



ELIAS QUIDEM VENTURUS EST, ET RESTITUET OMNIA.

Lalande Library of Rare Books

DICO VOBIS, QUIA ELIAS JAM VENIT, ET NON

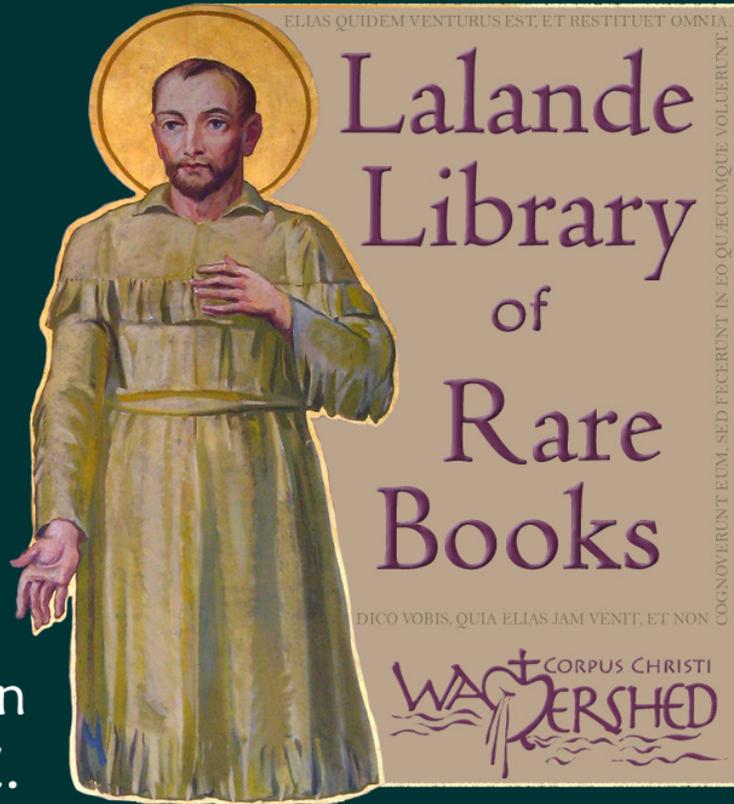


COGNOVERUNT EUM, SED FECERUNT IN EO QUAE CUMQUE VOLUERUNT.

<http://lalandelibrary.org>

*Saint Jean de Lalande,
pray for us!*

If you appreciate this book, please consider making a tax-deductible donation to Corpus Christi Watershed, a 501(c)3 Catholic Artist Institute, located in Corpus Christi, TX.



For more information, please visit:

<http://ccwatershed.org/>



1946 : : Potier : : *L'ART de L'ACCOMPAGNEMENT du CHANT GRÉGORIEN*

CHANOINE FRANCIS POTIER

L'ART
DE L'ACCOMPAGNEMENT
DU CHANT GRÉGORIEN

MIDDLEBURY COLLEGE LIBRARY

Défense et illustration
de l'harmonie grégorienne
et Essai de bibliographie
critique

1946

DESCLÉE & Cie

MIDDLEBURY COLLEGE LIBRARY
MIDDLEBURY, VERMONT
U.S.A.

Gift French S.S. 14 Aug '52

Library of
MIDDLEBURY
COLLEGE

MT
190
P6

IMPRIMATUR.

✠ FRANÇOIS JEAN MARIE

Ev. de St Briec

St Briec, le 27^a Oct. 1945.

Une partie not
Direction de la
de 1936.

Il s'agit ici d'
intérêt pour tou
sans doute de
structure » les ar
passionneront de
matériels. Mais
spirituel; toujou
encore, Dieu me
soucieux par sur

Au reste l'acc
problème théoric
Il est à sa maniè
tienne et ressorti

Il n'est point
pages qui vont si



PRÉFACE.

Une partie notable du présent ouvrage a été écrite à la demande de la Direction de la *Revue grégorienne* et a paru dans cette Revue à partir de 1936.

Il s'agit ici d'un problème qui n'est pas, qui ne doit pas être sans intérêt pour tous ceux qui ont le zèle de la Maison de Dieu. Il en est sans doute de plus graves en cette après-guerre. Les « réformes de structure » les améliorations sociales, les préoccupations d'ordre temporel passionneront davantage une opinion avide de nouveautés et de progrès matériels. Mais toujours il sera nécessaire d'affirmer la primauté du spirituel; toujours il y aura place pour la culture désintéressée. Il y a encore, Dieu merci, de par le monde des esprits curieux de savoir et soucieux par surcroît de la beauté musicale de nos offices liturgiques.

Au reste l'accompagnement du chant grégorien n'est pas seulement un problème théorique; il est éminemment pratique et d'utilité quotidienne. Il est à sa manière une œuvre sociale au sein de la communauté chrétienne et ressortit à ce titre à l'Action catholique.

Il n'est point nécessaire de justifier plus longuement les modestes pages qui vont suivre.



RIE

27^a Oct. 1945.



DU MÊME AUTEUR :

1. **La formation musicale du Séminariste** : Simples notes théoriques et pratiques pour l'enseignement de la musique dans les Petits et Grands Séminaires. 1 vol. in-12, 84 p. Paris, Desclée et Cie.
2. **Manuel pratique d'accompagnement des Cantiques modernes et du Chant Grégorien** selon les principes rythmiques et modaux de Solesmes. 1 vol. in-8, 140 p., Paris, Desclée et Cie.
3. **Corrigé des Exercices pratiques**. 1 brochure in-8, 52 p., Paris, Desclée et Cie.
4. **La Méthode bleue** ; Méthode d'harmonium très facile, progressive et graduée à l'usage des commençants. 1 vol. in-4, 84 p., Procure de musique, St-Leu-la-Forêt.
5. **L'A. B. C. du clavier** : Etudes de mécanisme, de gammes et d'arpèges pour harmonium ou piano. Nouvelle édition revue et complétée, 20 p., Paris, Hérelle.
6. **Les Vêpres du Dimanche** : accompagnement complet et très facile des Vêpres du dimanche pendant l'année, le Carême et le Temps pascal. 1 vol. in-4, 14 p., Procure de musique, St-Leu-la-Forêt.
7. **Kyriale paroissial** : accompagnement très facile à 3 parties des messes les plus usuelles (en collaboration avec M. A. Goyatton). 12 cahiers, chez Goyatton, Vaux-en-Bugey (Ain) et chez Biton, St-Laurent-sur-Sèvre.
8. **Messe Royale de Henri du Mont**, à 3 voix mixtes (S. A. B.) ou à 2 voix égales, avec alternance du peuple à l'unisson et accompagnement d'orgue. Procure de musique, St-Leu-la-Forêt.
9. **Messe des Anges** à 3 voix mixtes (S. A. B.) avec alternance du peuple et accompagnement d'orgue (en préparation).
10. **Messe en l'honneur de St-Yves** (en préparation).
11. **Fantaisies et Variétés** : saynètes, monologues et poésies diverses avec accompagnement de piano. 1 vol. in-8, Guingamp, Edit. Thomas (épuisé).
12. **Recueil de Cantiques populaires**. 1 vol. in-12, 192 p., St-Brieuc, Prud'homme.

L'A

Parler de l'anodine, indifférent tout cas qu'y ; que l'accompagnement campagnes y ; se pare discrétions vulgaires frère siamois.

elles sa part. le rôle, les d et lui fait sou de droits, sin de parent pau maltraite ; on

Ne serait-il de lui donner histoire? d'en Assurément l mais généreux

Disons d'ab les principes, c ment. Le char et il est clair q lui rend parfoi imprécise, pres de précision h volontiers — nécessaire dar composée surt

* Cf. *Revue Gr*
N° 745. —

L'ART DE L'ACCOMPAGNEMENT DU CHANT GRÉGORIEN¹.

I

Sujet ingrat.

Parler de l'accompagnement du chant grégorien semble chose fort anodine, indifférente à beaucoup, pleine d'intérêt pour quelques-uns. En tout cas qu'y a-t-il de plus courant, de plus fréquent et de mieux connu que l'accompagnement dans nos églises? Le plus pauvre lutrin de nos campagnes y fait appel, comme la mieux sonnante de nos tribunes. Qu'il se pare discrètement d'une allure distinguée ou qu'il affiche des prétentions vulgaires, il fait corps avec le chant lui-même et le suit, comme un frère siamois. Aussi bien toutes nos revues de musique religieuse lui font-elles sa part. De temps en temps un article en rappelle l'importance, le rôle, les difficultés; ou bien il lui trace impérieusement ses devoirs, et lui fait souvenir de l'humilité de sa condition, car pour lui il n'y a pas de droits, sinon celui de s'effacer. L'accompagnement est une espèce de parent pauvre, qu'on laisse volontiers dans un coin, qu'on oublie, qu'on maltraite; on lui pardonne mal de réclamer sa place.

Ne serait-il pas bon et utile de le réhabiliter? de lui rendre ou plutôt de lui donner ses lettres de noblesse? d'en dire la récente et pénible histoire? d'en affirmer les légitimes exigences et le rôle véritable? Assurément l'entreprise ne manque pas d'ambition; elle est délicate, mais généreuse et vaut peut-être qu'on la tente.

Disons d'abord, pour mettre notre conscience à l'aise et sauvegarder les principes, que l'idéal serait évidemment de se passer d'accompagnement. Le chant grégorien est monodie pure, il a été conçu comme tel; et il est clair qu'en soi l'accompagnement ne lui ajoute rien, que même il lui rend parfois mauvais service, dans les cas notamment où la modalité, imprécise, presque insaisissable, ne s'accommode guère de toute espèce de précision harmonique. Mais ceci admis *en thèse* — et nous l'admettons volontiers — il n'en reste pas moins qu'*en fait* l'accompagnement est nécessaire dans beaucoup d'églises de paroisses, où la petite schola, composée surtout de bonnes volontés, ne consentirait jamais à chanter,

¹ Cf. *Revue Gregorienne*, 1936, p. 113.

si elle ne se sentait soutenue par l'harmonium, et qu'il a encore une utilité incontestable quand les voix sont peu fournies, hésitantes, etc. (La meilleure preuve est qu'à Solesmes, où en principe on n'aime pas l'accompagnement, on accompagne en fait la plupart du temps). Donc la question de l'accompagnement se pose en fait, et il faut la traiter, comme l'affirmait encore en avril dernier le P. Dom Gajard au Congrès de Musicologie de Barcelone, aux applaudissements des grégorianistes présents.

Faut-il l'avouer pourtant? Nous ne l'abordons pas sans crainte. Le sujet en effet est épineux, ingrat et voué en partie à l'incompréhension. Il y a à cela de multiples raisons :

1^o D'abord nombre de gens le dédaignent, comme indigne de leurs préoccupations, étrangers qu'ils sont à toute sorte de musique. Le monde des sons leur est fermé, et ils s'en flattent souvent. Pour un peu, ils le condamneraient sans appel au nom de la *Ligue contre le bruit*, au même titre que le sifflet des trains ou le tapage intempestif des appareils de T. S. F. Pour eux du reste, le musicien, quel qu'il soit, est aussi utile à la société qu'un joueur de quilles. Leur direz-vous qu'il fut jadis des musiciens-poètes, véritables conducteurs de peuples? Qu'Homère, le vieillard aveugle, chantait ses poèmes en s'accompagnant de la lyre et donnait une âme commune aux peuples helléniques? Que Tyrtée enflammait de ses chants l'ardeur guerrière des Spartiates? Légende et conception périmées, vous répondraient ces ennemis de la musique. 'Ὅμοιος φυτόν, disait Aristote du sceptique. Comme les sceptiques, ils sont semblables à une souche; aucun raisonnement ne prévaut contre eux : ils manquent d'antennes réceptrices. On ne peut que les abandonner à leur malheureux sort.

Mais ils se consolent facilement : ils vivent dans le réel, ils s'agitent, ils agissent parfois, ils font des œuvres, des affaires. Ils n'ont pas le temps, disent-ils, de s'envoler sur les ailes du rêve et de la fantaisie, de s'occuper d'art. L'art tue l'action; il faut tuer l'art, et d'abord celui qui fait du bruit.

L'espèce en est prolifique.

2^o Il en est d'autres qui aiment la musique, et s'y intéressent. Ils sont friands de belle musique. Ils ne manquent pas un concert ou une audition importante. Mélomanes, snobs ou amateurs, il n'importe. A la cause musicale on les trouve toujours dévoués, jusqu'à la bourse inclusivement. Ils se font gloire d'être *supporters* de la Maîtrise, sinon même d'y apporter le concours de leur voix. Malheureusement leur culture musicale est superficielle ou bien elle n'a pas été orientée suffisamment vers le chant grégorien. Ils sont incapables de juger un accompagnement en connaissance de cause, incapables de faire la distinction entre un accompagnement barbare et un accompagnement correct.

Nos meilleurs organistes eux-mêmes pourraient-ils toujours se flatter de l'improviser selon les meilleurs principes? Leurs soucis vont ailleurs.

Rien d'étonnant à cela : mis à part l'*Institut grégorien*, où donc s'enseigne une doctrine sérieuse, originale, homogène, bien au point, dans quelles Ecoles, dans quels Conservatoires? L'harmonie classique, le contrepoint, la fugue, l'orgue y sont l'objet de savantes leçons, qui n'ignorent rien des acquisitions de la science moderne. Mais l'étude de l'harmonisation grégorienne est délaissée ou bien elle est faite dans un but tout pragmatique et asservie à un empirisme attardé. Les faits grégoriens ne sont pas analysés en eux-mêmes et pour eux-mêmes; ils continuent à être considérés en dépendance de la musique moderne, comme à travers un prisme qui les travestit. Et c'est l'hypothèse la plus favorable.

Sauf exception, les musiciens d'église manquent donc à leur devoir. Par leur enseignement, par leur exemple, ils pourraient faire beaucoup dans ce domaine. Leur valeur incontestable et leur prestige seraient de nature à créer facilement un courant favorable. Un tel soin leur paraît sans doute indigne d'eux.

3° Parmi ceux qui croient encore à sa vertu et qui consentent à l'étudier, un bon nombre sont à priori disposés au moindre effort, par paresse d'esprit ou par désir incoercible d'arriver rapidement au but, n'importe lequel. Les longues études leur font peur. Mais ils veulent à tout prix faire des accords. Ils ont la frénésie, la fringale des accords. Malgré les plus sages avertissements, ils ne veulent pas comprendre que l'harmonie est un vaste monde aux multiples secrets qui ne se découvrent qu'aux généreux aventuriers. Mais non, pensent-ils : il n'y a pas tant de mystères dans l'harmonie! L'initiation doit être rapide, sans cérémonies compliquées ni absconses, et tous les profanes y sont conviés. Qu'on laïcise le temple, s'il est nécessaire, et que la déesse, sans exiger d'interminables hommages préalables, rende ses oracles. Quelques principes, quelques trucs, quelques ficelles, et le tour sera joué.

A l'épreuve, les enthousiasmes tombent qui se fondaient sur de telles erreurs; les énergies s'effondrent, les convictions disparaissent : on n'avait pas prévu la difficulté! Et comme on n'avait pas fait de sérieuse provision de forces pour la route, « on saigne du nez », comme l'aventurier de La Fontaine, par peur du risque et de l'effort; on se décourage et l'on abandonne. Pas sans déception intime! Mais, bien sûr, on ne s'accusera pas soi-même... Et l'on se rabattra quand même sur les accords, c'est-à-dire sur des agrégations de notes invraisemblables, sur des enchaînements informes qui n'ont de nom dans aucune langue. Ça flatte l'oreille et ça répand un air de fête...

Bien des raisons excusent ou du moins expliquent de pareilles mentalités. Nous vivons au siècle du cinéma et de la T. S. F.! Nous aimons ce qui va vite, ce qui est voyant, ce qui brille. Il est si difficile de travailler dans le calme, de réfléchir dans le silence de la solitude! Se retirer loin de la foule, fuir les oisifs et les bavards, s'atteler bénévolement à un

utilité
. (La
com-
estion
omme
Musici-
ents.
sujet
Il y a

leurs
onde
ils le
même
areils
utile
s des
e, le
lyre
yrtée
de et
ique.
sont
eux :
inner

itent,
mps,
uper
ruit.

sont
une
A la
lusi-
ême
lture
nent
nent
un

atter
eurs.

4 L'ART DE L'ACCOMPAGNEMENT DU CHANT GRÉGORIEN.

labeur obscur, délicat, patient, relativement ardu, dont si peu de gens seront capables d'apprécier le résultat, s'avère pour les générations actuelles un sacrifice hors de proportion avec son objet ou avec leurs propres forces. Le jeu vraiment n'en vaut pas la chandelle!...

La Fontaine nous en donne la moralité :

« Aucun chemin de fleurs ne conduit à la gloire »,

ni à la science de l'harmonisation.

4° Mais alors, que reste-t-il donc dans cette Pambéotie? Il reste le petit groupe de ceux que l'effort n'effraie pas et qui inlassablement poursuivent la perfection qui se dérobe. *Pusillus grex!* Ils aiment la musique. Ils s'intéressent par devoir et par goût à toutes les formes de la musique religieuse. Ils comprennent toute l'importance du chant grégorien et aussi celle du vêtement harmonique qui éventuellement l'accompagne. S'ils en ont les loisirs et les moyens, ils ne reculent devant aucun effort pour acquérir la science et l'art de l'accompagnement.

Ils ne sont pas toujours des savants; mais ils reconnaissent modestement leur ignorance. Ils profitent de toutes les occasions pour parfaire leur science, ils lisent, ils écrivent, ils consultent, rarement contents d'eux, toujours friands d'un bon conseil. A leur tâche musicale, comme à tout ce qu'ils font, ils apportent un soin scrupuleux. Ils savent que l'Eglise a le droit d'être servie par un art musical irréprochable et que Dieu veut être loué avec toute la perfection désirable. Ils savent que rien n'est petit dans la maison de Dieu et que rien n'est trop beau pour Dieu.

Ces dispositions nous enchantent. Elles suffisent à chasser toutes nos hésitations. Il n'est point de sujet si ingrat qui ne garde quelques fidèles. C'est pour eux que nous écrivons ces modestes pages.

II

L'importance de l'accompagnement.

Faut-il ou ne faut-il pas accompagner le chant grégorien? La question est toujours fort débattue entre les musiciens. En face de la solution nous trouvons des extrémistes et aussi des centristes, dont la position est due parfois à des circonstances fortuites.

« Un maître de chapelle assiste à une cérémonie pendant laquelle l'orgue, au lieu d'accompagner les voix, les couvre et les écrase même sans merci. Ce maître devient sur l'heure partisan convaincu des chants *a cappella* qu'il n'approuvait peut-être guère jusqu'alors.

Autre cas, à l'opposé. J'ai connu un prêtre, bon musicien, qui un jour accepta le poste de directeur de Schola dans une Institution de jeunes filles. « Surtout, lui avait-on dit, du beau grégorien et sans accompagnement! Au moins nous entendrons la voix de nos élèves. »

Le travail fut excellent dans les débuts. Répétitions et exécutions, tout sans instrument. Ces voix fraîches obtenaient de beaux effets... Le succès ne se déroba pas.

Vint un jour de fête... Les voix moins nombreuses ce soir-là et quelque peu fatiguées accrochèrent dès le début. Panique générale. Un peu plus il y aurait eu catastrophe.

Depuis ce mauvais passage, les enfants ne retrouvèrent pas le bel entrain du début et j'ai constaté que le directeur était devenu chaud partisan de la musique vocale accompagnée. ¹ »

Il est convenable d'asseoir son opinion sur des arguments plus solides et moins sujets à caution. Dans un premier article, nous avons indiqué d'une façon sommaire la solution classique et traditionnelle du problème. Sans avoir la prétention de dirimer le débat, nous nous permettons d'y revenir. Le plan de cet exposé sera bien simple : la thèse — l'hypothèse.

A. — LA THÈSE.

Le chant grégorien doit se passer de toute tutelle instrumentale ; pour de multiples raisons, il ne doit pas être accompagné :

1° Raison *historique* : le chant grégorien est monodie pure, conçue et pendant des siècles exécutée comme telle. Le répertoire grégorien se constitue à partir du VII^e siècle et l'harmonie, ou plutôt le contrepoint, conçu comme mélodies superposées d'après des règles précises, ne naît qu'au XV^e-XVI^e siècle. Adjoindre donc un accompagnement au chant grégorien, c'est marier deux choses incompatibles, de caractère très différent ; c'est sur un vieux corps mettre un habit neuf et moderne ; c'est enserrer la libre et svelte mélodie dans un corset étroit, aux contours rigides, qui n'est pas fait à sa taille et à sa nature, un corset où elle étouffe. Pourquoi vouloir unir deux choses disparates, qui jurent ensemble et qui ne peuvent que faire mauvais ménage ? L'esprit unificateur et caporaliste de l'harmonie moderne ne peut convenir à l'indépendante et archaïque mélodie grégorienne : ce sont enfants d'époque, d'humeur et d'âge fort différents, dont le mariage ne serait qu'une lamentable mésalliance.

2° Raison *scientifique* : l'accompagnement échappe difficilement à bien des dangers, comme celui d'apporter des précisions redoutables au point de vue modal. Son principe le moins discuté — et son devoir — est de synthétiser les éléments les plus immédiats de la mélodie sans rien préjuger de la suite. Il s'en acquitte nécessairement avec un matériel harmonique relativement riche. Ainsi une pièce écrite sur l'échelle diatonique ordinaire sans accidents sera accompagnée avec tous les accords établis sur chaque degré de la gamme correspondante. Mais souvent la

¹ *Revue Ste Cécile*, déc. 1932, p. 165.

gens
ations
leurs

petit
ivent
sique.
sique
aussi
ils en
pour

odes-
faire
eux,
tout
glise
veut
petit

nos
èles.

tion
ous
due

elle
me
nts

our
nes
m-

6 L'ART DE L'ACCOMPAGNEMENT DU CHANT GRÉGORIEN.

mélodie n'a pas assez d'éléments pour établir l'harmonie. Il faut pourtant choisir et traduire, c'est-à-dire préciser indûment ce qui doit rester modalement imprécis. La loi primordiale de la fidélité intégrale s'en trouve atteinte.

D'autre part l'indication du mode n'est pas démonstrative. M. H. Potiron l'explique fort bien :¹ « Trop de gens s'imaginent que les compositeurs des mélodies grégoriennes ont écrit par exemple un 1^{er} mode en *ré* ou un 8^e en *sol* et que les manuscrits se sont copiés les uns sur les autres, alors que réellement entre la mort de S. Grégoire-le-grand et les premiers manuscrits sur lignes, les seuls lisibles, il s'est écoulé presque quatre cents ans, et que vraisemblablement dans ce laps de temps la tradition a été purement orale et que les scribes, *témoins* de cette tradition, l'ont consignée non d'après le nom des notes, mais d'après la nature des intervalles mélodiques, ce qui a entraîné des divergences d'écriture avec des notations également exactes... Si vous *entendez* chanter sans les lire l'introït *Requiem* qui ne touche pas une seule fois au degré inférieur (*mi*) de la tonique (*fa*) ou l'alleluia *Crastina die* qui est dans le même cas, je ne dis pas que par d'autres moyens vous ne prouverez pas que le premier est du VI^e mode et le second du VIII^e, mais vous n'avez pas le droit de vous fier à l'écriture seule, car le *Requiem* aurait pu être écrit en *sol* et l'alleluia en *fa*. Il y a donc matière, et matière sérieuse, à interprétation, car encore une fois l'écriture note des intervalles et rien de plus. »

Traduction et interprétation auront chance d'être souvent trahison. Qui ne voit que de tels dangers imposent le principe de l'abstention pure et simple!

3^o Raison *esthétique* : La voix humaine est supérieure aux instruments, elle est plus parfaite. Elle est vivante, tandis que l'instrument est pure matière. L'organe vocal est le plus bel instrument producteur de son, le plus chaud, le plus souple, le plus pur et le plus riche. Qu'il s'agisse de voix isolée, d'un groupe restreint ou d'une masse imposante, peu importe : rien ne l'égale pour la ferveur de la piété, la chaleur de l'émotion, la perfection et la justesse de l'effet qui convient. Tout ce qui s'y ajoute ne peut être qu'un luxe inutile ou même un manque de goût flagrant.

« Le chant uni à la symphonie n'est pas du tout tenu par l'Eglise comme une forme de musique plus parfaite ou mieux adaptée aux choses saintes; plus en effet que les instruments, il convient que la voix elle-même résonne dans les édifices sacrés... Nul instrument, si excellent, si parfait soit-il, ne peut surpasser la voix humaine pour l'expression des sentiments, surtout quand elle est mise au service de l'âme pour adresser à Dieu tout-puissant des prières et des louanges. »²

¹ *Revue liturgique et musicale*. Mai-juin 1933, p. 176.

² Constitution *Divini cultus*, VII.

Le chant grégorien gagnera-t-il à être chanté avec accompagnement? Au contraire. La délicatesse des lignes mélodiques, la précision des nuances, la souplesse du rythme ne peuvent qu'être gênées et alourdies par le jeu impassible, le son inerte de l'orgue.

A fortiori, si l'orgue n'est ici qu'une doublure pure et simple du chant, comme dans le jeu de la simple note, ce qu'on appelle accompagnement n'est nécessairement qu'un pis-aller, sans caractère artistique. Il peut être utile, augmenter l'ampleur du son, mais il n'est qu'une béquille, trop voyante pour n'être pas disgracieuse. Est-il démontré qu'elle est indispensable? C'est donc un mal — nécessaire si l'on veut — mais un mal regrettable.

4° Raison *pratique* : en imposant le chant grégorien, l'Eglise n'a pas donné aux exécutants la science infuse du chant. Il faut donc se former, apprendre, s'entraîner. « Les maîtrises qui chantent convenablement *a cappella* une messe de Palestrina ou de Lassus pourraient sans doute se passer de l'orgue, si elles consacraient au Propre de l'office le dixième des efforts qu'elles donnent à la polyphonie »¹.

Un chœur bien exercé en effet n'a pas besoin de la tutelle de l'orgue pour le soutenir ni pour le maintenir dans la justesse. S'il a tendance à détonner, il ne chantera pas juste, même accompagné par un jeu fortement gambé, et alors la discordance sera plus nettement accusée. Qu'on ne l'oublie pas : la justesse est avant tout affaire d'étude et d'éducation de l'oreille, particulièrement affaire d'attention et de volonté.

Un chœur bien formé n'a donc rien ou pas grand'chose à gagner avec l'accompagnement ; à moins d'être parfaitement accompagné, ce qui est rare, il a presque tout à perdre.

5° Raison d'*autorité* : enfin l'Eglise n'ordonne jamais d'accompagner, même à l'orgue, les chants liturgiques. Le chant vocal seul a sa place absolument obligatoire à l'office ; la musique instrumentale n'est que facultative.

Tout ce qui précède a bien l'air d'être un réquisitoire et une condamnation sans appel de l'accompagnement grégorien. Il ne mérite peut-être « ni cet excès d'honneur ni cette indignité ». Mais à côté de la thèse, il y a l'hypothèse. Il faut bien en effet raisonner pour la vie réelle, avec ses déficiences, ses imperfections et ses difficultés ; il faut bien se placer devant les faits, sans les isoler de leurs multiples circonstances.

B. — L'HYPOTHÈSE.

1° Si l'orgue n'est pas obligatoire dans les cérémonies liturgiques, il a cependant sa *place officiellement reconnue*. Sans interroger des

¹ H. POTIRON : *Revue pratique de Liturgie et de Musique Sacrée*, 1928, p. 149.

documents d'une plus vénérable antiquité, il suffit de se reporter au « *Motu Proprio* » de Pie X et à la Constitution *Divini Cultus* de Pie XI, qui en définissent les droits et les devoirs. « Il y a un instrument qui nous vient des anciens et qui est proprement d'Eglise — on l'appelle l'orgue : une ampleur et une majesté admirables l'ont rendu digne d'être associé aux rites liturgiques, soit pour *l'accompagnement du chant*, soit pour... l'exécution de très suaves harmonies »¹. L'orgue d'accompagnement n'est donc pas toléré; il a son rôle marqué, permis sans restriction, en tout temps, à tous les offices, sauf à ceux des trois derniers jours de la Semaine sainte.

En fait il existe dans toutes nos églises, à la campagne comme à la ville, au moins sous la forme modeste et moderne d'un humble harmonium. A tort ou à raison, le sanctuaire qui s'en trouverait dépourvu semblerait déshonoré.

En tout cela ne peut-on pas voir une première présomption favorable?

2° En fait aussi, quatre-vingt dix-neuf pour cent de nos lutrins *font accompagner* le chant liturgique : ce qui est vrai de nos villes, de nos campagnes, de nos Pensionnats, de nos petits et grands Séminaires, et même de nos monastères comme Solesmes, d'où nous vient toute lumière. Ici sans doute, en principe on n'aime pas l'accompagnement, mais la plupart du temps, pour des raisons d'ordre pratique on accompagne. Ce n'est pas à nous de condamner cet usage; nous n'avons qu'à le constater. On dira peut-être : l'art n'est pas en cause, il ne s'agit pas de nécessité absolue, mais de simple utilité pratique dans un cas particulier, pour des circonstances définies. Nous y voilà précisément. L'art est fait pour les hommes et par des hommes; l'art absolu n'existe pas. La perfection est un idéal auquel il faut tendre toujours par d'incessants efforts, sans se flatter de l'avoir sûrement atteint. Le mieux étant souvent l'ennemi du bien, dans la réalité il faut parfois se contenter du moins parfait.

3° D'abord pour assurer la *justesse* de nombre de chœurs l'accompagnement est à peu près indispensable.

Raison générale : nos cordes vocales, comme celles du violon, ne peuvent échapper à de multiples influences intérieures et extérieures, qui ont vite fait de modifier la tension exigée : le froid, l'humidité, la fatigue, l'effort prolongé dans le chant, la paresse, etc. Ajoutez à cela des raisons particulières : une éducation de l'oreille insuffisante, une formation déficiente de l'ensemble ou d'une partie des éléments du groupe. Ces diverses causes expliquent les intonations hésitantes, les intervalles mal assurés, le manque d'aplomb, la baisse des teneurs. Elles excusent l'usage habituel de l'accompagnement.

¹ Constitution *Divini cultus*, VIII.

Un chœur exercé n'en a pas besoin? Voire, dirait Panurge. En est-il tellement sur la machine ronde? Et puis aucun n'est à l'abri d'un accident passager ou de mauvaises dispositions momentanées.

Qui veut aller loin charge sa monture.

4° L'accompagnement est un *cache-misère*. Quelle schola peut se prévaloir d'une perfection indéfectible? Il est bien rare en effet que toutes les voix, même préparées, soient absolument homogènes, intimement fondues. Le plus souvent il y aura quelques trous ou des différences de plans sonores; il y aura des hésitations dans les départs, quelques oublis dans l'exécution des intervalles, du mouvement ou du rythme. Il n'y a pas lieu de s'en scandaliser : c'est imperfection humaine. Si ces défauts ne sont pas trop prononcés, l'harmonie accompagnante, sans les faire disparaître, les voilera pudiquement devant des oreilles trop perspicaces. Le fondu paraîtra suffisant, l'assurance établie et l'allure assez disciplinée.

