncope après avoir donné son cours. Force lui fut d'interrompre ses leçons, et, s'il put les reprendre dans la suite, ce ne fut plus que pour quelques jours.

Il s'alita pour ne plus se relever.

Le 29 janvier, veille de sa mort, sa main expirante traça, à la hâte, quelques lignes inachevées de musique, qu'il fit chanter par sa femme et ses deux filles aînées. Ce fut sa dernière pensée musicale. Elle porte pour inscription les mots *doux Zéphyr*, non qu'il existe une poésie débutant ainsi, mais parce que ces mots répondent fidèlement à la situation où se trouvait l'artiste. Dans ces lignes, en effet, on voit l'élan de l'âme transportée vers le Ciel, comme par un doux zéphyr, en même temps que l'on sent le déchirement qu'elle éprouve, en pensant à la séparation de tout ce qu'elle aime.

M. Lemmens ne se croyait pas aussi près de sa fin : il voulait dans son agonie musicale, laisser une dernière pensée à sa famille; il en traçait le plan sur un chiffon de papier pour le parfaire le lendemain, mais le lendemain n'était plus à lui : il était à Dieu².

Nous empruntons à une lettre écrite par la veuve de M. Lemmens à une personne intimement amie de la famille, les détails à la fois touchants et édifiants qui ont accompagné les derniers moments du grand artiste chrétien.

Voici cette lettre :

« Linterpoort, 2 février 1881.

« *Je ne puis croire encore à la séparation douloureuse que je viens de subir. Mon bien-aimé Lemmens m'est toujours présent, et, dans mes rêves de cette nuit, je m'imaginai partager une de ses promenades.*

« *Sa mort a été accompagnée de toutes les consolations que la piété peut offrir.*

¹ Nous publions dans ce traité et dans les *Œuvres inédites de J.-N. Lemmens* toutes les pièces achevées que le Maître avait préparées pour son *Organiste catholique*. Nous y joignons quelques compositions trouvées dans ses papiers.

² La dernière pensée musicale de M. Lemmens est reproduite, en *fac-simile*, à la fin de cette Notice.

« A une heure de la nuit, il m'a appelée en me disant qu'il se sentait faiblir. Une sueur froide lui couvrait tout le corps, et un bruit étrange qui s'échappait de sa poitrine, me fit peur. Je m'aperçus qu'une hémorragie terrible s'était déclarée. J'ai, sans retard, averti M. l'abbé qui l'a confessé; puis, j'ai mandé M. le curé et le médecin. Quand ils sont arrivés, mon pauvre malade allait mieux. On lui a alors administré l'Extrême-Onction, et, à quatre heures du matin, la messe a été dite dans l'oratoire du château, pour lui donner le Saint-Viatique. Il a communiqué avec une dévotion touchante, et puis, il a entonné, à pleine voix, autant que ses forces le lui permirent, le Te Deum laudamus. Je l'ai prié de ne pas continuer, en lui faisant remarquer qu'une nouvelle hémorragie pourrait se produire. Par obéissance, il s'est tu. Mais, à chaque instant, il faisait entendre de pieux cantiques, en ajoutant : « Je suis prêt à partir ! Que la sainte volonté de Dieu soit faite ! »

« A midi, un grand médecin de Louvain, qui le traitait depuis longtemps, est arrivé. A peine avais-je eu le temps de l'introduire auprès du malade, que celui-ci tomba en syncope, et, un quart d'heure après, il rendait sa belle âme à Dieu.

« Et maintenant, il continue, au Ciel, à chanter son Te Deum !

« Je dois pleurer : c'est une faiblesse humaine. Mais, au fond de mon âme, je rends grâces à Dieu qui a épargné à mon cher Lemmens les douleurs et les angoisses du dernier passage, et l'a entouré de toutes les consolations de la piété. Sa fin a été douce et sereine : il est mort, comme il a vécu, avec une piété vraiment angélique. »

En lisant les touchants détails contenus dans cette lettre, on se sent naturellement porté à faire ici un rapprochement entre les derniers instants du grand organiste dont on déplore la perte et ceux d'un moine qui fut à la fois l'un des plus illustres enfants de saint Benoît et l'une des plus brillantes lumières de l'Église en sa triple qualité de théologien mystique, de savant et d'artiste. Nous avons nommé Dom Guéranger. Voici en quels termes un biographe décrit la mort de l'illustre bénédictin.

« Jusqu'au dernier instant, dit Dom Guépin, le moribond priaît Dieu avec ferveur, et on surprenait sur ses lèvres l'accent étouffé de la psalmodie. La joie se peignait sur son visage, quand, recueillant un à un des mots péniblement articulés, ses fils parvenaient à deviner le passage des saints cantiques qu'il voulait répéter. Un

instant il retrouva la liberté de la parole. Il en profita pour recevoir une dernière fois le sacrement de Pénitence. Quand on lui demanda ensuite quelle prière il fallait réciter avec lui : « *Benedic, anima mea, Domino*, dit-il, et *Te Deum*. » En face de la mort, jetant en Dieu toutes ses sollicitudes, il ne trouvait dans son âme d'autres sentiments que ceux de la joie et de la reconnaissance. Ses fils entonnèrent aussitôt le psaume CII et l'hymne ambrosien. Pendant qu'ils psalmodiaient ces saints cantiques, le mourant promena une dernière fois son doux et ferme regard de père et de maître sur les enfants qu'il avait engendrés à Benoît et à Jésus-Christ ; il scandait avec eux toutes les syllabes de la psalmodie, chantant en son cœur avec une allégresse qui se peignit sur son visage ; mais, à ces mots : *Te ergo quæsumus, tuis famulis subveni, quos pretioso sanguine redemisti*, la tête s'inclina de nouveau et le malade retomba dans le même état de prostration physique qu'auparavant. Le corps était vaincu par la mort ; cependant l'âme restait encore debout et sereine ¹. »

Voilà comment mourut Dom Guéranger, le restaurateur de la liturgie romaine en France ; ainsi mourut M. Lemmens, le restaurateur des mélodies de saint Grégoire. Certes, il faut se reporter aux siècles de la primitive Église, et, plus tard, à ces âges de foi profonde, qui virent naître des artistes comme l'ange de Fiesole, pour voir le génie remonter à son origine divine, avec cette joie et cette espérance qui ont mis l'hymne incomparable de saint Ambroise et de saint Augustin sur les lèvres expirantes de Dom Guéranger et de M. Lemmens.

* * *

Les funérailles de M. Lemmens furent célébrées le jeudi 3 février, en l'église paroissiale de Sempst. On remarquait dans l'assistance une foule de notabilités civiles et ecclésiastiques, accourues de toutes les parties de la Belgique, pour s'associer à ce deuil national.

Après l'absoute, M. le chanoine Van Damme, président du comité provisoire de la Société de Saint-Grégoire, prononça un émouvant discours, dans lequel il décrivit successivement l'artiste,

¹ *Solesmes et Dom Guéranger*, par le R. P. DOM ALPHONSE GUÉPIN, bénédictin de la Congrégation de France (Le Mans, Edm. Monnoyer, 1876, pp. 166-167).

l'homme et le chrétien que la Belgique venait de perdre. Notre célèbre poète flamand, Lodewijk De Coninck, récita, à son tour, une magnifique élogie.

Ces cérémonies terminées, le corps fut transporté à la commune de Zoerle-Parwys, lieu natal de M. Lemmens. Le Maître avait toujours manifesté le plus vif attachement aux souvenirs de son enfance; ne fallait-il pas tenir compte de ces nobles sentiments dans le choix de sa dernière demeure ?

A quelques pas de la maison où il est né, s'élève donc aujourd'hui son tombeau, monument d'une simplicité admirable et d'une parfaite pureté de style. On y lit cette inscription :

JACOBUS-NICOLAUS

LEMMENS

GEBOREN 3 JANUARI 1823

GESTORVEN 30 JANUARI 1881¹

La traverse de la croix porte les mots :

TE DEUM LAUDAMUS

Le Te Deum !..... Ce dernier hymne de l'artiste mourant est comme le résumé de sa vie entière, qui fut uniquement consacrée à la publication des saintes louanges de Dieu par les mille voix du roi des instruments.

La mort de M. Lemmens trouva son écho dans toute la presse catholique, littéraire et musicale. La SEMAINE RELIGIEUSE DE PARIS l'appela *le grand artiste chrétien*²; l'UNIVERS, *le premier des organistes contemporains et un éminent compositeur de musique*³; la MUSICA SACRA DE TOULOUSE, *le premier des organistes du XIX^e siècle*⁴. « Lemmens, » dit le JOURNAL DE BRUXELLES, « est l'auteur d'une célèbre méthode d'orgue et de compositions magistrales,

¹ Jacques-Nicolas Lemmens, né le 3 janvier 1823, décédé le 30 janvier 1881.

² N^o du samedi 19 février 1881.

³ Article de M. Arthur Loth, dans le n^o du vendredi 4 février 1881.

⁴ Article de M. Alexandre Guilmant, dans le n^o d'avril 1881.

dantesques, qui le placèrent bientôt *au rang des premiers maîtres de notre siècle*¹. » M. l'abbé GUERRINO AMELLI, vice-custode de la bibliothèque ambrosienne de Milan et président de l'Association italienne de Sainte-Cécile, décerna à M. Lemmens le titre glorieux de *Bach catholique*². En un mot, il ne s'éleva qu'une voix pour proclamer les louanges de l'artiste à qui la Belgique s'honore d'avoir donné le jour.

* * *

M. Lemmens était de haute taille. La noblesse de son maintien imposait le respect à tous ceux qui approchaient de sa personne, et son regard, d'une pénétration profonde, révélait en lui, aux moins attentifs, une intelligence supérieure.

Il connaissait à fond toutes les richesses de la langue flamande; il parlait l'anglais avec une rare perfection et s'exprimait en français d'une manière aussi correcte qu'élégante. Il possédait, en outre, la langue allemande et comprenait parfaitement le latin.

M. Lemmens ne s'appliqua pas seulement à son art proprement dit, mais il se livra, de bonne heure, aux études générales qui devaient un jour élargir l'horizon de ses idées, lui procurer une érudition vraie, et le familiariser avec la littérature, l'histoire et l'esthétique. Ses relations personnelles, parmi lesquelles nous devons citer surtout celles qu'il cultiva, pendant de longues années, avec le Supérieur et les professeurs du Petit-Séminaire de Malines³, le maintinrent dans un milieu d'hommes instruits, bien élevés, habitués à la polémique scientifique, et eurent, sans aucun doute, une influence notable sur le développement solide et brillant de son intelligence. Qu'on ne s'y trompe point : un artiste n'est réellement capable d'arriver aux sommités de sa position, que s'il possède,

¹ N° du mardi 1 février 1881.

² Article nécrologique sur M. Lemmens, paru dans l'*Aurora* de Rome, n° du vendredi 11 février 1881.

³ Monseigneur Van Hemel, natif, comme M. Lemmens, de Zoerle-Parwys, fut, durant dix-neuf ans, supérieur du Petit-Séminaire de Malines, avant d'être promu à la dignité de vicaire général du diocèse. Attiré par les encouragements paternels que lui donnait ce saint prêtre et par le souvenir de leur commune origine, M. Lemmens allait souvent passer plusieurs jours parmi les professeurs du Petit-Séminaire.

outre les connaissances spéciales de son art et de son instrument, les principes généraux du bon, du vrai et du beau, qui sont communs à tous les arts et qui constituent les conditions naturelles de la production et de la critique¹.

Doué d'une exquise et incomparable sensibilité, M. Lemmens trouvait toujours, dans ses aspirations, l'idéalisme musical le plus pur. *La Religion catholique, dont il n'a jamais cessé de pratiquer fidèlement toutes les lois chères à son cœur pieux, était son inspiratrice, son guide, son but suprême.*

M. Lemmens est mort, redisons-le, comme il a vécu : c'est l'auréole impérissable qui brillera, dans l'histoire, comme une divine récompense, sur sa mémoire et ses travaux !

* * *

Nous terminerons cette Notice biographique, en publiant la liste des œuvres de M. Lemmens.

On ne trouvera point, dans cette nomenclature, divers morceaux restés dans les portefeuilles du Maître, tels que *deux Symphonies pour orchestre*, citées par Fétis, et dont la première a été exécutée dans un des concerts du Conservatoire de Bruxelles; un *Te Deum*, à quatre voix avec accompagnement d'orchestre, cité également par Fétis, etc., etc.

Notre catalogue ne comprend pas non plus la *Marche des Nations*, composition pour orgue, écrite à l'occasion de l'Exposition universelle de Paris, en 1878; *Loveley*, scène descriptive pour harmonium, ainsi que plusieurs autres pièces dont les manuscrits sont malheureusement perdus.

En outre, quatre morceaux de chant grégorien harmonisés par M. Lemmens ont paru dans un petit livre intitulé *Liturgical Hymns for the chief Festivals of the year*, publié à Londres, chez Butler; mais l'harmonie de ces pièces a été retouchée dans la suite, et nous avons donné, dans le tome deuxième des *Œuvres inédites de M. Lemmens* (Breitkopf et Härtel, 1884), la version définitive adoptée par l'auteur. Qu'il nous suffise d'avoir ici mentionné ces essais.

¹ Voir le *Journal d'Anvers*, n° du mercredi 2 juin 1869.

Au moment de mettre ces dernières pages sous presse, nous venons de découvrir le manuscrit de *vingt-quatre Mélodies écossaises*, transcrites pour harmonium par M. Lemmens. Ces arrangements ont acquis une grande popularité en Écosse, notamment lors du festival donné à l'occasion de l'inauguration du grand orgue de Kinnaird Hall, à Dundee, en 1865. Madame Lemmens les publiera probablement plus tard.

Grâce au bienveillant concours que MM. Aristide Cavallé-Coll et Alexandre Guilmant nous ont prêté en cette circonstance, nous espérons que notre liste sera à peu près complète, et qu'elle reproduira fidèlement l'ordre chronologique dans lequel les divers morceaux ont paru.

I. — ŒUVRES PUBLIÉES DU VIVANT DE M. LEMMENS.

1. *Dix Improvisations pour orgue dans le style sévère et chantant.* — Mayence, Schott, 1848.

2. *Nouveau Journal d'Orgue à l'usage des organistes du culte catholique.* — La première et la deuxième année ont paru, à Bruxelles, chez Ch. Vanderauwera, en 1850 et 1851. La troisième année, publiée chez Katto, à Bruxelles, ne comprend qu'une messe en *ré*, à trois voix égales (T. T. B.).

3. *Communion pour orgue*, en *mi b*, publiée dans la *Revue de Musique ancienne et moderne.* — Rennes, imprimerie Vatar, n° de juin 1856.

4. *Quatre pièces pour piano* : *Aspiration religieuse*, — deux *Masurkas*, — *Promenade sur l'eau*, — *Rikke-tikke-tak* (morceau dédié à M. Henri Conscience). — Bruxelles, Meyne, 1856.

5. *Souvenir du Château de Bierbais*, composition pour harmonium. — Paris, Alexandre, vers l'année 1860.

6. *École d'Orgue, basée sur le plain-chant romain*, adoptée par les Conservatoires de Bruxelles, de Paris et de Madrid, par l'École de Musique religieuse de Paris, les Écoles Normales, etc., etc., ouvrage divisé en deux parties : la première, sans pédale ; la seconde, avec pédale obligée. — Mayence, Schott, 1852.

Cette méthode est une refonte complète du *Journal d'Orgue* de

M. Lemmens. Plusieurs morceaux en ont été retranchés; d'autres ont été ajoutés, comme la célèbre *Fanfare* et l'*Hosanna*. Cette dernière composition avait été publiée antérieurement dans le premier volume de la *Maîtrise* de Niedermeyer et d'Ortigue. Elle obtint partout un énorme succès.

Toutes les pièces contenues dans l'*École d'Orgue* sont rangées par ordre de difficultés. Quant à leur valeur intrinsèque, voici l'appréciation de Fétis :

« Le *Journal d'Orgue*, ouvrage capital, vient d'être reproduit sous le titre d'*École d'Orgue*. Il est le fruit de la grande expérience acquise par M. Lemmens dans son enseignement. Il se distingue d'ailleurs par le grand mérite des pièces qui y sont contenues, et marque la nouvelle direction imprimée à la musique d'orgue par le savant professeur, qui, au point de vue du culte catholique, a donné à la plupart de ses œuvres un caractère éminemment mélodique¹. »

7. *Four Harmonium-Pieces for the drawing-room* : Invocation, — Fanfare, — Nocturne, — Fuguettes. — Londres, Chappell, 1864.

8. *Trois morceaux de salon pour orgue-expressif* : Mélodie facile, — Cantabile, — Helen-Polka. — Londres, Metzler, 1865.

9. *Trois compositions pour harmonium* : Berceuse, — Rêverie, — Romance sans paroles. — Londres, Chappell, 1865.

La plupart des pièces désignées sous les trois numéros précédents ont paru également chez Schott, dans un Recueil intitulé : *Morceaux pour orgue-mélodium*. Cette publication renferme, en outre, plusieurs compositions extraites de la seconde partie de l'*École d'Orgue* et arrangées sans pédales.

10. *Four Organ-Pieces in the free style* : Allegretto, in B flat, — Christmas-Offertorium, — Fantasia, in A minor, — Grand Fantasia (*the Storm*), in E minor. — Londres, Novello, 1866.

11. *Tui sunt cæli*, offertoire à trois voix, composé pour son ami le chevalier X. van Elewyck et publié par M. Aloys Kunc dans la *Musica sacra* de Toulouse, 1866.

12. *Six Voluntaries for the harmonium* : Præludium, in C; —

¹ *Biogr. univ. des Musiciens*, 2^e édition, tome cinquième, p. 268.

Cantabile, in C; — Offertorium, in C; — Offertorium, in G; — Præludium, in G; — Fughetta, in E minor. — Londres, Novello, 1867.

13. *The poor blind Boy*, ballad. — Londres, Boosey, 1867.

14. *Mary Dhu*, song. — Londres, Boosey, 1868.

15. *Six four-part Songs* (S. A. T. B.) : Drops of rain, — the fairy Ring, — the Light of life, — Oh, welcome him, — Sunshine through the clouds, — the Cornfield. — Londres, Novello, 1868.

16. *The Legend of the Crossbill*, sacred song. — Londres, Boosey, 1868.

Ce morceau a été publié également, avec paroles flamandes et sous le titre *Legende van den Kruisbek*, dans la neuvième année de la revue de *Kempische Lier*. — Herenthals, Dumoulin, 1878.

17. *Farewell, dear Hills of England*, Emigrants song. — Londres, Boosey, 1870.

18. *The Legend of the Sea*, song. — Londres, Boosey, 1870.

19. *Vaarwel ! o mijn lief Kempenland*, volkslied, publié dans la deuxième année du *Kempische Lier*. — Herenthals, Dumoulin, 1871.

20. *Mine*, song. — Londres, Chappell, 1871.

Une édition flamande de cette mélodie a paru dans la troisième année du *Kempische Lier*, sous le titre de *Heil ! o Kempengouwen*. — Herenthals, Dumoulin, 1872.

21. *Twenty-four Irish Melodies, arranged for harmonium*. — Londres, Boosey, 1871.

22. *Volunteers' March, for harmonium or pianoforte*. — Londres, Cramer, 1872.

23. *Prélude ou Postlude pour le Magnificat*, pièce d'orgue, publiée dans la *Méthode d'Orgue et d'Accompagnement* de Félix Clément. — Paris, Hachette, 1874.

24. *Bird of love*, song. — Londres, Novello, 1874.

25. *The Wren's Nest*, song. — Londres, Novello, 1874.

26. *The Moon-Daisy*, song. — Londres, Boosey, 1875.

27. *Trois Sonates pour orgue* : Sonate Pontificale, — Sonate *O Filii*, — Sonate Pascale. — Londres, Novello, 1876.

28. *De Kerk*, volkszang voor katholieke Belgen, voor de eerste maal uitgevoerd op 21 Mei 1877, Bisschoppelijken Jubeldag van den roemvollen Pius IX, uitgegeven door het Hoofdbestuur der Pauselijke Werken van België. — Bruxelles, Lebrocqy, 1877.

29. *Stabat Mater*, for four voices, set to music by G. Rossini, the accompaniments arranged for pianoforte and harmonium by J. Lemmens. — Londres, Novello, 1878.

30. *The May-Queen*, composed by sir W. Sterndale Bennett, the accompaniments arranged for pianoforte and harmonium by J. Lemmens. — Londres, Novello, 1878.

II. — ŒUVRES POSTHUMES DE M. LEMMENS.

A) OUVRAGE DIDACTIQUE.

Du Chant grégorien, — sa Mélodie, son Rhythme, son Harmonisation. — Gand, Ad. Hoste, 1886.

B) MUSIQUE VOCALE ET INSTRUMENTALE.

TOME PREMIER. — *Musique d'Orgue.* — Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1883.

1° Vingt Préludes diatoniques écrits dans la tonalité rigoureuse du chant grégorien.

2° Douze Morceaux faciles : deux Préludes en *ut*, — Marche de procession, — *Largo* funèbre, — Prélude en *fa*, — *Cantabile*, — Solo de flûte, — Prière, — Prélude pour l'office du Saint-Sacrement, — deux Préludes en *sol* et en *ré*, — Impromptu en *sol*.

3° Douze Pièces d'orgue : quatre *Allégros* en *ré* mineur, en *mi* mineur, en *ré* et en *ut* mineur, — Marche de procession. — Sicilienne, air varié, — Sortie, — Méditation, — Pastorale (3 claviers), — Prélude en *mi bémol* avec pédales, — Prélude en *fa* avec pédales, — Offertoire pour une messe en l'honneur de la sainte Vierge.

TOME DEUXIÈME. — *Chants liturgiques avec accompagnement d'orgue.* — Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1884.

1° Exemples de quelques Mélopées propres à la messe, notées et accompagnées d'après le système de M. LEMMENS.

2° Messe des doubles et des fêtes solennelles.

3° Messe de *Requiem*, avec les Répons *Libera me* et *Qui Lazarum*.

4° Cinq Antiennes à la sainte Vierge : *Alma Redemptoris*, — *Ave Maria*, — *Ave Regina*, — *Regina cæli*, — *Salve Regina*.

5° Trente Hymnes, entre autres, le *Te Deum*.

TOME TROISIÈME. — *Messes et Motets, style moderne et chantant.*
— Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1886.

- 1^o Messe en *fa* pour deux voix de soprani.
- 2^o Messe en *si bémol* pour deux voix d'hommes.
- 3^o Messe en *sol mineur* pour trois voix d'hommes (15 mai 1874).
- 4^o Quatre Motets : *Ave Maria*, solo pour soprano, — *Ave Maria*, solo pour mezzo-soprano, — *Ave verum*, solo pour voix de basse, — *Tota pulchra es*, duo pour soprano et alto.
- 5^o Salut pour quatre voix d'hommes avec accompagnement d'orgue *ad libitum* : *Tantum ergo*, — *Ave verum*, — *O sanctissima*, — *Ave Maria*.

TOME QUATRIÈME. — *Varia* (sous presse chez les mêmes éditeurs).

- 1^o Deux Morceaux pour harmonium : *Scotch impromptu*, — *Walpurgisnacht* pour orgue-Mustel.
- 2^o Trois Compositions pour piano : *Rêverie*, — *Masurka*, — *Valse*.
- 3^o Quatre Mélodies avec accompagnement de piano, texte anglais et traduction française : *The golden Gate*, — *Norman's Song*, — *Happy Birds*, — *Rhine-song*.
- 4^o Psaume *Laudate Dominum*, solo ou chœur à l'unisson avec accompagnement de piano, texte anglais et traduction française.
- 5^o Dernière *Pensée musicale* de M. I. EMMENS (29 janvier 1881).

J. D.

Handwritten musical score for piano, consisting of three systems of three staves each. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings. The first system features a *pp* marking above the first staff. The second system features a *pp* marking above the first staff and a *ppp* marking above the second staff. The third system features a *ppp* marking above the first staff, a *ppp* marking above the second staff, and a *ppp* marking above the third staff. The word *Andantino* is written in cursive below the first and second staves of the third system. The score concludes with a double bar line and a *ff* marking.

AVANT-PROPOS.

DANS notre *Journal d'Orgue*, publié en 1850 et adopté par les Conservatoires de musique de Paris, de Bruxelles et de Madrid, nous avons suivi un système d'accompagnement du plain-chant, qui nous avait été conseillé par M. Fétis, notre illustre Maître.

Notre point de départ.

Ce système avait pour règles principales :

- 1° L'emploi exclusif des accords consonants;
- 2° L'accompagnement en accords plaqués à quatre parties, mélodie comprise, contrepoint de note contre note;
- 3° L'exclusion absolue de toute note étrangère aux modes des chants accompagnés.

Notre
• mea culpa •.

Nous faisons humblement aujourd'hui notre *mea culpa* d'avoir propagé un pareil système, en invoquant toutefois, comme circonstance atténuante, notre extrême jeunesse et notre inexpérience.

Nous rejetons la première des trois règles indiquées plus haut; la seconde, nous la déclarons barbare et destructive du chant; nous maintenons la troisième.

Après les avoir suivies durant trois mois, dans notre classe d'Orgue au Conservatoire royal de Bruxelles, notre conviction fut que nous faisons fausse route. Nous le déclarâmes à notre Maître qui nous répondit : « Vous êtes jeune, mon ami, cherchez et vous trouverez mieux ! »

Aussi, lorsqu'une nouvelle édition de notre *Journal* parut dix ans plus tard sous le titre d'*École d'Orgue*, nous en avons soigneusement éliminé tout ce qui concerne l'accompagnement du plain-chant; et c'est depuis lors que nous avons cherché sans cesse la voie véritable que le génie de M. Fétis semblait avoir promise à nos aspirations artistiques.

Origine du
présent travail.

Sur ces entrefaites, — le 11 août 1876, — un manuscrit neumatique du XII^e siècle, appartenant à la Bibliothèque du Musée britannique, nous tomba providentiellement sous la main : nous y découvrîmes le vrai rythme du

Regina cæli et de plusieurs autres pièces de chant liturgique. Grâce à cette heureuse trouvaille, ce qui nous était auparavant impossible, nous devint facile. Et ceci se conçoit : autant un chant mal rythmé exclut toute bonne harmonie, autant celle-ci coule pour ainsi dire de source, lorsqu'elle se trouve en contact avec le vrai rythme du chant auquel on doit l'associer.

C'est alors que nous comprîmes l'absolue nécessité d'étudier sérieusement les notations neumatiques, afin d'y retrouver le rythme mélodique adopté par saint Grégoire lui-même.

Nous avons été vivement encouragé, dans nos recherches, par l'affectueuse sympathie de M. le chanoine Van Damme, de Gand, à qui nous devons ici un témoignage public de notre profonde gratitude.

Nous nous sommes mis résolûment à l'œuvre. Nous avons fait entendre à Rome, à Paris, à Malines et dans d'autres villes, plusieurs fragments de chant grégorien *rythmés* et *accompagnés* d'après les théories que nous exposons dans cet ouvrage, et l'approbation des artistes nous autorise à croire que, sur l'une des questions les plus considérables de la liturgie musicale, nous sommes en possession de la vérité.

*Nécessité
d'étudier les
notations
neumatiques.*

Encouragements.

Résultats.

*Notre désir et
notre soumission.*

Si, par le présent volume, nous pouvons contribuer à la splendeur et à la majesté du culte catholique, nous serons largement récompensé de nos efforts et de nos travaux! Ces efforts et ces travaux, nous les soumettons à la suprême et infallible Autorité du Saint-Siège, rétractant ici d'avance, et sans la moindre restriction, tout ce que cette Autorité pourrait y trouver de contraire à ses vénérables décisions liturgiques.....

Château de Linterpoort-sous-Sempst, près Malines, Novembre 1880.

INTRODUCTION.

CONSIDÉRATIONS GÉNÉRALES
SUR
LA DÉCADENCE ET LA RESTAURATION
DU
CHANT GRÉGORIEN.

SOMMAIRE.

ÉTAT actuel du plain-chant. — Causes principales de sa décadence : mutilation des mélodies grégoriennes, anéantissement de leur rythme, accompagnement barbare dont on en affuble les restes mutilés. — Le chant grégorien est le fruit d'une civilisation des plus avancées. — Charlemagne et les chantres romains. — Le passage des Alpes a été funeste au chant grégorien : sa transformation en *plain-chant*. — Jugement de Bâni, aveu de Guidetti, impuissance de Palestrina. — Objections contre une véritable restauration de la mélodie grégorienne. — Réponses : les manuscrits qui contiennent cette mélodie sont innombrables, conformes entre eux, et, grâce à Guido d'Arezzo, faciles à déchiffrer. — Il ne faut point chercher, dans l'écriture neumatique, des choses bizarres ou inexécutables, mais bien un chant naturel, élégant et facile. — En général, quel doit être le rythme de ce chant ? — L'harmonie que l'on applique aux mélodies de saint Grégoire, depuis le IX^e siècle jusqu'à nos jours, est un sérieux obstacle au rétablissement du vrai rythme qui leur convient. — La notation carrée noire et les abréviations mélodiques de nos livres de chant ne sont pas moins fatales à ce rythme. — Conclusion : la restauration du *chant grégorien* est relativement facile; celle du *plain-chant* est hérissée de difficultés. — Lettre à S. S. LÉON XIII.

DE nos jours, le plain-chant est tombé dans un profond discrédit. A l'occasion de la plus petite fête, on le remplace, et presque partout sans scrupule, par de la musique moderne : il suffirait souvent alors d'annoncer un office exclusivement en plain-chant pour éloigner de nos églises un grand nombre de fidèles.

Cependant l'Église, si riche en chefs-d'œuvre de tous genres, possède une musique inimitable qui a été uniquement composée pour sa liturgie, et que toute l'antiquité a considérée comme le produit d'une inspiration divine. Or, prétendre que le plain-chant d'aujourd'hui soit cette même musique, c'est chose inadmissible. Évidemment, il y a décadence et même décadence profonde.

D'où peut-elle venir ? Disons-le sans hésiter : suivant nous, elle tient à plusieurs causes dont les principales sont

*Décadence
actuelle
du plain-chant.*

*Chant grégorien,
chef-d'œuvre
inimitable.*

*Causes
de la décadence
de ce chant.*

la mutilation des mélodies, la perte de leur rythme et l'accompagnement barbare dont on les affuble.

Le chant grégorien est le fruit d'une civilisation des plus avancées. Un art parfait a présidé à sa composition. Rien n'est comparable à la beauté et à l'élégance de ses formes mélodiques, que le contrepoint ou l'art d'écrire pour les voix lui emprunte toutes. Il abonde aussi en *traits* et en *agréments* du goût le plus exquis, lesquels dénotent clairement que l'exécution du chant rivalisait alors avec la composition musicale elle-même.

Mais si le gosier souple des Italiens permettait à ceux-ci d'interpréter facilement les traits les plus délicats et les groupes les plus compliqués, il n'en était pas de même des peuples du Nord dont la voix était rude et inculte. On connaît la dispute qui survint entre les chanteurs romains et ceux de Charlemagne. L'histoire nous apprend que le grand empereur, en cette circonstance, condamna lui-même ses propres sujets¹.

Le passage des Alpes a été funeste au chant grégorien, trop artistique pour les Gaulois. *Dans la pratique*, ceux-ci le simplifièrent donc en supprimant certaines notes et en ralentissant la mesure des cantilènes primitives que leurs manuscrits nous ont conservées presque intactes. Par une

¹ *Ademari Sancti-Cibardi monachi Historiarum liber secundus ad annum 787* (MIGNE, *Patrol. lat.*, tome 141, coll. 27 et 28).

*Chantres italiens
et
chantres gaulois.
Charlemagne.*

*Le passage des
Alpes
fatal au
chant grégorien.*

conséquence inévitable, la mélodie devint plus lourde, le rythme en souffrit et reçut la première atteinte du mal qui devait produire sa ruine.

C'est en vain que, depuis le X^e siècle, les théoriciens protestent contre ces altérations : rien ne put empêcher les peuples du Nord d'assimiler le chant grégorien à leur caractère, en le transformant en plain-chant (*planus cantus*); mais si le plain-chant, composé depuis le X^e siècle jusqu'au XIII^e, renferme des mélodies empreintes d'un sentiment profondément religieux, grave et austère, comme les artistes qui les ont fait éclore, on ne peut cependant l'assimiler au chant de saint Grégoire. L'art merveilleux que ce dernier déploie toujours dans ses inspirations incomparables, fait constamment défaut dans l'autre.

L'abbé Baïni a très bien apprécié, selon nous, les résultats de la transformation dont nous parlons ici. Voici ses paroles : « Les vraies mélodies anciennes du chant grégorien (quoi que puissent dire et écrire contre mon assertion tous ceux qui font de la musique) sont tout à fait inimitables. On peut les copier et les adapter, Dieu sait comment, à d'autres paroles ; mais en composer de nouvelles qui valent les anciennes, cela ne peut se faire, cela ne s'est jamais fait. Je ne dirai pas que la plus grande partie de ces mélodies furent l'œuvre des premiers chrétiens, et que certaines d'entre elles viennent de

*Assimilation
du
chant grégorien
au caractère des
Gaulois.*

*Jugement
de l'abbé Baïni.*

« l'antique synagogue et ont par conséquent vu le jour,
 « qu'on me permette l'expression, lorsque l'art était vivant.
 « Je ne dirai pas que beaucoup sont des compositions
 « de saint Damase, de saint Gélase et surtout de saint
 « Grégoire-le-Grand, pontifes singulièrement inspirés de
 « Dieu à cette fin. Je ne dirai pas qu'en outre, quelques-
 « unes de ces cantilènes ont pour auteurs des moines qui
 « brillèrent, par leurs vertus et leur science, dans les
 « VIII^e, IX^e, X^e, XI^e et XII^e siècles, et chacun sait qu'avant
 « d'écrire leurs mélodies, ils se munissaient de la prière et
 « du jeûne..... Mais j'affirme que, de tous ces mérites
 « réunis, il résulte, dans l'ancien chant grégorien, un je ne
 « sais quoi d'admirable et d'inimitable, une finesse d'in-
 « dicible expression, un pathétique qui touche, un naturel
 « qui jaillit de source; qu'il est toujours frais, toujours
 « neuf, toujours plein de verdure, toujours beau, ne se
 « flétrissant jamais et jamais ne vieillissant; au contraire,
 « en examinant les mélodies modernes des chants arrangés
 « ou ajoutés depuis le milieu du XIII^e siècle environ
 « jusqu'à nos jours, on sent tout de suite qu'elles sont
 « stupides, insignifiantes, fastidieuses, incohérentes et
 « rugueuses¹. »

¹ « Le vere antiche melodie del canto gregoriano (parlino pure, e scrivano
 « contro la mia assertiva quanti v'han musici) sono affatto inimitabili. Si
 « possono copiare, ed adattarle, il ciel sa come, ad altre parole: ma farne delle
 « nuove pregiabili come le antiche, non si sa fare, non v'ha chi l'abbia fatto.
 « Io non dirò, che la maggior parte di esse furono opera de' primitivi cristiani;

C'est parler d'or ! En vérité, des mélodies *stupides, insignifiantes, fastidieuses, incohérentes et rugueuses* ne sont-elles pas indignes du service divin ?

Mais où se trouvent-elles, les mélodies modernes que Baïni juge si sévèrement, et quels sont les caractères distinctifs auxquels on peut les reconnaître ?

Laissons ici les coupables s'accuser eux-mêmes.

Dans la préface de son *Directorium Chori*, Guidetti fait l'aveu suivant : « Bien que pour placer les notes, les
« joindre, les séparer, en ajouter et en effacer, je me sois
« servi, dit-il, des vieux ainsi que des plus récents antiphonaires et psautiers de notre Basilique Vaticane, je n'ai
« point voulu cependant m'en rapporter ni à ces ouvrages
« ni à mon propre jugement; mais j'ai soumis tout mon
« travail à l'examen et aux corrections de l'homme qui est

Guidetti
et
son Directorium
chori.

« e che alcune sono dell' antica sinagoga, nate perciò, mi si permetta l'espressione, quando l'arte era viva. Io non dirò che molte sono opere di S. Damaso, di S. Gelasio, e massime di S. Gregorio Magno, pontefici illuminati singolarmente da Dio a tal' uopo. Io non dirò che alcune di esse sono anche dei monachi più santi, e dotti, che fiorirono nei secoli VIII. IX. X. XI. XII. ed ognuno sa per le loro opere, che prima di scriverle, munivansi eglino di orazione, e di digiuno..... Ma dico sibbene, che da tutti questi pregi insieme uniti ne risulta nell' antico canto gregoriano un non so che di ammirabile ed inimitabile, una finezza di espressione indicibile, un patetico che tocca, una naturalezza fluidissima, sempre fresco, sempre nuovo, sempre verde, sempre bello, mai non appassisce, mai non invecchia : laddove stupide, insignificanti, fastidiose, absone, rugose sentonsi incontanente le melodie moderne de' canti o variati od aggiunti, incominciando dalla metà circa del secolo XIII. fino al dì d'oggi (*Memorie storico-critiche della Vita e delle Opere di Giovanni-Pierluigi da Palestrina*, tome II, pp. 81-82). »

« sans contredit le Prince de la musique, Jean-Pierre-Louis
 « de Palestrina, notre maître de chapelle; et Palestrina,
 « avec la bonté qui lui est naturelle, m'a gracieusement
 « rendu ce service¹. »

On croit rêver en lisant ces lignes qui jettent une si vive lumière sur le sans-gêne des réformateurs du chant grégorien au XVI^e siècle !

Comment comprendre qu'un auteur ait pu dire, comme une chose toute naturelle, qu'il a *joint, séparé, ajouté et effacé* des notes dans les immortelles mélodies de saint Grégoire ? et comment une préface qui contient une pareille annonce, n'a-t-elle point soulevé l'indignation de tous les artistes chrétiens ? — Une seule explication nous paraît possible : c'est qu'en fait de chant grégorien, l'ignorance était aussi grande à l'époque de Guidetti que de nos jours. En effet, nos éditions récentes n'en contiennent que le squelette, à part de courageuses tentatives, très rares et bien incomplètes encore, mais dignes d'encouragements et d'éloges.

Quant à l'illustre Palestrina qui avait été chargé de RÉFORMER le chant liturgique, sa conscience et son sentiment d'artiste ont dû s'insurger contre cette triste besogne.

¹ « Ac licet in musicis notis collocandis, coniungendis, separandis, augendis, « expungendis cum vetustis vaticanæ nostræ basilicæ, tum recentioribus anti- « phonariis, ac psalteriis usus fuerim; nequaquam tamen, aut illis, aut iudicio « meo fidere volui, sed viro musicæ artis facile principi Ioanni Petro Aloysio « prænestino capellæ nostræ magistro, opus totum inspiciendum, ac corrigendum tradidi, quod ille pro ingenita sibi humanitate efficere non est gravatus. »

Certains auteurs racontent qu'après sa mort, Igino, fils de Palestrina, voulant bénéficier de la réputation de son père, eut soin de recueillir les lambeaux de l'ouvrage, les fit ajuster et compléter par un compositeur de musique, vendit le tout à un libraire comme l'œuvre paternelle, et en tira la somme assez ronde de deux mille cent cinq écus. Le libraire ne tarda pas à découvrir la fraude, et obtint du tribunal de la Rote la résiliation du contrat. Le manuscrit dont les juges reconnurent les interpolations et qu'ils déclarèrent rempli d'erreurs et impropre au service divin, fut rendu à Igino qui restitua l'argent, et, depuis, personne ne parla du manuscrit qui sans doute fut détruit¹.

« Voilà donc, s'écrie Baïni, en parlant de Palestrina, « voilà le plus grand homme que l'on connaisse dans l'art « et la science de l'harmonie musicale, devenu moins qu'un « petit enfant, dès qu'il a voulu porter une main profane « sur le chant des Pères et des Docteurs de la sainte « Église Romaine....²! »

Il est fort heureux, pour la conservation du chant grégorien, que de très anciens et d'innombrables manuscrits parvenus jusqu'à ce jour nous en aient conservé toutes les

*Manuscripts
qui contiennent
le vrai
chant grégorien.*

¹ Cf. DOM POTHIER, *les Mélodies grégoriennes* (chap. 1^{er}, p. 10).

² « Ed ecco il più grand uomo, che conoscesi nell' arte, e nella scienza musicale armonica, divenuto da meno di un bambino, quando volle porre la profana mano al canto dei padri, e dei dottori della S. chiesa romana. » (*Ouvrage cité*, tome II, p. 119.)

mélodies. A la fin du XII^e siècle, les neumes eux-mêmes n'avaient encore été altérés que d'une manière peu sensible par les copistes qui les interprétèrent ou les traduisirent à cette époque dans une autre notation. On peut donc retrouver aujourd'hui les cantilènes de saint Grégoire. Les précieux recueils qui les contiennent, sont entre eux d'une conformité si surprenante, qu'aux yeux de Dom Guéranger, ce seul fait prouve une origine commune, et le docte bénédictin en conclut que la phrase grégorienne se trouve là.

Mais ici se présente une objection d'une certaine gravité.

Quelques écrivains, paraissant avoir eu plus à cœur de défendre telle ou telle édition que de rétablir le VRAI chant de l'Église, se sont trop hâtés d'affirmer que l'écriture neumatique primitive est ILLISIBLE. A les en croire, si l'étude archéologique des vieux manuscrits peut offrir de l'intérêt aux savants et aux artistes, elle ne saurait produire aucun résultat pratique dans la restauration du chant grégorien.

Ceux qui énoncent cette distinction captieuse, semblent avoir pris leur désir pour la réalité, et se donnent pour ainsi dire un démenti personnel, puisqu'ils annoncent, dans la préface de leurs éditions, qu'on y trouvera « LA VRAIE TRADITION GRÉGORIENNE ! »

Examinons brièvement ce que leur critique peut avoir de fondé.

*Objection contre
ces
manuscrits.*

La sémiologie pneumatique, — nous en convenons sans peine — n'était point faite pour enseigner les mélodies au chanteur, mais seulement pour les lui rappeler, et, comme on le dit familièrement, *pour lui rafraîchir la mémoire*. Le chantre était obligé de tout apprendre *par audition* et de tout retenir *par cœur*. Pour lui, les neumes étaient donc suffisants, et, dans les mêmes conditions, ils le sont encore aujourd'hui ; mais il est très vrai qu'avec leur aide *seule, sans tradition et sans clef*, on ne parviendrait pas à retrouver le chant, car la position relative des notes n'y est déterminée que très vaguement.

Dans la première moitié du XI^e siècle, Guido d'Arezzo fixa définitivement cette position, en écrivant les neumes sur des lignes. Cette heureuse innovation, que certains historiens essaient de lui contester, opéra un immense progrès dans l'enseignement du chant : grâce à elle, un enfant put apprendre en quelques semaines ce qui exigeait auparavant de nombreuses années d'étude. Elle fut approuvée par le pape Jean XIX, et, dans la suite, par la Catholicité tout entière.

Mais, depuis saint Grégoire jusqu'à Guido d'Arezzo, quatre siècles s'étaient écoulés, siècles néfastes pour les arts en général et sans doute aussi pour le chant liturgique en particulier. Toutefois, de nombreux manuscrits neumés des VIII^e, IX^e et X^e siècles échappèrent, comme par

Réponses.

*Guido d'Arezzo
et sa réforme
de notation
musicale.*

miracle, aux ruines qui s'amoncelèrent partout alors en Europe. Ce qui nous autorise à le croire, c'est, comme nous l'avons dit plus haut, la frappante uniformité que l'on remarque dans ces manuscrits, sauf quelques altérations qui portent uniquement sur l'interprétation des neumes.

Or, rectifier cette interprétation lorsqu'elle était inexacte ou douteuse, tel fut le but de la réforme de Guido.

Les matériaux ne durent pas lui manquer. On peut s'en convaincre, si l'on considère : 1° que le chant avait toujours été en grand honneur à Rome où saint Grégoire l'avait enseigné lui-même ; 2° qu'on y conservait encore au X^e siècle au moins LE MANUSCRIT ORIGINAL que saint Grégoire avait jugé *suffisant* pour la conservation et la transmission officielle des mélodies liturgiques ; 3° que plusieurs papes avaient envoyé des artistes romains dans différents pays pour y enseigner le chant, et que ces artistes étaient porteurs de manuscrits nécessairement conformes à l'Antiphonaire original ; 4° que les chanteurs romains exécutaient avec facilité les mélodies composées ou compilées *en Italie, par un Italien, pour des Italiens*, et que, par conséquent, les motifs qui portaient les Gaulois à les altérer, n'existaient pas pour eux ; 5° enfin, que la mémoire des chanteurs devait être d'autant plus fidèle, qu'elle n'était peu ou point troublée par des cantilènes profanes, et aucunement surtout par une tonalité différente.

Guido d'Arezzo et les nombreux matériaux dont il a disposé. Son autorité en cette matière.

On conviendra sans peine que, dans ces conditions et à l'ombre tutélaire du cloître, les chants liturgiques ont pu se maintenir intacts, ce qui, en d'autres circonstances, paraîtrait peut-être impossible.

Grâce au génie du bénédictin de Pompose, on peut donc comparer aujourd'hui les manuscrits neumés d'après son système avec les plus anciens, et, s'il y a lieu, les corriger les uns par les autres, sans trop risquer de commettre d'erreur.

Si maintenant il nous fallait prouver que Guido a lui-même bien compris les neumes primitifs, il nous suffirait d'invoquer l'approbation universelle qu'obtint sa réforme et qui s'étendait naturellement à l'exactitude de son interprétation. Dans l'hypothèse où celle-ci eût été fausse, le pape Jean XIX n'aurait certes pas fait l'honneur au religieux de Pompose des félicitations les plus sympathiques, et, bien certainement, des réclamations se seraient élevées de toutes parts.

Une autre confirmation de cette exactitude se trouve dans certains manuscrits des IX^e, X^e et XI^e siècles, entre autres celui de Montpellier, simultanément notés en neumes et en lettres.

Finalement, — et ceci tranche la question qui nous occupe, — le chant noté dans les manuscrits guidoniens possède toutes les qualités que l'on attribue à celui de

saint Grégoire, avant comme après le XI^e siècle, et que Baïni caractérise si bien ; tandis que, d'après cet auteur, les éditions, à mesure qu'elles s'éloignent de l'époque guidonienne, deviennent aussi plus *stupides*, plus *insignifiantes*, plus *fastidieuses*, plus *incohérentes* et plus *rugueuses*.

Ajoutons que Guido d'Arezzo possédait toutes les qualités nécessaires à la réussite de son entreprise : il était le plus célèbre musicien de son temps et ITALIEN.

Comme l'indique tout ce que nous venons de dire, il ne nous est plus très difficile de retrouver la vraie tradition et la clef du chant de l'Église, surtout si l'on tient compte de ce que nous regardons comme un axiome, à savoir, que l'esthétique musicale ne peut changer. Suivant nous, la voix, la respiration, le rythme, l'art de chanter et de phraser, sont aujourd'hui ce qu'ils étaient au VI^e siècle. On ne doit donc pas chercher dans l'écriture neumatique des choses bizarres, baroques, incompréhensibles, inexcusables, mais le chant bien naturel, élégant et facile dont parle Baïni.

En ce qui concerne le mouvement dans lequel les mélodies grégoriennes doivent être chantées, les phrases du chant l'indiquent elles-mêmes, car chacune des distinctions de ces phrases est déterminée par une respiration. Dans les morceaux *fleuris*, tels que graduels, traits et alleluias, les distinctions sont souvent composées de quatorze à

Facilité
de retrouver la
tradition
grégorienne.

Mouvement
de la voix dans
l'exécution du
chant grégorien.

dix-huit notes qui doivent être dites d'une seule haleinée, sous peine de hacher pour ainsi dire la parole et la mélodie. La valeur temporaire des notes sera donc assez bien fixée par la durée d'une respiration ordinaire. Il reste ensuite à trouver le rythme de la phrase, et ici les indications sont nombreuses. D'abord, il y a l'accentuation du texte et de la mélodie, — puis les différentes valeurs temporaires des notes dans les signes neumatiques composés, — ensuite les lettres *romaniennes* qui ont tant contribué à nous mettre sur la trace du rythme original du chant grégorien, — et enfin les exigences du rythme lui-même qui ne se peuvent définir. Dans l'ouvrage de musique attribué à saint Odon de Cluny, on voit que, déjà au X^e siècle, beaucoup de liberté était laissée au chanteur dans la manière de rythmer, ce qui prouve que les chants liturgiques étaient alors des *solî*, car toute liberté disparaît si deux ou plusieurs personnes chantent la même mélodie.

Mais continuons.

Nous avons fait connaître les principales causes qui portèrent les chantres gaulois à altérer l'ancien chant. Il en est une toutefois dont nous n'avons rien dit et sur laquelle nous devons appeler l'attention du lecteur : nous voulons parler de l'admission de la polyphonie, comme l'un des éléments constitutifs de la musique européenne.

*La polyphonie,
autre cause
d'altération du
rythme du
chant grégorien.*

On lit de précieuses énonciations relatives à la polyphonie dans le *Liber de die natali* de Censorinus, philosophe et grammairien vers le commencement du III^e siècle de notre ère, et dans les *Étymologies* de saint Isidore, archevêque de Séville, mort en 636 ; mais les détails pratiques de ces énonciations seraient pour nous presque un mystère musical, si nous ne possédions, sur ce point, des traités dont le plus ancien qui soit parvenu jusqu'à nous, date de la deuxième moitié du IX^e siècle. Il a pour auteur Hucbald, moine de Saint-Amand, au diocèse de Tournai. Ce didacticien célèbre nous apprend que, de son temps et probablement à une époque plus reculée, on plaçait simultanément chaque note de la mélodie à la distance d'une quarte ou d'une quinte, et qu'on en doublait même la partie grave à l'octave supérieure. Toutes ces successions harmoniques, réalisées à deux, trois et quatre parties instrumentales ou vocales, s'enchaînaient par mouvement semblable, et ce qui, pour nous modernes, serait un véritable supplice, causait à nos ancêtres un incomparable enchantement !

Nous ne décrivons pas ici les lentes transformations de l'harmonie jusqu'en l'année 1436, date où la science commence à être digne de ce nom, ainsi que le constate Jean Tinctoris dans son *Traité de Contrepoint*. Il nous suffira de dire que l'application d'une harmonie aussi

barbare aux cantilènes de saint Grégoire produisit des résultats qui leur furent singulièrement désastreux, sous le rapport du rythme comme sous celui de la tonalité ; et quand, beaucoup plus tard, le contrepoint eut revêtu peu à peu des formes plus artistiques, les compositeurs ne songèrent point à l'appliquer diatoniquement à la mélodie de la liturgie : ils le firent, sinon chromatiquement, du moins pluritoniquement. Par l'admission d'intervalles augmentés ou diminués, ils finirent par altérer le genre diatonique lui-même du chant de saint Grégoire.....

Au XVI^e siècle, l'École de Palestrina atteignit la plus haute perfection dans l'art d'écrire pour les voix, et fit oublier tout ce qui l'avait précédée, y compris le chant grégorien lui-même. Celui-ci était presque banni, à Rome, des offices solennels de l'Église, en ces temps-là comme aujourd'hui ; mais on le remplaça par une musique admirable, tandis que maintenant, du moins en général, la musique soi-disant religieuse y est tout ce que l'on peut concevoir de plus vulgaire et de plus trivial au monde !

Les maîtres de l'École palestrinienne, leurs prédécesseurs et leurs successeurs, firent encore beaucoup de mal au rythme du plain-chant, en empruntant à ce chant des phrases qui leur servaient, soit comme sujets d'exercices de contrepoint, soit comme motifs d'une messe ou d'un motet. Dans le premier cas on égalisa la valeur temporaire

de toutes les notes; dans le second, on plia cette valeur selon les exigences de l'*imitation* et du *canon*. En un mot, lorsque Palestrina lui-même entreprit la *réforme* du chant grégorien, il échoua dans toute la rigueur du mot, parce qu'il voulut mettre en œuvre les idées musicales qui avaient cours à cette époque. S'il s'était livré à l'étude des manuscrits neumatiques, nous ne doutons point que le résultat n'eût été tout autre.

Autre cause
d'altération du
rythme
grégorien :
les notations
modernes.

C'est aussi au XVI^e siècle, si fatal en réformes de toute sorte, que parurent les premières éditions *typographiques* en notation carrée noire, déjà en usage depuis longtemps dans les manuscrits, mais parfois insuffisante pour traduire les neumes. Néanmoins, parmi ces éditions, il y en a plusieurs qui méritent d'être citées avec éloges, entre autres celles de Plantin d'Anvers. On y retrouve généralement la phrase grégorienne, ainsi que les groupes représentant les signes neumatiques composés. Cependant, la fausse théorie sur la quinte mineure et l'amélioration prétendue de l'accentuation latine les déparent considérablement.

Mais voici qu'approche le moment de la destruction complète du chant grégorien. Par la perte totale de leur rythme et de leur valeur temporaire, les neumes ne représentaient plus qu'un amas de notes sans vie, sans proportion, sans forme, sans dessin. En présence de ces longs groupes de notes, on finit par les trouver trop

Dernière cause
d'altération :
abréviation des
mélodies.

lourds, trop ennuyeux ; et, sans rechercher les causes d'un phénomène si étrange, on résolut tout bonnement de retrancher ce qui paraissait prolix. On tailla donc si bel et si bien, que souvent sept notes sur huit disparurent, et, non content de cette moisson si abondante, on changea encore d'une manière tout à fait arbitraire les deux tiers des notes qui avaient échappé à l'holocauste.