Si d'autre part la schola est trop peu nombreuse et les voix trop maigres, dans de grands vaisseaux particulièrement, l'accompagnement même discret soutiendra les voix, les étoffera, semblera leur communiquer quelque ampleur et leur fournira un fond moelleux sur lequel elles pourront s'épandre à loisir.

Honni soit qui mal y pense!

5° Enfin l'accompagnement peut être au moins considéré comme une *concession à nos habitudes modernes*, habitudes désormais invétérées. La monodie pure paraît à certains pauvre, étriquée, dépouillée à l'excès. Ils l'apprécient encore, mais dans des cas d'exception, en vue d'un effet de contraste. La règle leur semble qu'elle ne peut se suffire tout à fait à elle-même. On ne l'accompagnait pas autrefois? Il n'importe, disent-ils : l'art n'est pas de l'archéologie; il est chose vivante, et pour vivre il renouvelle ses procédés. C'est une loi de nature. Où donc est le scandale?

Leur éducation grégorienne a été insuffisante : ils goûtent mal la nue austérité, la pure beauté de cette monodie.

C'est un fait : leurs oreilles sont tellement farcies d'harmonie, qu'elles la recherchent là même où apparemment elle ne devrait pas avoir droit de cité. Elles « aiment à vêtir l'austère monodie grégorienne d'un léger et discret vêtement harmonique, à l'asseoir sur une assise harmonique solide qui, sans l'écraser et sans la trahir, en interprète les tendances tonales et modales latentes »¹.

Les exemples qui nous entourent expliquent et... excusent peut-être ce besoin. L'exécution de la musique polyphonique réclame parfois l'orgue comme partie indépendante ou concertante, de façon à former

¹ F. POTIER. *La formation musicale du Séminariste*, p. 49.

10 L'ART DE L'ACCOMPAGNEMENT DU CHANT GRÉGORIEN.

un tout homogène où les voix ont cependant une part prépondérante. La chanson ancienne ou moderne, le lied sont toujours accompagnés. Bien mieux il est dévolu à l'accompagnement un rôle fort important : c'est lui qui crée l'atmosphère, qui peint le décor et le fond, qui dit ces multiples petites choses que la mélodie seule ne peut exprimer. Il est ainsi inséparable du chant lui-même.

L'accompagnement du chant grégorien ne peut pas, ne doit pas assumer un tel rôle : il reste secondaire, au deuxième plan. Mais tel quel, il peut satisfaire bien des oreilles modernes. Comme disait La Fontaine, « il faut s'accommoder au goût de son siècle », si du moins ce goût n'est pas trop perverti.

Et dans tout ceci, que devient l'archaïque mélodie grégorienne? N'est-elle pas mise à la torture dans l'étroit corset dont nous avons parlé? Que devient l'art? Perd-il définitivement ses droits? Les nuances, la souplesse de la ligne, la liberté et la précision du rythme en sont-elles tellement affectées? Non, sans doute, si les principes d'une bonne harmonisation, « d'esprit antique et d'apparence moderne », sont sauvegardés. Ils sont complexes, comme nous aurons l'occasion de le dire; mais ils sont la condition indispensable d'un accompagnement sérieux, le seul défendable et capable de satisfaire les plus difficiles.

Voilà donc la *thèse* et voilà l'*hypothèse*. Elles sont l'une et l'autre nécessaires à la solution adéquate du problème de l'accompagnement grégorien. Selon les tendances, les uns mettent l'accent sur la première, les autres sur la seconde, et c'est là tout le différend. Au fond le malentendu n'est peut-être pas si grave.

Et la conclusion pratique rallie heureusement à peu près tous les suffrages : en fait, s'il est possible dans certaines occasions — et recommandable — de chanter sans accompagnement la mélodie grégorienne, on est amené à l'accompagner presque toujours sinon pour des raisons d'esthétique, au moins pour des raisons pratiques, et cela sans détriment par trop préjudiciable.

L'art et la science de l'accompagnement grégorien s'imposent donc à tous les grégorianistes bons ouvriers du clavier.

III

Les méfaits du mauvais accompagnement.

Nous avons exposé la question préalable, le grave problème du droit à l'existence de l'accompagnement grégorien. Si en droit il n'est pas à l'abri de griefs sérieux, en fait il rend trop d'incontestables services

L'ART DE L'ACCOMPAGNEMENT DU CHANT GRÉGORIEN. II

pour qu'on puisse le condamner. Mais précisément il ne sera défendable que s'il prend conscience de sa dignité et de son véritable rôle. S'il se contente d'être n'importe quoi sous les doigts de n'importe qui, s'il ne sait plus être l'humble serviteur et le serviteur toujours fidèle du texte mélodique, s'il dessert les chantres au lieu de les aider, il tombe dans la plus basse vulgarité et il trahit sa mission. Il devient digne de tous les anathèmes ; on ne peut plus que l'abandonner à son misérable sort.

Le fait n'est pas assez rare. On l'a chargé de tous les péchés d'Israël, et à bon droit trop souvent. Le mauvais accompagnement a à son actif trop de méfaits pour qu'il soit possible ou habile de les passer sous silence. Avouons-le même sans ambages : il n'y a rien de plus courant. C'est la grande pitié de nos lutrins,

Pourquoi cela ? Nous l'avons dit déjà : l'accompagnement est une espèce de parent pauvre, qu'on relègue dans un coin. Son rôle modeste n'attire pas l'attention. Comme son nom l'indique assez, il suit, il accompagne. Dans la suite d'un grand personnage, remarque-t-on les gens de son entourage ou même le chef du protocole ? C'est lui pourtant qui règle tous les détails et qui à l'occasion parera aux déficiences de l'exécution et aux accrocs possibles. Tant pis : il est comme entaché d'un péché d'origine. Et puis l'effort du musicien consciencieux ne sera pas apprécié. Il se traduit dans une œuvre toute modeste, toute en nuances discrètes, que la foule ne remarquera pas. Pourquoi donc se donner tant de mal pour une œuvre qui ne brille pas davantage ? Pourquoi s'atteler à un labeur obscur, délicat, patient, dont si peu de gens sont capables de juger le résultat ? Or il faut bien briller, se faire remarquer. L'amour-propre et la vanité ne perdent jamais leur droit.

Ou bien on a peur de l'effort nécessaire. Tout en ayant conscience des difficultés de la tâche, on s'endort sur le mol oreiller de l'indifférence et de la paresse. Il manque l'esprit de générosité et de sacrifice. La terre promise est lointaine, trop pénible à atteindre, et sans poursuivre plus avant, on sacrifie aux faux dieux des accords.

Ou bien on n'a nulle conscience du problème véritable qui se pose. Totalemment étranger aux préoccupations esthétiques, sans éducation grégorienne, on se rabat sur les principes d'une méthode barbare et surannée, si ce n'est sur les idées d'un système tout personnel. Et l'on se lance quand même dans les accords, avec une frénésie et un aplomb, qui ne seraient que ridicules, s'ils n'étaient outrageants.

La grande pitié de nos lutrins ! Les véritables musiciens, quelques exceptions mises à part, ne sont pas moins coupables que les autres.

Tout cela explique que la musique d'accompagnement soit en général de toutes la plus lamentable. La musique de grand orgue est généralement soignée. Les pièces insérées dans l'office sont travaillées longuement. C'est l'occasion de montrer son talent et son habileté.

12 L'ART DE L'ACCOMPAGNEMENT DU CHANT GRÉGORIEN.

L'amour-propre, l'intérêt personnel, la conscience professionnelle sont des excitateurs puissants et d'ordinaire suffisants. De même que le prédicateur ne monte pas en chaire sans une préparation sérieuse, ainsi la schola apporte un soin louable à préparer les morceaux liturgiques. Seul dans l'église l'accompagnateur s'assied à son clavier sans préparation et... sans remords. A-t-on jamais entendu dire qu'il ait prévu et réglé les détails de son travail? N'a-t-il pas là son docile instrument et son paroissien? Le reste n'est que littérature. Chemin faisant, il découvrira... l'Amérique, s'il le faut, ou plutôt il ne découvrira rien, aucune difficulté, aucun problème. Le ciel n'est pas plus pur que le fond de son cœur!

Il n'est pas difficile de dire les méfaits de tels accompagnements.

Les uns procèdent d'une *écriture* ou d'une structure interne défectueuse, due à l'imprévision, à l'improvisation ou à une science médiocre de l'harmonisation grégorienne. C'est ainsi que les cadences sont mal présentées. On use sans discernement des cadences parfaites modernes, avec mouvement de la sensible vers la tonique, alors que le chant grégorien ignore tout à fait la notion de sensible; on abuse des cadences définitives, devant la demi-barre et le quart de barre, au point de morceler le chant, de le rendre haletant et de le contraindre à des re-départs incessants. Le rythme est brisé, cahoteux, illogique, syncopé. Les ictus sont soulignés à temps et à contre-temps, comme s'il n'y avait pas des ictus principaux et des ictus secondaires. Les notes non-ictiques elles-mêmes reçoivent sans raison un mouvement harmonique. Les seconds renversements, les septièmes de dominante ou des agrégations de notes inanalysables apparaissent sans pudeur. On ne s'embarrasse pas de théories compliquées : les modes sont réduits au traitement du majeur et du mineur moderne. C'est un moule où ils doivent entrer de gré ou de force; cela simplifie bien des choses, mais ne fait guère l'affaire de l'antique mélodie grégorienne. C'est assez dire que les légitimes exigences modales ne sont nullement sauvegardées. Le principe des modulations? Inconnu. Bref, c'est un véritable massacre de la mélodie : elle en paraît toute défigurée.

Les autres méfaits procèdent plutôt de l'*exécution*, s'ils ne s'ajoutent pas aux premiers. Parce que les accompagnateurs ne se sont pas assez entraînés aux exercices de clavier et à la lecture musicale, les meilleurs accompagnements écrits se travestissent sous leurs doigts inexpérimentés. « L'orgue suit péniblement ou devance au contraire, semblant jouer à cache-cache avec les chantres; il fait des fausses notes, se reprend, noie la mélodie dans un accompagnement sans nom, se lance dans un « tumultuaire vacarme » à percer le tympan d'un Quinze-Vingts, lutte de force avec les chantres, et finalement vaincu abandonne la partie¹ ».

¹ F. POTIER : *La formation musicale du Séminariste*, p. 11.

Les yeux en effet épèlent les notes, et les doigts sont malhabiles à jouer les accords qui s'entendent incomplets, sans lien ni cohérence. Rien d'étonnant à ce que l'allure soit saccadée, titubante, tantôt lente, tantôt précipitée. Le plus souvent la force excessive écrase le chant; parfois au contraire, à l'harmonium expressif surtout, le jeu est tellement tenu et languissant, qu'il disparaît complètement à l'oreille la plus attentive pour émerger ensuite, aigre et agressif : c'est une suite incessante de crescendos et de decrescendos, coupés par des silences. Rien de plus agaçant que ce défaut, dû sans doute à l'inexpérience du jeu d'expression ou à une timidité excessive,

Est-il étonnant que dans ces conditions on ait âprement dénoncé les méfaits de l'accompagnement? Non en vérité; la meilleure cause serait perdue qui serait défendue par de tels procédés.

Ces accompagnements sont infiniment plus nuisibles qu'utiles :

1° Ils sont un outrage à la maison de Dieu. L'Eglise n'a-t-elle pas le droit d'être servie partout par un art musical digne et irréprochable, et Dieu ne veut-il pas être loué avec toute la perfection désirable? Nous avons à promouvoir « la dignité de la liturgie par le respect de l'art », selon la formule d'Edgar Tinel. Rien n'est trop beau pour Dieu : *Sit jucunda decoraque laudatio* (Ps. 146). Dieu a fait présent à l'homme de l'art et du beau, comme d'un souvenir de Lui; l'homme ne l'a pas reçu pour en jouir égoïstement ni pour le profaner, mais pour glorifier et chanter son Créateur.

2° Pour un petit nombre de fidèles au moins, ils sont une manière de scandale et un supplice odieux, insupportable. Dans une salle de concert, ces auditeurs ne manqueraient pas de manifester hautement leur désapprobation; ils ne ménageraient sans doute ni cris, ni sifflets ni... pommes cuites. Ici la sainteté du lieu et un reste de respect empêchent ces manifestations. Mais le résultat est déplorable. Souffrant cruellement des exécutions pitoyables qu'on leur inflige d'écouter pendant la grand'messe, ils s'habituent à la messe basse, ou... à l'abstention totale, s'ils ne vont pas à la paroisse voisine mieux pourvue.

3° Non seulement ces accompagnements ne jouent pas leur rôle qui est d'aider les chantres, ils leur créent les plus fâcheux embarras. Si la schola est bien exercée et sûre d'elle, ils paralysent ses efforts, entravent le mouvement, brident son élan; ils lui coupent littéralement les ailes. Si au contraire elle est flottante, malhabile, les défauts se conjuguent, les à-coup et les fautes se multiplient : c'est dans le sanctuaire l'abomination de la désolation...

S'il en était besoin, nous ferions appel au témoignage du Maître H. Potiron :¹ « Un accompagnateur mauvais ou simplement médiocre,

¹ *Revue liturgique et musicale*, 1931, p. 46.

14 L'ART DE L'ACCOMPAGNEMENT DU CHANT GRÉGORIEN.

paralyse tous les efforts, et si la discrétion de l'orgue permet que les chanteurs ne soient pas gênés, les auditeurs n'en souffrent pas moins ».

Mais il est inutile d'insister. La cause est entendue : si l'accompagnement veut être et mériter son nom, il doit être parfait à tous les titres ; il doit revêtir les qualités que nous aurons l'occasion de dire par la suite.

IV

Les difficultés et les qualités d'un bon accompagnement.

Nous avons dit les méfaits du mauvais accompagnement grégorien. Nous aurions pu insister davantage et nous montrer plus sévère encore à l'égard de ces mauvais ouvriers de la musique religieuse. Mais il suffit. Leur conscience n'est pas toujours en jeu. Ils ne sont pas toujours personnellement et formellement responsables des lacunes de leur formation. Ils accompagnent comme ils respirent, aussi naturellement. Nul problème ne se pose, nulle difficulté ne les arrête : *Ignoti nulla cupido*. Ils ne se reconnaissent pas sous les reproches qui les désignent.

Le mal qu'ils ont causé, je n'ai pas pu le taire,
Mais ceux-là qui l'ont fait n'en ont jamais rien su.

Aussi sont-ils parfaitement heureux, pleinement contents d'eux, éloignés qu'ils sont de toute préoccupation d'art et de ce qu'ils appellent des querelles byzantines. Cet état d'euphorie les défend de toute migraine et leur bonne foi inébranlable désarme toute excessive indignation.

Aussi bien ce n'est point un pareil sentiment qui guide notre plume. Il n'aura aucune part dans l'exposé très irénique que nous voudrions faire maintenant des qualités et des difficultés d'un bon accompagnement : ce sont des questions connexes qui se complètent l'une l'autre. Car malgré qu'on en ait, le problème se pose, ou plutôt de multiples problèmes se posent à chaque instant à l'accompagnateur consciencieux et ce n'est qu'en les résolvant à la lumière des bons principes qu'il arrivera à la correction et qu'il approchera de la perfection.

Pour mettre de l'ordre dans les idées, considérons l'accompagnement dans son rôle, dans sa réalisation et dans son exécution.

A. — SON RÔLE.

Le rôle même de l'accompagnement grégorien en montre les réelles difficultés.

On a dit de la tribune d'orgue qu'elle était « une admirable école de modestie ¹ »; on doit le dire a fortiori de l'orgue de lutrin qui dispense l'accompagnement.

Nous l'avons affirmé déjà : l'accompagnement grégorien est un humble serviteur dont la suprême vertu est d'être toujours présent en se faisant constamment oublier. Il est à sa manière un personnage de coulisse — moins qu'un acteur, plus qu'un simple figurant. Il a tort, dès lors qu'il attire les regards et accapare l'attention.

A cet égard, il est très différent de l'accompagnement moderne dévolu à l'orchestre ou à tel instrument de concert. Les œuvres de théâtre ou de concert ne se comprennent pas sans leur accompagnement original; mélodie et accompagnement forment un tout indivisible aux éléments véritablement indissociables. Une scène de *Tannhauser*, un page des *Béatitudes*, un lied de Schubert ou de Fauré, une chanson de Debussy ou de Reynaldo Hahn comportent une orchestration ou une harmonisation *sui generis* inséparable de la mélodie. L'accompagnement a donc ici un rôle à part, un rôle important qui n'est pas seulement pratique, mais artistique. Il prépare l'entrée du chant; il remplit les silences; il souligne les mille intentions de l'artiste par ses dessins et son rythme; disposant de ressources plus nombreuses que la partie vocale, il dit plus de choses qu'elle; il la complète et la précise. Il décrit, il peint; il crée une ambiance, une atmosphère appropriée. Il a une force extraordinaire d'évocation et de suggestion. Bref c'est un monsieur volontiers bavard, conscient de son importance et des égards qui lui sont dûs.

L'accompagnement grégorien n'est pas si gros garçon. Tout en étant *sui juris*, il a plus de devoirs que de droits. Né bien plus tard que la monodie grégorienne, il appartient à un autre monde, suspect d'ailleurs à divers titres. Ses origines lui imposent un rôle de second plan : il n'y a pas d'espoir qu'il ambitionne jamais une situation plus haute. Il n'importe : l'humilité lui plaît et lui sied à ravir.

Il ne demande qu'à se faire oublier, sinon à disparaître tout à fait. Il ne veut que servir la mélodie et le texte, leur fournir une assise harmonique calme et solide sur laquelle ils pourront s'épandre à loisir, souligner sobrement les touchements importants du rythme, parfois les accents toniques et les finales de mots, marquer la hiérarchie des diverses cadences et préciser les caractères modaux. Tout cela révèle un assez vaste programme dont les difficultés n'échapperont pas au moins averti des musiciens. Est-il donc si facile de ne jamais outrepasser ses droits et de remplir intégralement ses devoirs, en restant toujours dans l'obscurité de son état?

¹ R. DUMESNIL : *La musique contemporaine en France*, I, p. 40.

16 L'ART DE L'ACCOMPAGNEMENT DU CHANT GRÉGORIEN.

C'est assez dire que la première qualité d'un bon accompagnement est une certaine abnégation, une certaine modestie qui le gardera de tout excès et de toute ambition exagérée. Il restera humble serviteur de ceux qui chantent, toujours disposé à rendre service, à s'effacer, sinon à se taire dans l'intérêt de la paix... ou de l'art. L'originalité, la fatuité, la personnalité trop accusée seraient vices capitaux; un esprit d'humble soumission au texte mélodique sera pour lui vertu cardinale. Il ne s'agit pas ici d'imposer ses vues particulières ou sa méthode personnelle, mais d'étudier les faits eux-mêmes et de s'y soumettre.

B. — SA RÉALISATION.

L'art de l'accompagnement est un art objectif fondé sur les faits. Les Scolastiques définissent l'art : *recta ratio factibilium*, l'ordonnance qu'il convient d'apporter à la confection des choses. Mais tout art repose sur une part de science. Avant d'agencer habilement les matériaux qui entreront dans la construction d'un édifice, il faut apprendre bien des notions théoriques indispensables. L'accompagnement est donc à la fois une science et un art, d'ailleurs difficiles et aux frontières respectives indécises. Il demande de l'application et du temps : la bonne volonté et l'intention pure ne suffisent pas.

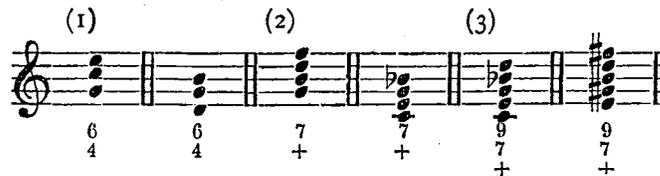
a) Il requiert d'abord une science sérieuse de l'**harmonie classique** et de l'**harmonie grégorienne**. Elle s'apprend dans les livres, à l'école des Maîtres, et toujours la plume à la main.

C'est une langue qui a son vocabulaire, sa syntaxe, ses principes, sa littérature. Il faut arriver à la parler avec aisance. C'est elle qui fournit ce qu'on peut appeler le matériel harmonique, consonant et dissonant. Dans la phrase musicale, la dissonance entretient le mouvement, la consonance fixe le repos, provisoire ou définitif. Il convient de savoir comment on écrit correctement un accord parfait, quelles sont les lois du mouvement mélodique et du mouvement harmonique, comment on enchaîne deux accords, quelle est l'importance tonale relative des degrés de la gamme. On ne peut ignorer les ressources des renversements, les formes des cadences, les principes des modulations classiques, les notions concernant les accords de septième, les accords de neuvième et les accords altérés, enfin les lois qui régissent l'emploi de la note de passage, de la broderie, du retard, de l'appoggiature, de l'anticipation, de l'échappée et de la pédale.

Mais de ce matériel dont on peut avoir la maîtrise, il convient de ne pas faire un usage abusif. Il faut se garder de l'employer tel quel. Certains éléments en effet ne doivent pas entrer dans une harmonisation grégorienne. Il est maintenant admis par tout le monde que les *seconds*

L'ART DE L'ACCOMPAGNEMENT DU CHANT GRÉGORIEN. 17

renversements des accords consonants (1), les accords de *septième de dominante* (2) et les accords de *neuvième* (3) sont inutilisables comme tels.



Ils sonnent trop moderne. Surtout dans les ex. (2) et (3) il se manifeste des attractions impérieuses, très étrangères au caractère grégorien. C'est la *tierce* particulièrement, c'est-à-dire la *sensible*, (VII^e degré), qui subit cette attraction et qui exige d'aller à la tonique (I^{er} degré). Cette tyrannie de la sensible est bien connue. Les musiciens modernes essaient bien d'en secouer le joug : ils se plaisent à contrecarrer délibérément les lois de sa dictature ou bien ils font appel aux modes anciens ou exotiques qui ignorent la sensible. Il n'en reste pas moins qu'elle garde toute son importance dans les formules classiques.

La même raison proscriit certains enchaînements, où entre l'accord de *quinte diminuée* (1) : la plupart du temps la fondamentale a le caractère de sensible et l'oreille sous-entend facilement la véritable fondamentale, c.-à-d. la dominante. Toutefois s'il s'agit d'un accord de transition, sans importance rythmique trop accusée, et surtout si le second accord n'est pas accord de tonique majeure, l'enchaînement sera admissible (2). Il sera meilleur encore, si la fondamentale descend au lieu de monter (3).



Dans les deux derniers exemples, on peut interpréter l'accord de quinte diminuée comme l'accord du second degré d'un mode dont *la* serait la tonique.

Pour le même motif la *cadence parfaite* (V-I) est ordinairement impraticable dans les modes qui se rapprochent de notre majeur moderne, à savoir les V et VI^e (1) : c'est la cadence *plagale* (IV-I) qui conviendra (2) :

Introit *Respice*
VI^e M.

(1) mé- us. (2) mé- us.

mauvais bon
V I IV I

A la finale de l'ex. (1), le *mi* a incontestablement le caractère de sensible.

Lutter contre toute assimilation à notre majeur moderne doit donc être la préoccupation de tous les instants, si l'on veut maintenir la pure atmosphère grégorienne et ne pas trahir irrémédiablement la couleur archaïque de la mélodie. On peut affirmer que là est la règle d'or de l'harmonisation grégorienne. Mais pour lutter victorieusement contre un adversaire, encore convient-il de le bien connaître dans ses habitudes et ses tendances foncières. L'accompagnateur ne peut donc se dispenser d'étudier à fond cette harmonie classique, d'ailleurs si belle, si ordonnée, si logique, si cartésienne pourrait-on dire, que depuis Rameau des œuvres admirables dans tous les genres ont définitivement consacré.

b) Mais l'accompagnateur est homme de son temps. Il sait que pour vivre tout art est obligé de renouveler ses procédés et ses formules. Il n'ignore pas les tendances de l'harmonie moderne et les libertés qu'elle prend avec les principes anciens. Parler le langage de son temps, user d'une juste liberté dans le cadre de la tradition n'est pas chose défendue, au contraire. Le 31 décembre 1929 le Cardinal Faulhaber, archevêque de Munich, l'a proclamé du haut de la chaire¹. Dans le même sens P. Berthier a fait une conférence sur *l'écriture moderne à l'église* au Congrès de chant grégorien et de musique religieuse de Paris (1932). Sans doute n'est-il pas nécessaire de la suivre dans toutes ses extravagances : agrégations de notes insolites, absence de résolution des dissonances, successions de quintes systématiques, polytonalité, etc. Mais pour enrichir les artifices du « cocktail harmonique », il n'est pas défendu de profiter de certaines acquisitions, désormais communément admises : quintes consécutives retardées (1), attaque de dissonances sans préparation, broderies et notes de passage longues (2), échappées par double mouvement disjoint (3), pédales courtes ou de passage, frottements de seconde mineure, dissonance aux cadences provisoires, etc.².



¹ Cf. *Les questions liturgiques et paroissiales*, 1930.

² Cf. KOECHLIN : *Evolution de l'harmonie*, dans *l'Encyclopédie de la musique*, 2^e partie. Vol. I. Delagrave. 1925.

Il n'y a rien là qui puisse effaroucher un grégorianiste. Il y trouvera au contraire des ressources imprévues et neuves, propres à orner son écriture, à lui conférer une allure plus personnelle, plus calme et distinguée. Sans doute il y a la manière, il y a l'art des préparations ou des présentations. Comme l'a dit un de nos écrivains contemporains, à propos des métaphores : « Il n'y a pas de mauvaises images; il n'y a que des images mal préparées ». Mais nous revenons à notre idée : c'est l'étude qui donnera la science : l'entraînement fera le reste.

c) L'étude de l'harmonie s'impose donc. Sans être hérissée de difficultés insurmontables, elle en comporte d'assez notoires pour réclamer une volonté sérieuse. Suffira-t-elle dans tous les cas pour conduire à une écriture correcte? Oui, sans doute. Mais une écriture simplement correcte n'est pas nécessairement une écriture parfaite. Si l'on veut en plus donner aux diverses parties une allure souple, élégante, naturelle, il faudra recourir aux ressources du **contrepoint**. Le mot fera peur peut-être et plus encore la chose. Ce serait dommage, car rien n'est plus attachant et plus fructueux. Ce n'est pas le lieu d'exposer ici les règles du contrepoint. On sait au moins ce qui le distingue de l'harmonie : celle-ci préside à l'écriture verticale et l'autre à l'écriture horizontale. Il considère constamment — et beaucoup plus que l'harmonie — la marche respective des parties séparées; il règle les intervalles mélodiques à l'intérieur des parties et les lois de la rencontre des parties verticales. Ses principes sont assez rigides et ses lois draconiennes. M. H. Potiron l'a donné comme base à son *Cours d'accompagnement*. Il en impose l'étude — une étude évidemment sommaire et réduite à l'indispensable — à tout élève accompagnateur.

Pour diverses raisons de temps, de goût, d'aptitudes, l'étude approfondie du contrepoint n'est pas possible à tous. Elle n'est pas absolument indispensable. Toutefois aucune discipline n'est plus salubre. Elle ne peut manquer de tenter de jeunes expériences et de susciter, malgré ses arides difficultés, de virils enthousiasmes. Qu'ils aient donc le courage de conquérir « les sacrés trésors de ce temple delphique ».

d) La science de l'harmonie et du contrepoint serait vaine et même dangereuse, si elle ne se complétait de la **science grégorienne**. L'accompagnement doit être en effet « une traduction, une transposition, une projection aussi objective, aussi fidèle, aussi simple que possible de la pure mélodie dans l'ordre harmonique ». L'idée n'est pas neuve, mais sa réalisation ne s'est pas faite à toutes les époques avec un égal bonheur. Quoi qu'il en soit, voici une autre difficulté, trop rarement vaincue. La science dont nous parlons ne consiste pas seulement à connaître les notes, les intervalles, les neumes et les diverses clés : ces rudiments sont déjà insuffisants pour une simple exécution vocale de la mélodie

grégorienne. Ils doivent se compléter d'une sérieuse étude du *rythme*. On sait quelle est l'importance de ce problème qui depuis cinquante ans a fait couler des flots d'encre et quelle heureuse solution l'école de Solesmes lui a donnée. Il y a bonne apparence qu'elle est définitive et qu'elle ralliera peu à peu dans l'avenir tous les suffrages, pour le plus grand bien de la paix, de l'unité et de la cause grégorienne. Il n'y a donc aucune présomption à l'adopter sans arrière-pensée et à s'y soumettre docilement. Encore convient-il de la bien connaître. Les bonnes méthodes ne manquent pas. L'accompagnateur, plus encore que le chantre, doit être capable de déterminer la place exacte des ictus, secondaires et principaux, les éléments du petit et du grand rythme, les façons multiples de les souligner par l'harmonie.

La question des *cadences* retiendra tout spécialement son attention, car elles sont fort importantes dans toute sorte de musique. Il saura distinguer les cadences masculines et les cadences féminines, traiter en principe les premières par deux accords (1) et les secondes par un accord dissonant se résolvant en consonance sur une même basse. (2)

(1) es tu (2) e-nú- tri- es me.

Introit *Esto mihi*
VI^e M.

Tantôt elles ne comportent qu'un ictus, tantôt deux ictus; tantôt elles sont complètes et bien caractérisées, tantôt leur forme est indéfinie. Enfin elles sont provisoires ou définitives.

La *modalité* et la *tonalité* grégoriennes constituent aussi un problème ancien auquel maints spécialistes se sont attaqués vainement. Il n'a reçu que récemment une solution scientifique vraiment satisfaisante, grâce aux travaux persévérants de Dom Desroquettes et de M. Potiron¹. L'exposé peut paraître de prime abord difficile et confus : la matière est encore neuve et le « rodage » incomplet. Mais quand on a eu le courage d'en suivre les méandres et la démonstration par les faits, aucune théorie ne semble plus convaincante. Il n'est pas téméraire de l'affirmer : nous

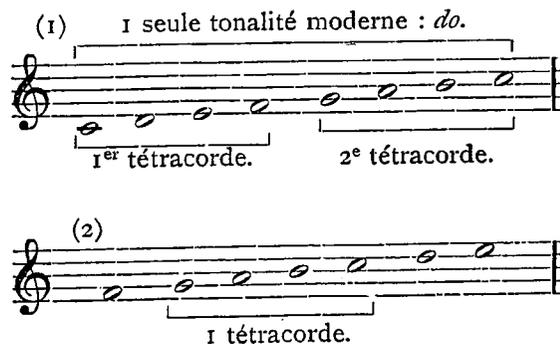
¹ Cf. *Monographies grégoriennes*, V, VI, VIII, IX (Desclée et C^{ie}). — *Vingt-neuf pièces grégoriennes* (Hérelle). — D. DESROCQUETES : Articles divers dans la *Revue grégorienne*, 1923-1932. — POTIRON : *Cours d'accompagnement du chant grégorien* (Hérelle), etc.

avons là une doctrine vraiment neuve, cohérente, homogène, de tout point objective, qui s'imposera à tous. En écrivant son *Histoire du Péloponèse*, Thucydide dans la page liminaire affirme son ambition de faire œuvre durable, œuvre définitive, acquisition pour toujours : κτήμα ἐς ἄει. L'œuvre de Dom Desroquettes et de M. Potiron est aussi une œuvre durable, que n'entamera pas substantiellement la critique d'aujourd'hui ni celle de demain. Sans orgueil excessif ils peuvent dire comme Horace¹ :

« Exegi monumentum aere perennius »

Du reste il n'existe aucune autre doctrine véritable sur l'accompagnement grégorien : en réalité il n'y a pas place à un choix.

Nous n'avons pas à l'exposer ici². Qu'il suffise de savoir que l'on distingue maintenant 4 groupes de modes : I et II, III et IV, V et VI, VII et VIII, caractérisés par leur finale-tonique et les intervalles spécifiques de leur cadence finale, et 3 tonalités : *do*, *fa* et *si*♭. En musique classique, le mode s'inscrit dans une échelle de 8 notes, complète et homogène, comprenant deux tétracordes (1); en grégorien, l'échelle complète, théoriquement et en fait, est disposée autrement et ne comporte qu'un tétracorde, caractérisé par un demi-ton : ce tétracorde est indépendant, vit de sa vie propre et porte avec soi sa tonique, qui est la note supérieure (2) :



C'est précisément la seule disposition qui permette à la mélodie grégorienne de parcourir tous les éléments de son échelle, sans déterminer vraiment un nouveau tétracorde (2 tons + 1/2 ton), c'est-à-dire sans moduler : v. g. l'antienne *Vespere* du Samedi-Saint. Nombre de pièces grégoriennes répondent parfaitement à cette conception. Ailleurs nous trouverons deux ou trois demi-tons (*si-do*, *mi-fa*, *la-si*♭), donc deux

¹ *Odes*, Livre III, c. XXIII.

² On pourra se reporter à notre *Manuel pratique d'accompagnement*, p. 87 et suiv. (Desclée et C^{ie}) où cette théorie est clairement résumée.

ou trois tétracordes : en ce cas, la modulation tonale est nettement établie, jointe parfois à une modulation modale.

S'il a quelque souci de la probité artistique, le bon accompagnateur doit donc être relativement « savant », posséder un métier sûr, un goût affiné et une culture musicale étendue. Sa science n'est pas celle qu'un vain peuple pense. Elle est difficile et complexe à bien des égards.

e) C'est assez dire qu'une autre qualité toute personnelle est demandée à l'accompagnateur : c'est à savoir le sens du travail, le **goût de l'effort**, le souci incessant de la perfection. Ce n'est pas une qualité si impossible et si inhumaine !

Ne jamais être à l'excès content de soi ; approfondir sans cesse les mystères de l'art grégorien ; remettre souvent son œuvre sur le métier ; tendre à assouplir son écriture, à la clarifier et à la simplifier dans le sens d'une « simplicité savante », propre à donner confiance aux débutants et à satisfaire les délicats : voilà des conseils dont un bon accompagnateur se souviendra toujours. Il vivra dans l'intime compagnie de ses auteurs, des bons auteurs, suivant la recommandation du poète ancien :

« Vos exemplaria
Nocturnâ versate manu, versate diurnâ »¹.

C. — SON EXÉCUTION.

Qu'il soit réalisé à l'avance dans l'écriture ou qu'il le soit au cours de l'improvisation, l'accompagnement doit être exécuté sur le clavier. Il ne comporte pas de grosses difficultés pour un bon organiste. Et pourtant l'expérience apprend qu'il est rarement parfait : l'une ou l'autre des qualités indispensables fait défaut.

a) Et d'abord l'**intensité**. Nous en avons dit assez sur sa nature et son rôle, pour qu'on comprenne qu'il doit être doux, délicat et discret. Il sera toujours perceptible à l'oreille attentive, mais les sonorités, quoique pleines, rondes et continues, seront comme voilées et estompées. « Comme le chant doit toujours avoir le dessus, l'orgue doit seulement le soutenir et ne jamais le couvrir »². Rien de plus désagréable qu'un accompagnement tonitruant ou trop clair, incisif et mordant : il a les déplorable résultats exposés dans les pages précédentes. Il convient donc de proscrire tous les jeux de 16 (sauf parfois à la pédale) 4 et 2 pieds, comme les jeux de mutation. Les jeux de fonds de 8 sont les plus propres à assurer dans tous les cas le service de l'accompagnement.

¹ Horace : *Art poétique*, V, 268.

² *Motu Proprio*, VI, 16.

b) Le **legato** le plus parfait est de rigueur. C'est une affaire de technique du clavier. Les pianistes, qui ne sont que pianistes, l'ignorent trop souvent, même aux dépens de leur jeu pianistique. Un organiste sérieux s'y entraîne constamment par les doigtés de substitution et surtout par les glissés du pouce. Qu'on le sache bien : les parties extrêmes ne sont pas seules soumises à la loi du legato ; les parties intérieures n'ont pas de privilège à cet égard. Il faut donc faire pour cela les efforts nécessaires et contracter d'une façon définitive de bonnes habitudes.

c) L'**allure** doit être celle du chant lui-même. L'accompagnement n'a pas à imposer sa marche ou lente ou rapide, mais à suivre avec un parfait synchronisme. S'il ne fait pas corps avec le chant, s'il traîne, il devient un élément de désordre. « Le bon accompagnateur, écrit l'abbé Chassang, prévient plutôt qu'il ne fait attendre... Il se fond avec l'ensemble, ne connaît ni les bavures ni l'outrance des sonorités. Et sans y paraître, il conduit. » Cela requiert, avec une souplesse digitale suffisante, une constante attention et une certaine expérience.

d) Enfin le choix de la **transposition** reste délicat : nous aurons l'occasion d'en reparler. Elle dépend de multiples facteurs. C'est en ce sens qu'on a dit qu'il n'y a pas d'accompagnement passe-partout. Dans la région de l'Est, on s'accommode d'une transposition élevée, en dominante $si\sharp$ ou $si\flat$; ailleurs on préfère une dominante moyenne la ou $la\flat$. Une adaptation s'impose donc.

Voilà un aperçu sommaire des difficultés de l'accompagnement grégorien et en même temps des principales qualités qu'il réclame.

Il est un art et une science qui demande un infatigable labeur. Aussi bien les méthodes « *faciles* » mises à la portée de tout le monde sont un défi au bon sens. Elles étaient très en faveur dans le passé ; leur vogue n'a pas tout à fait cessé. Cela s'expliquait autrefois avant la restauration grégorienne ; cela ne se comprend plus aujourd'hui dans l'état de la science grégorienne.

Ces méthodes au rabais sont une trahison. Elles ne peuvent conduire qu'à une impasse. Elles trompent indignement l'élève. Elles flattent sa naturelle paresse et son désir d'aller vite en besogne. Elles contribuent à entretenir les plus funestes préjugés, à nourrir les plus détestables illusions et les plus vulgaires tendances. A quoi bon ? L'art de l'accompagnement n'est pas nécessaire au salut. Mais celui qui a le désir de l'apprendre a droit à la vérité. Foin des ersatz et des nourritures frelatées !

Est-il besoin de faire appel à d'incontestables témoignages ? En voici quelques-uns : « Si l'on tient à accompagner, qu'on prenne conscience

24 L'ART DE L'ACCOMPAGNEMENT DU CHANT GRÉGORIEN.

que cela est très difficile »¹. — « Je suis vexé quand de bonnes âmes viennent tout naïvement me demander de leur enseigner en un seul entretien l'accompagnement du plain-chant »². — « L'harmonie est une science difficile et tous ceux qui l'ont étudiée connaissent ce que son étude a demandé de temps et de persévérant labeur »³. — « L'accompagnement du plain-chant est une des choses les plus difficiles qui soient »⁴.

« *Peritis in arte credendum est* » : c'est la sagesse même.

Conclusion : la science de l'accompagnement n'est pas assimilable par tout le monde, mais par une élite seulement de travailleurs. Elle nécessite en outre de nombreux travaux pratiques, corrigés par un maître.

Cela ne veut pas dire qu'elle n'est pas une science humaine, ἀνθρώπινη ἡ κτῆσις. Nous ne voudrions pas décourager aucune bonne volonté et laisser penser qu'elle est si absconse qu'elle n'est réservée qu'à un nombre infime d'initiés. Elle s'apprend, comme tout le reste. Elle ne demande pas au surplus de génie ni d'aptitudes extraordinaires. Elle se livre aux généreux « aventuriers ». Le talent, comme le génie, n'est-il pas « une longue patience » ?

L'accompagnement considéré dans son rôle, dans sa réalisation et dans son exécution peut donc être dit, en transposant le mot d'Esopé à propos de la langue, « la plus facile et la plus difficile des choses » : la plus facile, car il est une science très abordable et désormais nettement fixée dans ses principes; la plus difficile aussi, car il est un art complexe et subtil, irréductible à des procédés mécaniques ou à des formules stéréotypées.

Quoi qu'il en soit, il n'est pas de nature à effrayer un musicien d'église consciencieux, décidé à poursuivre, même quand elle semble se dérober, la perfection de l'art.

V

Les diverses espèces d'accompagnement.

Nous avons parlé jusqu'ici de l'accompagnement en général, sans nous demander s'il en était de différentes sortes. Or pour répondre à des besoins divers l'accompagnement grégorien revêt précisément diverses formes. Il doit pouvoir se plier à toutes les exigences comme à toutes les nécessités, en se faisant tout à tous. Nous allons donc ainsi distinguer

¹ DOM DESROQUETTES : *Revue grégorienne*, mars 1925.

² Joseph Jongen.

³ *Revue Ste Cécile*, août 1930.

⁴ LE GUENNANT : *Revue des Maîtrises*, mars 1926.

plusieurs espèces d'accompagnement, qui ne diffèrent souvent entre elles que par des caractères secondaires. Chemin faisant, nous aurons l'occasion d'exprimer librement notre avis sans prétendre l'imposer, et de suggérer les modestes conseils que l'expérience nous a inspirés.

Nous laissons tout à fait de côté l'accompagnement purement vocal, comme celui qui florissait au milieu du XIX^e siècle. Il ne s'agit ici que de l'accompagnement instrumental, à l'orgue.

Pour faciliter cet exposé, considérons l'accompagnement dans sa destination, dans son application, dans son exécution et dans son écriture.

A. — SA DESTINATION.

L'accompagnement prête son concours à des groupes divers par leur nombre et par leur qualité :

1^o La **schola** ne comprend qu'un nombre de voix restreint; parfois le groupe se réduira à trois ou quatre chantres. En principe ces voix sont cultivées, étroitement groupées et sûres de leurs notes comme de leur rythme. L'accompagnement qui conviendra sera aussi effacé que possible. Tout en reproduisant la mélodie à la partie supérieure, il procédera par larges touches. De fréquentes tenues, chevauchant volontiers les barres, petites ou grandes, lui assureront une allure tranquille et une sobriété distinguée. Tout au plus disparaîtra-t-il en douceur pour découvrir la note initiale d'une phrase d'intonation délicate, les passages plus difficiles ou les tournants dangereux. Il servira spécialement à parfaire le fondu et le moelleux des voix. Cette forme d'accompagnement est à bien des égards la plus simple et la plus attachante qui soit.

2^o Un **chœur** nombreux, une foule aura besoin d'un accompagnement plus corsé, plus en dehors. Pourquoi donc? C'est que les éléments en sont quelconques, plus ou moins incultes et toujours assez largement dispersés dans la chapelle ou dans l'église. Il faut entraîner le mouvement de cette lourde masse, faire l'unité dans ce chaos, imposer un ordre et une discipline. Sans doute l'accompagnement aura beau se faire pesant, abondant, dominateur, il ne réussira pas toujours à imposer sa volonté; il perdra souvent même en grâce artistique ce qu'il gagnera de ce côté. Toutefois sans rechercher la violence, il aura un rôle indéniable d'entraîneur et de centre régulateur qu'il n'abandonnera pas volontiers. Pour jouer ce rôle d'une façon efficace, il marquera fréquemment les pas du rythme; il dosera avec prudence son intensité. Il devra souvent, au début des incisives particulièrement, se réduire à faire entendre l'unisson ou l'octave de la mélodie, et toujours légèrement en avance sur le chœur. « *Piquer la note* » n'est pas beau, mais peut être utile.

26 L'ART DE L'ACCOMPAGNEMENT DU CHANT GRÉGORIEN.

Le procédé n'est pas sans danger de rendre le chant haletant et de supprimer pratiquement pour des chantres mal formés la respiration des barres. Constant et systématique, il devient rapidement insupportable. C'est affaire de nuances et de discrétion. En tout cas l'harmonie reparaitra plus loin sans brutalité sur un ictus approprié.

Quoi qu'on puisse penser de ce procédé, il est encore préférable au procédé inverse qui consiste à abandonner l'harmonie ou bien un 16 pieds de pédale au milieu d'une incise : il produit un creux d'un effet détestable.

Inutile de dire que cet accompagnement ne peut pas dans tous les cas imposer son allure et son autorité, sous peine de fausser compagnie au chœur, de tomber dans la cacophonie et de provoquer le désordre. Ici comme partout il reste serviteur; impossible de lui demander ce qu'il ne peut pas donner. Quelques nombreuses qu'elles soient, il n'enlève aux voix aucune de leurs responsabilités : ni celle de la justesse, ni celle de la cohésion. A chacun son devoir.

En bref, ses qualités seront la clarté, la simplicité et la précision, sans oublier la souplesse; l'attention et l'expérience feront le reste.

B. — SON APPLICATION.

Le répertoire grégorien comprend des pièces nombreuses et de caractère varié.

Il y a des mélodies particulièrement riches en neumes et en mélismes : les *Graduels*, les *Alleluia*, les *Offertoires*; il y a des mélodies quasi syllabiques : les *Credo*, les *antiennes*, les *hymnes*.

Convient-il de les traiter de la même façon? Non, sans doute.

1° Les **chants richement neumés** demandent plutôt un accompagnement très sobre, un rythme très large qui n'en alourdisse pas la grâce et la légèreté. L'harmonie calme et tranquille, en valeurs longues, dont les accords se décomposent par fragments et se lient les uns aux autres grâce aux mouvements intérieurs, aux retards, aux pédales etc., ne tient compte que des ictus les plus importants :

Ré- qui- em ae- tér- nam dó- na é- is

Ad-jú- tor

Graduel *Adjutor*
(Septuagésime) ¹

Cette sorte d'accompagnement n'est jamais trop simple, jamais trop discrète; mais cette simplicité peut faire illusion à beaucoup de gens qui ne jugent que des apparences : c'est une « simplicité savante », comme disait Fénelon, qui demande un sens averti du rythme grégorien et de la science harmonique. En tout cas, elle a un charme secret qui séduit et attire le véritable musicien dans la mesure où son expérience s'enrichit. Tel artiste a commencé par semer à profusion les accords; on l'a vu ensuite apporter plus de réserve, plus de mesure et se contenter enfin de souligner le rythme tous les trois, quatre ou cinq ictus, selon les besoins les plus indéniables de la mélodie : c'est la bonne manière.

2° Les **pièces syllabiques** ont d'autres exigences. D'ailleurs elles sont la plupart du temps dévolues à la foule. Chaque note portant sa syllabe, la marche en est pour ainsi dire plus lourde, plus marquée. Pour jouer intégralement son rôle, l'accompagnement sera plus varié et plus riche; les accords souligneront de quelque façon à peu près tous les ictus.

Et in únum Dó-mi-num Jé-sum Christum

Credo I. ²

Fí- li-um Dé- i u-ni-gé-ni- tum.

¹ Dom DESROCQUETTES et H. POTIRON, *Vingt-neuf pièces Grégoriennes harmonisées*, p. 20.

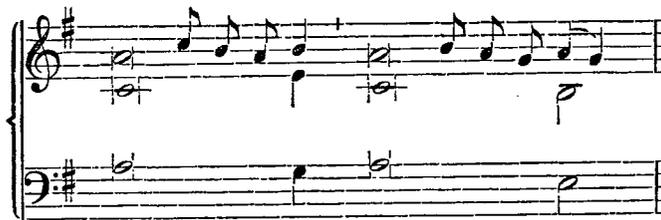
² Dom DESROCQUETTES et H. POTIRON, *Accompagnement du Kyriale Vatican*.

Une plus grande sobriété cependant ne serait-elle pas désirable? Jusqu'à quel point sont légitimes les exigences harmoniques des pièces dites syllabiques? Les pièces purement et intégralement syllabiques sont-elles si nombreuses? Nous posons ces questions sans y répondre péremptoirement. Mais on devine assez le sens de nos tendances personnelles : elles iraient à un sage et prudent allègement de tout cet appareil harmonique sans rien sacrifier des principes.

3° Les **psaumes** demandent un traitement à part. On y distingue l'intonation, la teneur, la médiate et la terminaison : seule la teneur nous intéresse ici.

Elle comprend une série plus ou moins longue de notes syllabiques. On se gardera de souligner tous les ictus possibles par un vain étalage d'accords, procédé aussi vulgaire qu'enfantin. Un seul accord en tenue et plutôt à l'état direct suffira, *avant* comme *après* la médiate. Il n'est pas défendu de changer d'accord dans la deuxième partie de la teneur; mais il semble préférable de garder l'accord de la première partie et de n'en pas changer la couleur harmonique.

VII. M.



C. — SON ÉCRITURE.

Il est évident qu'on n'écrit pas un accompagnement à une partie; mais il peut l'être à deux, trois ou quatre parties.

1° La musique moderne connaît l'harmonie à **deux parties**, à deux voix égales ou inégales. Dans ce genre elle n'a pas produit que des chefs-d'œuvre. S'il ne s'agissait que d'écrire des suites de tierces ou de sixtes sous une mélodie donnée, le premier cantonnier venu s'acquitterait bien de la tâche. Mais l'art véritable demande autre chose.

Quoi qu'il en soit, l'accompagnement grégorien à deux parties comportant le chant et au-dessous un banal contrepoint est à prohiber. L'harmonie en est nécessairement indigente et incomplète. La basse sonne *creux*, car l'oreille sous-entend mal les parties absentes. Elle ne produit qu'un contre-chant sans voile, un véritable *déchant* trop voyant,

trop perceptible, sans intérêt artistique et impropre à soutenir un chœur ou une schola.

Nous sommes donc loin de souscrire à ces idées de Dom Hervé : « Nos préférences... iraient à la réduction des parties : plutôt trois que quatre, plutôt deux que trois, parfois même la basse toute seule servant de fond aux voix des chantres. Une basse tranquille, mais chantante... Cet accompagnement simplifié a un charme très particulier : la basse qui, on le sait, contient en puissance les autres parties, donne l'impression d'une harmonie complète; et d'autre part le vide laissé par les parties manquantes dégage la mélodie et lui permet de se mouvoir à l'aise. »¹

2° Une harmonisation à **trois parties** n'a pas les mêmes défauts; bien écrite, elle a même d'excellentes qualités.

Elle n'a pas pourtant la faveur de tous les spécialistes : elle reste grêle et menue; les accords sont souvent et forcément incomplets; elle est difficile à écrire et parfois difficile à exécuter au clavier.

Dom Kreps naguère (1912) exprimait ainsi son opinion : « (L'accompagnement à trois parties) sonne beaucoup moins bien et offre de plus grandes difficultés au compositeur que l'accompagnement à quatre parties... Du moins cet accompagnement est-il facile? Nous nous permettons de croire le contraire et nous n'en apporterons comme preuve que les suites de tierces et de sixtes à la même main qu'on y rencontre assez fréquemment et dont l'exécution en jeu lié sur l'orgue ou l'harmonium offre de grandes difficultés. »

Peut-être que les exemples donnés jusqu'ici par quelques musiciens pour faire simple et pratique ont été assez gauches et assez malheureux. Il faut avouer qu'ils ont été incapables d'opérer de véritables conversions.

Et pourtant l'écriture à trois parties a des avantages incontestables et un charme indéniable. Elle est légère, elle est claire, aérée, ailée; en principe elle a tout ce qu'il faut pour être complète, puisque l'accord parfait n'a que trois sons. Nous ne nions pas qu'elle soit difficile pour le musicien, s'il la veut naturelle, distinguée et sans fadeur; s'il veut qu'elle se plie à tous les détails du rythme et de la modalité. Parfois même il devra recourir à une quatrième partie pour réaliser toutes ses intentions : ce sera le cas de certaines cadences. Mais qu'il veille à la *marche conjointe* des parties, aux *retards* logiquement présentés, aux *tenués* aussi fréquentes que possible, dans le cadre des principes

¹ *Revue Grégorienne* (juillet-août 1922) : La simplification de l'accompagnement du chant grégorien.

rythmiques et modaux, et son œuvre sera de nature à rallier tous les suffrages.

Ant. ¹ Suffrage
de tous les Saints.
II. M.

Be-á- ta Dé- i Gé- ni-trix, Vir-go Ma-ri-



a, sáncti- que ó- mnes intercéd- ant pro nó- bis ad Dóminum.



Il existe d'autres exemples, meilleurs sans doute et plus probants.

A ces idées tout le monde n'est pas opposé : « Nous entendons volontiers l'accompagnement grégorien comme une réalisation d'un *continuo* ancien, mais avec un *legato* harmonique plus serré et une impression de mouvement tranquille et ferme : or pour cela il faut au moins trois et assez souvent quatre parties. »²

L'accompagnement à trois parties n'est donc pas le seul possible, mais il est très défendable. Il peut rendre les plus grands services. C'est un bon serviteur : il ne s'agit que de le traiter avec les égards qui lui sont dus. Toutes choses égales d'ailleurs, sa lecture et son exécution offre d'indéniables facilités aux petites mains comme aux petits talents.

3° L'accompagnement normal et courant s'écrit à quatre parties : il est traditionnel et classique. L'harmonie est complète sans être lourde. Elle sonne *rond* plus que toute autre. Basée sur le quatuor vocal, elle donne une admirable impression de solidité et de plénitude. Seule elle permet dans tous les cas de satisfaire aux nombreuses et parfois subtiles exigences du rythme.

Ainsi une cadence féminine définitive comme la suivante s'accommode mal d'une harmonisation à trois parties : la dissonance, nécessaire

¹ F. POTIER : *Les Vêpres du Dimanche*, Procure de musique, St-Leu-la-Forêt.

² *Vingt-neuf pièces harmonisées...* Commentaire p. XVIII.

à l'avant-dernier ictus, ne peut correctement ni se préparer ni se résoudre qu'avec le secours d'une quatrième partie :



4° Que faut-il penser du **mélange** de ces différentes espèces? En d'autres termes, est-il permis de supprimer de temps en temps toute harmonie pour ne jouer que le chant, écrire quelques passages à deux parties seulement, d'autres à trois et à quatre parties? Non, cette *salade russe* est pure vanité. Le seul effet est d'attirer l'attention sur l'orgue et nous savons qu'il est fâcheux.

Toutefois ce principe supporte quelques accommodements: La réduction à deux parties ou à trois parties réelles est possible du fait de l'unisson dans des accords isolés, ou d'une suppression pure et simple dans des passages plutôt richement neumés : les positions se resserrent et s'allègent ainsi d'une façon satisfaisante, pourvu que la marche logique des parties semble l'exiger.

Les initiales de phrase en outre peuvent comporter des entrées progressives :

Ky-ri- e

Kyrie II.
M. III.

Tantôt une pièce sera harmonisée à trois parties, sauf quelques incisives, comme la finale et l'apodose, qui le seront à quatre parties¹; tantôt une incise commencée avec trois parties s'achèvera avec quatre²; tantôt ce sera l'inverse : voilà les formes les plus courantes du mélange.

Toutefois la règle générale est bonne qui interdit d'ajouter ou de supprimer sans raison une ou plusieurs des parties harmoniques. Mais, dans tous les cas, on aura soin de ménager soit une retraite honorable à la partie qui disparaît, soit une rentrée naturelle à celle qui réapparaît : à cet égard l'arbitraire, l'illogisme est jugé gaucherie déplaisante.

¹ Cf. *Vingt-neuf pièces harmonisées...* Ant. *Cognovit autem pater*, p. 12.

² Cf. id., Introit *Esto mihi* p. 40 (2° incise).

D. — SON EXÉCUTION.

1° L'accompagnement dit vulgairement à un ou à deux doigts, c'est-à-dire à l'unisson ou à l'octave, qu'on pourrait appeler **mélodique**, ne comporte pas d'harmonie. Sa simplicité lui ménage la faveur de ceux qui ne peuvent improviser un accompagnement harmonique ni lire une harmonisation écrite. Ils sont nombreux encore ceux qui n'ont d'autre talent que d'exécuter la simple note grégorienne. Que de pauvres « artistes » feraient bien de limiter à cela leur ambition ! Leur fringale d'accords et leurs audaces offrent en effet un spectacle lamentable et causent un scandale écoeurant dans nos églises : nous ne reviendrons pas sur ce pénible sujet.

C'est à l'accompagnement mélodique que Gevaert semblait jadis se rallier ¹ :

« Un accompagnement continu en accords pleins est contraire à la constitution du chant homophone et en détruit le charme. Des cantilènes sans modulations ² causent plus promptement l'ennui lorsqu'on y ajoute une harmonie ³. Selon moi, toute réforme dans l'exécution du plain-chant devrait débiter par la suppression de l'accompagnement polyphone, procédé d'introduction récente. J'ai à me reprocher d'avoir moi-même méconnu trop longtemps ce principe... Aujourd'hui je regrette mon erreur passée... S'il faut absolument soutenir la voix pour la maintenir au ton, le redoublement à l'unisson des principaux sons de la mélodie entremêlés par ci par là d'un simple accord de quinte pour souligner les cadences finales; en certains modes une tenue fixe semblable à l'ison des chrétiens d'Orient, mais dans la région grave du clavier : voilà tout ce qui me paraît compatible avec le principe harmonique de la mélopée gréco-romaine et la tradition du chant chrétien. »

Gevaert invoque des raisons de tradition. D'autres font appel à des motifs plus vulgaires et tout pratiques :

« L'organiste idéal est un oiseau rare dans une paroisse de la campagne, parfois même de la ville. Et depuis déjà un certain nombre d'années qu'il nous est donné de former au grand Séminaire des futurs accompagnateurs du chant grégorien, nous savons le trop petit nombre d'abbés qui, à la fin de leur Séminaire, sont à même d'exécuter ainsi à *livre ouvert* ces accompagnements (écrits par des maîtres)...

En face de l'impuissance de leurs yeux qui ne déchiffrent pas et de leurs doigts inassouplis qui se meuvent avec peine sur l'effarant clavier, ils se confinent dans

¹ *La mélopée antique dans le chant de l'Eglise latine*. Gand, 1895, p. 125.

² On sait qu'en réalité les modulations sont fréquentes dans le chant grégorien.

³ Il s'agit des lourdes harmonies note contre note en faveur au siècle dernier.

quelques formules harmoniques aussi pauvres que monotones, et d'une lourdeur telle que la légère mélodie grégorienne y reste à tout jamais noyée.

Oui! nous tenons à l'affirmer : si le chant d'Eglise reste lourd et pesant dans la plupart de nos paroisses, c'est à cause de l'inhabileté et parfois aussi de la prétention de l'organiste qui s'obstine à jouer des accords. A ces meurtriers de l'art grégorien, nous venons dire bien vite et bien haut : Mais lâchez donc ces accords qui sont au-dessus de vos capacités et *ne forcez pas votre talent, vous ne feriez rien avec grâce.*

Mais alors, il ne reste plus à notre infortuné joueur d'harmonium qu'à fermer son instrument? A Dieu ne plaise! Il lui reste encore une planche de salut. *Qu'il joue la seule note de la mélodie grégorienne avec un doigté convenable et en conservant à cette mélodie le rythme délicat et léger qu'on lui donne quand on la chante.*

Sans doute cette façon de jouer de l'harmonium pourra paraître vraiment rudimentaire et enfantine. Rassurez-vous : elle est modeste et sans prétention, elle ne vise qu'à la justesse et à la précision rythmique du chant qu'elle entraîne; elle n'exposera jamais l'exécutant aux justes critiques faites au maladroit manipulateur d'accords ¹. »

C'est ainsi que le chanoine Pirio est devenu l'apôtre de l'accompagnement réduit au jeu de la simple note grégorienne.

Avouons que cette forme d'accompagnement peut être utile et qu'en certaines conjonctures elle est seule acceptable.

Elle n'est pas cependant le dernier mot de l'art.

En aucun cas même, cet accompagnement n'a d'intérêt artistique : il n'est qu'une doublure voyante, une béquille sans grâce. Il est trop découvert, trop incisif, trop perceptible à l'oreille la moins attentive, surtout sur l'harmonium aux sonorités âcres et cuivrées. S'il n'est excessivement doux et s'il ne fait intimement corps avec les voix qui chantent, il se fait trop remarquer. Ces défauts sont signalés par Dom Mocquereau lui-même : « Que de fois, hélas! cet unisson de l'harmonium ou de l'orgue est un danger : en avant ou en retard sur le chœur, si peu que ce soit, il devient plus nuisible et plus agaçant que le plus mauvais accompagnement ². »

En cas de désaccord, il est en vérité plus insupportable qu'aucun autre.

2° De tout ce que nous avons dit, il ressort que l'accompagnement harmonique est seul capable d'entraîner la majorité des suffrages. Des écueils le guettent à chaque instant et ses adversaires sont toujours prêts à tirer parti de ses défaillances. Raison de plus pour le traiter avec délicatesse, l'estimer à sa valeur et lui faire confiance.

¹ CH. PIRIO : *Harmonium et chant grégorien*, 2^e éd., Desclée et C^{ie}, p. 2.

² Id. Lettre à l'auteur, p. IV.

34 L'ART DE L'ACCOMPAGNEMENT DU CHANT GRÉGORIEN.

Suivant la place qui est donnée à la mélodie ou le sort qui lui est fait, l'accompagnement harmonique comporte des variétés diverses :

a) *Mélodie à la partie supérieure :*

1) L'accompagnement **note contre note** n'a plus qu'un intérêt historique. Il était en passe de devenir traditionnel, quand la restauration grégorienne est survenue. Pendant tout le XIX^e siècle, il a servi à l'harmonisation de l'ancien plain-chant, exécuté suivant les éditions de Rennes ou de Reims-Cambrai. Les lourds paquets verticaux de notes blanches étaient bien pesants aux doigts; le problème rythmique était inexistant; la consonance régnait en maîtresse :

*Messe royale
de Du Mont.*



Cette écriture est si bien entrée dans les mœurs que le théâtre et le concert l'ont adoptée pour illustrer telle scène d'église et créer l'atmosphère religieuse convenable : Cf. GOUNOD : *Faust*, Acte IV, 2^e tableau (*Scène de l'église : Quand du Seigneur le jour luira*). CHOPIN : *11^e Nocturne*, MEYERBEER : *Les Huguenots*, Acte II.

2) L'accompagnement rythmique, **avec notes mélodiques**, s'est imposé depuis longtemps et ne fait plus l'objet d'aucune discussion. Il traite les notes de la mélodie, soit en notes réelles, soit en notes étrangères aux accords, à la manière de l'harmonie classique, et c'est la seule acceptable.