Si cette malheureuse histoire pouvait offrir un côté comique, on le trouverait dans les préfaces des éditions chorales *ainsi arrangées*, où l'on dit *sans sourciller* qu'elles contiennent LE VÉRITABLE CHANT GRÉGORIEN.

Par une singulière ironie du sort, c'est l'Italie, le pays qui fut le berceau du chant grégorien, c'est l'Italie, disons-nous, qui lui a donné le coup de grâce, au commencement du XVII^e siècle

Résumons-nous.

La restauration du chant grégorien proprement dit sera relativement facile, à cause du grand nombre de manuscrits anciens et de leur conformité entre eux. Les rares différences qu'on y trouve, ne sont point essentielles et ne visent que des détails de peu d'importance. Mais la restauration du plain-chant est hérissée de difficultés ; il n'a jamais eu la perfection de son aîné, et chacun lui a fait

*Différence
entre la
restauration du
chant grégorien
et celle
du plain-chant.*

subir des changements à sa guise. Il en résulte que les versions mélodiques en sont plus défectueuses les unes que les autres, et, partant, le choix est fort embarrassant.

Quoi qu'il en soit, restaurer le chant de l'Église n'est point le fait d'un seul homme. Nous l'avons humblement avoué de vive voix et par écrit à N. S. P. le Pape LÉON XIII, glorieusement régnant.

Voici la lettre qu'à ce sujet nous avons eu l'honneur d'adresser, pendant notre séjour à Rome, à cet illustre Pontife qui, après nous avoir rendu saint Thomas d'Aquin, pourra peut-être nous rendre encore saint Grégoire-le-Grand.

« Rome, 20 novembre 1878.

« TRÈS SAINT PÈRE,

« Venu ici dans l'unique dessein de vénérer le Vicaire de
 « Jésus-Christ en Votre Auguste Personne, j'ai appris que le
 « Saint-Siège désire établir l'unité dans le chant liturgique.
 « Noble but, bien digne de la sollicitude de Votre Sainteté !
 « O Saint Père, l'Église a de sublimes cantilènes dont Votre
 « illustre prédécesseur saint Grégoire-le-Grand lui a légué le
 « précieux trésor. Mais permettez-moi de Vous exprimer ici
 « ma conviction intime : le plain-chant actuel, même dans les
 « éditions les plus récentes qui ne font que reproduire le travail
 « incorrect publié sous Paul V, n'est pas conforme aux règles
 « établies par saint Grégoire : ce n'est pas le chant de ce grand
 « Pontife, ni au point de vue archéologique, ni au point de vue

« artistique. Les documents sont là qui le prouvent. Le chant
« actuel de l'Église contient de graves erreurs musicales, et ce
« serait une gloire de plus pour votre Pontificat, si, rétablissant
« le chant grégorien, Votre Sainteté montrait que, sur ce
« terrain même, l'Église sait tenir le premier rang.

« S'il plaisait à Votre Sainteté de poursuivre ce but, j'ose,
« en fils dévoué de l'Église, proposer un moyen pratique. Il
« suffirait de confier à des hommes compétents le soin de prendre
« copie des principaux manuscrits et de les disposer en tableaux.

« Ce travail, je l'ai déjà fait en partie pour certains
« manuscrits, et Mgr L., à qui j'en ai montré un
« spécimen, a bien voulu m'encourager fortement dans mon
« entreprise.

« Mais, pour mener celle-ci à bonne fin, il faut plus que les
« efforts d'un seul homme. Je l'ai déclaré maintes fois au
« Cardinal Manning. Son Éminence voulait me confier la
« révision du chant de ses livres liturgiques. En conscience, j'ai
« dû décliner cet honneur dans de pareilles conditions.

« Si une dizaine d'archéologues spéciaux et sérieux se met-
« taient à l'œuvre dans les différentes contrées de l'Europe, on
« arriverait sûrement et sans trop de peine à l'unité tant désirée.

« Ce travail, fait à l'étranger, ne demanderait pas plus de
« deux ou trois ans. Il serait envoyé à une Commission que le
« Saint-Siège nommerait et établirait à Rome. Les éléments
« fournis, joints à ceux de cette Commission, offriraient une
« telle évidence, que les artistes ne tarderaient pas à se mettre
« d'accord, et l'on arriverait au vrai chant de saint Grégoire,
« chant admirable que notre siècle orgueilleux ne connaît plus,

« et qui peut seul arrêter l'invasion du sensualisme dans l'art,
« en opposant au caractère efféminé, maladif et lascif du genre
« chromatique le caractère mâle et chaste du genre diatonique !

« Mon humble personne est tout entière au service de Votre
« Sainteté. Je n'ai d'autre ambition que celle d'être utile à
« l'Église, ma sainte Mère, et c'est pour me fortifier dans cette
« disposition qui fait mon bonheur, que je sollicite, de Votre
« Paternelle Bonté, la grâce signalée de Votre Bénédiction
« Apostolique.

« Je suis, avec la plus profonde vénération,

« TRÈS SAINT PÈRE,

« DE VOTRE SAINTETÉ,

« le très humble, très obéissant et très dévoué fils

« J.-N. LEMMENS. »

CHAPITRE I.

DE LA CONSTITUTION MÉLODIQUE

DU

CHANT GRÉGORIEN.

SOMMAIRE.

LE chant grégorien est diatonique. — Intervalles mélodiques qu'il admet, intervalles qu'il rejette. — Un mot sur le triton et la quinte mineure. — Le chant grégorien comprend sept modes divisés chacun en deux tons, l'un authentique, l'autre plagal. — Étendue ou *ambitus* de chaque mode et de chaque ton. — De la division harmonique et arithmétique des tons. — Leurs finales fondamentales ou harmoniques. — Leurs dominantes. — Place du demi-ton dans les échelles grégoriennes. — Ce que l'on doit entendre par ton pair et impair, parfait et imparfait, régulier et irrégulier, diminué et surabondant, mixte, connexe et commixte. — De la réduction de quatorze tons à huit. — Motifs et conséquences fâcheuses de cette réduction. — Exemple à l'appui. — Emploi du *si bémol* et du *fa dièse* dans les modulations modales. — Leur rôle plus ou moins logique dans les transpositions que l'on a fait subir aux tons primitifs du chant grégorien. — Tableau des huit tons réduits, avec l'indication de leurs noms latinisés, de leurs finales, de leur division en authentiques et plagaux, et du caractère de l'*éthos* qu'on leur attribue généralement aujourd'hui.

LE chant grégorien est *diatonique* : il n'emploie, en effet, que les sept notes naturelles *ré, mi, fa, sol, la, si, ut*. Ces notes sont répétées ou du moins peuvent l'être partiellement, soit à l'octave grave, soit à l'octave aiguë.

La distance d'une note à une autre se nomme *intervalle*.

Tout intervalle a pour point de départ la note la plus grave, c'est-à-dire la basse.

Les intervalles se divisent en deux classes : les *conjointes* et les *disjointes*.

Les conjointes sont ceux de demi-ton et de ton. Les disjointes, appelés aussi *composés*, procèdent par tierces, quarts, quintes, etc.

Les intervalles *admis* dans le chant grégorien sont : le *demi-ton*, le *ton*, la *tierce mineure*, la *tierce majeure*, la *quarte juste* et la *quinte juste*. Dans le plain-chant, on rencontre aussi quelquefois la *sixte mineure* et l'*octave*.

Les intervalles *défendus* sont : le *triton* ou *quarte majeure*, la *quinte mineure*, la *sixte majeure*, la *septième mineure*, la *septième majeure*, ainsi que tous les intervalles qui excèdent l'*octave*.

Les chants purs ne contiennent pas d'intervalles qui dépassent la quinte.

Le chant grégorien appartient au genre diatonique.

Intervalles mélodiques,

Conjointes et disjointes,

Admis,

Prohibés.

L'ambitus du *mode* est divisé, entre ses deux *tons*, de la manière suivante : le ton authentique commence par la quinte qui est commune aux deux tons, et cette quinte est surmontée de la quarte.

Démonstration :

Ton authentique du mode de *sol*.



Cette division se nomme *harmonique*.

Le ton plagal, au contraire, commence une quarte au-dessous de la quinte commune.

Démonstration :

Ton plagal du mode de *sol*.



Cette division se nomme *arithmétique*.

Chaque mode a pour *finale* la note dont il porte le nom : mode de *ré*, finale *ré*, — mode de *la*, finale *la*, etc.

Les deux tons d'un même mode ont la même finale.

Un chant ne doit pas nécessairement et toujours se terminer par la finale.

Les finales sont fondamentales ou harmoniques, c'est-à-dire : *fondamentales*, lorsqu'elles remplissent la fonction de toniques dans leurs modes respectifs ; *harmoniques*, quand elles ne forment qu'harmonie avec les fondamentales. Elles sont fondamentales dans les modes de *ré*, *fa*, *sol*, *la*, *ut*, et harmoniques dans les modes de *mi* et de *si*¹.

Division harmonique et arithmétique des tons.

Finales des tons.

Division des finales en fondamentales et harmoniques.

¹ Voir le chapitre IV : *De la Constitution harmonique des Modes.*

Dominantes des
tons.

On appelle *dominante* la note sur laquelle le chant opère le plus souvent son retour, sur laquelle il a son cours, et qui, jointe à la finale, donne la principale forme et la distinction à chaque mode.

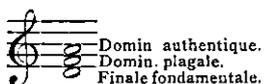
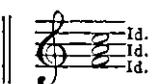
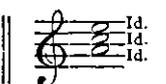
La dominante des cinq tons authentiques dont les finales sont en même temps fondamentales, est placée à la *quinte* au-dessus de la fondamentale.

Les dominantes des tons authentiques des modes de *mi* et de *si* sont à une *sixte mineure* au-dessus de la finale harmonique.

Les dominantes des tons plagaux des quatre modes impairs *ré*, *fa*, *la*, *ut*, sont à la *tierce* de leur finale, et celles des tons plagaux des trois modes pairs *mi*, *sol*, *si*, sont à la *quarte* de la finale qui leur est particulière.

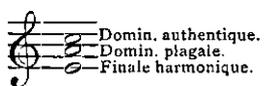
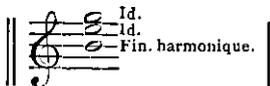
Exemples :

MODES IMPAIRS.

			
<p>Mode de <i>ré</i>. (Accord parfait).</p>	<p>Mode de <i>fa</i>. (Idem).</p>	<p>Mode de <i>la</i>. (Idem).</p>	<p>Mode d'<i>ut</i>. (Idem).</p>

On voit, par ce tableau, que les deux dominantes de chaque mode impair forment l'accord parfait sur la finale fondamentale.

MODES PAIRS.

		
<p>Mode de <i>mi</i>. (Accord de quarte et sixte).</p>	<p>Mode de <i>sol</i>. (Accord de quarte et quinte).</p>	<p>Mode de <i>si</i>. (Accord de quarte et sixte).</p>

On voit aussi, par ce qui précède, que, dans les modes de *mi* et de *si*, les dominantes forment l'accord de quarte et sixte sur la finale harmonique. Dans le mode de *sol*, les

deux dominantes sont en dissonance de seconde et ne forment pas un accord consonant sur la fondamentale¹.

Outre les finales et les dominantes, il existe encore un élément qui entre pour beaucoup dans le discernement des modes : c'est la position des demi-tons, laquelle change dans chacune de leurs gammes, dont voici les formules :

Placement du demi-ton dans les gammes grégoriennes.

Mode de RÉ. — Premier mode.

Ré authentique (1 ^{er} ton).	Ré plagal (2 ^e ton).
Quinte. Quarte.	Quarte. Quinte.

Mode de MI. — Deuxième mode.

Mi authentique (3 ^e ton).	Mi plagal (4 ^e ton).
Quinte. Quarte.	Quarte. Quinte.

Mode de FA. — Troisième mode.

Fa authentique (5 ^e ton).	Fa plagal (6 ^e ton).
Quinte. Quarte.	Quarte. Quinte.

Mode de SOL. — Quatrième mode.

Sol authentique (7 ^e ton).	Sol plagal (8 ^e ton).
Quinte. Quarte.	Quarte. Quinte.

Mode de LA. — Cinquième mode.

La authentique (9 ^e ton).	La plagal (10 ^e ton).
Quinte. Quarte.	Quarte. Quinte.

¹ Les exemples que nous venons de donner, empiètent sur le chapitre de la *Constitution harmonique des Modes*; mais quand on groupe les dominantes d'un même mode en un seul accord, elles se fixent mieux dans la mémoire.

Mode de SI. — Sixième mode.

Si authentique (11^e ton).Si plagal (12^e ton).

Mode d'UT. — Septième mode.

Ut authentique (13^e ton).Ut plagal (14^e ton).

De ce qui précède, il résulte que tous les tons authentiques sont de nombre *impair*, et tous les plagaux, de nombre *pair*.

On y voit également que le ton de *sol* plagal (8^e ton) a le même ambitus que celui de *ré* authentique (1^{er} ton). Toutefois, ces deux tons sont essentiellement différents : la division harmonique de l'authentique étant *ré-la — la-ré*, et la division arithmétique du plagal *ré-sol — sol-ré*, les finales fondamentales et les dominantes de ces deux tons occupent des places différentes qui leur donnent un caractère distinctif. — Ce phénomène existe pour les autres tons qui ont une même gamme.

Un chant est appelé *parfait* ou *régulier*, lorsqu'il atteint les limites de son octave; *imparfait*, *irrégulier* ou *diminué*, s'il ne les atteint pas; *surabondant*, quand il dépasse son octave d'un degré, soit au grave, soit à l'aigu, l'authentique en bas, le plagal en haut; *mixte* ou *connexe*, lorsqu'il embrasse en tout ou en partie l'étendue des deux tons d'un même mode; *commixte*, s'il emprunte des phrases mélodiques à d'autres tons qu'à son authentique ou à son plagal, etc., etc. Néanmoins, les chants de *si* plagal (12^e ton) ou de *mi* plagal (4^e ton), qui ne descendent jamais à la note grave de leur échelle, ainsi que les mélodies

Tons impairs et pairs.

Tons parfaits, imparfaits, réguliers, irréguliers, diminués, surabondants, mixtes, connexes, etc.

hexacordales et heptacordales, c'est-à-dire qui ne parcourent que *six* ou *sept* degrés, sont considérés comme *parfaits*, lorsque leurs finales et leurs dominantes sont bien déterminées et bien établies.

A une époque qu'il serait assez difficile de préciser avec certitude, mais qui est fort ancienne, on réduisit les quatorze tons à huit. Cette réduction eut pour motif l'*affinité* de certains modes entre eux. On considéra, par exemple, comme étant *affinaux*, c'est-à-dire *de la même famille*, ceux de *la* et de *ré*, de *si* et de *mi*, d'*ut* et de *fa*, et l'on transposa les trois aigus *la*, *si*, *ut*, dans leurs affinaux graves *ré*, *mi*, *fa*.

Ces transpositions eurent de fâcheux résultats pour le chant grégorien, parce que leur mécanisme fut mal compris.

Toute transposition à la quinte, à gauche, exige le *si bémol* à la clef; or, en se fiant le plus souvent à l'oreille et à l'intelligence des chantres, les anciens négligeaient d'écrire les signes accidentels de la musique, et quand la tradition du chant se fut perdue, on omit le *si bémol* où il était nécessaire, et on l'introduisit là où il était contraire aux règles. Les modes ont alors été confondus, et leur caractère propre s'est affaibli au point de les rendre méconnaissables.

Mais on ne s'est point borné à transposer à la quinte grave : on l'a fait aussi à la quarte grave. Plusieurs chants du mode d'*ut*, par exemple, ont été notés dans celui de *sol*, à cause de la similitude des quintes des deux modes. En effet, *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, et *sol*, *la*, *si*, *ut*, *ré*, se ressemblent quant à la succession des intervalles; mais la transposition à la quarte grave exige le *fa dièse* à la clef. Or, les anciens n'avaient point de signe pour exprimer le *dièse*, qui, par conséquent, était toujours sous-entendu.

Citons ici un spécimen de la confusion qui en est résultée.

L'*Agnus Dei* de la messe de *Requiem* est transposé dans

Réduction
des 14 tons à 8.

Résultats
fâcheux de cette
réduction.

Exemple.

Comme on vient de le voir, le *si bémol* et le *fa dièse* sont indispensables pour la transposition des modes ; mais à cela ne se borne point leur nécessité.

Emploi du
si bémol et du
fa dièse.

Le triton, ce diable en musique (*diabolus in musica*), comme disaient les anciens, existe dans plusieurs mélodies liturgiques, et pour l'en chasser, on doit baisser d'un demi-ton sa note supérieure ou hausser d'un demi-ton sa note inférieure. Par ce procédé, le chant grégorien admet deux changements de mode, deux modulations ; mais, chose digne de remarque, ces modulations sont *modales* à l'exclusion de toute autre par signes accidentels ; elles ne créent aucun intervalle étranger aux modes, et produisent identiquement le même effet en sens inverse : par l'emploi du *si bémol*, le ton authentique prend la gamme de son plagal, et, par le *fa dièse*, le plagal prend l'échelle de son authentique¹.

Il est aujourd'hui prouvé que le *fa dièse* ou le demi-ton

1 EXEMPLES DE L'EMPLOI DU *SI* ♭ ET DU *FA* ♯.

1^o Par le *si bémol*, le ton authentique prend la gamme de son plagal. Ainsi, l'échelle du mode de *ré* authentique avec *si bémol*



est la même que celle de son plagal :



2^o Par le *fa dièse*, le ton plagal prend l'échelle de son authentique. Ainsi, la gamme du mode de *sol* plagal avec *fa dièse*



est la même que celle de son authentique :



On verra plus loin, au chapitre IV, que le *si bémol* change les modes imparfaits dans les modes parfaits affinaux.

haussant se chantait au X^e siècle ; mais cette preuve n'est pas nécessaire, quand on admet que les auteurs du chant grégorien n'étaient point des barbares. Les anciens Grecs corrigeaient de la même manière leur tétracorde faux de quarte majeure. Au moyen âge, en vertu de la solmisation par *muances*, on chantait *fa-mi-fa*, lorsqu'il y avait *sol-fa-sol* et qu'il fallait diéser le *fa*. C'est ce qu'on appelait alors *musique feinte*. L'orgue a conservé quelque chose de cet usage : on donne encore le nom de *feintes* aux touchés noirs qui, dans le clavier de cet instrument, représentent les dièses.

Que d'auteurs ont employé le *fa dièse* sans le savoir, en admettant des cantilènes liturgiques du mode de *sol* transposées un ton plus bas !

La confusion des modes résultant de leur réduction a fait composer plus tard des chants commixtes appartenant à des tons hétérogènes. Au nombre de ces chants, nous citerons la belle mélodie du *Laudes Crucis* devenue celle du *Lauda Sion*, qui est un mélange du mode d'*ut* (plagal) et de celui de *sol* (authentique et plagal). Ceux qui ont prétendu la corriger en évitant le *fa dièse*, l'ont simplement défigurée tout en la rendant impopulaire ; ils n'en ont pas compris le caractère suave, si bien en harmonie avec le texte admirable que saint Thomas d'Aquin y a adapté. Quant à ceux qui en ont fait un soi-disant huitième ton avec *si bémol* dans les cadences finales des strophes, ils n'avaient aucune idée fixe de tonalité.

En réduisant les 14 tons à 8, on a confondu le 9^e avec le 1^{er} qui est son affinal. Tous deux, du reste, ont la même formule de chant psalmodique.

Il en est de même du 10^e et du 2^e ton.

Le 11^e ton est inusité et le 3^e n'a point d'affinal effectif.

Beaucoup de didacticiens croient qu'il n'existe pas de chants écrits dans le 12^e ton, à cause du triton et de la

Création de
chants
commixtes ;
leur origine.

Confusion des
tons
par suite de leurs
réductions.

quinte mineure qui divisent sa gamme. C'est une grave erreur, et l'on serait plus fondé à mettre en doute l'existence de chants du 4^e ton. En effet, toutes les mélodies du 4^e ton, avec le *si bémol* en permanence, sont du 12^e. L'élimination du *si* des cantilènes du 4^e ton est encore un indice certain qu'elles sont du 12^e. En outre, les chants du 4^e ton ne descendent jamais à la note grave de l'échelle, *si*. Or, comme ce *si* forme une quarte juste avec la finale *mi*, son élimination n'a pas de raison d'être ; mais elle est parfaitement motivée dans le 12^e ton, où la note grave *fa* est à la distance de triton du *si* final. Disons également que tous les introïts du prétendu 4^e ton sont du 12^e. Le *si bémol (fa)* y est en permanence, et le *si naturel* dans le chant du psaume produit sur l'oreille l'effet d'une douche d'eau glacée, parce qu'il n'est point dans le ton et qu'il engendre une fausse relation. On a beau changer la terminaison du psaume en le finissant sur *mi* au lieu de *fa* : l'effet n'en vaut guère mieux. Dans l'édition de Paul V, ce changement a entraîné celui de l'intonation elle-même des introïts, laquelle s'y fait sur *mi*, au lieu de *ré* ou de *fa*¹.

D'autres chants, n'appartenant pas au 12^e ton, ont été transposés dans le 4^e. Tels sont le *Te Deum*, ainsi que la *Préface* de la messe et le *Sanctus* qui suit cette *Préface* pour ne former qu'un tout avec elle. Ces chants sont psalmodiques et appartiennent à l'ancien mode *locrien* qui répond au 2^e ton écrit à l'octave supérieure. Le mode *locrien* a la même constitution harmonique que le 2^e ton, mais il en diffère sous trois rapports : 1^o il possède un *éthos* particulier, c'est-à-dire un caractère expressif distinct de celui de tout autre mode ; 2^o ses mélodies ne parcourent que la sixte mineure ascendante *la-fa* ; et 3^o les mêmes mélodies font usage du second degré *si*, qui est un *fa dièse*, lorsqu'il y a transposition dans le 4^e ton, particularité qui donne raison

¹ Voir l'introït *Nos autem* du Jeudi-Saint.

aux auteurs diésant le *fa* dans le passage suivant du *Te Deum* :



La formule



n'est qu'une amplification de la précédente, et, pour être admissible, le *fa* doit en être diésé.

Saint Bernard donne les deux formules psalmodiques du 4^e ton, comme il suit :



Le retranchement du *si* dans la première formule en fait un 12^e ton.

La deuxième formule est du mode locrien, comme les suivantes que l'on trouve dans l'*Antiphonaire* de Plantin (Anvers, 1574) :



Les formules suivantes sont modernes et antitoniales :



¹ Cf. *Hist. et Théorie de la Musique de l'Antiquité*, par M.F.A. GEVAERT (Gand, Annot-Braeckman, tome I^{er}, 1875, pp. 157, 158 et 350).

Certes, voilà l'importance du 4^e ton singulièrement réduite.

Le 5^e ton est l'affinal du 13^e, mais il a un psaume qui lui appartient, tandis que le 13^e en est privé.

Les 6^e et 14^e tons sont affinaux et ont le même psaume.

Les 7^e et 8^e tons n'ont point d'affinaux. En effet, l'affinal du mode de *sol* devant, par analogie, se trouver à la quinte supérieure de la finale, il ne saurait différer, quant à sa constitution diatonique, du mode de *ré*, transposé d'une octave. Or, pour établir la similitude des deux modes, il faudrait ou bien bémoliser le *si* dans l'échelle de *sol*, ou bien diéser le *fa* dans celle de *ré*; or cela est inadmissible, parce qu'un mode, avec médiante mobile, serait privé de sa détermination tonale, ce qui constituerait une absurdité véritable. Sans doute, on rencontre assez fréquemment le *si bémol* dans les mélodies du 8^e ton; mais la modulation de *sol* en *fa* est très abrupte : la mélodie, toujours pressée de rentrer chez elle, sort du ton de *fa* aussi brusquement qu'elle y est entrée. Le caractère étrange de cette modulation provient de ce qu'elle est double : elle parcourt, en effet, deux quintes, en passant par *ut*.

Ce qui vient d'être exposé prouvera surabondamment que le *si bémol*, dans les cadences finales du 8^e ton, constitue une monstruosité tonale.

On voit également, par ce qui précède, que les modes affinaux de *ré* et de *la* sont mineurs, comme ceux de *fa* et d'*ut* sont majeurs. Au contraire, ceux de *mi* et de *si* ont un caractère différent, le mode de *mi* étant mineur et celui de *si* étant majeur. En effet, dans le mode de *mi*, la fondamentale est à la quinte inférieure de la finale, tandis que la finale du mode de *si* ne dépasse la fondamentale que d'une tierce. Le mode de *sol* est également majeur; mais, comme nous venons de le dire, il n'a pas d'affinal.

Tons majeurs et mineurs.

Terminons ce chapitre en donnant la nomenclature usitée au moyen âge pour désigner les huit modes du chant ecclésiastique, avec l'indication du caractère esthétique attribué généralement aujourd'hui à chacun d'eux :

*Tableau
des quatre modes
actuels
du plain-chant,
avec
leurs noms,
leurs finales,
leurs tons
et leur caractère
esthétique.*

1 ^{er} Mode. .	Finale RÉ. .	PROTUS. . . .	Authentus .	Grave.
			Plagalis. . .	Triste.
2 ^e Mode. .	Finale MI. .	DEUTERUS. .	Authentus .	Mystique.
			Plagalis. . .	Harmonieux.
3 ^e Mode. .	Finale FA. .	TRITUS	Authentus .	Joyeux.
			Plagalis. . .	Dévoit.
4 ^e Mode. .	Finale SOL. .	TETRARDUS.	Authentus .	Angélique
			Plagalis. . .	Parfait.

CHAPITRE II.

DE LA CONSTITUTION RHYTHMIQUE

DU

CHANT GRÉGORIEN.

SOMMAIRE.

—

LA musique a pour éléments fondamentaux la *mélodie* et le *rhythme*. — Le *rhythme* peut consister ou dans la mesure arithmétique des sons ou dans le phrasé musical ayant la respiration pour cadre et l'accent pour moteur. — Doctrine de Guido d'Arezzo sur le *rhythme* qui convient aux cantilènes de saint Grégoire. — Corollaires tirés de la doctrine de Guido : 1^o la valeur temporaire du chant grégorien se divise en deux fois plus grande et deux fois plus petite; 2^o il doit y avoir proportion et symétrie entre les divers membres d'une distinction mélodique; 3^o il s'ensuit que la mesure musicale est clairement indiquée par le moine de Pompose. — Il y a donc une différence capitale entre le *rhythme* du chant grégorien et celui de la parole. — La modification rythmique qui se manifeste dans les chants passant du *recto tono* à la conclusion mélodique, confirme notre thèse. — D'après ce qui précède, il y a peu de différence entre le *rhythme* du chant grégorien et celui du chant moderne. — Quant au mouvement de la musique grégorienne, il est clairement indiqué par Guido d'Arezzo, lorsque celui-ci enseigne que les périodes ou distinctions doivent être dites d'une seule haleine. — L'accent trouve toujours sa place sur le temps fort, soit directement, soit par anticipation.

—

LA musique a pour éléments fondamentaux la *mélodie* et le *rhythme*.

Le rythme donne la vie à la mélodie par le mouvement ; un bon rythme constitue l'ordre dans le mouvement, mais quand cet ordre fait défaut, le rythme est boiteux et cesse d'être musical.

Plusieurs temps égaux forment la mesure arithmétique, matérielle, essentiellement antimusicale par sa rigueur même. La phrase, au contraire, grâce aux différents membres qui la composent, change la mesure en rythme par la respiration qu'elle a pour cadre et par l'accent qui en est le moteur. Après chaque membre de phrase ou distinction, il y a un petit arrêt (*point d'orgue*), pour permettre à la voix de respirer. La durée de ce point d'orgue ne peut être déterminée avec précision ; mais si elle est trop longue ou trop courte, le rythme en souffrira, car il faut de la proportion entre les différentes distinctions d'un morceau, aussi bien qu'entre les différents membres d'une phrase.

Mais cédonc ici la parole à Guido d'Arezzo et reproduisons *in extenso* tout ce qu'il consacre au rythme musical

*Mélodie et
rythme,
fondements de
la musique.*

*Double notion
du rythme.
Quel est celui qui
convient au
chant grégorien?*

dans l'important chapitre XV de son *Micrologue*, ouvrage dont on ne saurait trop recommander l'étude¹.

Voici la traduction de ces précieuses lignes avec le texte latin placé en regard, afin que le lecteur puisse vérifier, au besoin, l'exactitude de notre interprétation :

Doctrine
rhythmique
de
Guido d'Arezzo.

« *Igitur quemadmodum in metris sunt litteræ et syllabæ, partes et pedes, ac versus; ita et in harmonia sunt phthongi, id est, soni, quorum unus, duo vel tres aptantur in syllabas, ipsæque solæ vel duplicatæ neumam, id est, partem constituunt cantilenæ; sed pars una vel plures distinctionem faciunt, id est, congruum respirationis locum.*

« *De quibus illud est notandum, quod tota pars compressa et notanda et exprimens est; syllaba vero compressius. Tenor vero, id est, mora ultimæ vocis, qui in syllaba quantuluscumque est, amplior in parte, diutissimus vero in distinctione, signum in his divisionibus existit; sicque opus est, ut quasi metricis pedibus cantilena plaudatur, et aliæ voces ab aliis morulam duplo longiorem vel duplo brevioram aut tremulam habeant, id est, varium tenorem, quem longum aliquotiens litteræ virgula plana apposita significat.*

De même que, dans l'art métrique, il y a des lettres et des syllabes, des parties (de pieds) et des pieds, et (enfin) des vers; de même, dans le chant, il y a des phthongues, c'est-à-dire des sons, dont un, deux ou trois forment des syllabes (musicales), et celles-ci, seules ou doublées, engendrent (à leur tour) un neume, c'est-à-dire une partie de la cantilène; enfin, un ou plusieurs neumes font une distinction, c'est-à-dire (une période musicale, après laquelle vient) l'endroit propre à la respiration.

A ce propos, il faut observer que les notes d'un neume doivent être étroitement réunies dans l'écriture et dans l'exécution, et, plus étroitement encore, (celles qui forment) une syllabe (musicale). La tenue, c'est-à-dire l'allongement de la dernière note, est très faible à la fin d'une syllabe, plus forte à la fin d'un neume, très longue à la fin d'une distinction, et c'est ce qui constitue le signe (caractéristique) de ces (trois) divisions. IL FAUT DONC QUE LA CANTILÈNE SOIT SCANDÉE, COMME SI ELLE AVAIT DES PIEDS MÉTRIQUES, ET QUE LES NOTES SE DISTINGUENT LES UNES DES AUTRES

¹ Le chapitre XV du *Micrologue* a pour titre : *De commoda vel componenda modulatione*, titre qui est peut-être interpolé. — Cf. 1° GERBERTI *Scriptores*, tome 2, pp. 14 et suivantes; 2° MIGNE, *Patrol. lat.*, tome 141, coll. 394, etc.; 3° MICHEL HERMESDORFF, *Micrologus Guidonis*, Trèves, 1876, in-12, pp. 80 et suivantes; 4° ALOYS KUNC, *Musica sacra*, année 1879, n° de novembre, p. 114 etc. etc.

« *Ac summopere caveatur talis neumarum distributio, ut cum neumæ tum ejusdem soni repercussione, tum duorum aut plurium connexione fiant, semper tamen aut in numero vocum aut in ratione tonorum neumæ alterutrum conferantur atque respondeant, nunc æquæ aquis, nunc duplæ vel triplæ simplicibus, atque alias collatione sesquialtera vel sesquitercia.* »

« *Proponatque sibi Musicus quibus ex his divisionibus incedentem faciat cantum, sicut Metricus quibus pedibus faciat versum; nisi quod Musicus non se tanta legis necessitate constringit, quia in omnibus se hæc ars in vocum dispositione rationabili varietate misceri permittit². Quam rationabilitatem etsi sæpe non comprehendamus, rationale tamen creditur id, quo mens, in qua est ratio, delectatur. Sed hæc et hujusmodi melius colloquendo quam conscribendo monstrantur.* »

PAR UNE VALEUR DEUX FOIS PLUS LONGUE OU DEUX FOIS PLUS COURTE, à moins qu'il ne se rencontre un son trémulant d'une valeur (temporaire) qui varie et qui peut être *longue*, ce qu'on indique quelquefois (dans ce dernier cas) par un trait horizontal ajouté au caractère (neumatique)¹.

On doit entremêler les neumes avec un soin extrême : soit qu'ils se forment par la répétition d'une même note (unissonique), soit qu'ils offrent des ligatures de deux ou de plusieurs notes (d'intonations différentes), il faut toujours qu'ils se ressemblent et se répondent l'un à l'autre, ou par le nombre des sons, ou par la relation des notes, tantôt par le rapport d'égal à égal, tantôt par celui de simple à double ou à triple, tantôt par celui de la proportion sesquialtère ou sesquiterce

Le musicien doit déterminer celles de ces combinaisons qu'il veut adopter pour produire un chant, comme le versificateur détermine les pieds (métriques) dont il formera son vers, avec cette différence (toutefois) que le musicien ne s'astreint pas à une loi aussi rigoureuse (que celle qui s'impose au poète), parce que, sous tous les rapports, l'art musical permet de mettre en œuvre une variété rationnelle dans la disposition des sons qu'il emploie. Bien que souvent nous ne saisissons pas ce qu'il y a de rationnel dans cette disposition, on croit cependant qu'il en est ainsi, lorsqu'elle satisfait l'esprit, siège de la raison. Mais tout ceci s'explique mieux de vive voix que par écrit.

¹ Ms. 7211 de l'ancien f. lat. de la Bibl. nat. de Paris.

² Alias : *varietate permutat.*

« *Oportet ergo, ut more versuum distinctiones æquales sint, et aliquotiens eadem repetitæ, aut aliqua vel parva mutatione variatæ*

« *Sunt vero quasi prosaici cantus, qui hæc minus observant, in quibus non est curæ, si aliæ majores, aliæ minores partes et distinctiones per loca sine discretione inveniantur more prosarum. Metricos autem cantus dico, quia sæpe ita canimus, ut quasi versus pedibus scandere videamur, sicut fit, cum ipsa metra canimus; in quibus cavendum est, ne superflue continuentur neumæ dissyllabæ sine admixtione trisyllabarum ac tetrasyllabarum. Sicut enim lyrici poetæ nunc hos nunc alios adjunxere pedes, ita et qui cantum faciunt, rationabiliter discretas ac diversas componunt neumas: rationabilis vero discretio est, si ita fit neumarum et distinctionum moderata varietas, ut tamen neumæ neumis et distinctiones distinctionibus quadam semper similitudine sibi consonanter respondeant, id est, ut sit similitudo dissimilis, more perdulcis Ambrosii.*

« *Non autem parva similitudo est metris et cantibus, cum et neumæ loco sint pedum, et distinctiones loco versuum, utpote ista neuma dactylico, illa vero spondaico, illa iambico metro decurreret¹,*

Il faut que les distinctions, comme les vers, soient d'égale longueur, et que les mêmes soient quelquefois répétées, tantôt exactement, tantôt avec quelque léger changement.

Il existe, à la vérité, des chants qui sont comme la prose et observent moins les règles que nous venons de donner. On ne s'y inquiète point si les neumes et les distinctions sont çà et là, et comme pêle-mêle, tantôt plus longues, tantôt plus courtes, à la façon de la (véritable) prose. Mais les chants dont je parle ici, je les appelle *chants métriques*, car souvent nous chantons de telle sorte, que nous semblons scander des vers, comme cela se fait lorsque nous chantons les vers eux-mêmes. Il faut alors éviter de se servir, d'une manière trop continue, de neumes de deux syllabes sans mélange de neumes trisyllabiques ou tétrasyllabiques. Les poètes lyriques emploient tantôt un pied (métrique), tantôt un autre; de même, ceux qui composent une mélodie, réunissent des neumes rationnellement choisis et diversifiés : or, le choix est rationnel, si la variété des neumes et des distinctions est tellement pondérée, que les neumes répondent toujours harmonieusement à des neumes et les distinctions à des distinctions, avec une certaine similitude produisant l'unité dans la variété, à la manière du très doux Ambroise.

Elle n'est pas petite l'analogie (qui existe) entre la poésie et le chant, puisque les neumes tiennent lieu de pieds, et les distinctions, de vers, de telle sorte qu'il y a des neumes qui

¹ Alias : decurreret.

et distinctionem nunc tetrametram, nunc pentametram, alias quasi hexametram cernes.

« Item ut in unum terminentur partes et distinctiones neumarum atque verborum, nec tenor longus in quibusdam brevibus syllabis, aut brevis in longis sit, quia obscœnitatem parit, quod tamen raro opus erit curare.

« Item sæpe vocibus gravem et acutum accentum superponimus, quia sæpe ut majori impulsu quasdam, ita etiam minori efferimus, adeo ut ejusdem sæpe vocis repetitio elevatio vel depositio esse videatur.

« Item ut in modum currentis equi semper in fine distinctionum rarius voces ad locum respirationis accedant, ut quasi gravi more ad repausandum lassæ perveniant.

« Liquescent vero in multis voces more litterarum, ita ut ineptus modus unius ad alteram limpide transiens nec finiri videatur. Porro liquescenti voci punctum quasi maculando superponimus hoc modo :

sont l'équivalent du dactyle, d'autres du spondée, d'autres de l'iambe, et que l'on peut dire, des distinctions, qu'elles sont tantôt tétramètres, tantôt pentamètres et tantôt comme hexamètres

Il faut aussi que les parties et les distinctions des neumes et des paroles finissent ensemble, et qu'il n'y ait point de tenue longue sur certaines syllabes brèves, ni de tenue brève sur certaines syllabes longues, parce que cela produit mauvais effet; mais on aura rarement à s'en préoccuper . . .

Souvent nous marquons, sur certaines notes, les accents grave et aigu, parce que nous les chantons souvent (aussi), tantôt avec plus de force, tantôt avec une moindre impulsion, si bien que la répétition d'une même note (unissonique) ressemble alors à une élévation ou à un abaissement de la voix.

Comme un cheval dans sa course, la voix devra toujours arriver plus lentement à la finale des distinctions, là où elle doit respirer, afin que, par sa grave allure, elle parvienne comme fatiguée au lieu du repos

Il y a, dans beaucoup de passages (mélodiques), des notes liquescentes, comme parmi les lettres (il y en a de liquides) : la voix doit alors glisser limpide d'une note à l'autre, sans qu'elle paraisse finir le son de la première. Nous plaçons, sur cette note coulée, un point qui semble maculer le signe qui l'exprime. — Exemple :

G [∩] D F G [∪] a a G
Ad te le - va - vi.

« Si autem eam vis plenius proferre non liquefaciens, nihil nocet, sæpe autem magis placet »

Si l'on veut émettre la note avec plus de plénitude, sans la couler, rien ne s'y oppose; mais souvent le contraire est plus agréable.

Covallaires de la doctrine de Guido :
10 Division de la valeur temporaire des notes.

Ainsi, d'après Guido, la valeur temporaire des notes se divise en une valeur deux fois plus grande ou deux fois plus petite, c'est-à-dire qu'en prenant une noire de notre notation actuelle pour valeur moyenne, nous aurons une blanche pour la valeur deux fois plus grande et une croche pour la valeur deux fois plus petite. Comme on le voit, c'est la division naturelle et proportionnée d'un temps musical.

Il est à remarquer que Guido d'Arezzo ne parle point du triolet, puisqu'il indique seulement la valeur relative deux fois plus longue ou deux fois plus courte. Néanmoins, d'après lui, il doit y avoir proportion et symétrie entre les divers membres d'une distinction. Or, cette proportion et cette symétrie existent entre les rapports 1, 2 ou 3 à 1, etc., ou vice-versâ, mais il n'en est pas ainsi entre ceux de 1, 2 ou 3 à $1\frac{1}{2}$, etc., ni entre ces rapports renversés. On devra donc éviter certains rythmes boiteux, soit en complétant la valeur naturelle des temps, soit en faisant usagé du triolet, comme l'indique l'exemple suivant :

Mauvais.	Bon.	Mauvais.	Bon.
$\bullet = 1.$		$\bullet = 1.$	
$1\frac{1}{2} : 2.$	$2 : 2.$	$1\frac{1}{2} : 2.$	$2 : 2.$
	ou $1 : 1.$		ou $1 : 1.$

Mauvais.	Bon.	Mauvais.	Bon.
$\bullet = 1.$		$\bullet = 1.$	$\circ = 1.$
$2\frac{1}{2} : 2.$	$2 : 2.$	$1\frac{1}{2} : 1.$	$(\frac{1}{3} + \frac{1}{6}) : (\frac{1}{3} + \frac{1}{6})$
	ou $1 : 1.$		ou $\frac{1}{2} : \frac{1}{2}.$
			ou $1 : 1.$

Voilà déjà la mesure musicale parfaitement établie ; mais Guido va plus loin : il ajoute que souvent, même en chantant des textes en prose, nous paraissions scander des vers¹. Or, en musique, le mot *scander* est un terme qui signifie *marquer le frappé et le levé de la mesure*.

Des auteurs, très savants sans doute, mais peu musiciens, se sont imaginé que le rythme du chant grégorien est le même que celui de la parole dans le discours oratoire ; mais il y a juste autant de différence entre ces deux rythmes, qu'il s'en trouve entre la parole et la musique. Le son de la parole n'est point déterminé, et son rythme ne l'est pas davantage. C'est tout le contraire pour la musique dont les sons forment des intervalles déterminés et en rapport les uns avec les autres, car on ne peut entendre deux sons différents sans que l'oreille ne les rattache immédiatement à une unité tonale. — Il en est de même du rythme de la musique : lorsque l'on a entendu le commencement d'une phrase, il faut que la suite soit en rapport avec ce commencement. Rien de pareil dans le discours, parce que le rythme de la parole n'a aucune détermination de valeur précisant la mesure d'un temps. Le rythme métrique, au contraire, est musical, et l'on conçoit qu'on y ait recours, quand on juge que la prose est *trop prosaïque* et qu'on veut la *poétiser* ; mais ce qui ne se concevrait pas, c'est qu'on trouvât la musique *trop musicale*, et qu'on recourût au rythme de la parole pour la rendre *plus prosaïque* !

Le rythme de la parole doit être observé dans le *récitatif* sur une seule note (*recto tono*) ; mais, au moment où la phrase musicale devient *mélodie*, le rythme oratoire doit disparaître pour faire place au rythme musical.

En voici un exemple tiré du chant de la Préface de la

³⁰ Mesure musicale clairement indiquée.

Différence rythmique entre le chant grégorien et le discours oratoire.

¹ « Sæpe ita canimus, ut quasi versus pedibus scandere videamur. »

messe, que tout le monde connaît, et que l'on chante à peu près partout de cette manière :



Il y a, dans ce membre de phrase, deux mots qui relèvent de la mélodie : ce sont *vere* et *salutare*; chacune de leurs syllabes a pour le moins le double de la valeur des autres syllabes récitées sur la note *ut*.

On ne peut comparer le chant grégorien à la *musique moderne*, parce que ce sont deux choses tout à fait distinctes; mais on peut le comparer au *chant moderne*, et l'on trouvera que la différence qui existe entre les deux est peu sensible. En effet, tout bon chanteur phrase et ne s'inquiète guère de la mesure arithmétique. Cela est si notoire que, pour les vrais artistes musiciens, rien n'est plus antipathique qu'un accompagnateur qui joue strictement en mesure : celui-ci met, comme on dit, le chanteur sur les dents, et détruit tout l'effet du morceau, tandis qu'un accompagnateur qui comprend l'art de phraser, n'éprouve aucune difficulté à suivre un bon chanteur.

Nous croyons en avoir dit assez pour faire comprendre la différence qui existe entre le rythme musical et la mesure arithmétique. Aucun signe ne peut marquer la valeur exacte du rythme musical, parce que celui-ci est immatériel, tandis que la mesure arithmétique peut être déterminée au compas. Guido d'Arezzo dit fort bien que tout cela s'apprend mieux de vive voix que par écrit.

Le célèbre moine de Pompose indique également le mouvement du chant, lorsqu'il dit qu'après les distinctions ou périodes musicales qui contiennent un ou plusieurs neumes, il convient de respirer. Appliquons cette règle au graduel du premier dimanche de l'Avent (*Universi qui te*

expectant), et l'on verra que les distinctions de ce genre de mélodies liturgiques se composent le plus souvent de seize à dix-huit notes environ. Or, comme toutes ces notes doivent être chantées « *d'une seule haleine*, » la durée de celle-ci dira assez exactement combien de temps peut occuper chaque note dans une distinction, et, par une conséquence naturelle, dans tout morceau de chant grégorien.

Exemple :

The example consists of three lines of musical notation on a single staff, each line representing a different phrase of the chant. Brackets above the notes indicate the number of notes in each phrase: 17 notes, 16 notes, and 17 notes. The lyrics are written below the notes, with some syllables grouped under brackets to show their alignment with the notes.

Line 1: 17 notes. Lyrics: U - ni - ver - si qui

Line 2: 16 notes. 17 notes. Lyrics: te ex - pe - ctant, non con - fun - den -

Line 3: 18 notes. Lyrics: tur, Do - mi - ne.

En chantant, si l'on respirait au milieu de ces distinctions, on détruirait en même temps et le rythme mélodique et le sens des paroles.

Quant à l'accent, on le trouve parfaitement indiqué dans la sémiographie neumatique, et la syllabe accentuée tombe toujours sur le temps fort, soit *directement*, soit *par anticipation*. Sans doute, la syllabe faible reçoit souvent plus de notes que l'accentuée, mais la quantité n'est point l'accent, et les corrections que l'on a introduites dans le chant grégorien, dès la fin du XVI^e siècle, pour améliorer la prononciation latine, n'ont absolument rien amélioré, ou plutôt n'ont fait que gâter l'œuvre de saint Grégoire,

Rôle de l'accent
dans
la rythmique
grégorienne.

en rendant *abruptes* ou *sèches* des phrases très musicales et très coulantes. Encore une fois, si les réformateurs d'alors eussent été musiciens, ils auraient mieux compris les admirables chants du grand pape, et, les comprenant mieux, ils se seraient bien gardés d'y toucher.

Dans le chapitre suivant, nous essayerons de donner la *Clef du rythme du chant grégorien d'après les neumes*.

CHAPITRE III.

SUITE DU CHAPITRE PRÉCÉDENT.

CLEF DU RHYTHME GRÉGORIEN

D'APRÈS LES NEUMES.

SOMMAIRE.

—

SIGNES neumatiques SIMPLES : *punctum*, *virgula*, *apostropha*. — *Apostropha* doublée et triplée. — *Strophicus*; nécessité de ce signe. — *Oriscus*. — *Apostropha* simple, double ou triple jointe à une ligature. — *Distropha* et *tristropha* s'entremêlant. — Deux *tristropha* se succédant immédiatement. — *Apostropha* sous *distropha*. — *Strophicus* finissant par une note coulée. — NEUMES COMPOSÉS : 1° de deux notes réelles (*podatus* et *clivus*); 2° d'une note réelle et d'une liquescente (*epiphonus* et *cephalicus*); 3° de trois notes réelles (*torculus*, *porrectus*, *scandicus*, *climacus*). — *Climacus* modifié par l'*ancus*. — SIGNES d'AGRÈMENTS MÉLODIQUES : *portamento*, *pressus major*, *pressus minor*, *quilisma* (trille), *quilisma* (gruppetto). — Réunion du trille et du gruppetto. — Des autres ligatures ou formules de neumes composées de plus de trois sons. — NOTE DE L'ÉDITEUR.

I.

DANS la sémiographie des neumes, origine de la notation musicale de l'Europe actuelle, il y a trois signes que l'on peut nommer *simples*, parce qu'ils n'expriment qu'un seul son, savoir :

- | | |
|---|---|
| 1° Le point (<i>punctum</i>) | . |
| 2° La virgule (<i>virga</i> ou <i>virgula</i>). | / |
| 3° L'apostrophe (<i>apostropha</i>). | ’ |

*Signes
neumatiques
simples.*

Punctum.

Virgula.

Apostropha.

PAR EUX-MÊMES, le point et la virgule des neumes ont la même valeur temporaire. Ce qui les distingue, c'est que le point indique toujours un son plus grave que celui de la *virga*. Si ces notes varient, quant à la durée, c'est uniquement en vertu de la position qu'elles occupent dans la mélodie ou en vertu de la valeur de la syllabe littéraire qui les accompagne. Suivant les circonstances, cette valeur peut se traduire, dans notre notation, tantôt par une blanche (*un temps*), tantôt par une noire, tantôt par une croche. Elle est souvent une blanche, comme dernière note d'une phrase ou membre de phrase musicale; une noire, comme dernière note d'un groupe neumatique; et, enfin, une croche, au commencement et dans le courant d'une distinction ou d'une phrase mélodique; mais, au

commencement, elle peut être une noire, si la valeur elle-même de la syllabe du texte l'exige.

Apostropha
doublée
et triplée.

L'*apostropha*, espèce de *demi-virgula*, vaut une croche, quand elle est seule. Doublée (")), elle se nomme *distropha* et vaut une noire. Triplée (""), on l'appelle *tristropha*; sa valeur temporaire est alors d'une blanche.

Strophicus.

La *distropha* et la *tristropha* sont quelquefois désignées sous le nom de *strophicus*.

Ces signes ne représentent qu'une seule note et nullement des sons *répercutés*, comme l'ont prétendu une foule d'auteurs à la suite les uns des autres, sans qu'aucun d'eux se soit douté que cet effet de *répercussion* n'est admis ni connu dans l'art du chant, surtout pour voix d'hommes. Le meilleur résultat qu'on en pourrait obtenir, ressemblerait à l'aboiement d'un chien. Des compositeurs modernes ont quelquefois écrit des notes *répercutées* pour des femmes qui ont une voix légère de soprano, mais l'effet en est toujours d'un goût fort équivoque.

Nécessité
du strophicus.

Dans l'écriture neumatique, le signe du *strophicus* est absolument nécessaire pour exprimer les différentes valeurs d'une note, valeurs que le *punctum* et la *virgula* n'indiquent point.

Oriscus.

L'*oriscus* (∩), comme le *strophicus*, indique le prolongement de deux notes à l'unisson, liées et nuancées par une inflexion de la voix¹.

Apostropha
simple, double ou
triple,
jointe à une
ligature.

L'*apostropha* est souvent jointe à une ligature et augmente la valeur temporaire de la note qu'elle précède ou qu'elle suit. Exemples :

’∩ ∩’

Distropha et
tristropha
s'entremêlant.

La *distropha* et la *tristropha* peuvent également s'ajouter à d'autres ligatures ou formules, et même se suivre immédiatement ("" "" "" "). Dans ce cas, elles indiquent,

¹ Cf. *les Mélodies grégoriennes*, par DOM POTHIER, pp. 42 et 92.

comme nous l'avons dit, un simple prolongement de la note.

Lorsque l'on rencontre deux *tristropa* de suite, elles valent deux temps.

Quand l'*apostropha* est placée sous la *distropha* (”), il y a distance d'une tierce entre les deux signes superposés.

Enfin, si le *strophicus* se termine par une note *liquescente*, la dernière virgule est alors calligraphiquement un peu plus longue (” ”) ¹.

¹ Voir ce qu'il faut entendre ici par note *liquescente*, chapitre II, pp. 59 et 60, et § II de ce chapitre III, pp. 74-76, ainsi que le § III, p. 78 du même chapitre.

Deux *tristropa*
se succédant
immédiatement.

Apostropha
sous *distropha*.

Strophicus
finissant par une
note coulée.

II.

NOUS venons de parler des signes neumatiques simples. Mentionnons maintenant quelques-uns des signes composés que l'on appelle *ligatures* ou moins incorrectement *formules*, dans la sémiographie musicale dont il est ici question.

Il y a d'abord les ligatures neumatiques composées de deux notes : ce sont le *podatus*, le *clivus* ou la *clinis*, l'*epiphonus* et le *cephalicus*.

Le *podatus* est une virgule (*virga*) armée d'un pied (*pes*) à son extrémité inférieure (↙). Il exprime deux sons ascendants et distants d'une seconde, d'une tierce, d'une quarte ou d'une quinte, mais jamais au-delà. Sa valeur temporaire est tantôt d'un temps, tantôt de trois quarts de temps, tantôt d'un demi-temps, selon l'exigence de la phrase mélodique.

Exemples :



De même que toutes les ligatures neumatiques, le *podatus* appartient toujours à une seule et même syllabe du texte

Neumes
de deux notes
réelles.

Podatus.

littéraire, qui, du reste, peut porter un nombre plus ou moins grand de groupes ligaturés.

Le *clivus* ou la *clinis* (\wedge) est le contraire du *podatus*. Cette ligature représente deux sons descendants d'une seconde, d'une tierce, d'une quarte ou d'une quinte. Sa valeur temporaire est la même que celle du *podatus*.