Nous en avons dit plus haut les qualités et les difficultés. Ajoutons qu'il ne faut pas écarter outre mesure les parties ni choisir des basses trop graves : les positions plutôt serrées sont les meilleures. Dans toutes les parties accompagnantes, les intervalles les plus petits, les intervalles conjoints sont préférables.

Il n'y a aucune raison pour interdire les *dissonances* classiques ou modernes. Le « culte sacro-saint de la consonance » ne mène qu'à la lourdeur, à la platitude et à la vulgarité. Il n'a jamais produit qu'une musique sans art et sans intérêt, une musique comparable à un brouet insipide, sans poivre ni sel. Pourquoi l'usage des condiments serait-il réservé à l'art culinaire?

Après G. Bas¹, Dom Desroquettes et M. Potiron en donnent d'excellentes raisons :

« Une harmonie purement consonante entretient mal le mouvement, risque d'être lourde, en quelque sorte *statique*, et par là même *arythmique*, quoiqu'elle puisse ne pas contrarier directement le rythme. Comment souligner tel ictus délicat, comment conserver en même temps à toute une formule mélodique son caractère modal essentiel par l'emploi d'une seule harmonie principale, sinon par les harmonies subtiles et fugitives dont la musique moderne nous offre de si beaux exemples? Employer exclusivement de pesants accords consonants, c'est alourdir le rythme et détruire l'unité modale (et même rythmique) des formules mélodiques lorsque ces accords sont trop fréquents; ou au contraire si ces accords sont trop espacés, nier pratiquement certains détails charmants qu'une harmonie de passage peut mettre en relief. Dans cet ordre d'idées, un musicien sûr de sa plume saura trouver des sonorités souvent savoureuses »².

Ce qui ne veut pas dire qu'il faut rechercher la variété à outrance et la richesse abondante des accords. La préoccupation de l'unité et de la synthèse imposera à une incise donnée, parfois même à toute une pièce, une nuance harmonique dominante. La correction, la simplicité, la sobriété sont toujours des vertus majeures.

b) *Mélodie dans une partie inférieure.*

Un accompagnement ainsi conçu pourrait s'appeler accompagnement **enveloppant**, puisqu'il enserre la mélodie et l'enclôt dans ses limites pour en faire un élément intime constitutif.

Cette façon d'harmoniser un chant peut convenir à un instrument comme l'orgue qui joue pour son compte des variations sur un thème grégorien, une pièce en style d'imitation, un morceau de genre d'atmosphère grégorienne, ou encore à une exécution vocale polyphonique; ce n'est plus un accompagnement grégorien.

Naguère on avait pourtant l'habitude de confier la mélodie à la basse ou au ténor, à l'exemple des anciens maîtres du XVI^e siècle qui brodaient au-dessus ou autour de ce chant donné (*cantus firmus*), travesti du reste par des valeurs longues et arbitraires, un savant contrepoint³.

D'Ortigue écrivait à ce sujet en 1856 :

« Assez généralement on avait en France l'habitude d'accompagner le plainchant en mettant le chant à la basse et en y joignant avec la main droite des harmonies composées d'une multitude de petits retards ou dissonances, auxquels on donnait le nom pompeux de *contrepoint*. Ce système, en partie abandonné

¹ *Paléographie musicale*. Tome VII : Le rythme et l'harmonie.

² Op. cit., *Commentaires*, p. XIX.

³ Cf. Victoria : Messe « *Orbis factor* » à 4 voix mixtes; L. SÉJAN : *Prélude et fugue*, sur le 1^{er} Kyrie de Du Mont.

aujourd'hui, est inadmissible, par la raison qu'un plain-chant, étant une mélodie, ne saurait former qu'une mauvaise basse, sur laquelle on pourrait défier l'artiste le plus habile d'improviser un contrepoint tant soit peu digne de ce nom.

L'usage du plain-chant à la basse est dû à la prédilection qu'on a eue de tout temps dans les églises pour les voix de basses très graves (*voces taurinae*). Dans quelques églises, où l'on a donné la préférence aux voix de ténor, le plain-chant a été naturellement placé à une partie intermédiaire. Ce système, moins mauvais en ce qu'il permet de donner à la mélodie une basse convenable, a cependant l'inconvénient de condamner la partie supérieure à faire entendre une suite monotone de notes de remplissage, tandis que cette partie, appelée à dessiner les contours de la phrase mélodique, est celle qui fixe principalement l'attention de l'oreille¹. »

Cette conception de l'accompagnement est totalement périmée. Elle n'a pas suscité d'œuvres écrites retenues par l'histoire, du moins à notre connaissance. Ni l'art ni la science n'y perdent rien.

c) *Mélodie supprimée.*

L'accompagnement peut enfin tenir compte de la mélodie sans la reproduire intégralement; il peut même la supprimer tout à fait. Ce genre a donné lieu à deux nouvelles espèces d'harmonisations.

1) L'accompagnement **en tenues d'accords** fait entendre de simples et longs accords qui synthétisent et stylisent en quelque sorte l'harmonie latente de la monodie grégorienne. Il marque seulement les grands pas du rythme. Il traite la mélodie comme un récitatif, sans la reproduire.

Il a tenté la plume de quelques musiciens d'église. Citons A. Guilmant (*Messe de Noël*), A. Gastoué (*Graduel Tecum principium*), A. Lhoumeau, abbé Brun, chanoine Collard, les Bénédictines de St-Louis du Temple (*Cantus Mariales* de Dom Pothier), etc.

Voici un exemple de J. Parisot :

Ecce sa-cér-dos má-gnus qui in di-é-bus sú-is

M. II.

Orgue

¹ *Traité théorique et pratique de l'accompagnement du plain-chant* : préface, p. 38.

plá-cu- it Dé- o et invéntus est jú- stus.



« Cet accompagnement par accords peut s'adapter à un ensemble de voix peu nombreuses ou à l'exécution légère donnée à certaines mélodies... Ce procédé intéressant constitue certainement un cadre harmonique très approprié à l'exécution, par des chanteurs exercés, de chants richement neumés ou de vocalises ¹. »

Il est sobre à souhait, sinon à l'excès. Il peut apporter de la variété et constituer pour le musicien une amusante récréation. Mais il reste assez difficile à écrire et à exécuter. Le synchronisme de l'organiste et du chœur est rarement parfait dans ces conditions. La partie supérieure, quoi qu'on fasse, est mise nécessairement *en dehors*. Bref il n'offre qu'un intérêt pratique assez médiocre et en fait il n'a pas la faveur des véritables grégorianistes. L'avenir lui sera-t-il plus favorable? Il ne faut jurer de rien, mais cela est peu probable.

2) L'accompagnement **concertant** prend une forme propre et indépendante de la mélodie quant à la ligne et quant au rythme. C'est un genre contrapuntique avec canons, imitations, sujets et contre-sujets variés. Complémentaire en quelque sorte de la mélodie, il produit un dessin mélodique et un dessin rythmique secondaires.

Dom Kreps semble le recommander : « L'accompagnement qui, loin d'être une entrave, apporterait un nouvel élément de beauté... ne serait-il pas celui qui, ne s'astreignant pas à donner toutes les notes du chant, se soutiendrait par trois ou quatre voix réelles indépendantes? » ²

L'abbé Brun, le P. Lhoumeau, D. de Séverac, M. de Ranse, le chanoine Collard se sont amusés à écrire de pareils accompagnements.

¹ J. PARISOT : *L'accompagnement modal du chant grégorien*. Paris, L'Art catholique, p. 22.

² *Les questions liturgiques et paroissiales* : 25 déc. 1912.

Voici un exemple de J. Gogniat, cité par J. Parisot¹ :

Alleluia (*Patronage de St-Joseph*).

Al- le-lú- ia.

Est-il rien de plus détestable, à tous les points de vue? Ce genre est difficile à traiter, très difficile ou impossible à improviser. Il bride le rythme, trouble le chant principal et prend une prépondérance fâcheuse. Il est prétentieux au possible et agent de désordre. N'est-ce pas assez pour le condamner sans appel, non sans doute comme composition libre, mais comme accompagnement grégorien?

Telles sont les diverses espèces d'accompagnement grégorien. Elles ne sont pas toutes également recommandables. Elles sont toutefois assez variées pour laisser du champ à une certaine liberté. Elles permettent une souple adaptation aux légitimes exigences du milieu, de l'objet et de la formation personnelle. Mais partout et toujours s'impose le respect des grands principes de la bonne musique et de l'art sacré.

¹ J. PARISOT : *Op. cit.*, p. 162.

VI

L'accompagnement mécanique à l'église.

Voici une espèce nouvelle d'accompagnement qui n'a pu trouver place, et pour cause, dans le classement précédent. A tout seigneur tout honneur : il convient de lui faire un sort à part.

On sait la vogue récente de la T. S. F. et des machines parlantes. Elles se perfectionnent tous les jours pour le plus grand bonheur de leurs fervents auditeurs. Elles envahissent les solitudes les plus reculées, les campagnes les plus paisibles pour le plus grand dépit des amis du silence. Entre ces antagonistes irréductibles nous n'avons pas à prendre parti. Peut-être une solution moyenne est-elle seule raisonnable : *in medio stat virtus*.

Ces machines n'en sont qu'à leurs premières conquêtes. On se demande maintenant si elles ne pourraient pas être substituées à l'enseignement oral dans les Ecoles. La *Revue universitaire* en faisait l'an dernier l'objet d'une vaste enquête. L'idée va lentement son chemin, et l'avenir nous réserve peut-être d'étonnantes surprises.

Fort bien, direz-vous; mais en quoi cela intéresse-t-il l'art de l'accompagnement? Veuillez poursuivre, impatient lecteur!

Vous vous souvenez que la Société *Gramophone* a édité naguère deux albums de chant grégorien gravés dans la chapelle des moines de Solesmes. Etonnant succès! La voix de Solesmes a retenti dans le monde entier; dans tous les milieux elle a accru le prestige du célèbre monastère; elle a développé le sens, la compréhension et le goût des antiques mélodies grégoriennes.

D'autres maisons éditrices ont suivi cet exemple : *Semen, Lumen, Columbia, Polydor*, et ont fixé sur la cire les chants liturgiques de groupements divers : Maîtrise de Soissons, Schola Cantorum, Dom Malherbe, abbaye de Beuron, etc.

Rien de mieux pour faire comprendre la musique liturgique, faciliter les répétitions de chant, illustrer les conférences, pour permettre au surplus la comparaison entre les diverses écoles. Mais de là à l'utilisation des disques pour les offices de l'église, il n'y a qu'un pas. L'écueil n'a pas échappé à Dom Gajard qui s'en est expliqué ici même¹. Il a protesté par avance contre toute utilisation abusive que l'on pourrait faire de ses disques en opposition aux décisions romaines. Il a rappelé le décret formel de la Congrégation des Rites : le phonographe est rigoureusement interdit à l'église pendant l'office pour remplacer le chant des fidèles ou de la schola.

¹ *Revue grégorienne*, 1930, p. 175.

Voici du reste le décret dans sa teneur complète :

S. C. R. 4247.

SQUILLACEN.

Rmus Archipresbyter Curatus Vallisfloritæ, Squillacensis Dioceseos, de consensu sui Rmi Episcopi Administratoris Apostolici, a Sacra Rituum Congregatione sequentis dubii solutionem humillime exposulavit ; nimirum :

An in Missa solemnè et aliis functionibus, in ecclesiis, quibus est carentia magistri organi vel cantorum, etiam laïcorum, liceat uti machina vulgo dicta *Grammofono*, pro cantu stricte liturgico gregoriano partium variabilium aut invariabilium Missæ solemnè, Hymnorum et aliorum Cantorum ?

Et Sacra eadem Congregatio, exquisito Commissionis liturgicæ suffragio, proposito dubio respondendum censuit : *Negative*.

Atque ita rescripsit, die 11 Februarii 1910.

Mais la tentation était trop forte. On y a succombé en quelques endroits? C'est probable. Tel agenda ecclésiastique n'a-t-il pas donné asile pendant plusieurs années à une réclame pour un « instrument liturgique *Te Deum* », qui n'était qu'un vulgaire phono, à l'usage des lutrins déshérités? La seule dénomination de la machine est une trouvaille.

Deux clichés de *l'Ami du peuple* (fin août 1930) nous montrent : « Les haut-parleurs devant l'orgue » et « Un sacristain change les disques ». Cela se passait à Reinchendorf, en Allemagne. Dans le même journal, M. R. Le Bret écrivait sans rire :

« La musique religieuse entre dans une ère nouvelle. La plus modeste bourgade possédera demain son parlophone et avec lui le répertoire sacré entrera en maître dans les coins les plus reculés des provinces lointaines.

... L'Eglise, immuable dans son dogme, s'adapte à la vie moderne par le côté artistique de ses manifestations.

... Le côté pittoresque y gagnera. Les diverses attributions du petit enfant de chœur s'enrichiront d'une fonction nouvelle. Et entre deux genuflexions il changera d'une main preste le disque dont l'harmonie élèvera puissamment l'âme des fidèles agenouillés. »

« Ah! qu'en termes galants ces choses-là sont dites! ».

Le danger n'est donc pas chimérique. Il a été signalé par un écrivain étranger à toute pratique religieuse, Georges Duhamel, dans un article qui a eu quelque retentissement¹. Il écrit avec humour :

« Le phono ne saurait tarder à faire son entrée dans le temple. Peut-être cette entrée est-elle déjà faite. Peut-être, ignorant que je suis, dénoncé-je un péril, alors que le malheur est accompli... »

¹ *Candide* : 30 juillet 1931 « Message aux Princes des Prêtres ».

... Les fidèles entre tous choisis en viendront à installer dans la nef sur leur bonne chaise à plaque de cuivre un auditeur-prieur et chanteur mécanique, remonté pour un trimestre et même branché sur le courant de la ville, et pourvu, cela va sans dire, de la menue monnaie nécessaire aux quêtes...

... Il n'est pas exagéré de dire que le phono ouvre la porte au cinéma. Ces deux puissances modernes travaillent de compagnie... On aura ainsi un nécessaire de messe rapide en un seul disque et 20 m. de bande, le baptême en deux disques et film de 100 m., le mariage par téléphone et T. S. F., le confessionnal électrique...

Je prie les personnes intéressées au salut de la foi de ne pas voir dans le présent message la manifestation d'une raillerie inconvenante. Je sais qu'il existe une mystique de tout, même du jeu de dominos, et à plus forte raison une mystique du phonographe et du cinéma... Permettez toutefois à un observateur assidu des mœurs modernes de vous affirmer que cette mystique est incompatible avec celle qui depuis des siècles a suscité les plus grands saints. »

De nombreuses Revues ont fait écho à cet article et à ces idées ¹.

Nous n'aurions pas songé à réveiller ces souvenirs déjà lointains si une jeune Revue à l'usage du clergé n'avait exprimé récemment (janvier 1936) des vœux dans le même sens. Elle ne confie pas à la machine des fonctions essentielles évidemment; elle lui réserverait pourtant un rôle important et en réalité tout nouveau.

Voici d'abord le passage incriminé :

« S'il est interdit au disque de remplacer le chant des fidèles, je crois qu'il ne l'est pas de l'accompagner. A condition que la voix des chantres se fasse entendre en même temps, le texte romain [du décret de la S. C. R.], n'interdit pas de faire entendre ces disques pendant l'office, ce me semble. Je ne sais pas que l'expérience ait jamais été tentée, mais elle me paraît digne de l'être. Il doit être relativement facile de synchroniser phono et chanteurs, voire accompagnateur : ce pourrait être un excellent moyen d'assouplir, d'entraîner un chœur et de le renforcer de la puissance de l'instrument, qui ne devra pourtant pas, pour respecter l'esprit du décret, écraser ni même dominer les voix. »

Voilà un témoignage sans détours et des intentions fort claires! Quel accueil leur réserver? Faut-il les accepter de confiance? Est-il possible de provoquer dès maintenant des expériences qu'une législation ultérieure entérinerait ou justifierait? Nous ne le croyons pas. Nous

¹ *La Musique d'église* : janvier 1931, juillet-août 1931 « Le phono ».

Les Etudes : 5 septembre 1931 « Mécanisme et prière » (P. du Passage).

Les questions liturgiques et paroissiales : octobre 1931.

La Revue Ste Cécile : janvier 1932 « Musique mécanique à l'église ».

La Musique sacrée : mai-juin 1933 « La musique mécanique et la liturgie » (A. Cordier).

pensons au contraire que l'accompagnement mécanique du chant liturgique à l'église est une manière d'hérésie qu'il faut combattre avec indignation. Raisons générales et raisons particulières, tout se ligue pour la condamner.

1° En premier lieu, on invoque à tort l'esprit du décret de 1910. Aucune décision concernant d'une façon expresse l'accompagnement par disques n'est intervenue sans doute. Mais c'est que personne n'en a sollicité et pour cause. Le bon sens l'explique, qui est, comme chacun sait, la chose du monde la mieux partagée.

La pensée de l'Eglise à ce sujet est assez claire. Il n'est point besoin de longs raisonnements pour la deviner. Dans le passé n'a-t-elle pas été très circonspecte et très sévère pour l'admission des instruments dans nos temples? A côté de la prière chantée par la voix humaine, seul l'orgue, et encore pas sans discussion, a reçu droit de cité. Mais il est noble et grand, il est austère et religieux; mais surtout il demande l'intelligente coopération de l'homme. Que l'électricité commande au mécanisme, que le moteur électrique libère le souffleur, ce sont détails sans importance; seul l'organiste est capable de faire vivre cet organisme, de lui donner une âme et de le faire prier pour ainsi dire sous ses doigts.

L'Eglise aime les arts et les favorise, mais pas au point de confier à de pures machines aveugles, sourdes et irresponsables, un rôle important et officiel dans ses cérémonies liturgiques.

Qui ne sent que toute machine parlante à l'église est déplacée et de mauvais goût? Elle rappelle trop les moulins à prières des Hindous. En un siècle où le travailleur tourne les yeux vers la machine qui le soulagera, il importe de rappeler que l'effort, la fatigue ou l'activité personnelle demeurent, dans l'ordre spirituel, la condition même et souvent la mesure du mérite.

M. Duhamel a exprimé cela très heureusement : « Ce que l'Eglise, considérée comme une des ultimes citadelles du spirituel, doit exiger des hommes, c'est le don complet, l'effort personnel, et — je me permettrai d'emprunter une expression consacrée — la présence réelle.

... Nous pouvons confier aux machines le soin de porter de l'eau, non le soin de réfléchir et de prier.

En France, nous sentons encore fort bien ce qu'exigent les convenances; nous écrivons certaines lettres à la machine, pour d'autres nous préférons et la plume et l'encrier. Le moment est venu de rechercher en toutes choses les limites de la machine et de poser en principe que, si l'on écrit à Dieu, il faut écrire à la main. »

L'office divin veut une prière et un chant vivants. Si perfectionnée qu'on la suppose, la pure machine ne saurait ni remplacer l'homme ni même lui servir décentement d'auxiliaire dans son rôle essentiel de

louer Dieu. « Certains offices religieux gagneront en dignité si, dépourvus de ressources artistiques locales, ils font ainsi appel à des talents lointains? »¹ Non, ils offriront seulement un spectacle ridicule, inconvenant, suspect de cabotinage. Qu'importe le sens dans lequel réagirait en fait un public anesthésié! Si dans de semblables conjonctures il ne réagissait plus du tout, ce serait à désespérer de son goût, et hélas aussi de sa piété!

A l'église, on ne fait pas de l'art pour l'art, mais de l'art pour Dieu. On le fait de son mieux. L'organiste médiocre, parce qu'il est instrument humain, vivant et pensant, l'emportera toujours sur le plus parfait électrophone : « cela, dirait Pascal, est d'un autre ordre ».

Certaines gens ne saisiront pas très bien la nuance... Elle est de taille pourtant. Toute insistance ici serait superflue.

2° Installer dans l'église un gramophone serait donc un désastre à divers points de vue; ce serait de plus une **grave imprudence**. La tentation serait trop forte de lui confier un rôle moins effacé. « Les ecclésiastiques eux-mêmes, écrit M. Duhamel, ne sont pas à l'abri de cette fatigue contagieuse qui semble le signe du XX^e siècle. ...Le phonographe introduit dans l'enceinte sacrée y prendra sans tarder toutes les places essentielles. » Nouvelle *trahison des clercs!*

C'est peut-être beaucoup dire. En tout cas, admis d'abord pour seconder ou accompagner le chant des fidèles, il en viendrait rapidement à le remplacer tout à fait, si le chœur est étique, timide, de mauvaise humeur, ou si le chantre est aphone. Ce sont éventualités courantes. Pour prédire cette issue finale, il n'est pas nécessaire d'être grand clerc en Israël ou d'avoir reçu un charisme spécial. Pourquoi donc s'y exposer ou vouloir y exposer les autres?

La tendance naturelle à la facilité et à la paresse, le désir d'une certaine perfection à tout prix, la perversion du goût, la complicité même de quelque diable ou malin génie expliqueraient aisément la complète et définitive intrusion de la machine parlante dans le sanctuaire. *Horresco referens!*

Dans l'hypothèse la plus favorable, l'enseignement lui-même deviendrait sans objet, la science sans intérêt. L'étude du chant et de son harmonisation ne serait plus que de l'archéologie. Adieu les méthodes et les manuels! Adieu le travail, sa fatigue et sa sujétion! Les élèves y applaudiraient sans remords; les maîtres s'en consoleraient sans peine. Mais qui donc oserait soutenir qu'il n'y aurait pas là un singulier appauvrissement, et à qui donc confier plus tard le flambeau?

Ne nous exposez pas, Seigneur, à cette tentation!

¹ *Les Etudes* — 1931, p. 520.

3° Un autre point de vue plus vulgaire n'est cependant pas négligeable, le **point de vue pécuniaire**. Nous nous excusons presque d'en faire état ici, mais il a son importance et il est de nature à faire réfléchir ceux qui oublient l'arithmétique. Si 200 disques à 40 francs étaient nécessaires, la dépense serait de 8.000 francs, soit au total 10.000 francs avec un appareil de choix. Une pareille discothèque ne serait accessible qu'aux paroisses riches, celles qui précisément en ont le moins besoin parce qu'elles peuvent facilement disposer d'un personnel qualifié. Les autres, réduites à la portion congrue, seraient obligées d'utiliser un matériel de rebut, acquis à la foire aux occasions. Vraiment elles feront mieux de compter sur leur organiste bénévole qui ne coûte rien ou à peu près rien et qui trouve dans le mérite de son dévouement la raison même d'un fidèle attachement à son église paroissiale.

4° Enfin le **résultat pratique** serait déplorable. Voici l'argument le plus fort peut-être, le plus direct certainement, car il n'a aucun caractère sentimental, il a sa source dans la technique même de l'accompagnement.

Comment serait-il possible en effet d'accompagner au phono une schola ou un chœur? « Il doit être relativement facile de synchroniser phono et chanteurs! » Mais il ne faut avoir aucune expérience de l'accompagnement pour oser une pareille affirmation! La machine est sourde, aveugle, inintelligente. On ne peut évidemment lui demander la moindre souplesse, la moindre adaptation aux personnes et aux circonstances. Elle est comme une force qui va ¹, inéluctablement et sans faute, mais sans docilité et sans souci des contingences. Elle a de l'automate la sûreté et la puissance, mais aussi la faiblesse.

Cette souplesse, cette adaptation, on la demandera aux chantres? Passe encore peut-être, s'il n'y en a qu'un; mais plus le groupe sera nombreux, plus cette docile discipline sera difficile, voire impossible. Nous l'avons dit déjà : l'entraînement d'une masse est toujours délicat; l'accompagnateur ne peut pas toujours imposer sa volonté; il doit être sans cesse attentif à aider la foule sans prétendre la manœuvrer toujours à son gré.

L'accompagnement au gramophone aura les plus lamentables conséquences : les départs seront ratés, l'allure vacillante; le désordre apparaîtra rapidement, les voix s'effraieront et finalement se réfugieront dans un silence boudeur, agacé ou amusé. On n'entendra plus alors que le grésillement de l'appareil faisant cavalier seul.

Il suffit. Il n'est pas utile, semble-t-il, de poursuivre ce pénible procès. Il est infiniment regrettable que de telles idées puissent être prises au sérieux : elles sont signe des temps.

¹ Cf. V. HUGO : *Hernani* : Acte III, sc. 4.

L'accompagnement mécanique du chant liturgique à l'église est une inconvenance, une absurdité et une utopie. L'art n'y peut rien gagner; la religion ne peut qu'y perdre. Qu'est-il besoin d'autres raisons pour le condamner sans indulgence?

VII

Cas pratiques.

Pour faire comprendre toute la portée de leurs principes, les moralistes ne craignent pas d'abandonner fréquemment la région sereine des idées abstraites et des thèses générales; ils descendent au réel, au concret; ils prennent des exemples dans la vie courante, ils recourent aux cas de conscience qui éclairent les principes et en quelque manière les justifient.

Notre dessein ici n'est pas très différent. Non pas que nous ayons l'intention de nous attacher à quelques pièces grégoriennes et de montrer par le détail le cheminement complexe d'une harmonisation irréprochable. Quelque attachante qu'elle soit, cette entreprise serait longue et périlleuse; elle relèverait plutôt d'un manuel d'accompagnement, dont elle serait le complément logique. Elle n'entre pas dans le cadre de cet essai rapide de synthèse, d'où sont bannis à dessein les détails trop techniques.

Il nous a paru bon seulement de retenir quelques cas litigieux, et d'ailleurs pratiques, concernant notre sujet. Ils ont souvent dans le passé donné lieu à des controverses. Ce que nous en dirons ne suffira pas sans doute à clore les discussions. Mais les solutions raisonnables que nous proposerons ne manqueront pas de rallier maints suffrages.

1° IMPROVISATION OU LECTURE.

Est-il préférable d'improviser ou de lire un accompagnement écrit?

Une réponse péremptoire visant tous les cas est évidemment impossible.

Un bon organiste, qui a étudié longuement les principes de l'accompagnement grégorien à l'école de Maîtres éprouvés et qui possède un sérieux entraînement, peut sans grave danger improviser son accompagnement. La tâche n'est pas au-dessus de ses forces. L'harmonie, classique ou grégorienne, est un langage qui s'apprend comme les autres et que les doigts, comme la langue, s'habituent à parler couramment sans trop d'incorrections. Sauf rares exceptions, la mélodie grégorienne n'offre pas de traquenards, ni même d'exceptionnelles difficultés pour un musicien averti. Elle présente des formules courantes, fréquemment répétées, des *timbres* qui à la longue deviennent familiers. Comme la richesse et la variété des harmonisations sont qualités très secondaires,

46 L'ART DE L'ACCOMPAGNEMENT DU CHANT GRÉGORIEN.

il n'est point défendu de s'en tenir à ses propres formules habituelles, pourvu qu'elles soient bonnes.

A cela il y a un réel avantage pratique. Certains offices, comme les Vêpres, comportent un grand nombre de pièces courtes, disposées nécessairement dans des pages nombreuses. Pour supprimer de périlleuses manipulations, pour éviter des trous et des à-coup regrettables, il est bien préférable d'accompagner sur le livre. S'astreindre toujours à lire un accompagnement écrit pour l'exécution d'une antienne, d'une hymne, d'un verset ou d'un psaume, est un odieux esclavage dont un véritable musicien doit de pouvoir se libérer.

Un véritable musicien ! Mais l'espèce en est assez rare de par le monde ! Les musiciens médiocres sont légion au contraire. Pour une raison quelconque, leur formation est incomplète ou inexistante, leur science imparfaite et mal fixée, leur entraînement insuffisant. La seule ressource qui s'offre à eux est de recourir à un accompagnement écrit : « Un organiste médiocre doit s'interdire de forger ses propres accompagnements et se résigner à en jouer un écrit d'avance par un musicien compétent. L'achat en est coûteux : c'est le seul inconvénient de cette solution ¹. »

C'est la sagesse même. Hors de cela, pas de salut. Nous nous en sommes expliqué déjà dans notre brochure : *La formation musicale du Séminariste*, p. 46. Il est inutile d'insister.

Ajoutons que ces harmonisations n'offrent pas de grandes difficultés à un organiste de force moyenne. Appliquées à l'office principal de la grand'messe, elles sont même extrêmement utiles à tout organiste, quel qu'il soit. Elles lui donnent la plus parfaite sécurité. Leur simple lecture est un soulagement pour l'esprit, qui n'a pas à élaborer sans cesse les diverses combinaisons nécessaires : il suffit d'exécuter ce qui est écrit. Pourquoi se priver d'avantages si évidents ?

En somme les accompagnements écrits sont un expédient obligatoire pour beaucoup, une ressource précieuse pour tous. Il convient de les utiliser partout dans la plus large mesure.

2° LEGATO ET NOTES RÉPÉTÉES.

L'exécution d'un accompagnement ne demande pas une technique spéciale : elle relève de la technique de l'orgue.

Comme nous l'avons dit plus haut, un *legato* parfait s'impose. Il requiert que les notes qui se suivent immédiatement s'enchaînent sans trou ni vide et par conséquent chevauchent *légèrement* l'une sur l'autre. Ce cheveu-

¹ DOM KREPS : *Les questions liturgiques et paroissiales*, février 1920 — et 1922, p. 271.

chement a pour but et pour effet de supprimer toute coupure entre les deux sons consécutifs. On peut admettre avec M. Tournemire¹ que, dans un mouvement modéré, la note chevauchante a la valeur d'une triple croche :



Avouons cependant qu'une bonne démonstration pratique au clavier est plus éloquente que toute explication théorique.

La technique de l'orgue exige aussi de ne pas répéter les notes communes même dans des parties différentes. Dans un contrepoint comme celui-ci, il ne faut pas répéter le *sol*, mais le tenir comme un pivot :



La même solution s'applique aux tierces :



Dans un unisson ainsi présenté, il n'est pas nécessaire de faire parler le *la* doublé : la tenue de la 2^e partie suffit. On abandonnera donc le *si*, en ayant soin de le *coller* au *la*.



Toutefois les notes *répétées dans la partie supérieure* offrent une difficulté.

La partie mélodique en effet ne s'exécute pas à la lettre comme elle est écrite. Et ceci est évident. La notation musicale moderne reproduit

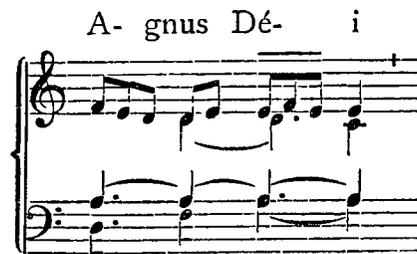
¹ *La Petite Maîtrise*, septembre 1930.

fidèlement la notation grégorienne traditionnelle, avec la diérèse ou séparation des notes simples affectées ou non à des syllabes différentes. Elles sont représentées par la croche. Si plusieurs croches se suivent sur le même degré de la portée, il ne s'ensuit pas qu'elles doivent être articulées, comme dans une page de musique ordinaire. D'autre part les exigences du rythme doivent être sauvegardées.

Posons donc le principe : *les notes répétées sur le même degré ou communes à deux accords ne doivent pas être articulées, sauf dans le cas où cette liaison qui fait naître une valeur longue serait de nature à détruire le rythme.*

Deux cas peuvent se présenter :

a) *l'harmonie marque tous les pas du rythme.* Rien de plus simple : puisque tous les détails du rythme sont soulignés par les changements d'harmonie, rarement difficulté surgit :



Même solution dans l'exemple suivant :



Toutefois dans un rythme ternaire, la 2^e des deux notes placées sur le même degré entre deux ictus doit être articulée : sinon une longue sera induement créée, qui déterminera un ictus illégitime :



b) *l'harmonie ne marque pas tous les pas du rythme* : il faut alors prendre garde aux anticipations et anticipations d'anticipation : la note

L'ART DE L'ACCOMPAGNEMENT DU CHANT GRÉGORIEN. 49

qui suit sur le même degré doit être articulée, sous peine de fausser le rythme. C'est le cas du *la* croche et du *sol* noire dans l'exemple suivant :



On exécuterait de la même façon le 2^e *la* de cette teneur :



En d'autres termes, si la première des notes placées sur le même degré est *ictique*, la tenue commence avec elle et l'on tient la touche abaissée jusqu'à expiration de leurs valeurs additionnées; si au contraire elle n'est *pas ictique*, il faut articuler la suivante, ictique ou non, et encore celle qui suit celle-ci, si elle est au frappé du rythme :



Ce principe s'applique intégralement à l'accompagnement que nous avons appelé *mélodique* (p. 32).

3° LES INTONATIONS.

L'intonation, qui comprend le fragment initial de la pièce, est donnée à l'intention du maître de chœur, de la schola ou du célébrant.

Elle est indispensable sous une forme ou sous une autre. Mais il n'est pas indifférent qu'elle se présente bien ou mal ¹.

Il est rare que l'orgue émette l'intonation avec la discrétion, la distinction et la netteté désirables. Elle est trop souvent rapide et saccadée, ou interminable, ou vague et noyée dans des accords pâteux. Rien de plus désagréable et de plus vulgaire. Voici à ce sujet notre avis :

a) sa *forme* doit être mélodique, c'est-à-dire se réduire à une simple ligne mélodique : elle est ainsi plus dépouillée, plus claire et plus utile. Elle atteint plus directement son but qui est d'orienter avec précision les voix.

b) son *mouvement* sera calme, posé, modéré, élargi même par rapport à l'allure normale du chant, et conforme au rythme. La précipitation est du plus lamentable effet.

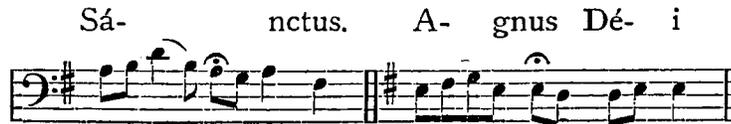
c) son *intensité* sera médiocre, mais suffisante. Mieux fait douceur que violence. L'intonation n'a pas par elle-même d'intérêt artistique. Il n'est pas nécessaire d'autre part que tout le monde l'entende, mais seulement celui ou ceux à qui elle est destinée. L'humilité et la discrétion lui conviendront à merveille.

d) sa *place* logique dépendra des voix auxquelles elle sera destinée : sur la 3^e octave du clavier pour des voix de femmes ou d'enfants; sur la 2^e octave, et avec la main gauche de préférence, pour des voix d'hommes. Nous attirons l'attention du lecteur sur cette dernière observation, à laquelle on attache d'ordinaire assez peu d'intérêt. Et pourtant ainsi placée, l'intonation est plus effacée, plus distinguée, en même temps moins grêle, plus étoffée et surtout plus précise, puisque la voix qui reprendra n'aura pas besoin de transposer à l'octave inférieure. La justesse elle-même du départ en sera facilitée.

e) enfin sa *longueur* sera convenable. Est-il nécessaire qu'elle soit aussi longue que l'incise comprise entre le début et l'astérisque ou la première barre? Non, évidemment, à moins que l'incise ne soit très courte : v. g. l'incise initiale *Asperges me*. Quatre, cinq ou six notes suffiront d'ordinaire. Mais le choix de l'arrêt ou de la coupure est chose délicate : l'arrêt doit

¹ Cf. LERAY : L'intonation donnée par l'orgue. *R. du chant grégorien*, 1921, p. 308.

être naturel et logique. Le meilleur se fera sur une note identique à la note initiale, s'il est possible :



On se gardera de couper arbitrairement à une ou deux notes de la fin de l'incise.

Toutefois si le chant est très connu et le chantre sûr de lui-même, nous ne voyons qu'avantage à simplifier encore et à réduire l'intonation à l'émission nette avec point d'orgue de *la seule note initiale*.

Ce problème est sans doute secondaire; mais le souci des détails les plus humbles n'est jamais étranger au bon accompagnateur.

4° LES SILENCES.

Les *silences* ne sont pas absents du chant grégorien. Dans la notation traditionnelle, ils n'apparaissent pas. Par contre dans la transcription moderne, plus précise et plus explicite, ils sont représentés par le *demi-soupir*, avant ou après la grande barre, suivant les cas. On ne les trouve donc pas dans le voisinage de la demi-barre, ni du quart de barre, mais :

- a) *au début des phrases*, quand la note initiale n'est pas *ictique*;
- b) *à la fin des phrases*, quand la phrase suivante commence par une note *ictique*.

Le demi-soupir est rarement indiqué en tête d'une pièce pour compléter le rythme de la première note au levé : il n'est pas utile, et l'harmonie aura avantage à se poser sur le premier ictus mélodique seulement pour dégager nettement le départ. N'est-ce pas ce qui arrive en musique moderne? La mesure initiale reste souvent incomplète et l'harmonisateur réserve son premier accord au temps principal qui suit.

Mais à l'intérieur d'une pièce, le problème est autre. Une respiration s'impose : la mélodie — c'est-à-dire le chantre — la fera largement, tandis que l'harmonie continuera pour ne pas rompre son discret *continuo* et se faire remarquer. Quand cela est possible, le même accord termine une phrase et commence la suivante : il étalera donc ses valeurs liées à gauche et à droite de la grande barre.

En théorie, pas de difficulté. En pratique, il faut tenir compte de bien des contingences¹. Le mieux est parfois l'ennemi du bien. Si un chœur

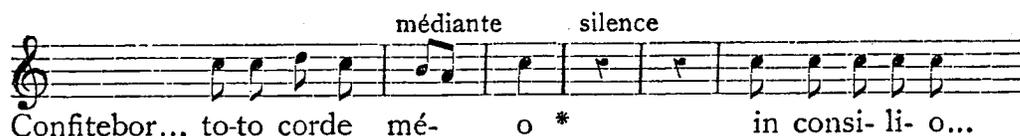
¹ Voir plus haut, V, A.

important a besoin d'être entraîné, si le groupe de chanteurs n'est pas sûr de son départ, si les respirations menacent d'être interminables, l'accompagnement pourra momentanément sortir de sa retraite, observer intégralement les silences, montrer la voie sûre et imposer sa volonté. Nous le redisons ici : dans ce cas particulier, l'art n'est plus en jeu; il s'agit avant tout d'éviter le naufrage et de circonscrire les dégâts. De telles conjectures ne sont pas chimériques : il suffit qu'elles ne soient pas trop fréquentes. Après tout, « Il est avec le Ciel des accommodements ».

La *psalmodie* fait un large appel au jeu des silences. A la médiane, entre deux versets, entre le dernier verset et la reprise de l'antienne, il faut bien respirer.

Les auteurs ne s'entendent pas sur la valeur de ces arrêts. Ils recommandent toutefois de les faire avec aisance et souplesse, sans rigueur mathématique.

A la médiane, la longueur de la pause équivaut à la longueur du dernier dactyle ou spondée de l'hémistiche ou à la valeur de quatre syllabes ordinaires, c'est-à-dire à deux soupirs.



Ceux qui trouvent cette pause trop longue peuvent sans inconvénient le réduire à *un seul soupir*, soit deux temps, deux syllabes, deux croches. C'est aussi la durée qui est assignée à la pause entre les versets et avant la reprise de l'antienne¹.



Dans son étude sur *L'accompagnement des psaumes*, p. 8, Dom Desroquettes fixe la même valeur à la pause de la médiane, à savoir un groupe rythmique binaire; mais entre les versets il ne distingue *pas de pause* ni d'ictus intermédiaire. La note finale est simplement

¹ *Petit traité de psalmodie traditionnelle*, p. 46.

doublée; le deuxième chœur part immédiatement après, sur la syllabe initiale, ictique ou non, du verset suivant :



Quoi qu'il en soit, comment l'orgue interprétera-t-il les silences de la psalmodie? En tenant l'accord, en s'interdisant les brusques coupures qui attirent fâcheusement l'attention. C'est toujours l'application du même principe, qui autoriserait cependant les mêmes exceptions.

Le P. Lhoumeau n'était pas de cet avis : « Le ronron perpétuel depuis le commencement d'un psaume jusqu'à la fin, que beaucoup d'organistes font entendre, est inconvenant et impatientant ». Oui sans doute, s'il bourdonne violemment contre le tympan de nos oreilles; mais s'il est doux et léger, il remplit bien son rôle et il a droit à l'indulgence.

5° LES RÉPONSES.

Est-il bon d'accompagner les réponses à l'office chanté ou à la messe solennelle?

A cette question, le *Bollettino Ceciliano* répond que rien ne s'y oppose. La revue *Musica Sacra*¹ de Milan exprime ainsi son opinion :

a) Si l'on chante la messe entièrement en grégorien, le célébrant chante *sans* orgue et le chœur *avec* orgue. Il est illogique que le chœur chante les pièces longues avec accompagnement et les courtes réponses sans accompagnement.

b) Si la messe est chantée en musique figurée, il semble plus logique que le grégorien — y compris les réponses — soit exécuté sans accompagnement².

Cet illogisme ne paraît pas avoir fort impressionné naguère le P. Lhoumeau. Nous ne résistons pas au plaisir de faire cette longue citation; elle est savoureuse :

« Quelle délicieuse impression l'on éprouve, quand au cours d'un office vient à cesser le bruit prolongé des orgues et des voix!... Ah! comme on trouve alors plus qu'à moitié vrai que *le silence est la plus belle partie de la musique!* Et s'il n'y a pas silence complet, si au fracas des harmonies succède la voix

¹ Déc. 1935.

² Cité par *la Petite Maîtrise*, mars 1936, p. 32.

seule du prêtre qui chante une oraison, une préface, un capitule, n'est-on pas porté à bénir la liturgie d'avoir réservé à nos oreilles un peu de repos et de paix? *Silentium tibi laus!*...

Qui n'a remarqué qu'en mainte église, on ne peut plus chanter *Amen, Et cum spiritu tuo*, ou un verset d'oraison, sans qu'aussitôt l'organiste accompagne les voix, les couvre même par une puissante registration!... On court aussi le risque d'être agacé en même temps qu'assommé. C'est lorsque l'organiste cherche le ton qu'a pris l'officiant et papillonne sur quatre ou cinq notes pour le trouver. Vous connaissez tous, chers lecteurs, ces deux choses qui se ressemblent : un organiste qui cherche le quart de ton où le célébrant est tombé, et le sacristain qui tourne son allumoir autour d'un cierge sans pouvoir atteindre la mèche. Volontiers je viendrais en aide à ce dernier, car il doit allumer des cierges, mais l'autre, qu'a-t-il besoin d'accompagner? Est-ce que les chantes ne peuvent dire *Amen* simplement et sans harmonie?

...Au prêtre qui chante seul et sans accompagnement, le chœur répond de même. Quoi de plus rationnel?... Et si l'on veut faire chanter le peuple, par où commencer plus aisément que par ces réponses populaires?... Et si vous accompagnez, cela a pour effet d'alourdir ces réponses, de les rendre traînantes, d'en prolonger les finales d'une façon invraisemblable.

Voilà une réforme facile; et partout où elle a prévalu, l'office a gagné en tenue, en dignité, en goût...¹ ».

Il est incontestable que l'orgue alourdit sans nécessité les acclamations du peuple et n'en respecte pas assez la signification de cris spontanés d'adhésion à la prière du célébrant². Que le chœur soit donc attentif, qu'il secoue au besoin sa torpeur et qu'il prenne sa responsabilité : tout seul, avec décision et légèreté il enlèvera les réponses. Une pareille initiative n'est pas de nature à le compromettre.

Une exception pourrait être envisagée : les réponses aux Versets neumés qui précèdent la Préface ou qui suivent l'hymne des Vêpres solennelles. Encore ne s'impose-t-elle pas avec évidence.

Mais si l'orgue d'accompagnement doit ainsi apprendre la vertu du silence et savoir se taire parfois, sera-t-il admis à orienter le célébrant, à lui *indiquer un ton* plutôt qu'un autre, à le lui imposer? Nous ne le pensons pas. Cette intervention aurait chance d'être fréquente, dangereuse et intempestive, qu'elle se réduise à l'émission d'une seule note ou qu'elle prenne les dimensions d'une intonation un peu plus longue. Elle ne laisse pas d'avoir un certain caractère caporaliste assez déplaisant. Si d'autre part l'intéressé la perçoit mal ou bien est incapable d'entrer avec quelque justesse dans la voie tracée, l'effet est désastreux. Qu'est-il besoin du reste de contraindre à une teneur-dominante unique? L'unité ne s'établit-elle pas entre des tonalités

¹ *Revue du chant grégorien*, juillet-août, 1908.

² Cf. BAYART, *Revue pratique de liturgie et de musique sacrée*, n° 43-44.

apparentées, quoique variées? L'unité dans la variété, voilà la bonne formule. Cette idée introduit tout naturellement l'exposé qui va suivre.

6° LES « PONTS HARMONIQUES ».

Ces ponts-là sont un peu archaïques. En général ils n'ont pas résisté au passage de la réforme grégorienne et à la poussée des idées saines en matière de musique religieuse. Ce qu'il en reste est sans grâce et sans beauté.

Car il en reste : nous parlons d'expérience. Tous les organistes « pontifes » — au sens étymologique — ne sont pas morts. Ils ont le souci lancinant d'unir tout et de tout enchaîner. Comme les pièces qui se suivent immédiatement dans un office sont exécutées dans des tonalités différentes, ils éprouvent le besoin de les relier par des interludes modulants. Sont ainsi enchaînés : l'*Introït* et le *Kyrie*, le *verset alléluïatique* et le *graduel*, le *motet* d'un Salut et le *Tantum ergo*. Cette manie peut aller plus loin encore : elle incitera à relier — ou plutôt à séparer — par un court interlude les diverses strophes d'une hymne ou les parties d'une antienne, comme à préparer par un prélude chaque pièce grégorienne.

Sans doute on peut se préoccuper de la relation qui s'établit entre deux morceaux successifs. Un certain souci d'unité ne doit pas être étranger à l'organiste qui précisément aura à prévoir des transpositions appropriées. Mais le procédé que nous incrimons est inapte à assurer cette unité. On peut à ce sujet formuler de multiples griefs :

a) Ces « ponts » modulants ne sont d'*aucune utilité*. Si deux pièces immédiatement consécutives sont chantées dans la même tonalité, qu'est-il besoin de ces harmonies adventices? Si elles sont chantées dans des tonalités voisines et apparentées, la transition se fera d'elle-même, sans heurt ni contraste.

b) Ils occasionnent des *retards* répétés dans les départs. Ils sont de nature à allonger considérablement les chants de l'office. Pour la schola comme pour le chœur, ils deviennent vite agaçants et véritablement insupportables.

c) S'ils sont *modulants*, que devient la bienheureuse unité? Ils jurent avec le contexte. Le chant grégorien connaît de fréquentes modulations? Nous n'en disconvenons pas ; mais ces modulations mélodiques sont d'un autre ordre et elles s'obtiennent par d'autres moyens.

d) Enfin en tout état de cause, ils sont *difficiles* à improviser. Ils ne donnent lieu le plus souvent qu'à des enchaînements d'accords maladroits, révélateurs d'inhabileté et d'inexpérience.

e) Enfin ils sont contraires à la prescription du *Motu proprio* (17) : ou du moins à son esprit : « Il n'est pas permis de faire précéder le chant par de longs préludes ni de l'interrompre par des morceaux d'intermède. »

Qu'ils se présentent sous forme de préludes ou d'interludes, les « ponts » harmoniques dans l'accompagnement du chant grégorien sont condamnables.

7° LA TRANSPOSITION.

Notre dessein n'est pas d'exposer les procédés techniques de transposition, mais de dire un mot du choix de la transposition. Ce choix est l'affaire de l'accompagnateur compétent, qui seul, en imposant au clavier l'intonation, prend ses responsabilités.

Que la transposition soit dans bien des cas indispensable, la chose est évidente. La notation grégorienne est souvent trop basse, comme dans certains II^{es} modes, ou trop haute, comme dans certains VII^{es} modes. C'est que la hauteur absolue des notes n'entraîne pas dans la préoccupation des scribes d'autrefois, qui du reste manquaient de repère ou d'instrument de mesure, c'est-à-dire d'un diapason fixe. Par ailleurs leur système d'écriture était relativement incomplet, puisqu'il ne comportait que l'échelle diatonique avec un seul accident éventuel, le si ♭. Ils n'avaient qu'une préoccupation : assurer l'exactitude des intervalles mélodiques.

Ce n'est pas pourtant que les pièces grégoriennes aient une vaste étendue. Prises dans leur ensemble, elles se meuvent dans les limites classiques assignées aux voix. Les plus graves, celles du II^e mode, ne descendent pas au delà du *sol*; les plus hautes, celles du VII^e mode, ne montent pas au delà du *la* aigu. Par ailleurs, considérée à part, la pièce grégorienne ne dépasse guère — ni fréquemment — les limites d'une octave.

Encore faut-il que cet ambitus relativement réduit soit convenablement placé et ne dépasse pas les possibilités des voix intéressées.

Voici quelques éléments dont il y a lieu de tenir compte pour choisir la transposition :

a) D'abord *les voix*. Toutes les autres considérations cèdent le pas à celle-ci. Si ces voix appartiennent à une seule catégorie nettement classée, il suffira de consulter leur ambitus théorique et aussi leurs possibilités pratiques en dépendance de leur formation. Mais en fait elles sont rarement homogènes. Un groupe de chantres comprend souvent des basses et des ténors, ou des sopranos et des altos. Un chœur nombreux peut englober tous les éléments du quatuor vocal. Comment choisir une transposition qui convienne à tous? Il faut bien prendre une détermination, au risque de provoquer les objections des

uns ou des autres. C'est le côté faible de tout éclectisme. On adoptera donc une tonalité moyenne qui satisfera à peu près tout le monde, à savoir celle qui correspond à la tessiture du baryton pour les voix d'hommes, et à celle du mezzo-soprano pour les voix de femmes ou d'enfants. Ainsi on ne dépassera pas facilement le *si* \flat 1^{er} en bas, et en haut le *fa* 4^e : ce sont des limites sages qu'en tout état de cause on respectera.

b) *La tessiture moyenne de la pièce.* Certaines notes en effet peuvent être un peu hautes ou au contraire un peu basses : il n'importe. Si elles ne se maintiennent pas, elles ne créent pas de réelles difficultés. Les notes extrêmes purement passagères ont moins d'importance qu'un ensemble nettement établi au centre de l'échelle.

c) *Le caractère de la pièce.* Les modes grégoriens n'ont pas le caractère qu'une certaine mystique ancienne leur attribuait. L'esthétique des tonalités considérées abstraitement n'est qu'une affaire d'imagination.

Mais on ne peut nier que nos pièces grégoriennes n'expriment par des moyens adéquats des sentiments variés : les unes chantent la pénitence (Introit *Miseréris*), les autres suggèrent l'allégresse qui naît à la pensée de la Jérusalem céleste (Introit *Lætäre*) ; ici la joie est triomphale (Graduel *Hæc dies*), ailleurs s'étale la tristesse calme et confiante (Traits du Carême). Ces expressions diverses sont l'effet de facteurs multiples : temps liturgique, paroles, mélodie. Tout cela est de nature à créer une atmosphère appropriée, qui est bien dans l'esprit de l'Eglise.

Précisément la transposition mélodique adoptée peut aider ou au contraire gêner l'impression désirable. Pour orienter son choix, on pourrait peut-être se souvenir du principe qui guide nos modernes compositeurs : entre tonalités de même mode, les tons vont en s'éclairant dans l'ordre ascendant et en s'assombrissant dans l'ordre descendant. Un *Tantum ergo* du III^e mode sera en effet plus brillant en finale *fa* qu'en finale *ré*.

d) *le local* : c'est une chapelle ou une grande église. Les notes aiguës passeront plus facilement dans une cathédrale que dans une petite nef.

e) *le contexte* : quand deux pièces s'enchaînent et se suivent immédiatement, comme l'Introit et le Kyrie, le Graduel et l'Alleluia, il convient d'éviter la succession de deux tonalités trop dissemblables : par exemple un I^{er} mode en finale *ré* et un VI^e en finale *mi* \flat . Au contraire un II^e mode en finale *fa* \sharp (3 \sharp) s'alliera bien avec un VIII^e en finale *mi* (3 \sharp). Un certain souci d'unité, qu'il ne faut pas du reste exagérer au point de fatiguer les voix, n'empêchera donc pas une raisonnable variété.

On n'oubliera pas que certaines pièces, comme les *Graduels* du 1^{er} dimanche de l'Avent, de la S^{te} Trinité, de l'Assomption, comprennent

deux parties écrites en clés différentes. La transposition devra être la même pour les deux parties; en d'autres termes, elle devra utiliser une clé unique.

Toutes choses égales d'ailleurs, *il vaut mieux choisir une transposition un peu élevée*. Les voix y ont plus de légèreté, sinon plus de souplesse. Elles ont chance, quoi qu'il en paraisse, d'être plus justes. L'effort qu'elles sont obligées de fournir, sans les briser, réveille leur attention et défend les cordes vocales contre un relâchement fort préjudiciable à la justesse.

En tout ceci, la solennité n'a rien à voir. Il n'y a pas une transposition pour les fêtes de 1^{re} classe et une autre pour les dimanches ordinaires. Une telle considération n'est que ridicule.

Que faut-il penser enfin de la *dominante unique*?

Elle oblige souvent à monter trop haut ou à descendre trop bas. Elle aboutit à enchaîner des tonalités disparates : un V^e mode en *ré* par exemple (2 ♯) et un VI^e en *fa* (1 ♭).

Mais une telle transposition rend d'incontestables services pour la lecture. Elle se recommande en principe pour les psaumes des *Vêpres* et permet de leur imposer une teneur unique. Toutefois si l'on croit bon au cours de l'office de changer cette teneur, on sera bien inspiré de la changer vers l'aigu et non vers le grave. Il n'est pas d'un bon effet de descendre la dominante par rapport à celle du psaume précédent.

Le problème de la transposition n'est donc pas aussi simple qu'il le pourrait paraître. En tout cas, il est important et un bon accompagnateur ne peut pas pratiquement se dispenser de l'étudier sous tous ses aspects.

VIII.

Les alternances de l'orgue et du chœur.

Cette question n'est pas tout à fait étrangère à notre sujet, puisque l'orgue alternant avec le chœur se borne le plus souvent à accompagner la mélodie grégorienne.

C'est une vieille habitude qui plonge ses racines dans le lointain passé.

Elle remonte au XV^e siècle, avec l'invention du *cantus fractus*. Passée en usage, elle a reçu officiellement force de loi. Le Cérémonial des Evêques regarde comme légitime et courant l'usage de faire alterner le chant avec l'orgue, de telle façon qu'une partie du texte soit chantée par le chœur et l'autre récitée pendant que l'orgue joue.

La récitation avec accompagnement d'orgue, surtout si elle se prolonge pendant toute la messe, reste cependant une manière moins heureuse d'exécuter le chant liturgique. Le Cérémonial des Evêques souhaitait déjà qu'au lieu de réciter on chantât conjointement avec l'orgue

(*Caer. Ep.*, lib. I, cap. 28, 7). Plusieurs réponses de la Congrégation des Rites reprennent ce vœu et n'admettent la récitation que dans le cas où le chœur manquerait de ressources pour chanter intégralement l'office (vol. I, 4189 — vol. III, 4067).

Cet usage semble avoir été naguère obligatoire; il n'est plus que toléré. Dom Hervé, dans son étude sur *le rôle liturgique de l'orgue*¹ a précisé les tolérances et les désirs de l'Eglise à ce sujet.

La question de droit n'est donc pas en cause ici, mais seulement la question de fait.

Elle a été jugée depuis longtemps avec une juste sévérité. M. Maurice Emmanuel a vivement critiqué cette alternance dans son *Traité de l'accompagnement modal des psaumes*.

M. Joseph Bonnet dit de son côté qu'il est infiniment préférable de laisser le peuple et la schola chanter intégralement l'office et de se borner à les accompagner². La Constitution apostolique *Divini Cultus* affirme que « nul instrument, si excellent, si parfait qu'il soit, ne peut surpasser la voix humaine pour l'expression des sentiments, surtout quand elle est mise au service de l'âme, pour adresser à Dieu tout-puissant des prières et des louanges ».

Dom David écrivait jadis : « L'usage de suppléer a été introduit pour abrégé la cérémonie ou encore pour décharger les voix, là où elles sont peu nombreuses ou peu exercées. Nous ne comprenons pas quel temps on pourrait gagner par ce procédé quand on chante la musique grégorienne avec l'entrain indispensable. Mais nous comprenons fort bien ce qu'il y a de peu esthétique dans ce procédé.

... Les paroles récitées se trouvent presque fatalement perdues, désemparées parmi les flots d'harmonie... Elles font étrange et piteuse figure. La pauvre récitation détone sur le jeu de l'orgue³. »

L'auteur parle ensuite des trois manières de suppléer le chant : a) ne tenir aucun compte de la mélodie : manière de tout point condamnable; b) enchaîner des accords sur la dominante des versets psalmodiés : manière plus acceptable; c) jouer la mélodie grégorienne harmonisée, pendant qu'une voix récite le texte sur l'une des cordes principales de cette mélodie : seule manière défendable.

Voici un témoignage plus ancien encore⁴ :

« C'en est fait, du moins généralement, de ces alternances au *Kyrie*, au *Magnificat*, etc., où le grand-orgue répond au chœur par une musique quelconque,

¹ *Revue grégorienne*, 1920, p. 48 seq.

² *R. G.*, 1923, p. 3 seq. : *Le rôle de l'organiste liturgique au grand-orgue*.

³ *Revue du chant grégorien*, nov. déc. 1908 : *L'orgue suppléant le chant au Kyrie de la messe*.

⁴ LHOUMEAU : *Revue du chant grégorien*, août 1899 : *Orgue et plain-chant*.

voire un air de musette, de danse ou d'opéra. Sans aller jusque-là, les musiciens de goût ont senti ce qu'il y avait de choquant dans un office où le chœur et le grand-orgue dialoguent chacun dans sa langue et dans son style. C'est une arlequinade musicale... »

Le P. Lhoumeau suggère cependant deux conseils aux organistes qui maintiennent la pratique de l'alternance : a) prendre des pièces écrites par des maîtres comme Titelouze, où le plain-chant fournit le thème; b) si l'on improvise soi-même, emprunter le thème au texte grégorien, et le traiter non en valeurs arbitrairement longues ou avec un rythme à part, mais en valeurs normales comme dans le chant. Il continue :

« Si le grand-orgue joue intégralement le chant, comme cela a lieu souvent au *Gloria*, qu'il garde encore la même règle. Il est passé le temps des fracas sonores où avec tout son luxe de jeux mis dehors, le grand-orgue roulait pesamment sur les pédales un plain-chant accompagné au-dessus par les 10 doigts de l'organiste multipliés par les redoublements de combinaisons et terminé par un immense point-d'orgue... »

Bien plus, c'est non seulement la forme, mais cette alternance elle-même qui est en question... Je citerai particulièrement le *Magnificat* et même toute la psalmodie. Qui n'a assisté à ces *guignols* en musique où, à l'instar de ce qui se fait dans les baraques foraines, un joueur d'orgue, entre deux versets psalmodiques, exhibe, fait manœuvrer, se battre, s'accorder, puis disparaître tour à tour des solos de musette, des chœurs de chèvre qu'il nomme voix humaine, etc? Entend-t-on un organiste sérieux? C'est moins grotesque, mais toujours étrange... L'auditeur est sous le charme de cette petite pièce de musique, il est transporté dans un autre milieu, quand tout à coup on le rappelle à la réalité qu'il oubliait : on en est au *Magnificat*! Il n'a pas eu le temps de se refroidir au contact du verset de plain-chant que glapissent souvent de pauvres chantres, que la musique du grand-orgue l'enlève de nouveau. Quel sens peut avoir la psalmodie avec une semblable disposition?... Il serait plus avantageux à tout point de vue de chanter d'un trait le *Magnificat* et de laisser ensuite l'organiste jouer en guise de contre-antienne une pièce assez longue pour que les encensements et les défilés soient terminés à loisir. »

Elle est cruelle la psychologie du R. Père et sa description pittoresque. Mais on ne peut dire qu'il a tort¹.

Faut-il prendre en considération la raison parfois alléguée de la fatigue des voix? Cette raison ne semble pas péremptoire — sauf exceptions rares; le chant bien conduit n'est pas tellement pénible! Et puis n'a-t-on pas la ressource de faire deux groupes qui alterneront, avec les moyens,

¹ Mêmes conclusions dans les articles suivants :

H. ELIE : *Bulletin de l'Institut grégorien*, 1936 : La musique d'église. — C. SAN-GIORGIO : *Musica sacra* (Milan), 25 nov. 1936 : Les parties récitées de la messe chantée.

quelque restreints qu'ils soient, dont on dispose? Cet expédient ne paraît pas impossible.

Ces interventions de l'orgue qui mutilent le chant sont donc intempestives. L'art tout court en souffre, et plus encore l'art grégorien.

IX

La législation canonique.

Avant de clore cette première partie de notre étude sur l'art de l'accompagnement du chant grégorien, nous voudrions rappeler les grandes lignes de la législation canonique concernant l'orgue dans ses rapports avec le chant liturgique. Elle est dispersée dans divers documents pontificaux, dans les décrets de la Sacrée Congrégation des Rites et dans le Cérémonial des Evêques. Notre documentation est empruntée aux deux ouvrages récents de Fiorenzo Romita¹ et de Hanin².

A. — L'ORGUE ET L'ACCOMPAGNEMENT.

1° Il est *toujours permis* de soutenir à l'orgue ou à l'harmonium le chant grégorien [Décret N° 4265 de la S. C. R.] ou polyphonique [4287] même dans les offices qui n'admettent pas l'orgue seul (Avent — Carême — messes votives de la Passion — messes et office des morts [4243 ad V], « in casu necessitatis ». (*Règlement sur la Musique Sacrée à Rome, 26-27*).

2° Une seule *exception* est prévue : l'accompagnement du chant grégorien est défendu entre la fin du *Gloria* du Jeudi Saint et le début de celui du Samedi Saint [4265, ad II].