Exemples :



L'*epiphonus* (\mathcal{J}), devenu plus tard la *plique ascendante* des notations carrée noire et carrée blanche ($\blacksquare \blacksquare$, $\square \square$), est un *podatus* dont le son supérieur, au lieu d'être plein, est liquescent ou coulé. Il est l'origine de notre *portamento* ou *port* de voix.

Les neumatistes se servaient de l'*epiphonus*, quand une syllabe se termine par une des lettres *l*, *m*, *n*, *r*, et, quelquefois aussi, lorsque ces mêmes lettres commencent la syllabe suivante. Et ceci a sa raison d'être. En effet, dans la syllabe *im*, par exemple, le son ne change pas, aussi longtemps que la voyelle *i* se soutient seule; mais, dès que l'on prononce l'*m*, le son devient nasal par la fermeture de la bouche. Or, ce changement de son sur la même note est un défaut dans l'art du chant, défaut que l'on corrige par le *portamento*, qui consiste à porter la voix sur la note suivante, en faisant précéder celle-ci d'une petite note à l'unisson sur laquelle on prononce la consonne liquide.

Exemples :



Clivus ou clinis.

Ligature
neumatique
d'une note réelle
et d'une
note coulé. —
Epiphonus.

La petite note du *portamento* de l'*epiphonus* et du *cephalicus* ne compte pas dans l'harmonie. Sa valeur mélodique est généralement le quart de la note réelle qui la précède.

Depuis le XVII^e siècle, les pliques ascendante et descendante ont disparu de nos livres choraux pour faire place à une seule note réelle. Cette substitution alourdit le chant et en détruit le rythme.

La dernière note de ces deux ligatures peut être liquescente. Alors, la *virga* est fuyante ou coupée de cette manière :

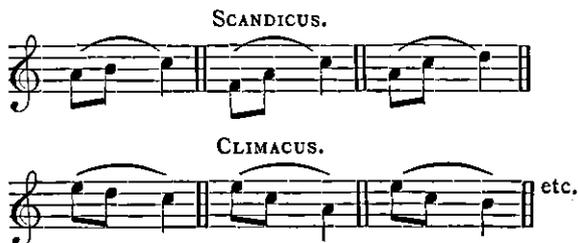


Scandicus.

Le *scandicus* indique trois sons ascendants, soit par degrés conjoints, soit par degrés disjoints, mais n'excédant pas l'intervalle d'une quinte. Sa valeur temporaire est d'un temps : les deux points valent une croche chacun, et la *virga*, une noire.

Climacus.

Le *climacus* est l'inverse du *scandicus*. La *virga* et le premier *punctum* ne valent qu'une croche chacun, et le dernier point vaut une noire, ce qui est confirmé par la théorie de Guido d'Arezzo, qui enseigne que la dernière note d'un groupe doit avoir un petit arrêt¹. Exemples :



Lorsque le *scandicus* et le *climacus* sont pour ainsi dire accouplés dos à dos, les deux notes virgulaires forment syncope :



Dans ce cas, le dernier *punctum* du *climacus* est quelquefois un peu allongé (|'), et ceci s'accorde encore avec l'enseignement de Guido.

Ancus.

L'*ancus* (f) est un *climacus* avec note liquescente.

¹ *Microlog.*, chapitre XV, *supra cit.*

IV.

IL y a cinq signes d'agrément dans les cantilènes de saint Grégoire. Ce sont : 1° le *portamento*; 2° le *pressus major*; 3° le *pressus minor*; 4° le *quilisma* à trois pieds, et 5° le *quilisma* à deux pieds, quelquefois nommé *salicus*.

1° Nous renvoyons nos lecteurs à ce que nous avons dit précédemment au sujet du *portamento*.

2° Le *pressus major* (♯) est composé de deux notes réelles qui se réalisent à la fin d'une distinction ou d'un morceau. La première de ces notes vaut un temps, et la seconde, un demi-temps. Ce *pressus* est ce que nous désignons, dans la musique moderne, sous le nom de *mordant*. Sa forme indique parfaitement le mouvement de la voix. Le *mordant* se fait sur la première note qui doit être appuyée :



Quelquefois le *mordant* est double, et c'est alors un *trille*.

3° Le *pressus minor* (♯) n'a que la moitié de la valeur temporaire du précédent. On le rencontre dans le courant et à la fin d'une distinction. Le *mordant* ne fait point partie de ce signe neumatique, dont la première note n'exprime

Signes
d'agrément
mélodiques.

Portamento.

Pressus major.

Pressus minor.

qu'un son *uni*, mais *appuyé*, *accentué*, suivi d'une *brève*, comme dans la prononciation, par exemple, du mot *mère* :



Quilisma (*trille*).

4° Le *quilisma armé de trois pieds* (ω) représente le *trille*, que primitivement on appelait *tremula* (*son trémulant* ou *tremblé*). Sa forme indique le mouvement de la voix :



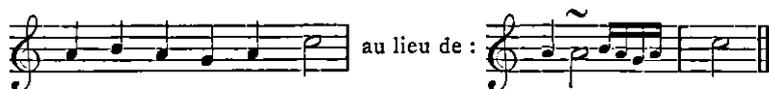
Des auteurs peu versés dans l'art du chant ont cru que, par son *tremblé*, il fallait entendre le chevrotement de la chèvre, que celle-ci fera toujours mieux que l'homme.... Ce chevrotement n'est point admissible, et si le *quilisma* n'était pas le *trille*, il en faudrait conclure que la musique grégorienne est dépourvue de cet ornement, qu'aucun autre signe neumatique ne représente. Or, comment admettre une pareille hypothèse dans cette musique si admirable et si complète? comment en exclure le plus bel ornement mélodique? Est-ce possible, quand on voit que le *quilisma* est si soigneusement marqué dans tous les manuscrits?

Le *podatus* ou plutôt la virgule qui termine le *quilisma*, monte le plus souvent d'une tierce mineure, mais pas toujours nécessairement.

Suivant Guido, dans l'exécution du *quilisma* qu'il nomme *tremula*, le mouvement peut être retardé. C'est encore ce qui a lieu de nos jours : lorsqu'un chanteur fait le trille, il y a comme une suspension dans la marche du temps, et c'est seulement à la conclusion du trille que le mouvement reprend son allure. La conclusion ou terminaison du trille se faisait encore de la même manière qu'aujourd'hui. Des

preuves irrécusables s'en trouvent dans le chant grégorien même¹.

Souvent la terminaison du *quilisma* a été changée en notes réelles, et l'on a traduit le *gruppetto* de cette manière :



en donnant une valeur réelle et souvent une syllabe du texte à chaque note.

Dans le manuscrit digrapte de Montpellier, le *quilisma* montant est traduit par une note intermédiaire.

Exemple où la note intermédiaire est marquée d'un astérisque :



Cette simplification ne produit pas un trop mauvais effet, lorsque la note supérieure a une valeur temporaire au moins double de chacune des deux autres; mais lorsqu'elle n'a que la même valeur, la forme mélodique devient plate et fait tache dans le chant grégorien :



5° Le *quilisma simple* ou *simplifié* (∪) représente le *gruppetto* de notre musique, de cette manière :



Il n'a que deux pieds, au lieu des trois du *quilisma double*,

Quillisma
(gruppetto).

¹ Cf. les *Méodies grégoriennes*, par DOM POTHIER, p. 93.

dont il supprime les deux premières notes; mais la terminaison est la même pour les deux.

Exemples :



Le *quilisma* (trille) est toujours précédé d'un *punctum* ou de la dernière note d'une ligature, qui en tient lieu. C'est pourquoi il commence par la note réelle, et non par la note supérieure, comme sa forme toute seule semblerait l'indiquer.

Le *quilisma* (gruppetto) tourne quelquefois sur lui-même, sans monter par sa dernière note. Voici comment l'écrit le manuscrit de Saint-Gall :



c'est-à-dire,



Ce passage renferme les deux *quilisma*. Il serait difficile d'imaginer quelque chose de plus frais, de plus jeune, de plus gracieux, que ces deux agréments mélodiques ainsi accouplés.

Le manuscrit de Montpellier l'a traduit de la manière suivante :



On voit que, pour le *quilisma* (gruppetto), c'est toujours

¹ Voir le graduel *Viderunt omnes*, à la dernière syllabe du mot *omnis*, p. 40, et *ad calcem* de l'Antiphonaire de Saint-Gall publié par le P. LAMBILLOTTE.

V.

TELS sont les neumes que l'on peut considérer comme
fondamentaux. Les autres n'en sont que des modifica-
 tions calligraphiques

¹

¹ Ce chapitre semble être resté inachevé dans les manuscrits de M. Lemmens.
 C'est pourquoi nous mettons ici plusieurs lignes de points. (L'ÉDITEUR.)



APPENDICE

AUX

CHAPITRES II ET III.

LES deux chapitres précédents sont la reproduction très fidèle de la dictée même de ses doctrines, faite par M. Lemmens, QUELQUES SEMAINES AVANT SA MORT, au château de Linterpoort qu'il habitait et où il a rendu le dernier soupir.....

L'auteur a poursuivi son enseignement théorique sur le rythme grégorien, dans les Observations qu'il comptait placer en tête de ses accompagnements, et que nous reproduisons ici, sous le n° I.

Plusieurs Notes importantes, recueillies dans les papiers de M. Lemmens, se rangeront plus loin sous le n° II.

La publication de ces pièces nous a paru indispensable, parce qu'elles expliquent et complètent les théories contenues dans ce volume.

L'ÉDITEUR.

I.

L'ÉCRITURE neumatique n'exprimait la position relative des notes que d'une manière fort incomplète.

Le chanteur devait savoir par cœur la mélodie et le rythme de chaque morceau. Les neumes ne servaient qu'à lui rafraîchir la mémoire.

L'insuffisance d'une telle notation était déjà démontrée dès la fin du VIII^e siècle, quand Romanus, artiste envoyé à Charlemagne par le pape Adrien, jugea nécessaire d'ajouter aux neumes des *lettres explicatives* qui, entre autres choses, avaient pour but d'indiquer plus clairement le rythme et les nuances de la mélodie grégorienne.

Au XI^e siècle, Guido d'Arezzo régularisa définitivement la sémiographie des neumes, en écrivant ceux-ci sur une portée musicale qui rendait impossible toute hésitation de lecture. Depuis lors, la notation n'a pas notablement changé, la notation carrée noire des éditions actuelles du plain-chant étant virtuellement la même, à quelques exceptions près.

Chose remarquable : de toutes ces modifications sémiographiques, une seule, — celle de Romanus, — indiquait surtout les nuances du rythme grégorien ; mais elle n'eut

point le succès dont elle était digne, du moins si l'on en juge par le petit nombre de manuscrits dans lesquels on en trouve l'application. Aussi, l'insistance avec laquelle les auteurs des IX^e, X^e et XI^e siècles recommandent de *chanter en mesure*, est pour nous une preuve que, de leur temps, le rythme musical du chant grégorien laissait beaucoup à désirer. Toutes ces notations n'ont pu empêcher la ruine totale du rythme grégorien, et prétendre le restaurer aujourd'hui par l'une d'elles, c'est évidemment vouloir une impossibilité et méconnaître l'enseignement de l'histoire.

Pour ces motifs, nous avons préféré la notation moderne, la plus parfaite de toutes, parce qu'elle exprime la valeur exacte des notes et qu'elle offre un caractère graphique d'une grande simplicité. Grâce à elle, les personnes qui savent la musique et qui désirent étudier le plain-chant, ne devront point commencer par apprendre une nouvelle notation; et, comme en définitive l'accompagnement du plain-chant s'écrit dans la notation moderne, celle-ci nous permettra d'éviter un double emploi.

Quelle que soit, en effet, la notation que l'on adopte, les fidèles ne pourront distinguer, par l'audition, celle qui est adoptée par les chantres. Au surplus, si l'on veut conserver la sémiographie musicale de nos livres liturgiques, rien n'y fait obstacle, pourvu que l'on en étudie le rythme *dans la notation moderne*.

La *fixation du rythme* a autant d'importance que celle des *notes*, et il appartient à notre époque de résoudre ce problème d'où dépend l'*avenir des mélodies grégoriennes*.

Pour bien faire comprendre le rythme de ces mélodies, nous en marquons les distinctions par une virgule placée au-dessus de la portée

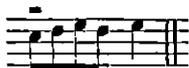


La virgule indique alors une pleine respiration. Si elle se trouve entre les lignes



elle marque seulement une respiration *furtive, cachée, sans arrêt.*

Nous désignons, par une petite ligne horizontale (-), le prolongement d'une note aux dépens de la suivante :



ce qui signifie à peu près :



Nous disons à *peu près*, car ceci appartient au domaine du rythme musical qu'aucune notation ne saurait préciser. Les formes *anguleuses* de la mesure *arithmétique* sont *arrondies* par le *rythme musical*.

Les barres qui marquent la mesure dans la musique moderne, indiquent ici le *temps fort*. Elles servent aussi à rendre l'écriture plus claire, à mieux délimiter les périodes et à faciliter la lecture en rendant la séparation des distinctions et des phrases plus évidente. Mais, qu'on le sache bien, elles n'impliquent aucunement la *mesure matérielle*.

On peut diviser les *mélodies grégoriennes* en deux catégories. La première comprend les chants fleuris, tels que *graduels, alléluias, traits*, certaines *antiennes*, etc.; la seconde, les chants plus simples, à savoir les *introïts*, les *offertoires*, les *communions*, etc.

Les chants de la première espèce sont d'une exécution difficile et demandent beaucoup d'art, beaucoup d'intelligence de la part du chanteur. Celui-ci doit avoir assoupli sa voix par des exercices qui le rendent capable de faire

avec facilité le *trille*, le *gruppetto*, les *vocalises*, etc. Ces cantilènes sont composées pour des *artistes*, et le vulgaire n'y doit point toucher. Ce sont des *solî* qui ne peuvent être exécutés ni à deux ni à plusieurs voix.

Les mélodies de la seconde espèce sont plus simples, et partant plus faciles. Toutefois, pour les bien traduire, il faut presque autant d'art et d'intelligence que pour l'interprétation des mélodies plus ornées. En supposant que l'on parvienne, jusqu'à un certain point, à chanter avec ensemble les *notes* qui en forment le tissu mélodique, on ne peut, à plusieurs voix, interpréter ces admirables cantilènes *avec le sentiment de délicatesse et l'expression* qu'elles exigent. Également, elles doivent être chantées en *solî*.

Il en est autrement du *plain-chant*, lequel a été composé pour être exécuté par plusieurs voix : plus alors les exécutants sont nombreux, plus l'effet produit est grandiose. Les *psaumes*, le *Te Deum*, les *séquences*, les *hymnes*, le *Credo* et autres chants simples de la messe, ainsi que les réponses *Amen*, *Et cum spiritu tuo*, etc., doivent être dits par tous les fidèles. Pour bien les rendre, il suffit de les interpréter avec piété, avec onction. Généralement, de nos jours, on ne chante pas, mais on crie, et c'est ce qui est intolérable.

Le plain-chant est le père du choral allemand. Les mélodies en sont restées populaires, tandis que le chant grégorien, tout *plain-chantisé* qu'il est, n'est pas compris de la masse des fidèles. Il est tombé en désuétude dans beaucoup d'églises où, par exemple, on n'en chante plus que le premier mot de l'introït.

Il n'en peut être autrement : *le chant grégorien, devenu plain-chant, n'est plus qu'un cadavre.*

II.

UN bon rythme constitue l'ordre dans le mouvement. Quand cet ordre fait défaut, le rythme est boiteux.

Lorsqu'un orateur hésite pour trouver un mot, l'ordre du mouvement est altéré dans la période, et celle-ci perd tout son effet. Il en est de même d'un chanteur qui doit précipiter la conclusion d'une phrase, parce qu'il manque de respiration.

Si, entre les distinctions, on prend trop de temps pour respirer, l'ordre du mouvement en sera également interrompu.

D'où il suit que la succession des neumes doit se faire dans un certain ordre, sous une certaine forme, avec une certaine *mesure*, et que les différentes notes doivent avoir une *valeur relative déterminée*. Sans ces conditions, l'*unité* dans un chant ne pourrait exister.

D'un autre côté, le rythme est essentiellement *libre*, et, de cette liberté, doit naître la *variété dans l'unité*.

En parlant du rythme du chant grégorien, on le fait souvent sans avoir une notion très claire du rythme du chant en général.

On ne peut chanter *sans phraser*.

Phraser, c'est diviser le mouvement par des respirations : c'est, comme on dit, *faire des distinctions*.

Le chanteur ne peut dire une phrase *en mesure stricte*, car une telle mesure détruirait nécessairement la phrase. On s'exprime donc mal, lorsqu'on parle de mesurer le chant *au métronome* : nous le répétons, LE RHYTHME EST ESSENTIELLEMENT LIBRE.

Toutefois, il y a un abîme entre cette liberté et l'absence du rythme à laquelle les modernes ont voulu assujettir le chant liturgique, en égalisant la valeur des notes.

Le *chant grégorien* est de la musique : il est rythmé, et il était rythmé avant sa transformation en *plain-chant*.

En général, le rythme du chant grégorien est *binaire* et comprend alternativement un temps fort et un temps faible (*arsis et thesis*). On rencontre cependant des exemples du rythme ternaire, soit seul, soit mélangé avec le binaire.

Nous indiquons d'ordinaire le temps musical par une blanche, — les deux demi-temps par deux noires, — le temps divisé en trois par le triolet, — et la division en quatre quarts de temps par des croches.

Chaque mesure renferme une et quelquefois deux notes *réelles* ; les autres ne sont que des notes de *passage*, lesquelles doivent être exécutées de façon à maintenir l'ordre dans le mouvement.

Il est d'une importance capitale de découvrir les notes réelles, pour savoir fixer la place de chaque note dans le neume. Exemple :



Les notes surmontées d'une croix sont *réelles*.

Les exemples suivants manquent d'aplomb, parce que les notes réelles n'y conservent plus leur importance rythmique :



Les signes neumatiques composés ne doivent pas nécessairement commencer sur le temps : souvent même ils commencent *par anticipation* et divisent le temps avec le signe qui précède.

Ainsi, au lieu de chanter :



on dira :



CHAPITRE IV.

DE LA CONSTITUTION HARMONIQUE

DES

MODES GRÉGORIENS.

SOMMAIRE.

LE chant grégorien est mélodique de sa nature, mais il peut recevoir une harmonisation propre à chacun de ses modes. — Les modes de *ré*, de *fa*, de *sol*, de *la* et d'*ut* sont harmoniques; ceux de *mi* et de *si* ne sont que mélodiques, et ce ne sont point leurs gammes apparentes qui en indiquent l'harmonisation. — L'harmonisation des modes grégoriens est *régulière* ou *irrégulière* : régulière, dans les modes de *ré*, de *fa*, de *la* et d'*ut*; irrégulière, dans ceux de *mi*, de *sol* et de *si*. — Raisons à l'appui de cette double classification. — Les modes harmoniques sont, en outre, *parfaits* ou *imparfaits*, suivant la nature du tétracorde d'où ils sont tirés. — Le tétracorde de *sol* est parfait : il engendre donc trois modes harmoniques parfaits, à savoir, ceux de *sol*, de *la* et d'*ut*. — Le tétracorde d'*ut* est imparfait : il produit, en conséquence, les modes harmoniques imparfaits de *ré* et de *fa*. — Cependant, le mode harmonique d'*ut* se trouve dans une position exceptionnelle qui le fait ranger dans la classe des modes harmoniques parfaits. — Comment le mode de *sol* engendre-t-il les modes de *la* et d'*ut*? Réponse à cette question de philosophie musicale.

I.

LE chant grégorien est essentiellement mélodique de sa nature ; mais si ceux qui l'ont recueilli ou composé ignoraient l'harmonie, on est obligé de convenir qu'ils en avaient au moins l'instinct.

De sa nature, le chant grégorien est mélodique.

En effet, les modes de ce chant offrent une étude qui est de la plus haute importance et qui ne laisse aucun doute sur le caractère harmonique propre à chacun d'eux.

On peut cependant l'harmoniser.

Les lecteurs en pourront juger par le petit tableau synoptique suivant, qui résume notre nomenclature des modes :

MODES...	}	1 ^o HARMONIQUES	}	A) parfaits ou	}	Mode générateur de <i>sol</i> .
		(dont la finale est la fondamentale même).		<i>unitoniques.</i>		Modes engendrés de <i>la</i> et d' <i>ut</i> .
				B) imparfaits ou		Modes de <i>ré</i> et de <i>fa</i> .
				<i>modulants.</i>		
		2 ^o MÉLODIQUES		(dont la finale est une note harmonique de la fondamentale).	}	Modes de <i>mi</i> et de <i>si</i> .

Ainsi que nous l'avons déjà remarqué, parmi les sept modes, il y en a cinq qui sont harmoniques, à savoir ceux de *ré*, de *fa*, de *sol*, de *la* et d'*ut*, parce que leurs finales

Les modes de ré, de fa, de sol, de la et d'ut sont harmoniques.

Ceux de *mi* et de *si* ne sont que mélodiques. On peut cependant les accompagner.

La constitution harmonique des modes grégoriens est régulière ou irrégulière. Raisons de cette classification.

en sont aussi les fondamentales. — Les modes de *mi* et de *si* n'étant que mélodiques, leurs véritables gammes harmoniques sont *sous-entendues*.

La constitution harmonique des modes est *régulière* ou *irrégulière*. — Elle est régulière dans les quatre modes impairs de *ré*, *fa*, *la*, *ut*; elle est irrégulière dans les trois modes pairs de *mi*, *sol*, *si*.

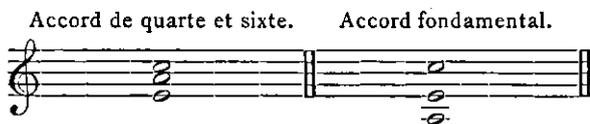
Les modes de constitution harmonique régulière ont leurs finales pour fondamentales : celles-ci servent de base au sentiment modal sous le double rapport mélodique et harmonique. Au-dessus de ces finales fondamentales, on place la quinte, dominante des tons authentiques, on y ajoute la médiate ou tierce, dominante des tons plagaux, et il en résulte l'accord parfait qui convient sans conteste à la finale de chacun des modes impairs¹.

Quant aux modes de constitution harmonique irrégulière, nous dirons d'abord que celui de *sol*, bien qu'il ait sa finale pour fondamentale, doit être rangé dans cette classe, parce qu'en plaçant au-dessus de la finale les dominantes de son plagal et de son authentique, ces dominantes se trouvent à une distance de seconde l'une de l'autre, et forment par conséquent dissonance entre elles.

Les modes de *mi* et de *si* sont entièrement irréguliers, par la raison que leurs dominantes authentiques sont à une sixte mineure, et leurs plagales à une quarte au-dessus de la finale, ce qui produit un accord de quarte et sixte, preuve évidente que cette finale n'est pas et ne peut pas être fondamentale. En effet, toute fondamentale exprime le repos, et, à ce titre, exige un accord parfait. Or, on sait que l'accord de quarte et sixte ne remplit point cette condition, puisqu'il doit se résoudre sur un accord parfait et qu'il n'est lui-même que le renversement d'un accord

¹ Voir chapitre I^{er}, page 40.

parfait, car il a pour fondamentale la quarte qui n'est devenue quarte que par le renversement de la fondamentale :



La pratique générale, nous le savons, fondamentaleise les finales *mi* et *si*, et leur attribue, en conséquence, un accord de tierce et quinte ; mais, après un *mi* fondamentaleisé, par exemple, le *fa* naturel constitue une véritable *métabole*¹.

Un exemple le fera comprendre.

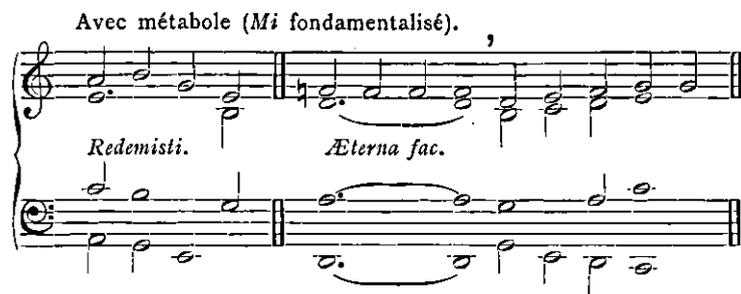
On connaît la saisissante modulation qui existe, dans le chant du *Te Deum*, sur les paroles *Æterna fac*.

Or, immédiatement avant ce passage, la phrase mélodique conclut par les notes *si-sol-mi*, lesquelles donnent le sentiment de l'accord parfait mineur sur la fondamentale *mi*.

Il suffit alors d'en appeler au jugement de l'oreille pour constater que le *fa* ♯ introduit ici une réelle modulation.

Si maintenant on harmonise les notes *si-sol-mi* en prenant *mi* pour fondamentale harmonique, la même *métabole* se fait encore sentir, tandis qu'elle disparaît aussitôt que l'on fondamentaleise le *la*.

Exemples :



¹ C'est ainsi que l'on nommait la « modulation » dans la musique des anciens Hellènes. — Cf. *Notice sur trois Manuscrits grecs relatifs à la Musique*, par M. VINCENT, de l'Institut de France (Paris, Imprimerie royale, 1847, in-4°, pp. 9, 12, 32, 106, 214, 471, 481 et 490).

tel n'est point ici le cas, comme on vient de le voir. Aussi, non seulement le *mi* n'est point fondamentale, mais il ne fait pas même partie de l'accord de la fondamentale. C'est *sol*, dominante du ton authentique, qui est la fondamentale du mode de *si*, et, de rigueur, la quinte *ré* complète l'accord parfait de la fondamentale.

II.

DE même que la musique grecque, l'harmonie diatonique a pour base le tétracorde.

Les trois modes harmoniques parfaits appartiennent au tétracorde parfait de *sol*.

*Modes
harmoniques
parfaits.*

Nous lui donnons la qualification de *parfait*, 1° parce que chacune de ses notes porte un intervalle de quarte juste :



2° parce que la fondamentale *sol* est la seule naturelle¹ ;
3° parce que cette même fondamentale est la mieux assise sous deux tons pleins, ce qu'elle a de commun avec le ton d'*ut*² ; 4° enfin, parce que le tétracorde de *sol*, avec celui d'*ut* qu'il engendre par ses quartes, forme une gamme parfaite sans triton.

¹ On verra, à la page III, que le son complexe *sol* contient les harmoniques *sol*, *ré*, *sol*, *si*, *ré*, *fa* ; or, toutes ces aliquotes entrent dans l'échelle du mode dont *sol* est la fondamentale. Il n'en est pas de même des autres toniques. La tonique *ut*, par exemple, engendre un *si* \flat , et ce *si* \flat est absolument étranger à la gamme modale.

(L'ÉDITEUR.)