3° Cette défense de faire entendre l'accompagnement durant les trois derniers jours de la Semaine Sainte s'étend au chant des Lamentations, des Répons et du psaume *Miserere*; mais on peut accompagner les motets qu'on chante durant l'adoration du Saint-Sacrement le Jeudi Saint après l'office [3804 ad II, 4111 et 4156].

4° Il n'y a pas de loi défendant d'accompagner les *réponses* du chœur au chant du prêtre : *Amen, Et cum spiritu tuo*, etc.

5° Il est défendu d'accompagner les *mélodies réservées* au célébrant et à ceux qui l'assistent (*Motu Proprio*, 12; [4009]; *Caer. Ep.* I, 28, 9).

6° Les documents récents n'ont rien décrété de nouveau touchant l'usage de l'orgue : le *Motu Proprio* considère surtout l'orgue comme

¹ *Jus musicae liturgicae* : 1 vol. de XXVIII-320 p., in-8°. Marietti, 1936.

² *La législation ecclésiastique en matière de musique religieuse* : 1 vol., 112 p., Desclée et C^{ie}, 1933.

62 L'ART DE L'ACCOMPAGNEMENT DU CHANT GRÉGORIEN.

instrument d'accompagnement (15) dont le rôle est non de couvrir et d'étouffer les voix, mais de soutenir le chant (16 et 18). — *Règlement sur la Musique Sacrée à Rome* (23). La Constitution de Pie XI *Divini Cultus* se contente de rappeler la double fonction de l'organiste : accompagner le chant et jouer en solo pendant le silence du chœur (§ VIII).

B. — LES ALTERNANCES DE L'ORGUE AVEC LE CHŒUR.

1° L'exécution par alternance de l'orgue et des voix est permise pour le *Kyrie*, *Gloria*, *Graduel*, *Offertoire*, *Sanctus*, *Agnus* et *Communion* (*Caer. Ep.*, lib. I, cap. 28, 9), pour le *Magnificat* et l'hymne des vêpres solennelles (id. 8).

2° Dans la psalmodie on peut confier un verset au chœur et réciter l'autre pendant que l'orgue figure la mélodie [4067 ad III].

3° L'*antienne* après les psaumes peut être exécutée par l'orgue accompagnant la récitation (*Caer. Ep.*, lib. II, cap. I, 8).

4° Le *Credo* est expressément réservé et doit être chanté en entier (*Caer. Ep.*, lib. I, cap. 28, 10 et [3108 ad. XV]. De même le *Deo Gratias* en réponse à l'*Ite Missa est*).

5° Dans l'exécution par alternance, on doit réserver aux voix le premier et le dernier verset des cantiques et des hymnes, le *Gloria Patri* et les versets des hymnes pendant lesquels on fléchit le genou (*Caer. Ep.*, lib. I, cap. 28, 6 et lib. II, cap. 5, 9).

6° Cette manière d'exécuter suppose que, tandis que l'orgue joue la partie non chantée, un membre du chœur en récite le texte d'une voix intelligible (*Lettre Encyclique* de Benoît XIV, *Annus qui* — *Règlement sur la Musique Sacrée à Rome*, 20 — *Caer. Ep.*, Lib. I, cap. 28, 7).

Mais il n'est pas utile de s'étendre davantage sur ces dispositions législatives. Aujourd'hui l'alternance de la récitation et du chant est moins fréquente et de plus en plus se répand l'usage de l'accompagnement de l'orgue soutenant la mélodie chantée intégralement.

DEUXIÈME PARTIE

Petit essai d'histoire de l'accompagnement.

Pour clore cette rapide synthèse des problèmes posés par l'accompagnement grégorien, nous ferons un peu d'histoire.

Sur ce sujet le Dr L. Soehner a publié deux ouvrages chez l'éditeur Pustet : *Histoire de l'accompagnement du chant grégorien en Allemagne, particulièrement pendant le XVIII^e siècle*¹ et *L'orgue et le chant grégorien*².

Un travail analogue n'existe pas en France. Il devrait tenter la plume d'un érudit qui serait en même temps un musicien averti. Les conclusions seraient peut-être très différentes de celles du Dr Soehner. Celui-ci estime en effet que les différentes manières d'accompagner le plain-chant découlent du style musical propre à chaque époque et changent avec lui, et que d'autre part le chant grégorien ne saurait s'accommoder d'aucune espèce d'accompagnement.

En tout cas il y aurait lieu de préciser les relations entre l'orgue et le chant d'Eglise au cours des siècles, le développement progressif de l'art de l'accompagnement, l'influence éventuelle des esthétiques musicales sur cet art spécial. Il est évident que les idées ou principes actuels sont le résultat d'une longue évolution. Pour les préparer et les rendre possibles, il a fallu de pénibles efforts, de laborieux tâtonnements et des tentatives en sens divers. Paris ne s'est pas fait en un jour ! Il convient donc de ne pas juger le passé avec nos idées modernes, mais de l'examiner objectivement, impartialement, sans parti-pris ni préjugés ; il convient en un mot de faire de la critique historique : elle nous défendra de toute outrance, elle nous gardera au surplus de trop naïfs étonnements.

Mais un scrupule surgit. Le lecteur aura compris peut-être que nous allons faire ici l'histoire même de l'accompagnement du chant grégorien ? Il n'en est rien. Notre ambition est plus modeste, pour des raisons multiples. Nous voudrions plutôt apporter à cette histoire quelques matériaux, appartenant plus à l'ordre de l'analyse qu'à l'ordre de la synthèse. Comment et sous quelle forme ? Sous la forme d'une *bibliographie*, d'une nomenclature d'auteurs et de titres concernant les traités

¹ *Die Geschichte der Begleitung zum gregor. Gesang in Deutschland, vornehmlich in 18. Jahrhundert.* I vol., 250 p., 1931.

² *Die Orgelbegleitung zum gregorianischen Gesang :* I vol. in-12, 97 p. — Regensburg, 1936.

théoriques et les œuvres pratiques d'accompagnement parus, en France surtout, depuis un siècle environ.

Cette bibliographie sera aussi exhaustive que possible, comprenant le meilleur et le pire, toutefois ordonnée logiquement. Elle sera plus *descriptive* que critique. Certains ouvrages, dont l'importance — ou l'originalité — aura retenu notre attention, feront l'objet d'un exposé plus ample. Enfin un court exemple d'harmonisation, dans la mesure du possible, illustrera les idées des auteurs. Un court croquis ne vaut-il pas mieux qu'un long rapport? *Longum est iter per praecepta, per exempla breve et efficax*, disait Sénèque.

Mais une question préalable se présente à l'esprit. C'est elle qu'il faut d'abord résoudre.

L'accompagnement du chant d'Eglise est-il un fait ancien?

Le problème ne laisse pas d'être complexe.

On sait bien que l'antiquité utilisait de nombreux instruments d'accompagnement : harpe, cithare, psaltérion, syrinx, lyre, flûte, trompette, naule, etc. Mais on a tout lieu de croire que ces accompagnements se bornaient à suivre la voix à l'unisson ou à l'octave. Les chrétiens ont-ils fait usage des uns et des autres pour rehausser la pompe du culte liturgique? Impossible de répondre. Le chant fut pratiqué dès les origines du christianisme, mais ce chant était-il accompagné? Aucune certitude à ce sujet. On sait seulement les scrupules de l'Eglise naissante au sujet de la musique romaine païenne, et sans doute aussi des instruments qui l'interprétaient.

L'orgue lui-même, parce qu'il avait trop souvent retenti dans le cirque romain et rythmé la passion des martyrs, ne fut exorcisé qu'assez tard.

Au temps de saint Grégoire, l'orgue qui existe à Rome n'a encore qu'une destination profane.

On ignore quand et où le majestueux instrument a fait sa première apparition à l'église; vers quelle époque son usage s'est propagé et ensuite généralisé. Toutefois certains historiens pensent que l'orgue a été introduit au VIII^e siècle, ou même dans la seconde partie du VII^e siècle, grâce à une autorisation du Pape Vitalien I († 672). Peut-être cette opinion est-elle fondée sur un texte mal compris¹. Quoi qu'il en soit, vers la fin du moyen âge, les sanctuaires catholiques de quelque importance possédaient un orgue.

Quel fut alors le rôle dévolu à l'orgue?

Ce fut d'abord et surtout un rôle de soliste. L'orgue donnait l'intonation à l'officiant et aux chantres. On lui confiait par ailleurs des préludes et des interludes dans la tonalité du plain-chant.

¹ *Dict. d'archéologie chrétienne* : T. VII, 1^{re} partie, col. 1181 et sequ.

Bientôt le *motet* demanda le soutien de l'orgue et souvent le concours supplémentaire de vièles, flûtes et douçaines. Ou bien toutes les voix étaient simplement doublées par l'instrument, ou bien celui-ci remplaçait une voix absente, le ténor par exemple avec son *cantus firmus*.

L'intervention de l'orgue ne se bornait pas à soutenir la polyphonie vocale. Il alternait parfois à l'unisson avec le chœur, verset par verset, ce qui s'appelait *cantare per organum*. Ce fut l'origine de la détestable alternance de l'orgue et du lutrin, que jadis dénonçait le P. Lhoumeau¹. Parfois aussi il suivait le chant note par note, à l'unisson ou à l'octave, simplement pour le soutenir. Ce n'était là qu'un accompagnement rudimentaire, purement mélodique, comme on le faisait avec la contrebasse à cordes, le violoncelle, le serpent ou l'ophicléide. Cet usage n'a pas encore complètement disparu, pas plus peut-être que les extravagances auxquelles il donnait lieu. L'instrument ne dédaignait pas en effet les contrepoints les plus fantaisistes : « A. Guilmant racontait à ses élèves comment il avait entendu un ophicléide brochant la psalmodie lente d'un *De profundis* de fragments mélodiques divers, y compris un air de *la Dame blanche*; lorsque le futur Pape Pie X arriva à Venise, comme patriarche, des trombones accompagnaient d'arpèges variés le chant de la Préface; plus récemment encore, en de petites églises d'Espagne, un accordéon et un tambourin soutenaient le prêtre dans le chant de la Préface et du *Pater*². »

Mais l'accompagnement d'orgue au sens moderne du mot, qui donne à la monodie une place prépondérante, n'apparaît que vers 1600, c'est-à-dire avec la diffusion de la basse chiffrée : il est noté avec ce procédé³. Il applique simplement au plain-chant les lois courantes de l'harmonie à 4 parties. Le système subsistera tout le long du XVII^e et du XVIII^e siècle. Dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, on se mettra à orner la basse. La lourdeur et la raideur du contrepoint note pour note, appliqué à la mélodie ornementale du plain-chant, amène deux conséquences fatales : d'un côté on supprime les mélismes mélodiques, de l'autre on fait de l'ornementation mélodique à la basse où l'on fleurit l'accompagnement dans le style le plus italien.

Toutefois cet usage ne se généralisa qu'assez tard, du moins en France. C'est seulement en 1829, à Paris, que l'on confia définitivement à l'orgue le soin d'accompagner toutes les pièces de plain-chant : Adrien de La Fage (1801-1862) introduisit le premier cette innovation à l'église St-Etienne-du-Mont dont il était maître de chapelle. Dans son ouvrage sur *La repro-*

¹ *Revue du chant grégorien* : août 1899 : Orgue et plain-chant.

² A. GASTOUÉ : *Dict. prat. des connaissances religieuses*, Art. Accompagnement.

³ Même affirmation dans H. RIEMANN : *Dictionnaire de musique*, Perrin 1899, p. 915 et dans L. SOEHNER : *Histoire de l'accompagnement du plain-chant en Allemagne*, p. 170.

duction des livres de plain-chant romain (1853), il écrivait, p. 141, en note :

« Ceux qui me connaissent depuis longtemps pourraient ici me faire deux objections [il répudiait en effet toute sorte d'accompagnement] et me rappeler d'une part que j'ai publié beaucoup de plain-chant avec harmonie et que j'en ai composé bien davantage; de l'autre, que *c'est moi qui en 1829 ai introduit à Paris l'usage de l'accompagnement de l'orgue dans le chœur des églises*, usage qui s'est si rapidement propagé. Je ne manquerais pas de réponses. Sur le premier point je dirais que mes compositions en harmonie sur le plain-chant datent de ma première jeunesse... Sur le second point, je répondrais que mon but principal en introduisant l'orgue dans le chœur était l'abolition de cet abominable et honteux usage, connu seulement en France, d'accompagner le chœur par le serpent, instrument grossier, si contraire aux voix, au goût et au bon sens... Il fallait dès lors que l'orgue accompagnât le plain-chant, ainsi que la musique. Le but essentiel était atteint : l'orgue, quand on le voudra, pouvant toujours s'abstenir. »

Tel est le plaidoyer *pro domo* de cet élève de Choron, musicologue fécond et musicien de mérite. Son témoignage est extrêmement précieux pour le sujet qui nous occupe. Seul en effet nous intéresse ici l'accompagnement **harmonique** à l'orgue du chant officiel de l'Eglise et nous savons maintenant qu'il est un fait relativement récent. Notre travail est donc assez étroitement limité dans le temps et nos recherches n'ont pas à remonter au-delà du XIX^e siècle.

Ajoutons que cette coutume introduite par Adrien de la Fage connut une vogue extraordinaire : à tort ou à raison, elle a résisté à tous les assauts et elle se maintient toujours. L'invention de l'harmonium par Debain, vers 1842, et sa rapide diffusion jusque dans les campagnes les plus retirées la favorisèrent d'une façon toute particulière.

M. A. Gastoué en caractérise ainsi les grandes étapes : « Elle contribua fort à la corruption finale du plain-chant, sa mélodie placée à la basse, parfois doublée d'une contrebasse, en valeurs lentes, supportant autant d'accords que de notes. L'oubli complet de la modalité ecclésiastique, y introduisant force dièses et altérations chromatiques, faussa encore plus le goût.

Cependant vers 1860, Niedermeyer et d'Ortigue réagirent; ils placèrent la mélodie à la partie supérieure, respectèrent en général les échelles modales diatoniques, mais continuèrent à employer des accords note contre note.

Bientôt les travaux de restauration du chant grégorien par Dom Pothier et l'abbaye de Solesmes montrèrent l'impossibilité de maintenir un pareil système. Déjà Gevaert avait bien indiqué comment on pouvait traiter l'accompagnement du plain-chant avec des *notes mélodiques*. Sur la

demande des Bénédictins de Ligugé, plusieurs maîtres français et belges, parmi lesquels Lemmens et Guilmant, tentèrent vers 1880 les premiers essais d'accompagnement où fut complètement respecté l'ensemble de la ligne mélodique, tonale et rythmique, des chants ecclésiastiques.

De 1892 à 1895, le P. Lhoumeau, de la Compagnie de Marie, publia toute une série d'essais d'accompagnements, puis en traita *ex professo* dans son livre intitulé : *Rythme, exécution et accompagnement du chant grégorien*.

Ce fut le signal d'un grand nombre de publications qui sont allées se multipliant, traités spéciaux et collections d'accompagnements nouveaux¹.»

Nous aurons à préciser chemin faisant ces vues sommaires et fragmentaires.

Sans autre préambule, nous allons présenter notre bibliographie. Elle comprendra d'abord les œuvres théoriques, méthodes et traités didactiques consacrés à l'exposé des principes d'accompagnement, puis les œuvres pratiques destinées à l'utilisation immédiate au lutrin, enfin les articles écrits sur l'accompagnement dans les diverses revues de musique religieuse.

Chaque titre aura son n° d'ordre. Pour plus de commodité, nous adopterons l'ordre strictement chronologique. Un classement logique se présenterait à peu près comme il suit :

1° **Avant la restauration grégorienne** [1905-1908].

- a) ACCOMPAGNEMENT NOTE CONTRE NOTE, OU ARYTHMIQUE [A]
- b) ACCOMPAGNEMENT AVEC NOTES MÉLODIQUES, OU RYTHMIQUE [B].

2° **Après la restauration grégorienne.**

- a) ACCOMPAGNEMENT RYTHMIQUE :
 - 1) *non-conforme* aux principes rythmiques de Solesmes [C].
 - 2) *conforme* aux principes rythmiques de Solesmes [D].
- b) ACCOMPAGNEMENT RYTHMIQUE ET MODAL conforme aux principes de Solesmes [E].

Nous retiendrons ce classement seulement pour référence. Une lettre capitale entre crochets renverra à la catégorie intéressée².

¹ *Dictionnaire pratique des connaissances religieuses* : art. Accompagnement.

² Le *Kyrieale Vatican* a été publié en 1905 et le *Graduel* en 1908. Mais la restauration grégorienne avait commencé bien plus tôt, puisque Dom Pothier publiait dès 1883 le *Liber Gradualis*, l'*Antiphonaire monastique* en 1891 et le *Responsorial* en 1895. Ce qui permit à certains musiciens d'Eglise de travailler sur ces textes restaurés et d'anticiper sur la réforme à venir. — Le terme *rythmique* est employé ici au sens analogique et n'autorise pas à préjuger de la qualité du rythme.

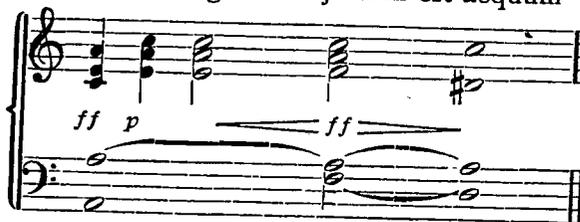
1° Les œuvres théoriques.

J Abe

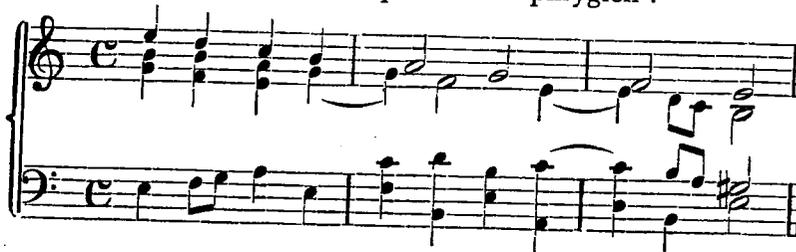
1. ABBÉ VOGLER : **Choralsystem** : Copenhague. 1800. [A].

Le célèbre fondateur de l'Ecole musicale de Mannheim réclame un accompagnement modal, ce qui ne l'empêche pas d'écrire des accompagnements chromatiques pour la *Préface* et pour le *Pater*, avec des annotations dynamiques curieuses : pp. sur la première syllabe du mot *sanctificetur* et ff. sur la quatrième.

Ve- re dignum et justum est aequum



Il propose l'harmonisation suivante pour le ton phrygien :



Jabe

2. FRANÇOIS FÉTIS [1784-1871] : **Méthode élémentaire et abrégée d'harmonie et d'accompagnement** : Paris. 1824. [A].

Son énorme érudition et sa curiosité universelle en matière de musique l'amènèrent à s'occuper incidemment du plain-chant. Il écrivit en 1843 une *Méthode élémentaire de plain-chant* (cf. infra).

Jabe

3. THÉODORE NISARD [Abbé Torf, dit Normand, 1812-1887] : **Manuel des organistes de la campagne** : Paris. 1840. [A].

Explication de l'orgue, du plain-chant et de son accompagnement. La théorie et l'histoire de la musique d'Eglise accaparèrent une grande part de l'activité féconde de Nisard, maître de chapelle à l'église St-Germain-l'Auxerrois à partir de 1842.

Jabe

4. SÉBASTIEN STEHLIN : **Tonarten des Choralgesangs** : 1 vol. in-folio, 64 p. Vienne. 1842. [A].

Le plain-chant y est placé à la main droite, comme cela se pratique du reste dans toute l'Allemagne catholique, la Belgique, l'Italie, le nord de la France,

la Lorraine et l'Alsace. L'harmonie qu'il emploie appartient à la tonalité moderne.

Introit de la Messe des Morts, p. 35.



5. FRANÇOIS FÉTIS : **Méthode élémentaire de plain-chant** : Paris. 1843. [A].

« A l'égard de la modulation, l'application de l'harmonie moderne au plain-chant oblige à préparer des cadences correspondantes à notre tonalité actuelle. Dans les I^{er}, II^e, III^e et IV^e tons, on emploie donc la note sensible aux cadences finales, lorsque le signe de cette note sensible ne donne pas lieu à de fausses relations de triton ou de quarte diminuée avec ce qui précède et ce qui suit » (p. 31).

6. ABBÉ JANSSEN : **Les vrais principes du chant grégorien** : 1845. [A]. Edition allemande par Smeddinck, sous le titre : *Wahre Gundregeln des gregorianischen oder choralgesangs*.

« Si l'on veut absolument donner quelque chose à l'harmonie moderne, pourquoi défendrait-on de se servir d'un accompagnement moins monotone que les accompagnements d'autrefois, tout en conservant au plain-chant sa belle simplicité et en respectant sa tonalité primitive? »

L'auteur cherche une formule d'accommodement. Toutefois il goûte fort l'austérité de la modalité grégorienne et il combat vivement, contre Fétis, l'emploi de la sensible dans les harmonisations de plain-chant.

7. MINÉ : **Manuel simplifié de l'organiste, ou Nouvelle méthode pour exécuter sur l'orgue tous les Offices de l'année selon les Rituels parisien et romain, sans qu'il soit nécessaire de connaître la musique** : Paris. Librairie encyclopédique de Roret. 1850? [A].

« Ouvrage souverainement ridicule sur la manière d'accompagner le plain-chant à la basse... Plusieurs personnes ayant été trompées par le titre de cette misérable production, nous regardons comme un devoir de prémunir nos lecteurs contre une œuvre qui est le fruit du charlatanisme le plus étonnant qu'on ait jamais vu. » (J. d'Ortigue : *Dictionnaire de plain-chant et de musique d'Eglise*, col. 90).

Jabe

Jabe

Jabe

Le chant est à la basse. En voici un exemple réalisé d'après le système de Miné [*Kyrie* pour les Doubles ordinaires] :

Ky- ri- e

e- le- i- son.

The musical score consists of two systems, each with a treble and bass staff. The first system is for the words 'Ky-ri-e' and the second for 'e-le-i-son'. The notes are simple, mostly quarter and half notes, with some rests. The bass staff is the primary voice line.

Jabe
 no

8. H. OBERHOFFER : *Der greg. Choral. Anleitung, denselben richtig zu singen und mit der Orgel zu begleiten.* 1852. [A].

9. JOSEPH D'ORTIGUE : *Dictionnaire liturgique, historique et théorique de plain-chant et de musique d'Eglise au Moyen-âge et dans les Temps modernes.* Tome XXIX^e de l'Encyclopédie Migne. 1 vol. in-4. 1563 colonnes. Paris. 1853. [A].

Plusieurs articles concernent le sujet qui nous occupe, en particulier : *Accompagnement* (col. 22 à 93), *Harmonie, Grégorien* (chant), *Orgue d'accompagnement, Tonalité.*

L'auteur est un adversaire irréductible de tout accompagnement du plain-chant. Pour lui « c'est la tonalité moderne qui a tué la tonalité du plain-chant ». Entre elles, il y a une opposition, une contradiction absolue. Bien plus, l'oreille est inapte à goûter à la fois ces deux tonalités : il faut donc sacrifier l'une ou l'autre. La tonalité moderne est le fruit de l'esprit mondain et frivole : aussi bien le plain-chant est-il une langue morte que l'on ne comprend plus.

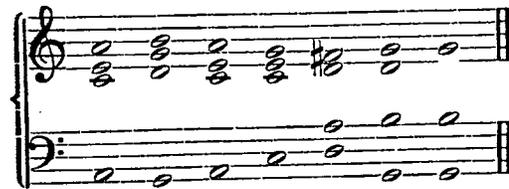
10. DANJOU : *Accompagnement du plain-chant* [Dictionnaire de plain-chant et de musique d'Eglise, par d'Ortigue — col. 22 à 35. 1853] [A]

La substance de cet article avait paru dans la *Revue de musique religieuse, populaire et classique* que Danjou, organiste du grand orgue de Notre-Dame de Paris, publia de 1845 à 1849.

« Rien de plus simple, de plus facile que l'accompagnement correct du chant ecclésiastique, si l'on connaît et si l'on observe les lois du contrepoint expliquées par les maîtres du moyen âge. »

L'auteur expose les règles élémentaires de ce contrepoint. Les accords doivent être uniquement consonants et n'admettre que les notes naturelles de chaque mode. Cependant on pourra tolérer quelques # accidentels dans les cadences

par souci d'euphonie, pour éviter la relation de triton : ainsi dans ce fragment qui revient souvent au cours du *Lauda Sion* :



II. TH. NISARD : **Accompagnement du plain-chant** [même ouvrage, col. 35 à 93] [A].

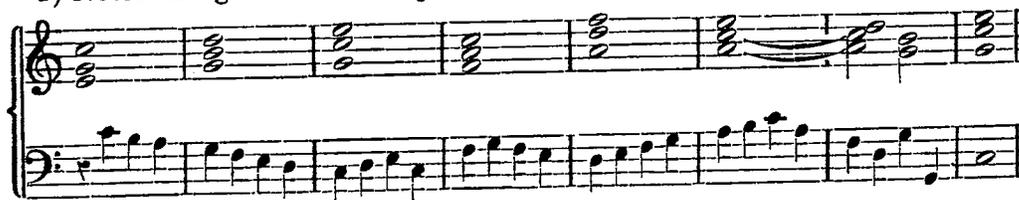
Nisard fait un peu figure de révolutionnaire et de précurseur. Il condamne nettement l'intrusion de l'harmonie moderne dans l'accompagnement du plain-chant, particulièrement l'emploi de l'accord de 7^e de dominante. Mais les anciens contrapuntistes du XVI^e s. ne sont plus pour lui des modèles indiscutables. Il condamne l'application exclusive de l'harmonie *purement consonante* qui alourdit le chant, et recommande l'emploi des *broderies et notes de passage*, « prises dans le chant lui-même, lorsque celui-ci est d'un mouvement vif et précipité », ou introduites dans la basse, quand il est très lent.

1) Notes étrangères à la mélodie.



Chaque accord doit avoir la même durée que le groupe mélodique qu'il accompagne.

2) Notes étrangères à la basse [chant à la partie supérieure].



Nisard a bien discerné en effet la variété des mélodies liturgiques qui ne s'exécutent pas avec le même mouvement. « Il y a des morceaux qui se chantent très lentement ; d'autres se vocalisent assez vite ; souvent même il en est qui s'exécutent d'une manière très rapide. Les méthodes d'accompagnement du plain-chant pèchent en ne distinguant pas cette variété temporaire. (?) Il est clair cependant que le degré de lenteur ou de vitesse que l'on donne à chaque

72 L'ART DE L'ACCOMPAGNEMENT DU CHANT GRÉGORIEN.

note de la mélodie doit exiger une différence quelconque dans l'harmonisation de cette mélodie elle-même. »

L'idée était logique. Mais par ailleurs l'auteur distingue dans chaque mode une tonique et une dominante, au sens moderne, admet les accords de $\frac{6}{4}$ et les accidents étrangers à l'échelle des modes, et ne voit aucun inconvénient à placer la mélodie à la basse, à la partie supérieure ou dans une partie inférieure.

Voici un exemple d'accompagnement de « plain-chant intercalé au milieu de l'harmonie » :



Il avoue cependant que cette manière de faire « présente d'extrêmes difficultés d'improvisation qui ne sont point compensées par les résultats. »

Par ailleurs les règles d'écriture sont assez compliquées et empruntées à *La musique universelle* d'Antoine de Cousu, chanoine de St-Quentin, mort en 1658.

12. FÉLIX CLÉMENT : *Méthode complète de plain-chant d'après les règles du chant grégorien* : 1 vol. in-16 — Paris, Hachette. 1854. [A].

13. GEVAERT : *Méthode pour l'enseignement du plain-chant et la manière de l'accompagner*.

14. L. NIEDERMEYER et J. D'ORTIGUE : *Traité théorique et pratique de l'accompagnement du plain-chant* : 1 vol. in-8, 116 p. — Paris, Repos. 1857. Nouvelle édition, 129 p. — Paris, Heugel. 1878 [A].

C'est à cette époque le plus important des ouvrages consacrés à l'accompagnement. Il est dû à Niedermeyer, fondateur de la célèbre Ecole de musique religieuse qui porte toujours son nom.

La préface de son collaborateur d'Ortigue est intéressante et curieuse en son style Second Empire. Elle nous apprend la rapide et récente conversion de l'auteur du « *Dictionnaire de plain-chant et de musique d'église*. » Il avait répété à satiété que « le plain-chant est inharmonique... »

« Et cependant... il y avait là sous mes yeux un fait terrible, fatal, inexorable, contre lequel il était impossible de lutter : le fait de toutes les églises adoptant un plain-chant en harmonie, un plain-chant accompagné par suite de l'introduction de l'*orgue de chœur* dans les temples. L'élan était donné, l'entraînement général. Quelle digue opposer à ce torrent qui envahissait tout... ? »

... Quelles que fussent mes répugnances à admettre un système quelconque d'harmonie ou d'accompagnement appliqué au plain-chant, je me dis qu'entre le système qui mettait le moins en péril la tonalité grégorienne et le débordement complet de l'art mondain dans l'église, il n'y avait pas à hésiter; qu'il fallait, sinon songer à conjurer le mal, du moins retenir l'art sacré sur la pente. »

C'est son ami Niedermeyer qui lui ouvrit les yeux et le réveilla de son sommeil dogmatique : le plain-chant, lui démontra-t-il, est *inharmonique par la tonalité moderne*, mais il est *harmonique par sa propre tonalité*. Non seulement il est susceptible d'une belle harmonie, mais cette harmonie n'est que le développement naturel des lois naturelles du plain-chant lui-même.

Deux règles fondamentales :

a) Employer exclusivement les notes de l'échelle.

b) Attribuer aux accords de *finale* et de *dominante* dans chaque mode des fonctions analogues à celles que ces notes essentielles exercent dans la mélodie.

La première de ces règles donne les lois de la tonalité générale du plain-chant; la seconde donne les lois de la modalité, lois en vertu desquelles les modes peuvent être discernés entre eux.

L'ouvrage comprend 2 parties :

1) *Partie théorique* : a) Notions préliminaires sur les *modes*

b) *Règles harmoniques et modales.*

2) *Partie pratique* : signée Gigout : on y trouve diverses pièces harmonisées suivant les principes exposés dans la 1^{re} partie et particulièrement les formules psalmodiques en teneur *fa*, *la* ou *do*.

Les auteurs conservent sur bien des points les idées de leur temps sur : le rôle de la finale et de la dominante, l'absence de modulations en plain-chant, l'importance du *si^b* pour rendre impossible la rencontre *fa-si^b*, le triton, le fameux *diabolus in musica*, etc.

Mais tout accord autre que l'accord parfait et son 1^{er} renversement est proscrit, car « l'harmonie dissonante est essentiellement mondaine, dramatique et passionnée ». Par ailleurs le plain-chant doit toujours être placé à la partie supérieure : « Assez généralement on avait en France l'habitude d'accompagner le plain-chant en mettant le chant à la basse et en y joignant avec la main droite des harmonies composées d'une multitude de petits retards ou dissonances auxquels on donnait le nom pompeux de *contrepoint*. Ce système, en partie abandonné aujourd'hui, est inadmissible, par la raison qu'un plain-chant, étant une mélodie, ne saurait former qu'une mauvaise basse, sur laquelle on pourrait défier l'artiste le plus habile d'improviser un contrepoint tant soit peu digne de ce nom. »

Les cadences sont étudiées avec quelques détails. L'idée même d'une altération (par ex. *do[#]* en I M., *fa[#]* en VIII M.) est rejetée avec indignation. La cadence parfaite convient aux V-VI Modes (1), mais pas aux I-II Modes : ici (2) la basse *la-ré* n'est pas bonne parce que ces notes ne se présentent jamais

74 L'ART DE L'ACCOMPAGNEMENT DU CHANT GRÉGORIEN.

ainsi dans les cadences *mélodiques* des I-II Modes et parce que l'analogie est trop évidente avec la cadence parfaite de notre mode mineur :

(1) VI^e M. (2) I^{er} M.

m. b.

Le problème du rythme ne préoccupe encore personne à cette époque.

Les auteurs ont conscience de leur rôle de précurseurs : « Nous en [des règles essentielles] avons fait *les premiers* le fondement d'une théorie *complète*. » Leurs principes restent imparfaits; mais ils contiennent en germe plusieurs idées qui plus tard se montreront justes et fécondes.

I^{er} M.

Ky- ri- e e- le- i- son.

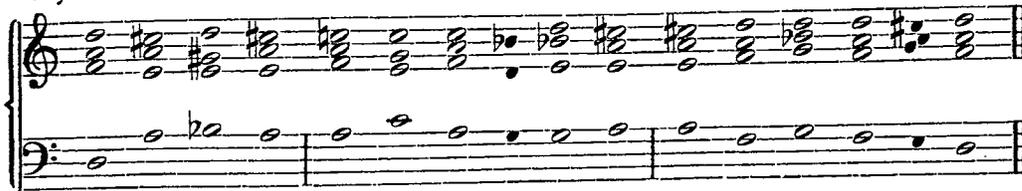
15. G. SCHMITT : *Méthode élémentaire d'harmonisation du plain-chant, expressément composée pour les commençants sans maître.* Paris. 1858 [A].

16. J. B. JAILLET, organiste à St-Etienne de Rennes : *Méthode nouvelle pour apprendre facilement l'accompagnement du plain-chant* : 1 vol. in-4, 96 p. Paris — Rénier-Canaux. 1858 [A].

Cet ouvrage marque une régression sur les travaux antérieurs. L'auteur est pourtant persuadé du contraire : « Les résultats qui ont constamment couronné notre enseignement ne nous permettent pas de douter de l'exactitude de ces règles, de leur utilité et de leur étonnante fécondité. » Qu'on en juge par ces deux modèles proposés :

Introit. *Gaudeamus.*

Hymne. *Sacris solemniis.*



Chant à la basse.

17. A. DE LA FAGE (1801-1862) : **Routine pour accompagner le plain-chant, ou moyen prompt et facile d'harmoniser à première vue le plain-chant pris pour basse, sans avoir étudié l'harmonie et sans le secours d'un maître** : 1 vol., 203 p. Paris — Rénier-Canaux. 1859. [A].

Le même avait publié : *Cours complet de plain-chant*, 1 vol. in-8, XXIV-724 p., Paris, 1855.

18. TH. NISARD : **Les vrais principes de l'accompagnement du plain-chant sur l'orgue, d'après les Maîtres du XV^e et du XVI^e siècle** : 1 vol. Paris — Le Bailly. 1860 [A].

19. TH. NISARD : **L'accompagnement du plain-chant sur l'orgue enseigné en quelques lignes de musique et sans le secours d'aucune notion d'harmonie** : 1 vol., 47 p. Paris — Repos. 1860. [A].

20. ABBÉ ST. MORELOT : **Éléments d'harmonie appliquée à l'accompagnement du plain-chant d'après les traditions des anciennes Ecoles** : 1 vol. XII-196 p. Paris — Lethielleux. 1861. [A].

21. MONCOUTEAU : **Méthode d'accompagnement** : 1 vol. Paris — 1864. [A].

22. FR. X. HABERL : **Magister choralis** (Traité théorique et pratique pour l'étude et l'exécution du chant romain) : 1 vol. Ratisbonne. 1864.

Nombreuses éditions depuis 1865 et traductions en italien, français, anglais et espagnol.

23. J. B. LABAT : **Etude sur l'harmonisation du chant des psaumes** : 1 vol. Montauban. 1864.

24. K. FR. SCHAFHAEULT : **Der echte gregorianische Choral in seiner Entwicklung** : 1 vol. Munich. 1869.

25. R. SCHLECHT : **Geschichte der Kirchenmusik** : 1 vol. Regensburg. 1871.

26. F. CLÉMENT : **Méthode d'orgue, d'harmonie et d'accompagnement** : 1 vol. Paris. 1874 — Réédition Hachette, 1899. [A].

27. CH. DULUC, professeur à l'Ecole Normale de Nancy : **L'accompagnement du plain-chant mis à la portée de tout le monde** : 1 vol. in-8, 39 p. Paris. Pérégalley et Parvy. s. d. (Nouvelle édition vers 1877) [A].

« Cette méthode a été composée pour les personnes qui doivent arriver le plus rapidement possible à bien accompagner le plain-chant sans s'imposer un travail fort étendu et sans avoir besoin de faire une longue étude de l'harmonie.

Cet ouvrage, résultat d'une longue expérience, est court, gradué, clair, complet, d'une facilité et d'un prix qui le mettent à la portée de tout le monde... » (Préface).

De si précieuses qualités devaient lui assurer un énorme succès dans les Séminaires...

Tout se réduit à des procédés empiriques, à des formules nombreuses à apprendre par cœur. La mélodie porte un chiffrage 1, 3, 5, 6, + (1).

La sensible, l'accord 6/4 sont prohibés. L'accord parfait et son premier renversement sont seuls admis : on peut s'étonner de voir si rarement l'accord de sixte, qui permettrait de donner à la basse une allure plus conjointe et plus naturelle. La transposition recommandée ne semble ni claire ni facile. Dans la psalmodie, il est conseillé de donner un accord différent aux deux parties de la teneur, pour éviter la monotonie. 3 notes à la main droite, 1 à la main gauche.

Voici une réalisation proposée pour une mélodie en 1 mode (2) :

(1) 1 3 5 6 6 + (2)

28. E. HENRY, organiste à la Métropole de Rennes : **L'art d'accompagner le plain-chant à l'aigu par mouvement contraire. Méthode nouvelle précédée de notions d'harmonie** : 1 vol. in-4, 135 p. [A].

29. E. HENRY : **Méthode pour accompagner facilement et correctement le plain-chant, avec ou sans clavier transpositeur** : 1 vol. in-8, 56 p. Rennes. Bonnel, 3^e éd. 1878 (Réédition de la précédente autographiée) [A].

Cet ouvrage n'apporte rien d'original : il assimile comme toujours les modes ecclésiastiques aux deux modes classiques et admet les altérations accidentelles.

Psalme
du 1^{er} Mode.

30. V. BALLU : **Un mot sur le plain-chant, sa tonalité, son rythme et son accompagnement** : 1 broch. in-12, Paris, 1878. [A].

31. J. B. BISCHOFF : **Méthode élémentaire d'orgue, d'harmonie et de plain-chant** ; 1 vol. in-4, 168 p., 1^{re} éd. 1880, 3^e éd., Paris, Gaume et C^{ie}, 1883; 7^e éd. 200 p., Lyon, Vitte. 1905. [A].

On y trouve « des notions essentielles d'harmonie qui permettront aux novices de découvrir aisément les formules harmoniques adaptées aux mélodies sacrées ». L'accompagnement est fidèle aux principes de Niedermeyer : consonant, diatonique, note contre note.

32. JOSEPH MATHY : **Petit traité du plain-chant et de son accompagnement** : 1 vol. VII-44 p., Tréguier, Le Flem. 1880.

33. JUBIN : **Traité d'harmonie appliqué à l'accompagnement du plain-chant et des cantiques** : 1 vol. gr. in-8, Lyon. Albert. 1882.

34. ABBÉ E. RADUREAU : **Harmonisation du plain-chant** : 1 vol. 3^e éd., Moulins. 1882.

35. R. P. LHOUMEAU : **De l'Harmonisation des mélodies grégoriennes et du plain-chant en général** : 1 vol. 94 p., Paris, Colombier. 1884. [B].

Le P. Lhoumeau a été un chercheur assidu, un travailleur infatigable doublé d'un véritable musicien. Mais toujours en quête de nouveau, il a souvent varié d'opinion. Il se montre ici partisan des altérations accidentelles.

36. CHANOINE E. BRUNE : **Méthode élémentaire de l'accompagnement du plain-chant grégorien** : 1^{re} éd. 1884, 2^e éd. 1892, 3^e éd. 1 vol. in-4, XXIV-140 p., Paris, Haton. 1898; 4^e éd., XIV-102 p., Paris, Bonne Presse. 1929. [B].

Cette méthode marque un sérieux progrès sur les travaux antérieurs. Dès le début, elle a pu profiter des recherches sur le rythme de Dom Pothier et de Lhoumeau, de Witt en Allemagne, de Gevaert et de van Damme en Belgique. La note simple est figurée par la croche. L'accompagnement syllabique fait place à l'accompagnement avec notes mélodiques. Mais l'auteur travaille sur l'édition rémo-cambrésienne. Et puis il se montre éclectique et timide. Il use des deuxièmes renversements et surtout des altérations dans les cadences finales pour raison d'euphonie : l'exemple des devanciers et le culte des anciens du XVI^e légittiment à ses yeux cette pratique regrettable.

O salutaris
VIII^e M.
3^e éd. p. 123.



37. EUGÈNE WEISS : **Etude sur l'harmonisation du chant liturgique** : 1 vol. 64 p., Paris. Soc. anon. des Publications périodiques. 1884.

38. P. SCHMETZ : **Die Harmonisierung des greg. Choralgesanges**. 1 vol. Dusseldorf. 1885.

39. LEMMENS (1823-1881) : **Du chant grégorien : sa mélodie, son rythme, son harmonisation** : 1 vol. in-4, XLIX-176 p., Gand. 1886. [B].

Ouvrage posthume publié par les soins de l'abbé Duclos.

De bonne heure le grand organiste belge s'applique à l'étude du plain-chant. Il écrit à l'usage de ses élèves les accompagnements des morceaux usuels du répertoire liturgique. Ces harmonisations paraissent dans la première année de son *Nouveau Journal d'orgue* (1850).

Puis plus rien pendant 20 ans. Il comprenait qu'il avait fait fausse route avec son accompagnement note contre note. Mais comment faire autrement avec les éditions défectueuses partout en usage?

« En 1850, nous avons suivi, écrit-il, un système d'accompagnement du plain-chant qui nous avait été conseillé par M. Fétis, notre illustre maître.

Ce système avait pour règles principales :

a) l'emploi exclusif des accords consonants; b) l'accompagnement en accords plaqués à 4 parties; c) l'exclusion absolue de toute note étrangère aux modes des chants accompagnés.

Nous faisons humblement notre *mea culpa*...

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

Nous comprîmes l'absolue nécessité d'étudier sérieusement les notations neumatiques, afin d'y retrouver le rythme mélodique adopté par S. Grégoire lui-même ». (1880).

Ce rythme est binaire et comprend alternativement un temps fort (*arsis*) et un temps faible (*thesis*). On rencontre cependant des exemples de rythme ternaire.

Il y a en plain-chant 7 modes et 2 tons, l'authentique et le plagal, par mode. Ces 14 tons furent réduits à 8 pour raison d'affinité.

L'accompagnement du chant grégorien doit être *modal*, c.-à-d. du genre diatonique; *tonal*, sans altérations étrangères; *musical*, écrit selon toutes les règles de l'art.

Le chant sera placé à la partie supérieure; l'harmonisation sera rythmique et comprendra des notes mélodiques, notes de passage, broderies, anticipations, appoggiatures. Les accords dissonants naturels ($\frac{7}{4}$) ne seront pas interdits. Sans dissonances en effet, l'harmonie est fade, lourde, gauche et sans intérêt.

Tels sont en bref les principes essentiels de l'auteur.

40. FR. VOLBACH : **Lehrbuch der Begleitung des greg. Chorals** : Berlin. 1888.

41. P. THIELEMANS : **Nouveau traité d'harmonie fondamentale** : 1 vol. grand in-4, 225 p., Paris. SCHOTT, s. d. (1888). [A].

Rien de plus personnel et de plus romantique. Il y a de tout dans cet ouvrage : de l'histoire, de la philosophie, de la mystique, de la musique, tout cela exprimé dans un style terriblement lyrique.

L'accord parfait est l'image de la Sainte Trinité : la fondamentale, c'est Dieu le Père; la tierce ou médiante, c'est Dieu le Fils; la quinte, c'est l'Esprit dominateur. Ces trois sons distincts s'harmonisent de telle sorte que l'oreille ne perçoit qu'une seule sensation, qui est perfection et plénitude.

L'auteur ne voit aucune nécessité d'établir une distinction essentielle entre l'harmonie du plain-chant et celle de la musique moderne.

Le triton « n'a rien de commun avec les habitants mythologiques de la mer... Il va sans dire que son mouvement harmonique ou mélodique direct ou brusqué est inconvenant et doit être évité, surtout dans la musique religieuse qui repousse par sa nature même les effets dramatiques du théâtre et ne tolère pas les applaudissements ».

C'est ainsi que le VIII^e Mode lui donne la migraine. Toujours le triton! La tonalité du *Veni Creator* est étrange avec son *fa* naturel. Faire un *si* ♭ n'est pas acceptable. Pourquoi ne pas diéser le *fa* qui du reste ne sera jamais chanté juste au naturel? — De même dans l'*Agnus Dei* de la Messe des morts le *fa* ♯ est absurde; c'est une barbarie!

Au fond, pour Thielemans, le plain-chant, c'est un sphinx, un mystère impénétrable : « Des siècles se sont écoulés et s'écouleront encore, sans qu'on puisse constater autre chose que sa simplicité originale, féconde, harmonieuse et mélodieuse... ».

Voilà qui n'est guère réconfortant. En attendant la solution de l'énigme, l'accompagnateur n'a qu'à faire appel à sa libre intuition.

Accompagnement de l'*O Salutaris* de Dugué :

42. ABBÉ A. ROUSSEAU : *Le petit harmoniste grégorien* : 1 vol. 143 p., Einsiedeln. Benziger et Cie. 1889. — 9^e éd. in-8, 148 p., Paris. Haton. 1897.

L'ouvrage contient « les principes de la musique, du plain-chant et de l'harmonium, et l'harmonisation naturelle et artificielle du chant grégorien ». Il est composé pour les enfants de 11 à 12 ans. Il emploie le procédé des

80 L'ART DE L'ACCOMPAGNEMENT DU CHANT GRÉGORIEN.

mélodies chiffrées, le plus propre à enseigner l'harmonie promptement, sûrement et sans maître.

43. ABBÉ P. DENIS : **Essais sur l'harmonisation du chant grégorien** : 1 vol. in-8, 140 p., Paris, Haton. 1890.

« Style peu naturel, presque prétentieux... histoire rudimentaire de l'harmonisation et des instruments accompagnateurs du chant liturgique ». (*Musica sacra*).

L'auteur recommande spécialement les accompagnements de Haberl et d'Hanisch, sur l'édition de Ratisbonne.

44. A. LOURDAULT : **Notions d'harmonisation du plain-chant** : 1 vol., chez l'auteur (en Hainaut). 1892.

45. ABBÉ BRÉTÉCHER : **Accompagnement du plain-chant et des cantiques populaires** : 1 vol., 95 p., Nantes. Imp. Bourgeois. 1892.

46. R. P. LHOUMEAU : **Rythme, exécution et accompagnement du chant grégorien** : 1 vol., Grenoble, 1893 [B].

On admet maintenant qu'on doit en accompagnement considérer le neume ou groupe et non chaque note isolément : d'où il résulte que certaines notes sont réelles, les autres étrangères à l'harmonie.

Faut-il un accord par neume? Oui, quand il y a arsis sans thésis. Quand il y a thésis, il est des cas où cet accord unique doit tomber non sur la note initiale du neume, mais sur la note finale :



La notion de rythme est excellente. Malheureusement les développements qu'il y ajoute font de sa rythmique un ensemble obscur dont certaines idées paraissent contradictoires. Pour lui, le premier temps de la mesure est le temps fort; mais il distingue le temps fort du rythme et le temps fort de la mesure. Ses efforts s'épuisent à concilier mesure et rythme. — Mais il a été l'un des premiers à bien voir que l'accent tonique latin se place au levé et non au frappé. (Cf. *Paléographie musicale*, VII, p. 144-152).

47. ABBÉ BOURGUIGNON : **Méthode élémentaire d'harmonie pour l'accompagnement du plain-chant et des cantiques** : 1 vol. gr. in-8, 70 p., Orléans, 1893 — 5^e éd., x-96 p., Orléans, V^{ve} Loddé, 1926. [B]

L'auteur a combattu pour « l'accompagnement musical » du plain-chant; puis il s'est rallié — à contre-cœur — à l'accompagnement purement diatonique. Il a essayé de se tenir au courant de l'évolution des idées, mais sans conviction,

pour ne pas paraître un « intransigeant musical » (!) L'ensemble de son travail se présente actuellement, avec ses appendices, comme quelque chose de curieusement anachronique. Qu'on en juge par ces deux modèles (5^e éd. p. 84-85) :

VII^e M. A-spér- ges me, Dó- mi- ne,

Accompagnement syllabique Accent mélodique -

The image shows a musical score for the Gregorian chant 'A-spér- ges me, Dó- mi- ne'. It is labeled 'VII^e M.'. The score is presented in two parts: 'Accompagnement syllabique' and 'Accent mélodique'. The first part shows a piano accompaniment where the notes of the chant are directly mirrored in the piano's notes, with a tilde (~) over the first note of the second phrase. The second part shows a more melodic accompaniment where the piano's notes are more fluid and less directly tied to the syllables of the chant.

48. CHABOT, curé de Pithiviers : *Méthode d'harmonium facile et raisonnée pour accompagner tout cantique à première vue* : 1 vol., chez l'auteur, 1895.

49. GEVAERT : *La mélopée antique dans l'Eglise latine* : Gand, 1895.

L'érudit musicien reprend la thèse abandonnée jadis par d'Ortigue : le plainchant n'est pas susceptible de recevoir une harmonisation satisfaisante.

50. MAX GEORGE : *L'accompagnement du plain-chant* : 1 gr. vol., 1895?

51. ABBÉ LEPAGE : *Traité de l'accompagnement du plain-chant* : 1^{er} vol. in-8, 84 p., 1895 ; 2^e vol., 102 p., 1900. Rennes, Bossard-Bonnell. [C]

Ouvrage très solide, très clair, très méthodique, qui fut à l'époque une vraie révélation.

Re-ges Tharsis et ín- su- læ

The image shows a musical score for the Gregorian chant 'Re-ges Tharsis et ín- su- læ'. The score is presented in two parts: the vocal line and the piano accompaniment. The piano accompaniment is written in a style that emphasizes the rhythm of the chant by highlighting the initial notes of each neume. The score is in G major and 4/4 time.

L'auteur s'efforce de rendre le rythme de la mélodie en soulignant harmoniquement la note initiale de chaque neume. On ne peut pas lui reprocher de n'avoir pas découvert le secret des cadences composées ni la nature de la vraie

82 L'ART DE L'ACCOMPAGNEMENT DU CHANT GRÉGORIEN.

tonique en III-IV M. : par ailleurs cet excellent organiste fut un véritable précurseur.



52. ABBÉ COURTOIS : **Méthode pratique d'accompagnement du plain-chant, précédée d'un cours élémentaire d'harmonie** : 1 vol., 160 p., Namur. Wesmaël-Charlier, 1897.

53. ABBÉ LEROY : **Méthode pour accompagner le plain-chant et les cantiques** : 1 vol., 68 p., chez l'auteur, 1897.

54. ABBÉ HARDY : **Petite méthode d'accompagnement du plain-chant par l'harmonie consonante** : 1 vol., chez l'auteur curé de Linay, Ardennes, 1898.

Une seule portée : au-dessus de la note à accompagner; la note de basse est indiquée par la 1^{re} lettre du nom qui la désigne : D, R, M, F, etc.

55. FR. MÉLIT : **Cours intuitif d'harmonie et d'accompagnement** : 2^e éd., Carlsbourg, 1898.

56. E. GROSJEAN : **Théorie et pratique de l'accompagnement du plain-chant** : Verdun, 1898? — 5^e éd. sous le titre : **Méthode d'accompagnement du chant grégorien** : 1 broch., 25 p., St-Laurent s/Sèvre, Biton, 1917.

57. ROQUES : **L'accompagnement du plain-chant** : 1 broch., Paris, Hachette, 1898?

58. A. JOSSET : **Conservatoire de l'Avenir. Nouvelle encyclopédie musicale en 10 parties** : 1 vol. in-4, 62 p., Paris, Grus et fils, 7^e éd. s. d. (1898?) [A]

La deuxième partie est consacrée à l'accompagnement — consonant, diatonique et note contre note — du plain-chant.

59. ABBÉ GODARD : **Traité élémentaire de l'harmonie appliquée au plain-chant** : 1 broch., 36 p., Paris, Guyot, s. d.

60. Un moine bénédictin de l'abbaye de Marseille : **Méthode très simplifiée d'accompagnement du chant grégorien** : 1 broch., 16 p., Marseille, s. d.

61. EVANS (Edwin) : **The modal accompaniment of plain-chant. A practical treatise** : 1 vol. XXI-145 p., London, Wm. Reeves, s. d.

62. DUVOIS : **Méthode complète d'accompagnement du plain-chant** : Nouvelle éd. augmentée de morceaux harmonisés par E. Gigout, Paris, Leduc.

63. TH. DUBOIS : **L'accompagnement du plain-chant mis à la portée de tous.** (A l'usage des personnes désireuses d'arriver rapidement à bien accompagner le plain-chant, sans avoir besoin de faire une longue étude de l'harmonie). Nouvelle éd., Paris, Au Ménestrel, 1914.

64. ROSSION : **L'Ecole d'accompagnement** : 1 broch., 36 p., Bruxelles, s. d.

65. C. HANON : (1825-1900) **Accompagnement du plain-chant en six leçons** : Paris, Larousse.

66. C. HANON : **Système nouveau, théorique et pratique et populaire en 6 leçons pour apprendre sans professeur à accompagner tout plain-chant à première vue.** — Edition nouvelle entièrement refondue et perfectionnée, donnant les accompagnements les plus riches en harmonie comme les plus simples.

67. C. HANON : **Supplément** à la Méthode indiquant aux élèves le moyen de transposer avec facilité le plain-chant aux dominantes les plus usitées.

68. C. HANON : **Leçons élémentaires d'harmonie pour la théorie de la Méthode Système nouveau** : 1 vol. Boulogne-sur-Mer, Schotte et Cie.

69. R. P. DAUPHIN : **Traité pratique et raisonné d'harmonie** : 1 vol. in-4°, Arras, Procure de musique, 1902.

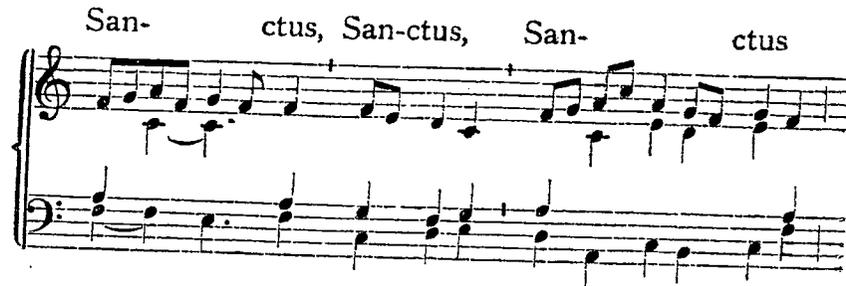
70. R. P. DAUPHIN : **Petite méthode simple et facile pour accompagner correctement et avec notes mélodiques le chant grégorien de l'Édition Vaticane** : 1 vol. in-8, 40 p., Arras, Procure de musique, s. d. [C]

On y trouve « tout ce qui est nécessaire au pianiste, à l'organiste et à l'accompagnateur... Ce qui est accompagné, ce ne sont pas les notes isolées, mais le groupe neumatique. Si, comme nous l'espérons, l'interprétation des neumes fait encore des progrès, ce genre d'accompagnement se perfectionnera ».

84 L'ART DE L'ACCOMPAGNEMENT DU CHANT GRÉGORIEN.

Sans doute il s'est perfectionné par la suite. Du reste l'étude du texte grégorien lui-même est assez sommaire. L'écriture préconisée est à trois parties et toujours consonante :

Sanctus VIII (VI M.) p. 29.



71. CURÉ DE PIN (Hte Garonne) : **Manuel pratique de l'accompagnateur du plain-chant** : 1 vol., chez l'auteur. 1902.

72. ABBÉ PIOT : **L'accompagnement du plain-chant. Méthode élémentaire, raisonnée et pratique** : 1 vol. in-8, 120 p., Lyon. Vitte. 1902. [B].

La 1^{re} partie est consacrée à l'accompagnement syllabique, à l'usage des églises où l'on continue encore à épeler et à marteler les notes.

La 2^e partie est consacrée à l'accompagnement neumatique et contient de nombreux morceaux harmonisés.

73. ROBERTO REMONDI : **Règles pratiques, claires et faciles pour apprendre à accompagner le plain-chant à première vue** : 1 vol., Turin, Marcello Capra. 1903.

74. ABBÉ CHASSANG : **Manuel de l'accompagnateur de chant grégorien et de cantiques populaires** : 1 vol. in-8, IV-171 p., Arras, Procure de musique religieuse. 1904. [C].

L'époque est de transition. Aussi l'abbé Chassang est-il obligé de travailler sur les éditions de Digne, Reims et Cambrai, en même temps que sur « l'édition bénédictine ». Il est bien au courant des derniers progrès réalisés en matière d'accompagnement. Chaque ictus a son accord, qui n'admet pas toutefois de dissonance.

*Kyrie de la
Messe des Morts
VI^e M.*



75. DOM VIVELL : **Der gregorianische gesang** : Graz. 1904.

76. A. GASTOUÉ : **Comment on peut s'inspirer des anciens pour l'accompagnement du chant romain** : Rapport au Congrès international de musique religieuse de Strasbourg. 1905.

77. DR. MATHIAS : **Choral und Orgel** : Rapport au Congrès de Strasbourg.

78. DR. MATHIAS : **Die choralbegleitung**: 1 vol., 52 p., Ratisbonne, Pustet. 1905.

Cet ouvrage rassemble les articles que l'auteur avait publiés dans la *Gregorianische Rundschau*, de Graz, en 1902 et en 1903. Tony en présenta une traduction : *L'accompagnement du plain-chant* : 1 vol. in-8, 52 p., Tournai, Desclée. 1906, dont les planches furent détruites pendant la dernière guerre.

Le chanoine Mathias préconise un curieux procédé pour les différentes formes modales par le moyen de trois séries de cinq accords qui correspondent aux formules les plus employées dans chaque mode.

Un grand principe : le changement d'accord est de sa nature propre à l'accentuation.

79. KL. KUNSTER : **Harmonisches System zur Begleitung der greg. Choralmelodien**. St. Ottilien. 1906.

80. DOM JOHNER : **Neue Schule des greg. Choralgesanges** : 1 vol., s. d., (1906?) 6^e éd. 1929. Regensburg, Pustet. [C].

• *Introit* du IV^e Dim. de Carême.

Læ-tá- re Je-rú-sa-lem : et con-vén- tum fá-
ci- te omnes qui di-lí-gi- tis
e- am.

86 L'ART DE L'ACCOMPAGNEMENT DU CHANT GRÉGORIEN.

81. R. P. LHOUMEAU : *Etudes de chant grégorien* : 1 vol. in-4, 140 p., Angers, Siraudeau. 1907.

L'auteur répudie les idées rythmiques qu'il avait professées jusque-là à la suite de Dom Mocquereau.

82. SPRINGER : *Der liturgische Choralgesang in Hochamt und Vesper, dessen harmonisierung und Erklärung* : 1 vol., Regensburg. 1907.

83. SPRINGER : *Die Kunst der Choralbegleitung* : 1 vol., Regensburg. 1907.

84. L. RAFFY : *Ecole d'orgue : l'accompagnement du plain-chant* (4^e Partie de l'Ecole d'orgue), p. 186 à 236. Procure générale de musique religieuse. 1908. [C].

L'harmonie du plain-chant doit être diatonique, consonante, modale, avec notes mélodiques.

L'étude du chant grégorien est très sommaire; celle du rythme aussi. L'accent tonique garde toute sa prépondérance.

Kyrie VIII.



85. DOM SABLAYROLLES : *L'accompagnement du chant grégorien* : Rapport présenté au Congrès de Séville. 1908. [C].

86. ABBÉ BRUN : *Traité de l'accompagnement du chant grégorien* : 1 vol. in-8, 64 p., Paris, Schola Cantorum. 1909. [C].

Comme matériel harmonique, l'auteur admet les accords de 5^e; les 7^e bien que les formules en soient vulgaires; les 6/4 quoique avec discrétion; les accords de 9^e et de 11^e tonique.

Les modes sont ainsi caractérisés : I et II = modes mineurs sans sensible; III et IV = m. mineurs inverses; V et VI = m. majeurs modernes; VII et VIII = m. majeurs sans sensible. La finale et la dominante sont considérées comme des pôles d'attraction harmonique.

Le rythme est anti-solesmien. — L'écriture, volontiers dissonante, est très variée, à 2, 3 ou 4 parties.

87. P. WAGNER : *Elemente des greg. Gesanges* : Regensburg. 1909.

88. ABBÉ DANJOU : **Organiste en un mois** : 1 vol. in-8, 54 p. Paris, De Gigord. 1910. [A].

Méthode toute en procédés et en formules. Elle recommande d'apprendre par cœur 4 gammes harmonisées : *fa* M., *ré* m., *do* M. et *la* m. : elles suffisent pour bien accompagner tous les modes du plain-chant note contre note. — Travail sans aucun intérêt.

89. A. GASTOUÉ : **Traité d'harmonisation du chant grégorien sur un plan nouveau** : 1 vol. in-8, 128 p., Lyon. Janin. 1910. [C].

Méthode basée sur un contrepoint dérivé de l'*organum* ancien.

La modalité est insuffisamment étudiée; les modulations grégoriennes aussi. L'auteur montre une regrettable indulgence à l'égard du chromatisme dans certaines cadences et de formes d'accompagnement périmées, comme l'accompagnement concertant. Quant au rythme, il n'a voulu « admettre aucune pratique nouvelle et singulière »; il voit « les principaux points d'appui du rythme dans les accents et les chutes de phrase ».

Lauda Sion, p. 89.



90. ABBÉ THIVERNY : **Accompagnement du plain-chant, du chant grégorien et des cantiques** : 1^{re} partie, 1 broch. in-4, 30 p., chez l'auteur. 1911.