² Les fondamentales des tons mineurs n'ayant qu'un ton plein au-dessus d'elles, sont plus faibles, à cause de la tierce mineure qu'elles supportent. Quant au mode de *fa*, il débute par le triton (*trois tons pleins*), et, de son essence même, il module.

De la perfection du tétracorde de *sol* résulte celle des modes de *sol*, de *la* et d'*ut*.

Modes
harmoniques
imparfaits.

Le tétracorde d'*ut* est imparfait, parce que sa note aiguë n'a point de quarte juste, mais le triton *fa-si*. Il s'ensuit que les modes de *ré* et de *fa* sont des modes harmoniques imparfaits, à cause du triton qui se trouve dans leur échelle et qui anéantit leur unité tonale, car le *si* n'est en rapport harmonique ni avec l'accord fondamental de *ré*, ni avec celui de *fa*.

Exemples :



Ces deux modes renferment une modulation. Pour la faire disparaître, il faut emprunter à leurs affinaux une partie de leur harmonie. De plus, ils n'ont point de cadence plagale, et, dans l'harmonie diatonique des tons mineurs, seule, cette cadence affirme la tonalité. De là leur imperfection au point de vue de leur harmonie.

Caractère
exceptionnel du
mode d'*ut*.

Le mode d'*ut* se trouve dans une position exceptionnelle, parce qu'il fait partie du tétracorde générateur de *sol* et du tétracorde engendré d'*ut*. Bien qu'il renferme le triton dans sa gamme, toutes les notes de son échelle sont néanmoins en rapport harmonique avec l'accord parfait de la fondamentale, comme dans les modes de *sol* et de *la*. Ce rapport rend le mode d'*ut* harmonique parfait.

Il reste démontré que les modes de *sol*, de *la* et d'*ut* sont les seuls modes harmoniques parfaits.

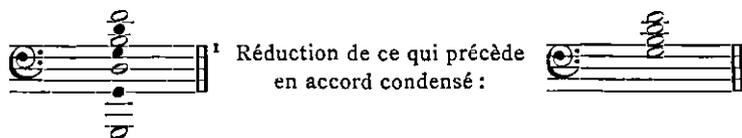
Voyons enfin comment le mode de *sol* engendre les modes de *la* et d'*ut*.

Comment
le mode de *sol*
engendre les
modes
de *la* et d'*ut*.
Théorie
philosophique
de cette
grave question
musicale.

On sait que toute fondamentale renferme, par ses aliquotes, un agrégat de quatre sons; mais ces aliquotes ne deviennent notes réelles que dans le mode de *sol*, où elles

sont représentées par les degrés de la gamme diatonique.

Exemple :



L'accord de la nature, celui qui chante depuis le commencement du monde et qui chantera jusqu'à la fin des siècles, est donc un accord dissonant ! Et il en devait être ainsi : en créant la nature, Dieu lui a imprimé le mouvement, pour lui donner la vie. L'accord de la nature doit donc être vivant comme elle, et c'est bien ce qui a lieu, puisqu'il possède une dissonance, synonyme du mouvement dans la simultanéité des sons, comme la consonance y est celui du repos !

Les musiciens médiévistes ont ignoré l'accord de dissonance, que l'on pourrait qualifier d'accord *militant*, ou, s'ils en ont fait usage, ce n'a été que d'une manière artificielle.

Serait-ce par un pur hasard que saint Grégoire a placé la note *sol* au centre de tout son système, et que les anciens ont nommé *angélique* et *parfait* les septième et huitième tons ?

Quoi qu'il en soit, on ne s'est pas trompé en donnant à l'accord dont cette dissonance fait partie, l'épithète de *dissonant naturel*. Dans la tonalité moderne, l'accord consonant en est pour ainsi dire la *matière* qui, pour être constituée dans sa perfection essentielle, doit être *informée* par l'accord de septième sur la dominante ; mais au contraire, dans le mode grégorien de *sol*, l'accord de septième sur le *sol* est le premier de tous les agrégats harmoniques.

1 Les notes noires n'étant ici que des répétitions à l'octave de mêmes notes déjà entendues, ne comptent pas dans la composition de l'accord.

Nous le nommerons *accord de septième sur la fondamentale*, et, à ce titre, il ne sera pas astreint à une résolution.

En le résolvant d'après les lois de la tonalité moderne, l'accord de septième sur la dominante engendre les accords parfaits de *la* (mode mineur) et d'*ut* (mode majeur), lesquels, bien que distincts, sont de la même famille, puisqu'ils appartiennent au même tétracorde.

Exemples :



Toute l'harmonie diatonique est renfermée dans les modes fondamentaux du tétracorde de *sol*, comme on le verra dans le chapitre suivant.

CHAPITRE V.

SUITE DU CHAPITRE PRÉCÉDENT.

DE L'HARMONISATION DES MODES.

SOMMAIRE.

FAUT-IL accompagner le chant grégorien ? — Dans l'hypothèse affirmative, l'accompagnement doit s'identifier, autant que possible, avec la mélodie. — Pour être tel, il faut qu'il soit : 1^o *modal*, c'est-à-dire conforme à l'échelle diatonique de chaque mode; 2^o *tonal*, c'est-à-dire conciliant harmoniquement l'unité du ton avec l'unité du modé; 3^o *musical*, c'est-à-dire plaçant la cantilène à la partie supérieure, — excluant le contrepoint de note contre note, — partageant le caractère expressif et rythmique de la mélodie, et admettant la dissonance. — Observation sur le système des tonalités musicales formulé par M. Fétis. — Il y a trois dissonances naturelles, que l'on peut attaquer sans préparation. — Résumé de tout ce qui précède. — L'harmonie diatonique du chant grégorien est renfermée dans les trois modes fondamentaux du tétracorde de *sol*. — Pour ne point déroger à l'usage général, on donnera ici l'harmonisation des sept modes, en commençant par celui de *ré*. — Le **MODE DE RÉ** est harmonique imparfait; il est mineur. — C'est le *si naturel* qui le caractérise. — Il n'emploie le *si ♯* que pour éviter le triton. — Le 1^{er} ton emprunte l'harmonie de son affinal. — Il faut éviter la succession immédiate du *si naturel* et du *si ♯*. — La dominante exclut l'accord parfait, lorsqu'elle est suivie de la fondamentale accompagnée du même accord et portant l'accent rythmique. — Toutefois, cette succession est tolérable, quand l'*ut* et le *ré* occupent la partie mélodique. — L'*ut ♯*, dont se sont servis certains harmonisateurs, sort du genre diatonique. — La quinte *vide* sur la dominante n'est guère admissible qu'au temps faible. — On choisira, de préférence, les successions harmoniques qui imitent la formule modale : *ré-ut-ré*. — Exemples d'autres successions tonales. — Loi tonale du mode de *ré*. — Exercice sur l'harmonisation de ce mode. — Il est rare de rencontrer le *si naturel* dans les chants du 2^e ton. — Le **MODE DE MI** est mélodique; il est mineur. — La note *mi* n'est pas la fondamentale de ce mode. — L'accord parfait de *mi* majeur n'est pas diatonique; on ne peut l'admettre qu'à la fin de la cantilène. — En prenant la note *la* pour fondamentale, l'harmonisation du mode de *mi* devient simple et naturelle. — On évitera alors de faire acte de cadence parfaite sur deux accords parfaits mineurs. — Le mode de *mi* ne diffère de celui de *la*, qu'au point de vue

purement mélodique. — L'organiste doit terminer son prélude en *la* ou en *ut*, suivant le neume initial de la cantilène. — Exercice sur l'harmonisation du mode de *mi*. — Les prétendus chants du 4^e ton appartiennent généralement au 12^e ton ou au mode locrien. — Le MODE DE *FA* est harmonique imparfait; il est majeur. — Le *si naturel*, qui est la caractéristique de ce mode, apparaît partout dans les chants purs, à l'exclusion du *si ♭*. — Dans les autres chants du mode de *fa*, on se sert du *si ♭* pour éviter la fausse relation de triton. — Le mode de *fa* a la cadence parfaite, mais, rigoureusement parlant, le 5^e ton est privé de la cadence plagale. — L'accompagnement du 6^e ton fait généralement usage du *si ♭*. — Le MODE DE *SOL* est harmonique parfait; il est majeur. — *Sol* est la vraie fondamentale, mais l'*ut* devient souvent fondamentale incidente. — De cette dualité résulte une grande richesse dans l'harmonie. — Le *fa naturel* est la caractéristique du mode de *sol*. — Quelques chants se terminent en *ré*, au lieu de finir en *sol*, qui est la finale régulière du mode. — Emploi du *fa ♯* et du *si ♭*. — La cadence parfaite avec *fa naturel* est fausse; quant au *fa ♯* introduit dans cette cadence, il détruit la pureté du mode. — Dans le 8^e ton, la dominante *ut* joue souvent le rôle de fondamentale incidente, plus souvent même que dans le 7^e. — Le MODE DE *LA* est harmonique parfait; il est mineur. — L'harmonisation de ce mode ressemble beaucoup à celle de son affinal *ré*. — Le MODE DE *SI* est mélodique; il est majeur. — Le *la* sert ici de fondamentale incidente, tandis que, pour le mode de *sol*, c'est l'*ut* qui remplit ce rôle. — Les chants du mode de *si* sont tous plagaux. — Le MODE D'*UT* est harmonique parfait; il est majeur. — L'accord de septième sur la dominante s'emploie surtout comme accord de passage. — RÉSUMÉ DES CHAPITRES IV ET V : des sept finales du chant grégorien, cinq sont fondamentales, une est médiante, et une, dominante. — Des sept modes, trois sont harmoniques parfaits; les autres sont imparfaits et empruntent leur harmonie aux modes parfaits. — Exemples de l'*ambitus* des trois modes parfaits harmonisés avec le chant placé d'abord à la partie supérieure, puis à la basse.

FAUT-IL accompagner le chant grégorien ? — Cette question a été résolue affirmativement à cause de l'habitude que nous avons aujourd'hui de l'harmonie, habitude qui nous est devenue, pour ainsi dire, une seconde nature. — D'ailleurs, pourquoi traiter l'harmonie en paria ?

Le principe une fois admis, il faut absolument conclure que l'accompagnement doit procéder du chant et avoir avec la mélodie des proportions relatives. Plus il s'identifie avec elle, plus il est parfait.

L'accompagnement du chant grégorien doit être *modal*, *tonal* et *musical*.

1° Par *modalité*, nous entendons l'observance de l'échelle du mode.

La nécessité de la modalité dans l'accompagnement est une conséquence du caractère diatonique du chant grégorien. La mélodie n'admettant que les sept notes naturelles de la gamme, l'harmonie doit suivre la même loi.

Le genre diatonique ne fatigue jamais, tandis que les plus beaux morceaux de la musique moderne causent de l'ennui, lorsque nous les entendons trop souvent. C'est au genre diatonique grégorien que notre carrière artistique doit ses plus pures émotions musicales. C'est le plain-chant

Faut-il accompagner le chant grégorien ?

Dans l'affirmative, l'accompagnement doit être :

1° modal,

lui-même qui nous a réconcilié avec notre musique, dont l'abus du genre chromatique nous a toujours fait ressentir une indéfinissable et profonde lassitude.

2^o tonal,

2^o Par *tonalité*, nous entendons le sentiment d'unité. L'harmonie n'étant pas *naturellement* diatonique, il existe une certaine incompatibilité entre elle et le chant grégorien. Et, en effet, l'harmonie doit être *triée* pour satisfaire aux exigences du genre diatonique : de là résulte la grande difficulté de composer un accompagnement qui, en même temps, n'altère pas le mode, et ne blesse point le sentiment tonal, — c'est-à-dire, LE SENTIMENT D'UNITÉ.

Peu d'anciens maîtres ont compris cette dualité. En général, ils ont faussé les modes, en introduisant, dans l'harmonie, des altérations d'intervalles naturels par dièses et par bémols. A leur insu, ils subissaient déjà l'influence de la loi tonale, que l'harmonie a, sinon créée, du moins perfectionnée.

Mais, en dehors de ces altérations, beaucoup de successions d'accords en usage jusqu'au XVII^e siècle nous froissent aujourd'hui, comme étant antitoniales. La tonalité moderne a modifié le criterium de nos sensations musicales, en perfectionnant le sentiment de la tonalité. On doit donc tenir compte de cet état de choses, et concilier la *tonalité* avec la *modalité*.

et 3^o musical.

3^o Il ne suffit pas que l'accompagnement du chant grégorien soit tout à la fois *modal* et *tonal*, il doit aussi être *musical*.

Par *musical*, nous entendons ici un accompagnement écrit d'après toutes les règles de l'art. Le chant grégorien est un diamant de la plus belle eau ; mais le plus magnifique diamant perd la moitié de son éclat, s'il est mal monté.

Pour être musical, l'accompagnement doit réunir les conditions suivantes :

a) Le chant doit être placé à la partie supérieure. On a

souvent comparé le chant à une statue, et l'accompagnement à un piédestal. Avec des notions si justes, il est surprenant de voir placer la statue au-dessous du piédestal, ce que l'on fait en mettant le chant à la partie la plus grave. En général, la mélodie ne fait point *basse*, à moins qu'elle ne soit composée pour servir à un contrepoint double ; mais alors elle perd la liberté de ses allures, et, au lieu d'être *inspirée*, elle n'est que *calculée*.

b) On doit éviter le contrepoint de note contre note. La basse exige un mouvement plus lent que la mélodie. Il faut que chaque partie chante et contribue à faire un tout homogène.

c) L'accompagnement doit partager le caractère expressif et rythmique de la mélodie. Un accompagnement mouvementé, par exemple, serait en opposition formelle avec une mélodie lente et soutenue, ou *vice versa*.

d) Un accompagnement dont l'harmonie exclurait la dissonance, *même préparée*, ne serait pas artistique.

L'harmonie est composée de deux éléments : l'élément *consonant*, qui exprime le repos, et l'élément *dissonant*, qui renferme le mouvement, c'est-à-dire l'attraction vers la résolution de la dissonance.

La dissonance est à la consonance ce qu'en peinture l'ombre est à la lumière.

Il est impossible d'écrire un accompagnement *musical* qui exclut la dissonance *même préparée*. Resserrée dans des limites aussi étroites, l'harmonie sera forcément fade, lourde, gauche et sans intérêt.

Nous dirons plus : le genre diatonique ne proscrit point les accords dissonants naturels *attaqués sans préparation* : toute combinaison des sept notes naturelles de la gamme, produisant un accord que l'oreille approuve, est donc bonne.

Le chant de saint Grégoire lui-même est rempli de dissonances : *notes de passage*, — *appoggiatures*, — *portamenti*. En les éliminant du plain-chant moderne, on en a fait disparaître la vie, et, par une conséquence toute naturelle, on a été logique en accompagnant un *chant mort* par une *harmonie également morte*.

Le lecteur nous aura déjà compris : les dissonances doivent être préparées, à l'exception de celles qui sont naturelles.

Étudions plus spécialement ces dernières.

Voici ce que dit M. Fétis dans son *Traité complet de la Théorie et de la Pratique de l'Harmonie* : « Par la découverte
« de l'harmonie dissonante naturelle, qui est essentielle-
« ment attractive, Monteverde ayant mis en relation les
« gammes diatoniques avec l'échelle chromatique, le moyen
« de transition d'une gamme dans une autre fut trouvé, la
« modulation exista, et la musique passa, par ce fait même,
« de l'ordre *unitonique* dans l'ordre *transitonique*. Par cette
« innovation, le caractère de l'art fut changé, et la trans-
« formation fut complète; car l'accent expressif, passionné,
« dramatique, est inséparable de l'attraction des sons, et
« ne peut exister sans elle¹. »

Nous ne pouvons admettre cette théorie de M. Fétis. En effet, l'accord dissonant naturel est composé d'intervalles diatoniques : il n'appelle donc pas une tonalité nouvelle, à moins d'être pris, à dessein, en dehors du ton, que l'on veut quitter. Dans cette dernière hypothèse, l'essence de la modulation réside non pas précisément dans la tendance attractive de l'accord de septième, mais bien dans sa constitution intime, qui, par le libre choix du compositeur, ne concorde pas avec l'échelle du ton. Mais ne voit-on pas aussitôt que l'attaque subite d'un accord quelconque, formé de notes étrangères à la gamme, introduit une modulation

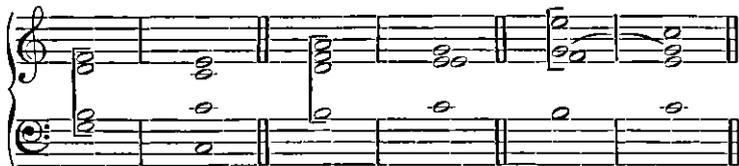
¹ Paris, Brandus et Dufour, gr. in-8°, édition de 1867, p. XLIII.

septième *sur la dominante*; dans le mode de *sol*, il est accord de septième *sur la fondamentale*, et peut s'appeler, par antonomase, *accord dissonant naturel*, puisqu'il est renfermé dans les aliquotes de la note *sol*, qui est alors la fondamentale même du mode¹.

Mais nous venons de parler de la dissonance naturelle, comme s'il n'y en avait qu'une, tandis qu'il y en a trois. Il est vrai que les deux dernières ne sont que des modifications du même accord; toutefois, il s'agit ici des dissonances *naturelles*, que l'on peut attaquer par mouvement disjoint et sans préparation.

Les voici :

1^{re} disson. naturelle. 2^e disson. naturelle. 3^e disson. naturelle.

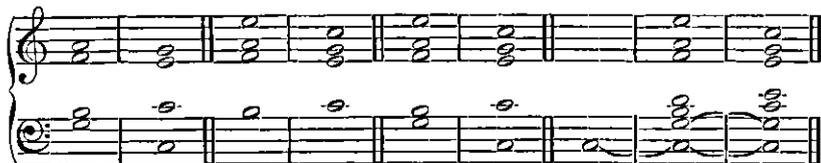


En réunissant ces dissonances, on aura la double et la triple dissonance naturelle.

Démonstration :

Doubles dissonances naturelles.

Triples dissonances naturelles.



Le dernier de ces accords, composé des sept notes de la gamme, en comptant la pédale, est parfaitement diatonique et parfaitement régulier.

Ce qui précède, renverse le système de la substitution, en ce sens que, comme accent mélodique, elle devrait

¹ Voir pp. 110-112.

toujours se trouver à la partie supérieure. Or, depuis longtemps, on écrit :



Il suffit, pour être régulière, que la substitution soit à la distance d'une septième de la note sensible.

Résumons-nous.

La tonalité ancienne possède un système harmonique complet, basé sur le diatonique grégorien, admettant toutes les combinaisons qui satisfont le sentiment tonal, tant pour la formation des accords consonants que pour celle des accords dissonants. Comme le chant grégorien, elle admet aussi les deux modulations modales et diatoniques, qui s'effectuent en modulant d'une quinte, soit à droite, soit à gauche, par le dièse ou le bémol, et, comme lui encore, elle exclut tout intervalle étranger aux modes.

Nous avons dit, dans le chapitre précédent, que toute l'harmonie diatonique est renfermée dans les trois modes fondamentaux du tétracorde de *sol*, savoir : celui de *sol*, mode naturel ou *générateur*, et les deux modes *engendrés* d'*ut*, qui est le mode majeur, et de *la*, qui est le mode mineur. Il nous faudrait donc exposer ici l'harmonisation de ces trois modes et y ramener celle des modes imparfaits; mais, pour ne point déroger à l'usage généralement suivi, nous passerons successivement en revue l'harmonisation des sept modes, en commençant par celui de *ré*.

L'harmonie diatonique du chant grégorien est renfermée dans trois modes; mais, pour nous conformer à l'usage, nous examinerons ici, des modes ré à ut.

§ I. — MODE DE RÉ.

1^{er} ET 2^e TONS.

CE mode est *harmonique et régulier*.

Il a *ré* pour fondamentale, et *ré-fa-la* pour accord de fondamentale.

Il est harmonique *imparfait*.

Il est *mineur*, à cause de sa tierce *ré-fa*.

Le *si naturel* le caractérise et le distingue du 9^e ton. D'où il résulte que le *si b permanent* indique un 9^e ton transposé, et le *si ♯ permanent*, un 1^{er} ton pur. Peu de chants du 1^{er} ton sont purs; on peut citer, comme tels, le *Kyrie* des doubles et le *Gloria laus*. En général, les mélodies du 1^{er} ton forment un mélange du 1^{er} et du 9^e ton (*ré* authentique et *la* authentique). Ce mélange est souvent nécessaire pour éviter le triton; mais les quintes constitutives de ces deux tons étant identiques, il a le privilège de renforcer le sentiment tonal, sans détruire cependant le sentiment modal.

Dans l'accompagnement, on mettra le *si ♯*, lorsque le chant roule sur la quarte supérieure (*la-si-ut-ré*), et le

Constitution
harmonique du
mode de ré.

Caractéristique
du 1^{er} ton.

D'après Guido d'Arezzo, le *si* \flat et le *si* \natural ne peuvent jamais se suivre chromatiquement, comme dans ces exemples :



Les gammes dont la quinte au-dessus de la tonique ne peut porter un accord parfait majeur, offrent un accompagnement d'une réalisation difficile. C'est ce qui a lieu pour le premier ton grégorien, car l'accord parfait mineur sur *la* ne peut pas toujours être suivi de l'accord parfait de *ré* mineur. Il s'ensuit que les notes composant l'agrégat harmonique *la-ut-mi* perdent, en beaucoup de circonstances, l'usage de cet accord.

Cadence parfaite.

La dominante *la* n'admet point l'accord parfait, suivi du même accord sur la fondamentale, lorsque celle-ci porte l'accent rythmique.

Exemples :

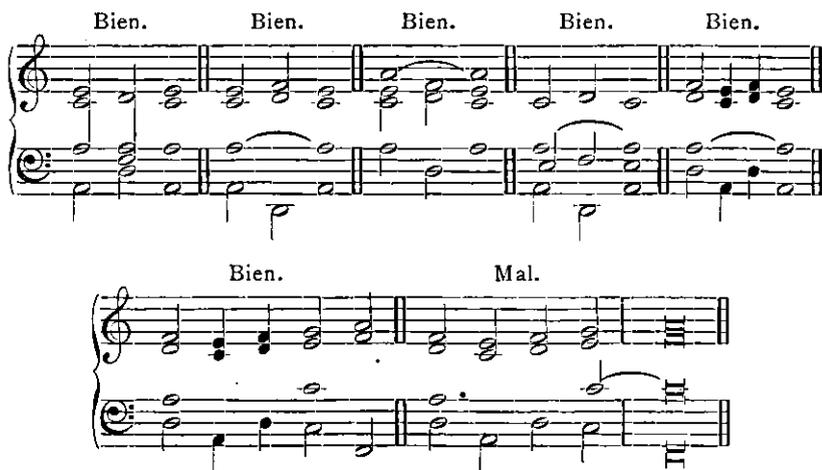


Ces successions malades blessent le sentiment tonal, parce qu'elles s'appuient sur une fondamentale qui n'est pas la vraie, notamment la fondamentale *la*. En prenant réellement le *la* pour fondamentale, nous obtenons la cadence plagale du mode de *la*, mais la succession est fautive avec la fondamentale *ré*.

¹ Le célèbre didacticien du XI^e siècle, parlant de l'emploi du *si* \flat et du *si* naturel, dit, en effet, au chapitre VIII de son *Micrologue* : « Utramque autem \flat . \natural . in eadem neuma non jungas. »

Exemples :

Bien. Bien. Bien. Bien. Bien.



Bien. Mal.

Dans les deux derniers exemples, on voit le même passage devenir bon ou mauvais, suivant que l'accord parfait de *la* mineur reçoit l'accent rythmique, ou qu'il en est privé. Lorsqu'il tombe sur le temps fort (ou la partie accentuée du temps), la fondamentale incidente *la* fait sentir son empire, tandis que s'il tombe sur le temps faible (ou la partie non accentuée du temps), c'est la fondamentale *ré* qui joue ce rôle et règle la succession harmonique.

Cependant, même avec *ré* fondamentale, les accords parfaits mineurs de *ré* et de *la* peuvent se suivre légitimement, lorsque les notes *ut* et *ré* se trouvent dans la mélodie. Le caractère mélodique de l'*ut* efface alors plus ou moins l'effet qu'il produit comme note harmonique.

Exemple :



Depuis le XV^e siècle, les harmonisateurs ont généralement évité les successions antitoniales des accords parfaits

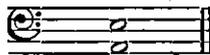
de *la* et de *ré* mineurs, en diésant l'*ut*. Malheureusement, l'*ut* # crée un intervalle diminué qui est destructif du genre diatonique, et, malgré notre respect pour les anciens, nous ne pouvons les prendre ici pour modèles. Il est évident pour nous que, sans la connaître, ils étaient déjà sous l'influence de la tonalité moderne; et, comme la décadence du plain-chant était complète à cette époque, ils n'ont point trouvé la véritable harmonie diatonique, et n'ont eu que de fausses notions sur les fondamentales et sur l'harmonie, en général, comme sur le chant grégorien lui-même. Nous ne pouvons admettre une altération qui appartient à la gamme mineure moderne, gamme barbare qui contient deux tritons, une quinte augmentée et une quarte diminuée, et dont le 3^{me} et le 7^{me} degré n'ont, dans l'échelle ascendante, ni quarte ni quinte juste.

Démonstration :

Triton. Triton. 5^{te} augm. 4^{te} dim. Triton. 5^{te} augm. 4^{te} dim. 5^{te} min.



Quelques harmonisateurs accompagnent les chants du mode de *ré*, en supprimant la tierce de l'accord *la-ut-mi*; de cette manière :



Pratiquée sur le temps fort, cette quinte nue offre de la dureté et laisse un vide dans le sentiment harmonique; sur le temps faible, elle est d'une harmonie correcte, mais pauvre.

Exemple :



Emploi de la quinte vide.

Successions
à la fois tonales
et modales.

Toutefois, les harmonies suivantes sont préférables, parce que, tout en conservant la gravité propre au mode, elles en imitent l'une des formes mélodiques les plus caractérisées : *ré-ut-ré*.

Exemples :

The musical examples are numbered 1 through 13. Each example is presented on a grand staff (treble and bass clefs).
 - Example 1: Treble clef has a sequence of notes: *ré*, *ut*, *ré*. Bass clef has chords: *ré* (two notes), *ut* (two notes), *ré* (two notes).
 - Example 2: Treble clef has notes: *ré*, *ut*, *ré*. Bass clef has chords: *ré* (two notes), *ut* (two notes), *ré* (two notes).
 - Example 3: Treble clef has notes: *ré*, *ut*, *ré*. Bass clef has chords: *ré* (two notes), *ut* (two notes), *ré* (two notes).
 - Example 4: Treble clef has notes: *ré*, *ut*, *ré*. Bass clef has chords: *ré* (two notes), *ut* (two notes), *ré* (two notes).
 - Example 5: Treble clef has notes: *ré*, *ut*, *ré*. Bass clef has chords: *ré* (two notes), *ut* (two notes), *ré* (two notes).
 - Example 6: Treble clef has notes: *ré*, *ut*, *ré*. Bass clef has chords: *ré* (two notes), *ut* (two notes), *ré* (two notes).
 - Example 7: Treble clef has notes: *ré*, *ut*, *ré*. Bass clef has chords: *ré* (two notes), *ut* (two notes), *ré* (two notes).
 - Example 8: Treble clef has notes: *ré*, *ut*, *ré*. Bass clef has chords: *ré* (two notes), *ut* (two notes), *ré* (two notes).
 - Example 9: Treble clef has notes: *ré*, *ut*, *ré*. Bass clef has chords: *ré* (two notes), *ut* (two notes), *ré* (two notes).
 - Example 10: Treble clef has notes: *ré*, *ut*, *ré*. Bass clef has chords: *ré* (two notes), *ut* (two notes), *ré* (two notes).
 - Example 11: Treble clef has notes: *ré*, *ut*, *ré*. Bass clef has chords: *ré* (two notes), *ut* (two notes), *ré* (two notes).
 - Example 12: Treble clef has notes: *ré*, *ut*, *ré*. Bass clef has chords: *ré* (two notes), *ut* (two notes), *ré* (two notes).
 - Example 13: Treble clef has notes: *ré*, *ut*, *ré*. Bass clef has chords: *ré* (two notes), *ut* (two notes), *ré* (two notes).

Le n° 4 est le moins bon de tous les spécimens précédents, à cause des deux *mi* qui s'y trouvent. Autant que possible, on doit éviter de doubler le *mi* et le *si* dans l'accord de sixte sur ces notes, à cause de l'attraction du

demi-ton. On peut cependant le faire, lorsque les parties marchent par mouvement conjoint.

Les successions suivantes sont également tonales :

The first example shows a sequence of four measures. The treble clef contains chords: C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, and C4-E4-G4. The bass clef contains chords: C3-E3-G3, C3-E3-G3, C3-E3-G3, and C3-E3-G3. The notes are connected by slurs, indicating a smooth, conjunct motion.

The second example shows a sequence of four measures. The treble clef contains chords: C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, and C4-E4-G4. The bass clef contains chords: C3-E3-G3, C3-E3-G3, C3-E3-G3, and C3-E3-G3. The notes are connected by slurs, indicating a smooth, conjunct motion.

The third example shows a sequence of four measures. The treble clef contains chords: C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, and C4-E4-G4. The bass clef contains chords: C3-E3-G3, C3-E3-G3, C3-E3-G3, and C3-E3-G3. The notes are connected by slurs, indicating a smooth, conjunct motion.

LOI TONALE OU RÈGLE DE L'OCTAVE DU MODE DE RÉ¹.

Règle tonale
pour
l'harmonisation
du
mode de ré.

RÉ, en tant que fondamentale, n'admet que l'accord parfait.

MI, second degré de l'échelle, n'admet que celui de sixte.

FA, médiante, admet l'accord parfait et l'accord de sixte.

SOL, quatrième degré, reçoit l'accord parfait *majeur*, si ce dernier ne crée pas de fausse relation, et *mineur*, dans

¹ La loi tonale n'est fixée que pour le mode de *ré*, et les exercices d'harmonisation n'ont été écrits par M. Lemmens que dans les modes de *ré* et de *mi*. Il y a là une lacune que l'auteur aurait certainement comblée, s'il avait publié lui-même son ouvrage.
(L'ÉDITEUR.)

l'hypothèse contraire. Il reçoit également l'accord de sixte avec tierce mineure (*si b*).

LA, dominante du ton authentique, reçoit, d'ordinaire, l'accord de sixte ou l'accord parfait; mais, quand il est précédé ou suivi de la fondamentale, il n'admet généralement que la quinte nue.

SI \flat , sixième degré du mode altéré, admet l'accord parfait et celui de sixte.

SI \natural , sixième degré du mode pur, n'admet que l'accord de sixte.

UR, septième degré de la gamme, prend l'accord parfait.

Exercice.

EXERCICE D'HARMONISATION.

Du si bémol
dans le 2^e ton.

Le deuxième ton, comme tous les plagaux, partage le caractère harmonique de son authentique; mais, ici, on doit tenir compte de l'élimination du *si \natural grave* (deuxième

¹ Il est à remarquer, dans cet exemple, qu'au quatrième temps de la deuxième mesure, le *ré* reçoit l'accord de sixte. Ceci n'est nullement en contradiction avec la loi tonale indiquée plus haut; car la période opère, en cet endroit, une métabole en *ut* majeur, pour reprendre, au deuxième temps de la mesure suivante, le mode initial de *ré*. De semblables modulations sont assez fréquentes dans le chant grégorien.

(L'ÉDITEUR.)

degré de l'échelle plagale) de presque toutes les mélodies qui sont écrites dans ce ton.

Cette élimination a un double but : par elle, on évite la fausse relation qui existerait entre le *si* \sharp et la dominante *fa*; par elle aussi, on conserve aux chants du deuxième ton grégorien le caractère grave et sombre qui les distingue.

On bémolise le *si* supérieur, quand la mélodie dépasse d'un degré l'octave aiguë de l'échelle, ce qui dénote, par parenthèse, que les cantilènes tristes et lugubres du 2^e ton appartiennent plutôt au 10^e, son affinal.

Dans l'accompagnement, on doit tenir compte de ce caractère de la mélodie; l'harmonisation se fera donc généralement avec *si* \flat .

§ II. — MODE DE MI.

3^e ET 4^e TONS.

LE mode de *mi* est *mélodique*.
Sa constitution harmonique est *irrégulière*.

Il a, pour fondamentale, *la*, et *la-ut-mi*, pour accord de fondamentale.

Ce mode est *mineur*, à cause de sa tierce *la-ut*.

Ut, dominante du ton authentique, joue un rôle important comme *fondamentale incidente*.

Le mode dont nous venons d'établir le vrai caractère tonal, a mis tous les harmonistes à la torture, parce qu'ils n'en ont point connu la fondamentale véritable. Les plus habiles ont échoué, en essayant de donner ce rôle à la note *mi*, et il en sera de même, toutes les fois que l'on fera violence aux lois naturelles.

Nous avons déjà établi, avec la dernière évidence, que le *mi* n'est nullement la tonique du mode qui porte son nom. Que le lecteur veuille bien se rappeler ici qu'après l'accord de *mi* mineur, le *fa* ♯ crée nécessairement une métabole, et que la loi tonale, c'est-à-dire le principe d'unité dans

Constitution harmonique du mode de mi.

La finale mi n'est pas fondamentale.

l'ordre des sons, s'oppose à la constitution d'une gamme harmonique *débutant par une modulation*.

C'est ce que les anciens contrapuntistes ont parfaitement senti; aussi, chaque fois qu'ils ont voulu fondamentaliser le *mi*, ils ont altéré l'échelle modale, en diésant le *sol*¹.

A la fin des morceaux, ce changement de mode produit souvent un effet grandiose, et, bien que l'altération du *sol* soit destructive du genre diatonique en créant un intervalle de *quarte diminuée* (*sol # - ut*), nous n'oserions point la proscrire par système; mais, nous ne l'admettons que dans l'accord final des cantilènes du 3^e et du 4^e ton, et, souvent encore, la faisons-nous précéder, en ce cas, de l'harmonie modale du même passage. Ici, chacun fera son choix.

L'accord parfait, qui est l'accord naturel et obligé de la fondamentale, puisque celle-ci l'engendre, ne convient point à la note *mi*.

Exemples :

Faux. Faux. Faux. Faux. Faux.

Faux. Faux. Faux. Faux.

Pour éviter les fausses relations que l'on rencontre dans l'harmonisation de ces passages, il n'est point nécessaire

¹ Voir chapitre IV, pp. 105 et 106.

de recourir à l'emploi du *sol* \sharp , comme faisaient les anciens : il suffit de prendre *la* pour fondamentale. L'accompagnement en devient alors naturel et comparativement facile, ainsi que le lecteur peut s'en convaincre par les exemples suivants :

CADENCE PHRYGIENNE
(Alla Palestrina).

Ce que nous avons dit être faux pour le mode de *ré*¹, l'est également, une quinte plus haut, avec *la* pour fondamentale.

Cadence parfaite.

Exemples :

¹ Cf. pp. 127 et 128 de ce chapitre.

L'exemple 5 est dur et désagréable, parce qu'il met en contact deux tons étrangers.

Dans l'exemple 6, l'*ut* soutenu neutralise l'effet de ce contact, et la succession devient bonne.

L'exemple 7 est admissible à la rigueur, la fausse relation étant beaucoup moins sensible entre la mélodie et une partie intermédiaire, qu'entre la mélodie et la basse.

L'exemple 8 est bon, pour le motif que nous avons indiqué, en parlant du n° 6.

Le ton authentique de *mi* est harmoniquement semblable à celui de *la* plagal : tous deux ont la même gamme, et, de plus, la position des dominantes du mode de *mi* divise arithmétiquement son ton authentique (*mi-la, la-ut-mi*). La différence des deux tons est donc d'un caractère purement mélodique.

Les préludes qui précèdent les mélodies du 3^e ou du 4^e ton, doivent se terminer sur la fondamentale *la*. Toutefois, on peut les finir par un accord parfait sur la fondamentale *ut*, pour les chants qui, au début, annoncent cette tonalité.

Exercice.

EXERCICE D'HARMONISATION.

The image shows two systems of musical notation for an exercise. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system shows a melodic line in the treble clef and a harmonic accompaniment in the bass clef. The second system continues the exercise with similar notation.

Ce qui distingue
le mode de *mi*
de celui de *la*.

Des préludes.

Nous avons vu, au chapitre I^{er} de cet ouvrage :

1° Qu'en général, les mélodies que nos livres choraux attribuent communément au *quatrième* ton, ne sont en réalité que des transpositions du *douzième*;

2° Que le *Te Deum*, la *Préface* de la messe, etc., n'appartiennent pas au plagal du mode de *mi*, mais au mode *locrien*¹.

¹ Cf. pp. 47 et 48 de cet ouvrage.

Observations sur
le 4^e ton.

§ III. — MODE DE FA.

5^e ET 6^e TONS.

LE mode de *fa* est harmonique et régulier. Il a *fa* pour fondamentale, et *fa-la-ut* pour accord de fondamentale.

Il est harmonique *imparfait*.

Il est *majeur*, à cause de sa tierce *fa-la*.

Le *si naturel* caractérise le mode de *fa*. Il n'existe pas de mode de *fa* avec *si b* à la clef : le *si b permanent* accuse un mode d'*ut*, transposé à la quinte inférieure.

Le *si* doit être bémolisé, lorsqu'il est en fausse relation avec la fondamentale *fa*. Les chants purs de ce mode n'ont point de bémol¹.

Le ton authentique de *fa* est d'une harmonisation facile, à cause de l'accord parfait *majeur* qu'admet sa dominante *ut*, ce qui lui permet de réaliser une *cadence parfaite*; mais il n'a point de *cadence plagale*, parce que, le *si* étant *naturel*, on ne peut faire usage de l'accord parfait sur le quatrième

Constitution harmonique du mode de *fa*.

Sa caractéristique.

Emploi du *si* bémol.

Cadences.

¹ Par exemple, l'introît *Loquebar* des Vierges et Martyres.

degré de la gamme. Il en résulte une grande pauvreté d'harmonie, et, en même temps, une originalité qui forme un saisissant contraste avec la tonalité moderne.

Le ton de *fa* plagal exige presque toujours le *si b* dans l'accompagnement.

*Du si bémol
dans le 6^e ton.*

§ IV. — MODE DE SOL.

7^e ET 8^e TONS.

LE mode de *sol* est *harmonique et irrégulier*.
Il a pour fondamentale *sol*, pour accord parfait de fondamentale *sol-si-ré*, et pour accord de septième sur la fondamentale *sol-si-ré-fa*.

Il est harmonique *parfait*.

Le mode de *sol* est *majeur*, à cause de sa tierce *si ♯*.

La dominante plagale *ut*, étant à la quarte de la finale, prend souvent le caractère de *fondamentale incidente* (par renversement¹); mais la vraie fondamentale est *sol*.

Lorsque la mélodie roule sur l'accord parfait d'*ut*, l'harmonie doit finir par l'accord parfait de *sol*.

Ces irrégularités proviennent de la dissonance formée par les deux dominantes du mode, et donnent à celui-ci une richesse harmonique sans égale².

¹ En effet, la quarte *sol-ut*, formée par la réunion de la finale et de la dominante plagale, engendre, par le renversement, la quinte *ut-sol*.

² Voir l'introït *Puer natus est* et la communion *Vox in Rama* (*Œuvres inédites de J.-N. Lemmens*, tome II, Leipzig et Bruxelles, Breitkopf et Härtel, 1884, pp. 13-14 et 33).

Constitution
harmonique du
mode de sol.

Sa fondamentale
véritable.

Sa caractéristique.

Le *fa naturel* est la note caractéristique du mode qui nous occupe. Il complète l'accord de septième sur la fondamentale, accord qui peut, dans certaines circonstances, se passer de résolution.

Sa finale.

Quelques-unes des cantilènes de ce mode ont la dominante authentique *ré* pour *finale*, ainsi qu'on peut le voir dans l'hymne *Verbum supernum prodiens e Patris*¹. Comme la médiane *si* est la finale du mode de *si*, il en résulte que les trois notes de l'accord parfait de la fondamentale (*sol-si-ré*) jouent alternativement le rôle de finales.

Emploi du fa dièse et du si bémol.

Quant à l'emploi du *fa #* et du *si b*, on peut consulter ce que nous en avons dit, pp. 45, 46 et 49 du chapitre I^{er} de cet ouvrage.

Cadence parfaite.

Le mode de *sol* n'admet point l'accord parfait sur la dominante *ré*, suivi d'un accord semblable sur la fondamentale : en d'autres termes, le mode de *sol* est privé de la *cadence parfaite*.

Les successions suivantes sont antitoniales, et font sentir la fausse relation de triton :

¹ Cf. *Hist. et Théorie de la Musique de l'Antiquité*, par F.-A. GEVAERT (Gand, Annot-Braeckman, tome I^{er}, 1875, p. 135).

Avec *ut* pour fondamentale, l'exemple suivant est bon :



L'accord parfait sur la dominante *ré* devient bon en diésant le *fa*; nous conseillons cependant de n'employer le *fa* #, que lorsqu'il se trouve *écrit* ou *clairement sous-entendu* dans la mélodie. Le *fa* \natural , qui caractérise ce beau mode, est une des sources principales de ses incomparables richesses harmoniques.

Sol plagal a le même caractère harmonique que son authentique, avec cette différence, toutefois, que sa dominante *ut* remplit dans le plagal, plus souvent que dans l'authentique, la fonction de *fondamentale incidente*.

Caractère
harmonique du
8^e Ion.

¹ Pour l'importance du rythme dans la détermination des fondamentales, cf. pp. 127 et 128 de ce chapitre.

§ V. — MODE DE *LA*.

9° ET 10° TONS.

LE mode de *la* est *harmonique et régulier*.
La est sa fondamentale, et *la-ut-mi*, son accord de fondamentale.

Il est harmonique *parfait*.

Sa médiane *ut* lui donne le caractère *mineur*.

Le mode de *la* est affinal de celui de *ré*. Les quintes de ces deux modes sont identiques, leurs quarts seules diffèrent et leur harmonisation se ressemble beaucoup.

Constitution harmonique du mode de la.

Sa similitude harmonique avec le mode de ré.

§ VI. — MODE DE SI.

12^e TON.

CE mode est *mélodique* et *irrégulier*.

Sa fondamentale est *sol*, et son accord de fondamentale, *sol-si-ré*.

Il est *majeur*, puisque sa finale mélodique *si* forme un intervalle de tierce majeure avec sa fondamentale *sol*.

Bien que la fondamentale du mode de *si* soit la même que celle du mode de *sol*, on ne peut cependant se méprendre un seul instant sur le caractère de ces deux modes, tellement il est distinct. Dans le mode de *si*, la mélodie roule souvent sur l'accord de *la* mineur. En ce cas, la sous-finale *la* devient *fondamentale incidente*, et, comme elle n'est séparée que d'un ton de la *fondamentale réelle*, ce phénomène produit une harmonisation d'une originalité vraiment remarquable. On peut s'en convaincre par l'accompagnement du *Credo* et du répons *Qui Lazarum*. Dans le *Credo*, par exemple, on sent le parfum de deux quintes, qui donnent à l'harmonie un ton d'archaïsme très prononcé. Le retour alternatif des deux fondamentales *sol* et *la* range évidemment ce morceau dans le mode de *si*, et,

*Constitution
harmonique du
mode de si.*

*Différence
harmonique
entre ce mode et
celui de sol.*

bien que tous les versets, sauf le dernier, finissent sur la quinte *ré*, on ne s'est pas trompé en terminant l'*Amen* sur la note *si*.

Absence du ton authentique dans le mode de si.

Les chants du mode de *si* sont tous plagaux; nous n'en connaissons pas qui appartiennent à l'authentique.

§ VII. — MODE D'UT.

13° ET 14° TONS.

LE mode d'*ut* est *harmonique* et *régulier*.
Ut est sa fondamentale; *ut-mi-sol*, son accord de fondamentale.

Il est harmonique *parfait*.

Sa tierce *ut-mi* lui donne le caractère de mode *majeur*.

L'accord de septième sur la dominante est naturel à ce mode, mais on doit en user sobrement, et, de préférence, sur le *temps faible*. La dissonance ne produit pas bon effet dans la mélodie, excepté comme *note de passage*.

Constitution
harmonique du
mode d'*ut*.

Emploi de
l'accord
de septième sur
la dominante.

RÉSUMONS, en quelques mots, toute la théorie que nous venons de développer au sujet de l'harmonisation propre au chant grégorien.

Résumé.

Parmi les sept finales du système de saint Grégoire, il y en a cinq qui sont fondamentales, une est médiante (*tierce*), une est dominante (*quinte*), et voilà, de nouveau, l'accord parfait, c'est-à-dire, *l'unité dans la variété!*

Des sept modes, trois sont harmoniques parfaits, à savoir : le mode *générateur* de *sol* et les deux modes *engendrés*, qui sont le mode *majeur* d'*ut* et le mode *mineur* de *la*.

Le mode de *ré* emprunte son harmonie à celui de *la*, avec transposition à la quinte inférieure, quand la mélodie parcourt la quinte de l'échelle modale, et sans transposition, lorsque la mélodie roule sur la quarte.

Le mode de *mi*, ayant *la* pour fondamentale, se réduit harmoniquement au mode de *la*.

Le mode de *fa* oscille entre le mode d'*ut* non transposé, et le mode d'*ut* transposé à la quinte inférieure.

Le mode de *si* s'appuie harmoniquement sur les modes de *sol* et de *la*.

Et, ainsi, LES MODES IMPARFAITS EMPRUNTENT TOUTE LEUR HARMONIE AUX MODES PARFAITS, et l'accord de la

nature renferme *en lui-même* et dans sa double résolution toute l'harmonie diatonique¹.

Comme synthèse de notre théorie sur l'harmonisation des mélodies grégoriennes, nous allons donner ici les gammes harmoniques des trois modes fondamentaux :

1^o GAMME DE SOL.

Chant à la partie supérieure.

Chant à la basse.

2^o GAMME D'UT.

Chant à la partie supérieure.

Chant à la basse.

¹ Voir notre chapitre IV, p. 112.

Gammes
harmoniques
du
mode générateur,

et des deux modes
engendrés.

3^o GAMME DE LA*(transposée en Ré).*

Chant à la partie supérieure.



Chant à la basse.



Voilà donc la trinité harmonique, qui, à l'image de la Trinité créée, cause exemplaire de toute beauté et de toute harmonie, repose sur une unité admirable ! L'accord qui chante depuis le commencement du monde, sans jamais se résoudre, renferme, dans sa double tendance, toute l'harmonie diatonique : « *Omnis porro pulchritudinis forma unitas est*¹ ! »

¹ S. Augustini *epist.* 18 (edit. PP. BB.).

*Conclusion
de notre système
d'accom-
pagnement.*

TE DEUM LAUDAMUS.

TABLE ALPHABÉTIQUE.

A

- ABRÉVIATION DES MÉLODIES GRÉGORIENNES, pp. 14-19 et 28-29.
- ACCENT EXPRESSIF, pp. 120-121.
- ACCENT TONIQUE, pp. 63-64.
- ACCOMPAGNEMENT DU CHANT GRÉGORIEN, pp. 3-4, 103 et 117-123.
- ACCORD de *septième de sensible*, pp. 122-123; — Accord de *septième sur la dominante*, pp. 120-122 et 151; — Accord de *septième sur la fondamentale*, pp. 110-112, 122 et 143-144; — Accord *dissonant naturel*, pp. 110-111 et 120-122.
- AGNUS DEI de la messe de *Requiem*, pp. 43-44.
- AGRÈMENTS MÉLODIQUES, p. 79.
- ALIQUOTES DU SON, pp. 109-111.
- ALLÉLUIAS, pp. 93-94.
- AMBITUS des *modes*, p. 38; — *Item des tons*, pp. 38-39 et 41-42.
- AMEN, p. 94.
- ANCUS, p. 78.
- ANTICIPÉS (Neumes), pp. 63 et 97.
- ANTIENNES, pp. 93-94.
- ANTITONALES (Successions), pp. 46, 48-49, 110, 118, 126-128, 135-138 et 144-145.
- APOSTROPHA, pp. 69-70; — *Apostropha* jointe à une *ligature*, p. 70; — *Apostropha* placée sous une *distropha*, p. 71.
- APOSTROPHE, v. *Apostropha*.
- APPOGGIATURES, p. 120.
- APPUYÉES (Notes), pp. 79-80.
- ARSIS, p. 96.

B

BAÏNI, pp. 15-17 et 19.

BARRES DE MESURE, p. 93.

BÉCARRE, v. *Si naturel*.

BÉMOL, v. *Si bémol*.

C

CADENCE *parfaite*, pp. 127-131, 137, 141 et 144-145; — Cadence *phrygienne*, pp. 106 et 136-137; — Cadence *plagale*, pp. 126 et 141-142.

CARACTÉRISTIQUE (Note) du mode de *fa*, p. 141; — *Item* du mode de *ré*, p. 125; — *Item* du mode de *sol*, p. 144.

CENSORINUS, p. 26.

CEPHALICUS, p. 75.

CHANT placé à la *partie supérieure*, pp. 118-119.

CHARLEMAGNE, p. 14.

CHŒUR, p. 94.

CHORAL ALLEMAND, p. 94.

CLIMACUS, p. 78; — *Item* avec *note liquescente*, *ibid.*

CLINIS, v. *Clivus*.

CLIVIS, v. *Clivus*.

CLIVUS, p. 74.

COMMUNIONS, pp. 93-94.

CONSTITUTION HARMONIQUE du mode de *fa*, pp. 104 et 141; — *Item* du mode de *la*, pp. 104 et 147; — *Item* du mode de *mi*, pp. 104-106 et 135-138; — *Item* du mode de *ré*, pp. 104 et 125; — *Item* du mode de *si*, pp. 104-107 et 149; — *Item* du mode de *sol*, pp. 104 et 143; — *Item* du mode de *ut*, pp. 104 et 151.

CONSTITUTION HARMONIQUE *irrégulière*, pp. 104-107; — Constitution harmonique *régulière*, p. 104.

CONTREPOINT, pp. 25-28; — Contrepoint de *note contre note*, pp. 3-4 et 119.

CREDO, pp. 94 et 149-150.

D

DÉCADENCE DU CHANT GRÉGORIEN (Causes de *la*), pp. 13-19 et 25-29.

DEMI-TONS CHROMATIQUES, pp. 106, 127-129 et 136-137.

DEMI-TONS (Position des) dans les *gammes grégoriennes*, pp. 41-42.

DEUTERUS, p. 50.

- DIATONIQUE (Genre), pp. 37, 45-46 et 117-118.
- DIÈSE, pp. 43-48, 106, 128-129, 136-137 et 145.
- DIFFÉRENCE entre les modes de *mi* et de *la*, p. 138; — *Item* entre ceux de *si* et de *sol*, pp. 149-150.
- DIRECTORIUM CHORI, pp. 17-18.
- DISSONANCE (Nécessité de l'emploi de *la*) dans l'harmonisation du *chant grégorien*, pp. 3-4 et 119-120.
- DISSONANCES *naturelles*, pp. 119-122; — *Dissonances naturelles simples, doubles et triples*, p. 122; — *Dissonances préparées*, pp. 119-121.
- DISTINCTIONS MÉLODIQUES, pp. 24-25, 56, 62-63, 92-93 et 96.
- DISTROPHA, p. 70; — *Distropha* et *tristropha* s'entremêlant, pp. 70-71.
- DIVISION *arithmétique*, p. 39; — *Division harmonique*, *ibid.*
- DOMINANTES, pp. 40-41.
- DURÉE des sons dans les *neumes*, v. *Valeur temporaire*.

E

- ÉCHELLES du *chant liturgique*, v. *Ambitus des modes et des tons*.
- ÉDITIONS TYPOGRAPHIQUES du *chant de la liturgie*, pp. 17-18 et 28-29.
- ÉLIMINATION du *si* des cantilènes du 4^e ton, p. 47; — *Item* du *si grave* des mélodies du 2^e ton, pp. 132-133.
- EPIPHONUS, p. 74.
- ET CUM SPIRITU TUO, p. 94.
- ÉTHOS attribué aux huit tons du *plain-chant*, p. 50.
- EXERCICE sur l'harmonisation du mode de *mi*, p. 138; — *Item* sur l'harmonisation du mode de *ré*, p. 132.

F

- FA DIÈSE, pp. 43-48, 106, 129 et 145.
- FAUSSE RELATION, v. *Triton*.
- FEINTE (Musique), p. 46.
- FEINTES, p. 46.
- FÉTIS, pp. 4 et 120-121.
- FINALES, p. 39; — *Finales du mode de sol*, p. 144; — *Finales fondamentales*, pp. 39-40 et 103-104; — *Finales harmoniques ou purement mélodiques*, *ibid.*
- FONDAMENTALE du mode de *fa*, pp. 39-40 et 103-104; — *Item* du mode de *la*, *ibid.*; — *Item* du mode de *mi*, pp. 104-106 et 135-137; — *Item* du

mode de *ré*, pp. 39-40 et 103-104; — *Item* du mode de *si*, pp. 106-107; — *Item* du mode de *sol*, pp. 39-40, 103-104 et 143; — *Item* du mode d'*ut*, pp. 39-40 et 103-104.

FONDAMENTALE INCIDENTE du mode de *mi*, p. 135; — *Item* du mode de *si*, pp. 149-150; — *Item* du mode de *sol*, pp. 143 et 145.

FORMULES, v. *Signes neumatiques composés.*

FORMULES PSALMODIQUES du 1^{er} et du 9^e ton, p. 46; — *Item* du 2^e et du 10^e ton, *ibid.*; — *Item* du 4^e et du 12^e ton, p. 48; — *Item* du 5^e ton, p. 49; — *Item* du 6^e et du 14^e ton, *ibid.*; — *Item* du mode *locrien*, p. 48.

G

GAMMES harmoniques des trois modes parfaits, pp. 154-155; — Gammes mélodiques des quatorze tons grégoriens, pp. 41-42.

GAULOIS (Chantres), pp. 14-15.

GLORIA LAUS (Verset), p. 125.

GRADUELS, pp. 93-94.

GRUPPETTO, pp. 81-83 et 94.

GUIDETTI, pp. 17-18.

GUIDO D'AREZZO, pp. 21-24, 55-63, 80, 91 et 127.

H

HARMONIE (Compatibilité du chant grégorien et de l'), pp. 103 et 117.

HARMONIE PLURITONIQUE, p. 27.

HARMONIQUES (sons), v. *Aliquotes du son.*

HARMONISATION DU CHANT GRÉGORIEN (Règles fondamentales pour l'), pp. 3-4 et 117-123.

HUCBALD, p. 26.

HYMNES, p. 94.

I

INTERVALLES MÉLODIQUES, p. 37; — Intervalles *admis* dans le *chant grégorien*, pp. 37-38; — Intervalles *conjoint*s, p. 37; — Intervalles *disjoint*s, *ibid.*; — Intervalles *prohibés*, pp. 37-38.

INTROÏTS, pp. 47 et 93-94.

ISIDORE (Saint), p. 26.

J

JEAN XIX (Le Pape), pp. 21 et 23.

JOURNAL D'ORGUE de M. Lemmens, p. 4.

K

KYRIE DE LA MESSE DU RIT DOUBLE, p. 125.

L

LAUDA SION (Prose), p. 46.

LAUDES CRUCIS (Prose), p. 46.

LETTRE DE L'AUTEUR A S. S. LÉON XIII, pp. 30-32.

LETTRES EXPLICATIVES DU CHANTRE ROMANUS, p. 91.

LIGATURES, v. *Signes neumatiques composés*.

LIGNE HORIZONTALE (Petite) placée au-dessus des notes, p. 93.

LIQUESCENTES (Notes), pp. 59-60, 71, 74-76 et 78.

LOI TONALE du mode de *ré*, pp. 131-132.

LOQUEBAR (Introït), p. 141.

M

MANUSCRITS DE CHANT GRÉGORIEN, pp. 19-25 et 81-82.

MÉLODIES GRÉGORIENNES ABRÉGÉES, pp. 14-19 et 28-29.

MESURE ARITHMÉTIQUE, pp. 55, 62, 93 et 96.

MESURE (La) dans le *chant grégorien*, pp. 61, 92 et 95.

MÉTABOLE, v. *Modulation*.

MÉTRONOME, v. *Mesure arithmétique*.

MODALITÉ, pp. 3-4 et 117-118.

MODES, p. 38; — Modes *affinaux*, v. *Tons affinaux*; — Modes *engendrés*, p. 112; — Modes *fondamentaux*, v. *Modes harmoniques parfaits*; — Mode *générateur*, pp. 110-112; — Modes *harmoniques*, pp. 40 et 103-104; — Modes harmoniques *imparfaits*, pp. 110 et 153; — Modes harmoniques *parfaits*, pp. 109-110 et 153; — Modes *impairs*, p. 40; — Mode *locrien*, pp. 47-48; — Modes *majeurs*, pp. 49, 141, 143, 149 et 151; — Modes *mélodiques*, pp. 40 et 104; — Modes *mineurs*, pp. 49, 125, 135 et 147; — Mode mineur *moderne*, p. 129; — Modes *modulants*, v. *Modes harmoniques imparfaits*; — Modes *pairs*, p. 40; — Modes *purs*, v. *Tons purs*; — Modes *unitoniques*, v. *Modes harmoniques parfaits*.

MODULATION *double* ou de *deux quintes*, p. 49; — Modulation du *Te Deum*, pp. 105-106; — Modulations *modales*, pp. 45-46.

MONTPELLIER (Manuscrit bilingue ou digraphe de), pp. 81-82.

MORDANT, p. 79.

MOUVEMENT des *mélodies grégoriennes*, pp. 24-25 et 62-63.

N

NEUMES, v. *Anticipés* (Neumes) et *Notation neumatique*.

NOTATION *carrée*, pp. 28, 74-76 et 91; — *Notation guidonienne*, pp. 21-24 et 91; — *Notation moderne*, p. 92; — *Notation neumatique*, pp. 21, 69-85 et 91; — *Notation romaniennne*, pp. 25 et 91-92.

NOTES *appuyées*, pp. 79-80; — *Notes caractéristiques des modes*, v. *Caractéristique* (Note); — *Notes de passage*, pp. 96 et 120; — *Notes liquescentes*, pp. 59-60, 71, 74-76 et 78; — *Notes prolongées*, pp. 70-71 et 93; — *Notes réelles*, pp. 96-97; — *Notes répercutées*, p. 70; — *Notes syncopées*, p. 78; — *Notes trémulantes*, p. 80.

O

ODON DE CLUNY (Saint), p. 25.

OFFERTOIRES, pp. 93-94.

ORISCUS, p. 70.

ORNEMENTS, p. 79.

P

PALESTRINA, pp. 17-19 et 28.

PALESTRINA (École de), pp. 27-28.

PASSAGE (Notes de), pp. 96 et 120.

PES, v. *Podatus*.

PHRASÉ, v. *Distinctions mélodiques*.

PLAIN-CHANT, pp. 13-15, 29-30 et 94.

PLANTIN (Édition de), p. 28.

PLIQUE *ascendante*, pp. 74 et 76; — *Plique descendante*, pp. 75-76.

PODATUS, pp. 73-74.

POINT, v. *Punctum*.

POLYPHONIE, v. *Contrepoint*.

PORRECTUS, p. 77; — *Item avec note liquescente*, p. 78.

PORTAMENTO, pp. 74-76, 79 et 120.

PORT DE VOIX, v. *Portamento*.

- PORTÉE MUSICALE, pp. 21-22 et 91.
 PRÉFACE DE LA MESSE, pp. 47, 61-62 et 139.
 PRÉLUDES des cantilènes du mode de *mi*, p. 138.
 PRÉPARATION DE LA DISSONANCE, pp. 119-121.
 PRESSUS *major*, p. 79; — *Pressus minor*, pp. 79-80.
 PROLONGÉES (Notes), pp. 70-71 et 93.
 PROPORTION entre les membres de la *distinction mélodique*, pp. 57-60.
 PROSES, v. *Séquences*.
 PROTUS, p. 50.
 PSAUMES, p. 94.
 PUER NATUS EST (Introït), pp. 97 et 143.
 PUNCTUM, pp. 69-70.

Q

- QUANTITÉ SYLLABIQUE, pp. 63-64.
 QUARTE *diminuée*, pp. 129 et 136.
 QUI LAZARUM (Répons), p. 149.
 QUILISMA armé de *trois pieds*, pp. 80-83; — *Quilisma simple* ou *simplifié*, pp. 81-83; — *Quilisma simple tournant sur lui-même*, p. 82.
 QUINTE *augmentée*, p. 129; — *Quinte mineure*, pp. 37-38 et 133.
 QUINTES (Succession indirecte de), p. 149.
 QUINTE VIDE, p. 129.

R

- RECTO TONO, pp. 61-62.
 REDOUBLEMENT du *mi* et du *si* dans l'*accord de sixte* sur ces degrés, p. 130-131.
 RÉDUCTION des *quatorze tons grégoriens* à huit, p. 43.
 RÉELLES (Notes), pp. 96-97.
 RÈGLE DE L'OCTAVE du mode de *ré*, pp. 131-132.
 RÉPERCUTÉES (Notes), p. 70.
 REQUIEM (Introït de la messe de), pp. 96-97.
 RÉOLUTION de l'*accord dissonant naturel*, pp. 112 et 120-121.
 RESPIRATION *cachée*, p. 93; — *Respiration pleine*, pp. 92-93.
 RESTAURATION du *chant grégorien*, pp. 29-32 et 92; — *Item* du *plain-chant*, pp. 29-30.

RHYTHME, pp. 55 et 95; — Rhythme *binaire*, p. 96; — Rhythme *boiteux*, pp. 55, 60 et 95; — Rhythme de la *mélodie*, pp. 61-62; — Rhythme de la *musique moderne*, p. 62; — Rhythme du *chant moderne*, *ibid.*; — Rhythme du *recto tono*, pp. 61-62; — Rhythme *grégorien*, pp. 55, 60-62 et 95-96, v. aussi *Distinctions mélodiques*, *Guido d'Arezzo*, *Mouvement des mélodies grégoriennes*, *Valeur temporaire*, etc.; — Rhythme *oratoire*, p. 61; — Rhythme *ternaire*, p. 96.

ROMANUS (Le chantre), pp. 91-92.

S

SAINT-GALL (Antiphonaire de), p. 82.

SALICUS, v. *Quilisma simple*.

SANCTUS de la messe de *Requiem*, p. 47.

SCANDICUS, p. 78; — *Scandicus* et *climacus* accouplés, p. 78.

SÉQUENCES, p. 94.

SI BÉMOL, pp. 43, 45, 106 et 127; — *Si bémol* dans le 1^{er} ton, pp. 125-126 et 131-132; — *Item* dans le 2^e ton, p. 133; — *Item* dans le 4^e ton, p. 47; — *Item* dans le 5^e ton, p. 141; — *Item* dans le 6^e ton, p. 142; — *Item* dans le 8^e ton, pp. 44, 46 et 49.

SIGNES D'AGRÈMENT, p. 79.

SIGNES NEUMATIQUES *composés*, p. 73; — Signes neumatiques composés de *deux notes*, *ibid.*; — *Item* de *plus de trois notes*, p. 85; — *Item* de *trois notes*, p. 77; — Signes neumatiques *simples*, p. 69.

SIGNIFICATIVES (Lettres) du chantre Romanus, p. 91.

SI NATUREL dans le 1^{er} ton, pp. 125-126 et 131-132; — *Item* dans le 2^e ton, pp. 132-133; — *Item* dans le 4^e ton, pp. 47-48; — *Item* dans le 5^e ton, pp. 141-142.

SOL DIÈSE, pp. 106, 129 et 136-137.

SOLI, pp. 25 et 93-94.

SOLMISATION PAR MUANCES, p. 46.

STROPHICUS, p. 70; — *Item* avec *note liquescente*, p. 71.

SUBSTITUTION, pp. 122-123.

SUCCESSIONS ANTITONALES, pp. 46, 48-49, 110, 118, 126-128, 135-138 et 144.

SYMÉTRIE entre les membres de la *distinction mélodique*, pp. 57-60.

SYNCOPE, p. 78.

T

TABLEAU SYNOPTIQUE DES MODES au point de vue *harmonique*, p. 103; — *Item* au point de vue *mélodique*, p. 50.

TE DEUM (Hymne), pp. 47-48, 94, 105-106 et 139.

- TEMPS, pp. 60 et 96; — Temps *faible*, pp. 93 et 96; — Temps *fort*, *ibid.*
- TÉTACORDE, p. 109; — Tétracorde *imparfait*, p. 110; — Tétracorde *parfait*, pp. 109-110.
- TETRARDUS, p. 50.
- THESIS, p. 96.
- TINCTORIS (Jean), p. 26.
- TONALITÉ du *chant grégorien*, pp. 113 et 120-121.
- TONIQUE, v. *Fondamentale*.
- TONS *affinaux*, pp. 43, 46-47, 49, 126, 133, 139, 141 et 147; — Tons *authentiques*, pp. 38-39; — Tons *commixtes*, pp. 42 et 46; — Tons *connexes*, p. 42; — Tons *diminués*, *ibid.*; — Tons *impairs*, *ibid.*; — Tons *imparfaits*, *ibid.*; — Tons *inusités*, pp. 46-49, 139 et 150; — Tons *irréguliers*, p. 42; — Tons *majeurs*, v. *Modes majeurs*; — Tons *mineurs*, v. *Modes mineurs*; — Tons *mixtes*, p. 42; — Tons *pairs*, *ibid.*; — Tons *parfaits*, pp. 42-43; — Tons *plagaux*, pp. 38-39; — Tons *purs*, pp. 125 et 141; — Tons *réguliers*, pp. 42-43; — Tons *surabondants*, p. 42.
- TORCULUS, p. 77; — *Item avec note liquescente*, p. 78.
- TRAITS, pp. 93-94.
- TRANSPOSITION à la *quarte inférieure*, pp. 43-44 et 106; — *Item à la quinte inférieure*, pp. 43, 125, 133, 139 et 141.
- TREMULA, p. 80.
- TRILLE, pp. 80-83 et 94.
- TRIOLET, p. 60.
- TRISTROPHA, p. 70.
- TRITON, pp. 37-38, 45, 47, 110, 125-126, 131-133, 138 et 141.
- TRITUS, p. 50.

U

- UNIVERSI QUI TE EXPECTANT (Graduel), pp. 62-63.
- UT DIÈSE, pp. 128-129.

V

- VALEUR TEMPORAIRE, pp. 25, 56, 58 et 60-61; — Valeur temporaire de *deux tristropha* qui se succèdent, p. 71; — *Item de la distropha*, p. 70; — *Item de la distropha* jointe à la *tristropha*, pp. 70-71; — *Item de l'apostropha*, p. 70; — *Item de la tristropha*, *ibid.*; — *Item de la virga*, pp. 69-70; — *Item du climacus*, p. 78; — *Item du clivus*, p. 74; — *Item du podatus*, p. 73; — *Item du porrectus*, p. 77; — *Item du portamento du cephalicus* et de l'*epiphonus*, p. 76; — *Item du pressus major*, p. 79; — *Item du pressus minor*, pp. 79-80; — *Item du punctum*, pp. 69-70; — *Item du scandicus*, p. 78; — *Item du torculus*, p. 77.

VAN DAMME (Chanoine), p. 5.

VERBUM SUPERNUM PRODIENS E PATRIS (Hymne), p. 144.

VIRGA, pp. 69-70.

VIRGULA, v. *Virga*.

VIRGULE, v. *Virga*.

VOCALISES, p. 94.

VOX IN RAMA (Communion), p. 143.

FIN DE LA TABLE ALPHABÉTIQUE.

TABLE DES MATIÈRES.

un chant naturel, élégant et facile. — En général, quel doit être le rythme de ce chant? — L'harmonie que l'on applique aux mélodies de saint Grégoire, depuis le IX^e siècle jusqu'à nos jours, est un sérieux obstacle au rétablissement du vrai rythme qui leur convient. — La notation chargée noire et les abréviations mélodiques de nos livres de chant ne sont pas moins fatales à ce rythme. — Conclusion : la restauration du *chant grégorien* est relativement facile; celle du *plain-chant* est hérissée de difficultés. — Lettre à S. S. LÉON XIII.

CHAPITRE I. — DE LA CONSTITUTION MÉLODIQUE DU
CHANT GRÉGORIEN 33-50

SOMMAIRE. — Le chant grégorien est diatonique. — Intervalles mélodiques qu'il admet, intervalles qu'il rejette. — Un mot sur le triton et la quinte mineure. — Le chant grégorien comprend sept modes divisés chacun en deux tons, l'un authentique, l'autre plagal. — Étendue ou *ambitus* de chaque mode et de chaque ton. — De la division harmonique et arithmétique des tons. — Leurs finales fondamentales ou harmoniques. — Leurs dominantes. — Place du demi-ton dans les échelles grégoriennes. — Ce que l'on doit entendre par ton pair et impair, parfait et imparfait, régulier et irrégulier, diminué et surabondant, mixte, connexe et commixte. — De la réduction des quatorze tons à huit. — Motifs et conséquences fâcheuses de cette réduction. — Exemple à l'appui. — Emploi du *si bémol* et du *fa dièse* dans les modulations modales. — Leur rôle plus ou moins logique dans les transpositions que l'on a fait subir aux tons primitifs du chant grégorien. — Tableau des huit tons réduits, avec l'indication de leurs noms latinisés, de leurs finales, de leur division en authentiques et plagaux, et du caractère de l'*éthos* qu'on leur attribue généralement aujourd'hui.

CHAPITRE II. — DE LA CONSTITUTION RHYTHMIQUE DU
CHANT GRÉGORIEN 51-64

SOMMAIRE. — La musique a pour éléments fondamentaux la *mélodie* et le *rythme*. — Le rythme peut consister ou dans la mesure arithmétique des sons ou dans le phrasé musical ayant la respiration pour cadre et l'accent pour moteur. — Doctrine de Guido d'Arezzo sur le rythme qui convient aux cantilènes de saint Grégoire. — Corollaires tirés de la doctrine de Guido : 1^o la valeur temporaire du chant grégorien se divise en deux fois plus grande et deux fois plus petite; 2^o il doit y avoir proportion et symétrie entre les divers membres d'une distinction mélodique; 3^o il s'ensuit que la mesure musicale est clairement indiquée par le moine de Pompose. — Il y a donc une

Pages.
différence capitale entre le rythme du chant grégorien et celui de la parole. — La modification rythmique qui se manifeste dans les chants passant du *recto tono* à la conclusion mélodique, confirme notre thèse. — D'après ce qui précède, il y a peu de différence entre le rythme du chant grégorien et celui du chant moderne. — Quant au mouvement de la musique grégorienne, il est clairement indiqué par Guido d'Arezzo, lorsque celui-ci enseigne que les périodes ou distinctions doivent être dites d'une seule haleine. — L'accent trouve toujours sa place sur le temps fort, soit directement, soit par anticipation.

CHAPITRE III. — SUITE DU CHAPITRE PRÉCÉDENT. — CLEF DU RHYTHME GRÉGORIEN D'APRÈS LES NEUMES . 65-85

SOMMAIRE. — Signes neumatiques SIMPLES : *punctum*, *virgula*, *apostropha*. — *Apostropha* doublée et triplée. — *Strophicus*; nécessité de ce signe. — *Oriscus*. — *Apostropha* simple, double ou triple jointe à une ligature. — *Distropha* et *tristropha* s'entremêlant. — Deux *tristropha* se succédant immédiatement. — *Apostropha* sous *distropha*. — *Strophicus* finissant par une note coulée. — Neumes COMPOSÉS : 1^o de deux notes réelles (*podatus* et *clivus*); 2^o d'une note réelle et d'une liquescente (*epiphonus* et *cephalicus*); 3^o de trois notes réelles (*torculus*, *porrectus*, *scandicus*, *climacus*). — *Climacus* modifié par l'*ancus*. — Signes d'AGRÈMENTS MÉLODIQUES : *portamento*, *pressus major*, *pressus minor*, *quilsma* (trille), *quilsma* (gruppetto). — Réunion du trille et du gruppetto. — Des autres ligatures ou formules de neumes composées de plus de trois sons. — NOTE DE L'ÉDITEUR.

APPENDICE AUX CHAPITRES II ET III 87-97

SOMMAIRE. — NOTE DE L'ÉDITEUR. — Observations sur le rythme grégorien, que l'auteur comptait placer en tête de ses accompagnements liturgiques. — Notes importantes recueillies dans les papiers de M. Lemmens.

CHAPITRE IV. — DE LA CONSTITUTION HARMONIQUE DES MODES GRÉGORIENS. 99-112

SOMMAIRE. — Le chant grégorien est mélodique de sa nature, mais il peut recevoir une harmonisation propre à chacun de ses modes. — Les modes de *ré*, de *fa*, de *sol*, de *la* et de *ut* sont harmoniques; ceux de *mi* et de *si* ne sont que mélodiques, et ce ne sont point leurs gammes apparentes qui en indiquent l'harmonisation. — L'harmonisation des modes grégoriens est *régulière* ou *irrégulière* : régulière, dans les modes de *ré*, de *fa*, de *la* et de *ut*; irrégulière, dans ceux de *mi*, de *sol* et de *si*. — Raisons à l'appui de cette double classification. — Les modes

harmoniques sont, en outre, *parfaits* ou *imparfaits*, suivant la nature du tétracorde d'où ils sont tirés. — Le tétracorde de *sol* est parfait : il engendre donc trois modes harmoniques parfaits, à savoir, ceux de *sol*, de *la* et d'*ut*. — Le tétracorde d'*ut* est imparfait : il produit, en conséquence, les modes harmoniques imparfaits de *ré* et de *fa*. — Cependant, le mode harmonique d'*ut* se trouve dans une position exceptionnelle qui le fait ranger dans la classe des modes harmoniques parfaits. — Comment le mode de *sol* engendre-t-il les modes de *la* et d'*ut* ? Réponse à cette question de philosophie musicale.

CHAPITRE V. — SUITE DU CHAPITRE PRÉCÉDENT. — DE L'HARMONISATION DES MODES 113-155

SOMMAIRE. — Faut-il accompagner le chant grégorien ? — Dans l'hypothèse affirmative, l'accompagnement doit s'identifier, autant que possible, avec la mélodie. — Pour être tel, il faut qu'il soit : 1^o *modal*, c'est-à-dire conforme à l'échelle diatonique de chaque mode; 2^o *tonal*, c'est-à-dire conciliant harmoniquement l'unité du ton avec l'unité du mode; 3^o *musical*, c'est-à-dire plaçant la cantilène à la partie supérieure, — excluant le contrepoint de note contre note, — partageant le caractère expressif et rythmique de la mélodie, — et admettant la dissonance. — Observation sur le système des tonalités musicales formulé par M. Fétis. — Il y a trois dissonances naturelles, que l'on peut attaquer sans préparation. — Résumé de tout ce qui précède. — L'harmonie diatonique du chant grégorien est renfermée dans les trois modes fondamentaux du tétracorde de *sol*. — Pour ne point déroger à l'usage général, on donnera ici l'harmonisation des sept modes, en commençant par celui de *ré*.

Le MODE DE *RE* est harmonique imparfait; il est mineur. — C'est le *si naturel* qui le caractérise. — Il n'emploie le *si b* que pour éviter le triton. — Le 1^{er} ton emprunte l'harmonie de son affinal. — Il faut éviter la succession immédiate du *si naturel* et du *si b*. — La dominante exclut l'accord parfait, lorsqu'elle est suivie de la fondamentale accompagnée du même accord et portant l'accent rythmique. — Toutefois, cette succession est tolérable, quand l'*ut* et le *ré* occupent la partie mélodique. — L'*ut #*, dont se sont servis certains harmonisateurs, sort du genre diatonique. — La quinte *vide* sur la dominante n'est guère admissible qu'au temps faible. — On choisira, de préférence, les successions harmoniques qui imitent la formule modale : *ré-ut-ré*. — Exemples d'autres

successions tonales. — Loi tonale du mode de *ré*. — Exercice sur l'harmonisation de ce mode. — Il est rare de rencontrer le *si naturel* dans les chants du 2^e ton.

Le MODE DE *MI* est mélodique; il est mineur. — La note *mi* n'est pas la fondamentale de ce mode. — L'accord parfait de *mi* majeur n'est pas diatonique; on ne peut l'admettre qu'à la fin de la cantilène. — En prenant la note *la* pour fondamentale, l'harmonisation du mode de *mi* devient simple et naturelle. — On évitera alors de faire acte de cadence parfaite sur deux accords parfaits mineurs. — Le mode de *mi* ne diffère de celui de *la*, qu'au point de vue purement mélodique. — L'organiste doit terminer son prélude en *la* ou en *ut*, suivant le neume initial de la cantilène. — Exercice sur l'harmonisation du mode de *mi*. — Les prétendus chants du 4^e ton appartiennent généralement au 12^e ton ou au mode locrien.

Le MODE DE *FA* est harmonique imparfait; il est majeur. — Le *si naturel*, qui est la caractéristique de ce mode, apparaît partout dans les chants purs, à l'exclusion du *si ♭*. — Dans les autres chants du mode de *fa*, on se sert du *si ♭* pour éviter la fausse relation de triton. — Le mode de *fa* a la cadence parfaite, mais, rigoureusement parlant, le 5^e ton est privé de la cadence plagale. — L'accompagnement du 6^e ton fait généralement usage du *si ♭*.

Le MODE DE *SOL* est harmonique parfait; il est majeur. — *Sol* est la vraie fondamentale, mais l'*ut* devient souvent fondamentale incidente. — De cette dualité résulte une grande richesse dans l'harmonie. — Le *fa naturel* est la caractéristique du mode de *sol*. — Quelques chants se terminent en *ré*, au lieu de finir en *sol*, qui est la finale régulière du mode. — Emploi du *fa ♯* et du *si ♭*. — La cadence parfaite avec *fa naturel* est fausse; quant au *fa ♯* introduit dans cette cadence, il détruit la pureté du mode. — Dans le 8^e ton, la dominante *ut* joue souvent le rôle de fondamentale incidente, plus souvent même que dans le 7^e.

Le MODE DE *LA* est harmonique parfait; il est mineur. — L'harmonisation de ce mode ressemble beaucoup à celle de son affinal *ré*.

Le MODE DE *SI* est mélodique; il est majeur. — Le *la* sert ici de fondamentale incidente, tandis que, pour le mode de *sol*, c'est l'*ut* qui remplit ce rôle. — Les chants du mode de *si* sont tous plagaux.

Le MODE D'*UT* est harmonique parfait; il est majeur. — L'accord de septième sur la dominante s'emploie surtout comme accord de passage.

	Pages.
<p>RÉSUMÉ DES CHAPITRES IV ET V : des sept finales du chant grégorien, cinq sont fondamentales, une est médiate, et une, dominante. — Des sept modes, trois sont harmoniques parfaits; les autres sont imparfaits et empruntent leur harmonie aux modes parfaits. — Exemples de l'<i>ambitus</i> des trois modes parfaits harmonisés avec le chant placé d'abord à la partie supérieure, puis à la basse.</p>	
<p>TABLE ALPHABÉTIQUE.</p>	157-168

FIN DE LA TABLE DES MATIÈRES.

*Ô Marie conçue sans péché,
priez pour nous qui avons recours à vous!*

Les 20 premières pages de ce PDF donne un aperçu de la qualité, *bonne ou mauvaise*, de l'édition papier. La qualité dépend du livre original dont nous nous sommes servi pour produire le fac-similé (*texte numérisé*).

Il est possible de commander l'édition papier à prix abordable en visitant le site :

canadienfrancais.org

Plusieurs autres livres sont également disponibles sur le même site, toujours à prix abordable.