« Méthode courte et pratique pour les commençants. On utilise les accords 5, 6 et 6/4. Pour chaque ton, on indique les accords à employer, afin d'en sauvegarder le caractère spécial ».

91. FR. SÉBASTIEN : **Accompagnement du chant grégorien** : 1 vol. in-8, 72 p. Paris, Lethielleux. 1911. [C].

La mélodie est chiffrée, grâce à l'emploi de sigles nouveaux : d'où complications. Aucune indication n'est donnée sur les principes de l'accompagnement des pièces non chiffrées.

92. MÖHLER-GAUB : **Kompéndium der Kathol. Kirchenmusik** : Ravensburg. 1911.

93. ABBÉ MONSANGLANT : **Organiste en huit jours** : 1 plaquette de 7 p., chez l'auteur. 1911.

94. P. MANDERSCHIED : **Der traditionelle Choral, sein Vortrag und seine Begleitung** : 1 vol. Dusseldorf. 1911.

95. P. GRIESBACHER : **Kirchenmusikalische Stilistik und Formenlehre** : Regensburg. 1912.

96. H. POTIRON : *Méthode d'harmonie appliquée à l'accompagnement du chant grégorien* : 1 vol. in-8, 63 p., Paris, Hérelle. 1912. [C].

L'auteur commence par l'exposé des règles du contrepoint à 1, 2, 3 et 4 notes contre 1. Puis il donne des exemples pratiques, sans tenir compte des signes rythmiques de Solesmes.

« *Tu es qui venturus es, an alium exspectamus?* Rassurez-vous, il nous faudra bien 4.000 ouvrages avant que naisse le Messie de l'accompagnement du plain-chant. Les temps ne sont pas venus encore ». (*Les questions liturg. et par.*, avril 1920).

97. ABBÉ DUTHU : *L'Ave Maria de l'harmonie ou l'art d'arriver à l'accompagnement du chant religieux* ; 1 vol. in-8, 143 p., Paris. Pinatel. 1912. [B].

Le prospectus signale 3 parties :

- 1) L'harmonie pratique en exemples nombreux et faciles, mais organisés en syllabaires, phrases, périodes et morceaux caractéristiques;
- 2) La théorie de l'harmonie;
- 3) L'accompagnement du plain-chant : exemples.

Le texte mélodique n'est pas celui de l'édition Vaticane, mais l'ancien. — La méthode consiste à former d'abord l'oreille par des exemples que la mémoire doit fixer. Chaque accord correspond à une syllabe d'un mot latin : quiconque se souvient du mot ou de la phrase latine peut reproduire immédiatement la succession des accords. Charmante invention, très analogue à celle qui apprend aux élèves philosophes à raisonner en *Barbara* et en *Baroco*!

98. MAURICE EMMANUEL : *Traité de l'accompagnement modal des psaumes* : 1 vol., 209 p., Lyon. Janin. 1913.

La thèse est à peu près la suivante : un accompagnement polyphone est contraire à la constitution du chant liturgique. Jusqu'au XI^e siècle, l'accord de 3 sons fut non seulement inconnu, mais encore organiquement impossible. Les échelles grecques en effet, d'après lesquelles avaient été composés les chants sacrés, étaient restées à peu près intactes jusqu'à GUI D'AREZZO. Or la nature mobile de ces échelles ne leur permettait de supporter, en fait d'harmonie simultanée, que les consonances d'8^{ve}, de 5^{te} et de 4^{te} posées sur les sons fixes du tétracorde.

De plus le charme des chants médiévaux est dû pour une large part à l'agréable incertitude où nous laisse leur échelle modale. Or ce charme est rompu par l'emploi d'une harmonisation.

S'il fallait absolument soutenir le chœur, on devrait se contenter de redoubler la mélodie à l'unisson ou à l'octave, selon qu'elle serait chantée par des voix égales ou des voix mixtes, en plaçant un intervalle de 5^{te} sur les cadences finales.

A cette thèse, Dom Deprez répondait : « La base est la théorie de Gevaert. Mais de bons esprits ne croient pas tout de même à l'infaillibilité absolue de Gevaert en chant grégorien... Peut-être serait-il plus logique d'étudier ce chant dans nos cantilènes telles qu'elles sont, que chez les Grecs telles qu'elles ont

pu être. Il y a un milieu entre un accompagnement réduit à des unissons, des quintes nues, des contrepoints périlleux et les placages épais ».

99. CURÉ DE COURGIS (Yonne) : **Méthode Jeanne d'Arc pour le chant et l'harmonium.** 1913.

100. FR. ACHILLE : **L'enfant de chœur organiste en huit jours** : 1 vol. Paris. Mignard. 1913.

Méthode élémentaire et mnémotechnique par tableaux. L'auteur marque au-dessus de chaque note l'accord convenable au moyen d'une sorte de chiffrage qui lui est personnel.

101. DOM G. MOLITOR (Beuron) : **Dier diatonisch-rythmische Harmonisation der greg. Choralmelodien** : 1 vol. gr. in-8, 136 p., Leipzig, Breitkopf und Härtel. 1913.

102. CHANOINE THIVERNY : **L'accompagnement du plain-chant, du chant grégorien et des cantiques. Nouvelle méthode d'accompagnement du chant grégorien** : 1 vol., Chartres. 1913.

C'est le complément de la 1^{re} partie parue en 1911. Il s'adresse à ceux qui n'ont pas le temps de faire de longues études d'harmonie et qui veulent néanmoins savoir accompagner.

Les principes rythmiques sont substantiellement ceux de Solesmes.

103. F. BURGESS : **The teaching and accompaniment of plain song** : 1 vol., Londres. 1914.

104. DOM PARISOT : **L'accompagnement modal du chant grégorien** : 1 vol. in-8, 166 p., Paris. Art catholique. 1914. [C].

C'est plutôt un travail de constatation que de recherche. Il ne se présente pas comme une méthode pratique pour élèves, mais comme un instrument d'étude. D. Parisot est très au courant de tout ce qui a été écrit sur son sujet. Les références sont nombreuses et précises : 24 recueils d'accompagnement ont été par lui dépouillés. C'est sans doute la raison pour laquelle il n'a pas pu — ou voulu — prendre parti sur la question du rythme. Son goût reste très éclectique, comme ses idées.

Kyrie XVIII.

Ký- ri- e e-lé- i- son. Ký- ri- e e- lé- i- son.

The image shows a musical score for the Kyrie XVIII. It consists of two staves: a vocal line on the top staff and a piano accompaniment line on the bottom staff. The vocal line is written in a single system with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The piano accompaniment is written in a single system with a bass clef and a key signature of one flat. The music is in a simple, homophonic style, with the piano accompaniment providing a steady harmonic support for the vocal line. The lyrics are written below the vocal line.

105. DOM OULD : **Rythmic accompaniment of plain song** : tiré à part, 16 p., de *Ampleforth Journal*. 1915; paru sous le même titre dans la *Revue grégor.* 1913.

90 L'ART DE L'ACCOMPAGNEMENT DU CHANT GRÉGORIEN.

L'attention est attirée sur le caractère thétique des notes ictiques finales de mots, à souligner comme telles dans l'harmonie.

Agnus Dé- i, qui tól-lis peccá-ta múndi, mi-se-ré-re nó- bis.



106. ABBÉ CARILLION : **L'accompagnement du chant grégorien en 5 Leçons** : 1 broch. in-18, 28 p., Paris. Bonne Presse. 1916.

107. ABBÉ LENNUYEUX : **Méthode d'accompagnement du plain-chant**. 1918.

108. ABBÉ DESMARIS : **Méthode théorique et pratique pour l'accompagnement du plain-chant** : 1 vol. in-4, 88 p., chez l'auteur à Autun, 1921.

L'impression est peu lisible. Les 8 modes sont arbitrairement distribués en 2 groupes : I, II, V et VI avec *si b* normal, III, IV, VII et VIII avec *si h* régulier. Les exemples d'harmonisation ne semblent pas sérieusement étudiés.

109. ABBÉ COUDRAY : **Méthode préparatoire à l'accompagnement du plain-chant grégorien** : 1 vol. in-8 autographié, 53 p., S. Briec. Gaudu. 1921.

1^{re} partie (acc^t note contre note) d'un travail resté incomplet.

110. ABBÉS AUMON ET BIRET : **Méthode facile et complète pour l'accompagnement du chant grégorien et des cantiques** : 1 vol. in-8, 160 p., chez les auteurs à Chavagnes-en-Paillers, 1922. — *Supplément* en 1932. — *Appendice* de 12 p. en 1934. [E].

Cette œuvre représente un louable effort pour mettre à la portée des élèves un enseignement sérieux conçu selon l'esprit de Solesmes. L'ensemble reste encore un peu confus. Une refonte générale l'allégerait et favoriserait la clarté.

Il y a encore trop d'accords et les principes rythmiques ne sont pas toujours sauvegardés, particulièrement aux cadences :

Tantum ergo. III^e M. (p. 93).

Tántum ergo Sacramén-tum Ve- ne-rémur céru- i :



111. J. BAS : **Méthode d'accompagnement du chant grégorien et de composition dans les huit modes** : 1 vol. in-8, 174 p., Paris, Desclée. 1923. [D].

Maintes assertions sont étonnantes, imprudentes ou erronées. L'écriture oscille entre une simplicité dépouillée (2 parties — accords sans 3^{ce}) et une complication décevante :

Ky- ri- e e- lé- i-son.

Kyrie XI.
1^{er} M.

112. V. BADO : **Méthode d'harmonium** ; Toulouse, La Musique sacrée. 1924. [C].

Les p. 60 à 73 sont consacrées à l'accompagnement du chant grégorien. La finale et la dominante assurent à elles seules le service de la modalité. — Pas de 7 ni de 6/4. — Le rythme est assez fantaisiste.

Ré- qui- em ae- tér- nam

113. BOULFARD : **Méthode d'accompagnement du chant grégorien** : 1 vol. in-12, 178 p., Paris-Tournai, Desclée et Cie. 1924. [D].

Après avoir exposé les notions d'harmonie, l'auteur traite de l'application de l'harmonie à l'accompagnement du chant grégorien. Il le fait selon l'esprit de Solesmes, sans ménager les conseils les plus pertinents et les plus judicieux. Il reste toutefois quelque peu timoré; il n'admet pas volontiers l'emploi des accords dissonants. Le rythme lui-même n'est pas toujours impeccable :

Antienne. *Laeva ejus*. IV^e M.

114. ABBÉ FAZEMBAT : **Le plain-chant et son accompagnement. Méthode à la portée des enfants eux-mêmes** : 1 vol., chez l'auteur à Bordeaux, s. d. (1924?)

115. ABBÉ H. TISSOT : **Mélopées liturgiques et mélodies modernes : Comment on peut traiter leur harmonisation** : 1 vol. in-4, 125 p., Besançon, Imprimerie Bossanne. 1924. [C].

Pour analyser une mélodie de plain-chant, il faut considérer : a) l'échelle des sons employés; b) les sons *itératifs*, c'est-à-dire les sons qui reviennent le plus souvent; c) les *repos*; d) la *Finale*; e) la *quinte modale*; f) l'*harmonie essentielle* qui sort du dessin mélodique; g) le rôle du *si b*, s'il existe.

L'œuvre est fortement inspirée des idées de M. Maurice Emmanuel. Le rythme est très défectueux, comme on peut le voir dans l'exemple suivant :

Alleluia. II^e Dim. de l'Avent.

Al- le- lú- ia.



116. ABBÉ P. MÉROUX : **Nouvelle méthode pratique, simple et complète pour apprendre rapidement à accompagner le plain-chant grégorien suivant les lois de l'harmonie, de la tonalité et du rythme** : 1 vol. petit in-8, 124 p., Paris-Tournai, Desclée. 1925. [D].

1^{re} partie : l'accompagnement à 3 parties.

2^e partie : le perfectionnement de l'accompagnement.

3^e partie : l'accompagnement à 4 parties.

L'exposé théorique est sommaire. L'élève dispose surtout de procédés et de chiffrages à réaliser. Voici le *Kyrie VII* (p. 89) :



117. H. POTIRON : **L'accompagnement du chant grégorien. Des rapports entre l'accent et la place des accords** : Monographie grégorienne n° 5 : 1 broch. gr. in-8, 20 p., Paris-Tournai, Desclée et Cie. 1925.

118. H. POTIRON : **Cours d'accompagnement du chant grégorien** : 1 vol. in-4, XI-96 p. 1925. — Nouvelle édit. XIV-134 p., Paris. Hérelle. 1927. [E].

Nous n'avons pas l'intention d'analyser cet ouvrage, dont nous avons longuement parlé dans la première partie de cette étude. Qu'il nous suffise de dire qu'il est le point d'aboutissement d'une longue série d'efforts et de recherches, qu'il est le plus important et le plus au point des travaux parus jusqu'alors.

119. H. POTIRON ET DOM DESROCQUETTES : **La théorie harmonique des trois groupes modaux et l'accord final des III^e et IV^e Modes** : Monographie grég. n° 6, 1 broch. gr. in-8, 52 p., Paris-Tournai, Desclée et Cie. 1926. [E].

120. H. POTIRON : **La modalité grégorienne** : Monographie grég. n° 9 : 1 vol. gr. in-8, 78 p., Paris-Tournai, Desclée et Cie, 1928. [E].

121. H. J. ARNOLD : **Plainsong accompaniment** : 1 vol., Londres. 1927.

122. D. C. PLANCHET : **L'art du Maître de chapelle. L'accompagnement du plain-chant** : dans l'Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire, 2^e Partie, vol. 4^e, p. 2341 à 2346. Paris. Delagrave. 1927. [C].

« Si l'accompagnement du chant ecclésiastique est un mal, il est à craindre que ce ne soit trop longtemps encore un mal nécessaire... Donc trêve de scrupules... »

Avant tout, cet accompagnement sera modal, c'est-à-dire appuyé sur la 5^{te} Modale, avec exclusion de tout son étranger à l'échelle du mode. Pas de 7^e ni de 9^e, pas de cadences parfaites; mais les dissonances sont très admissibles. Rien sur le rythme. — Résumé de la théorie de M. Emmanuel.

123. FRÈRE DU SACRÉ-CŒUR D'ARTHABASKA : **Méthode facile et rapide pour accompagner le chant grégorien d'après les principes de Solesmes, suivie d'un appendice pour l'accompagnement des cantiques** : 1 broch. in-12, 47 p., Tournai. Desclée et Cie. 1927. [D]. hors commerce.

«... Puisque le chant grégorien *doit* être à la portée de *tous*, il nous semble que son accompagnement doit aussi être accessible même à ceux qui ne possèdent pour la musique que des aptitudes ordinaires. » (Préface).

94 L'ART DE L'ACCOMPAGNEMENT DU CHANT GRÉGORIEN.

Les pièces grégoriennes sont écrites dans des modes réductibles à *do* M., *fa* M., *la* m., *ré* m. : d'où 4 gammes ou séries d'accords pour les 8 Modes grégoriens et 10 accords différents :



I et II sont des modes mineurs et demandent plutôt des accords mineurs.
V, VI, VII, VIII sont majeurs et demandent plutôt des accords majeurs.
III est un mode mixte, mais plutôt majeur, à cause de sa dominante *do*.
IV est un mode mixte, mais plutôt mineur, à cause de sa dominante *la*.
L'harmonie est purement consonante. L'auteur ne donne pas d'exemples d'harmonisation.

124. ABBÉ Y. CHUBERRE : **Petite voie agréable et facile de l'accompagnement du plain-chant** : 1 vol. in-8, 60 p. autographiées, chez l'auteur. 1928. [D].

« Il n'est pas opportun d'établir une distinction trop profonde entre les modes grégoriens et nos tonalités modernes. »

Bon résumé de l'enseignement courant, mais largement inspiré des idées libérales de Giulio Bas, qui depuis... Tout le monde alors admirait sa vertu.

Alleluia. XX^e Dim. après la Pent.



125. DOM DESROCQUETTES : **L'accompagnement des psaumes** : 1 vol. gr. in-4, 40 p., Paris-Tournai, Desclée et Cie. 1928. [E].

Excellente étude sur tous les problèmes rythmiques et modaux posés par la psalmodie. Instrument de travail indispensable.

126. DOM J. H. DESROCQUETTES : **L'accompagnement rythmique d'après les principes de Solesmes** : Monogr. grég. n° 8, 1 vol. gr. in-8, 74 p., Paris-Tournai, Desclée et Cie. 1928.

134. HALBIG : *Kleine gregor. Formenleere* : 1 vol., Kassel. 1930.

135. ABBÉ F. POTIER : *Manuel pratique d'accompagnement des cantiques modernes et du chant grégorien selon les principes rythmiques et modaux de Solesmes* : 1 vol. in-8, VII-132 p., Paris-Tournai, Desclée et Cie. 1932. — *Corrigé des Exercices pratiques* : 1 broch. in-8, 52 p., 1935. [E].

Il ne nous appartient pas de dire les mérites de cette œuvre, dont le succès s'affirme constant. Sa seule originalité est de traduire et d'organiser pour l'élève moyen, d'une façon aussi substantielle et claire que possible, les théories de Dom Desrocquettes et de M. Potiron. « C'est le *premier* manuel pratique d'accompagnement selon les principes à la fois *rythmiques* et *modaux* de Solesmes. » (D. Desrocquettes).

136. GINDELE LOEBENSTEIN : *Der greg. Choral in Wesen und Ausführung* : 1 vol., 170 p., Oranienburg bei Berlin. 1936. [D].

C'est à la fois une méthode de chant et d'accompagnement grégorien. L'accompagnement comporte 2 et 3 voix. La rythmique est solesmienne. Nombreux exemples et exercices d'improvisation.



137. L. SÖHNER : *Kurze Anleitung zur Begleitung des greg. Chorals* : Regensburg. 1936.

138. MARCEL DUPRÉ : *Manuel d'accompagnement du plain-chant grégorien* ; 1 vol. in-8, 56 p., Paris. Leduc. 1937. [C].

Cette œuvre n'ajoutera rien à la gloire du Maître de l'École d'orgue française. Elle ne convient pas aux débutants. Les autres n'y puiseront que des idées fragmentaires — et regrettables — sur le rythme comme sur la modalité.

Veni Creator. VIII^e M. (p. 55).



Imple su- pér- na grá-ti- a Quae tu cre- ásti pécto-ra.



139. FRÈRE JOSEPH MÉLIT : Cours intuitif d'harmonie et d'accompagnement : 1 vol. in-8, 174 p., Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1887.
2^e édit., 1898; 3^e édit. 1908.

La 4^e partie (p. 77 et seq.) est consacrée à l'accompagnement du plain-chant. L'harmonisation note contre note est recommandée pour les mélodies lentes. Ailleurs on admettra les notes de passage et les broderies.

Les 3^e et 4^e M. s'accrochent en finale des accords *mi-sol-si*, ou *la-do-mi*, ou *do-mi-sol*.

Cré- do in ú- num Dé- um.



140. WILLIAM GOUSSEAU : Résumé du cours d'accompagnement du plain-chant, professé au Petit Séminaire de Paris : Une plaquette. Paris, Alleton, 1907.

141. ABBÉ HENRY : L'Art d'accompagner le plain-chant à l'aigu, note contre note : 1 vol. in-4, 137 p., chez l'auteur (Ste-Menehould) s. d.

142. ECOLE DIOCÉSAINNE DE MUSIQUE RELIGIEUSE DU DIOCÈSE DE BAYEUX ET LISIEUX : Gammes pour le plain-chant : 1 broch. 12 p., Caen, s. d.

143. J. YASSER : Mediæval quartal harmony (a plea for Restoration) : 1 vol. in-8, 104 p., New-York. American library of Musicology. 1938.

Œuvre d'érudition très originale. C'est uniquement au point de vue harmonique et modal que l'auteur étudie le chant grégorien.

L'art ancien et l'art moderne ont chacun leurs principes propres. La différence caractéristique des deux systèmes réside dans l'emploi et la valeur des intervalles de 4^{te} et de 3^{ce}. Le système ancien est *quartal*, le système moderne est *tertien*.

La mélodie grégorienne est du type quartal. Elle est écrite habituellement sur des échelles défectives de 5 degrés, sans demi-tons, des échelles *pentatoniques*.

L'harmonisation doit donc être quartale aussi, à la manière de l'organum et du déchant primitifs...

Vues intéressantes et suggestives, qui ne semblent pas cependant en voie de passer dans des réalisations pratiques.

Cf. l'ample recension de E. C., dans la *Revue grégorienne*, nov.-déc. 1939, p. 233-239.

144. H. POTIRON : **Leçons pratiques d'accompagnement du chant grégorien** : 1 vol. in-8, 240 p., Paris-Tournai, Desclée et Cie. 1938. [E].

Le présent ouvrage n'est pas la réédition du *Cours d'accompagnement* antérieur. Il suppose le lecteur familiarisé avec l'écriture harmonique. C'est surtout une étude pratique du répertoire grégorien lui-même par le commentaire et l'accompagnement d'une quarantaine de pièces. C'est avant tout une méthode de travail. C'est la mise au point, le complément, la correction et surtout l'application pratique des autres travaux de l'auteur.

Les principes sont essentiellement les mêmes; mais la présentation en est parfois de forme nouvelle. D'une manière générale, ils s'orientent vers une sévérité plus grande (cf. emploi du *si b*).

C'est ici qu'il faudra désormais étudier la pensée véritable de l'éminent professeur à l'Institut Grégorien.



2° Les œuvres pratiques.

Après les traités théoriques, voici maintenant les ouvrages pratiques, destinés à aider l'organiste dans l'accompagnement des chants liturgiques et à suppléer à son inexpérience ou à son ignorance des lois harmoniques.

Ils ne constituent pas un progrès notable sur les ouvrages théoriques contemporains, puisqu'ils reflètent tout naturellement les idées de leur époque : ils illustrent seulement les doctrines ambiantes.

1. J. DE LAFAGE : **Ordinaire de l'Office Divin, arrangé en harmonie sur le plain-chant** : Paris. 1832-1835. [A].

2. MINÉ : **L'Organiste accompagnateur** : Recueil de messes solennelles et des principales fêtes de l'année.

« Il a voulu tenter en faveur du plain-chant placé à la partie supérieure des travaux analogues à ceux qu'il avait antérieurement publiés pour la mélodie posée à la basse... On pourra se convaincre que M. Miné ne s'est pas suffisamment pénétré de la véritable harmonie qui convient au chant ecclésiastique. Ses accompagnements sont remplis de successions d'octaves par mouvement semblable, de fausses relations et d'accords mal enchaînés ou mal choisis ». (Migne : *Dict. de plain-chant*, col. 90).

Ký- ri- e.

3. K. ETT : **Cantica sacra** : München. 1827. [A].

4. B. SCHWARZ : **Le plain-chant : comment il est exécuté à la campagne et comment il doit être accompagné à l'orgue** : Augsburg. 1840?

5. J. K. AIBLINGER : **Choralbegleitungen** : Munich. 1849. [A].
(Travail manuscrit au Couvent des Franciscains).

6. J. B. BENZ : **Harmonia sacra** : Spire. 1850. [A].

7. R. SCHLECHT : **Gradualia und offertoria in choralgesang vereinfacht und mit begleitung versehen** (Graduels et offertoires en plain-chant simplifié et pourvu d'un accompagnement). Nördlingen. 1853. [A].

100 L'ART DE L'ACCOMPAGNEMENT DU CHANT GRÉGORIEN.

8. S. SECHTER : *Tonarten des choralgesanges* : (Edité par von Stehlin). Vienne. 1843. [A].

9. NEUBIG : *Die greg. gesange...* composés pour le Diocèse de Limbourg. 1844.

10. METTENLEITER : *Enchiridion chorale* : Regensburg. 1854. [A].

11. ST. MORELOT : *Manuel de psalmodie en faux-bourçons à 4 voix*. 1855.

Ce manuel n'est que l'application de ses idées à l'accompagnement du plain-chant.

12. C. FRANCK aîné, Maître de ch. à l'église St-François-St-Jean : *Accompagnement d'orgue* du plain-chant grégorien (texte établi par le P. Lambillotte). Paris. 1857. [A].

13. *Accompagnement d'orgue et arrangement pour voix, solo et chœur* en rapport avec le chant romain restauré. 5 Livraisons. Paris. Leclerc et Cie. 1862.

14. NIEDERMEYER : *Accompagnement pour orgue des principaux Offices de l'Eglise selon le rit Romain*.

Graduel : 1 vol. in-4. 366 p.

Antiphonaire : 1 vol. in-4. 140 p.

Paris. Gaume frères et Dupréy. 1861. [A].

Pendant longtemps l'ouvrage resta classique et orna bien des lutrins. — Les formules psalmodiques sont transposées en dominante *la* \flat , *la* et *si* \flat .

Voici un exemple de cette harmonisation : *Ant. 3 des V. du S. Sacrement* :

Ca- lí- cem sa- lu- tá- ris ac- cí- pi- am

et sa- cri- fi- cá- bo hó- sti- am láu- dis.

L'ART DE L'ACCOMPAGNEMENT DU CHANT GRÉGORIEN. 101

15. HERMESDORFF : *Harmonia cantus choralis*. Trèves. 1865.

16. SCHNEIDER : *Greg. choralgesange fur die haupteste des kirchenjahres* : Francfort. 1866.

Tan- tum er- go sa- cra- mén- tum

Musical score for the text "Tan- tum er- go sa- cra- mén- tum". It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a single melodic line with a long slur over the final notes. The bass staff contains a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

17. GEVAERT : *Vade-Mecum de l'organiste*. Gand et Liège. 1871.

18. X. WITT : *Organum comitans ad Ordinarium Missæ*. Ratisbonne. 1872. [B].

Kýrie e- lé- i- son.

Musical score for the text "Kýrie e- lé- i- son.". It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a single melodic line with a long slur over the final notes. The bass staff contains a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

Vi- di a- quam

Musical score for the text "Vi- di a- quam". It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a single melodic line with a long slur over the final notes. The bass staff contains a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

19. HABERL ET HANISCH : *Organum comitans ad Graduale Romanum*. Ratisbonne. Pustet. 1874.

» *Organum comitans ad Vesperale Romanum* : id. 1877.

E- ia er- go

Ant.
Salve Regina.

Musical score for the text "E- ia er- go". It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a single melodic line with a long slur over the final notes. The bass staff contains a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

20. J. VAN DAMME : *Ordinarium Missæ*. 1875. [B].



21. TH. LABO : *Die traditionelle harmonisierung und orgelbegleitung des gregor. Chorals in der Domkirche zu Koln*. Ratisbonne. 1878.

22. J. SCHWEITZER : *Organum comitans ad Manuale cantus choralis*. Fribourg. 1881.

23. LEMMENS : *Chants liturgiques avec accompagnement d'orgue*. (Messes des doubles et des fêtes solennelles. — Messe de Requiem. — Antiennes à la Ste Vierge — 30 Hymnes). Leipzig. Breitkopf et Härtel. 1884.

24. PIEL-SCHMETZ : *Orgelbegleitung zum Ordinarium Missæ nebst darlegung der bei harmonisierung Leitenden grundsätze*. Dusseldorf. 1887.

25. J. SCHILDKNECHT : *Organum comitans ad Graduale Romanum*.

» *Orgelbegleitung zu den Gradualien, Alleluaversen und Traktus des Commune Sanctorum*. Ratisbonne. 1894.

Ces ouvrages utilisent l'édition médicéenne. Ils admettent le \sharp aux cadences.

26. R. DE VILBAC : *L'organiste accompagnateur* : 2 vol. in-8. (Messes, hymnes, proses, motets, cantiques). Paris. Heugel. [A].

27. GIGOUT : *Chants du Graduel et du Vespéral romains*, harmonisés à 4 voix d'après les principes du *Traité théorique et pratique de l'accompagnement du plain-chant*, de Niedermeyer et d'Ortigue. 3 vol. in-8, Paris, Le Ménestrel (Heugel). [A].

28. L. ROQUES : *Echos du monde religieux* : IV^e vol. (Asperges, Messes de du Mont, de l'Avent, du Carême, etc. Motets, Vêpres solennelles, Complies, Saluts, Processions, Office des morts). Paris. Durand.

29. CASTILLE : *Le plain-chant romain, accompagné sur l'orgue d'après la méthode du Conservatoire et transposé dans le ton médium de la voix* : 1 vol. Paris. Leduc.

30. R. P. LHOUMEAU : Pièces de chant grégorien : [B].

12 Mélodies grégoriennes arrangées pour l'orgue : 1893 (1^{er} cahier),

Messe de Réquiem : 1893.

3^e Cahier, avec Etude sur l'harmonisation grégorienne : 1894.

Psalmodie et chants ordinaires avec accompagnement d'orgue : 1895.

12 Tantum ergo de Dom Pothier avec accompagnement : 1898.

Messe de Ste Hildegarde :

St-Laurent / s / Sèvre. Biton.

L'auteur use à certains passages du silence de l'orgue, sans s'astreindre au quatuor continu. Par-dessus tout la variété lui semble indispensable :

« La monotonie qui engendre la fatigue se fait vite sentir avec un accompagnement continu, purement diatonique... Pour atténuer cet effet, nous n'avons pas craint, sans quitter le diatonisme rigoureux, d'user de certains procédés étrangers à l'ancien contrepoint ni d'admettre quelques traits d'instrumentation qui, discrètement employés et bien liés au reste de l'accompagnement, ne peuvent que réveiller l'intérêt... »

J'avoue que je suis encore indécis, en ce qui regarde la modalité harmonique... J'ai rompu avec les procédés des anciens contrapontistes, sans admettre toutefois l'harmonie dissonante naturelle... Légèreté, discrétion et même fantaisie de bon goût et convenable au style grégorien, pour apporter de la variété ou souligner certains passages. »

... « Le pointillé divise la mélodie en petites mesures de 2 et 3 temps, à une croche par temps, analysant ainsi strictement tout un groupe de notes, soit binaire soit ternaire, compris entre 2 temps forts... Qu'on ne considère donc point ici la mesure à 3 temps comme un triolet par rapport à celle de 2 temps. »

(Préface du 1^{er} cahier).

XIII^e M.

The image shows a musical score for a Gregorian chant. The top staff is the vocal line, written in a single treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The melody is written in a square note style with a pointillé (dotted line) above it, indicating a specific rhythmic division. The lyrics are: Ré-^s qui-em ae- tér- nam dó- na é-is. Below the vocal line is the organ accompaniment, consisting of two staves: a right-hand treble clef staff and a left-hand bass clef staff. The organ part features a complex texture with many beamed notes and rests, providing a rhythmic and harmonic support to the chant.



31. ARTIGARUM : L'Accompagnateur du chant grégorien : Choix de mélodies avec accompagnement d'orgue. Paraît par livraisons. Bordeaux. Marchand. 1897. [B].

Idées curieuses. — Rythme mesuré.

32. DOM DEPRez : Livre d'orgue de Solesmes ou chants ordinaires de la Messe et de l'office transposés et harmonisés par les Bénédictins de Solesmes.

1^{re} livraison : 1897; 2^e livraison : 1898; 3^e livraison : 1899.

Publication faite à regret, car « l'accompagnement est un anachronisme, un hors-d'œuvre et un danger » (Préface).

« Souligner un ictus même important par une dissonance nous paraît dur plutôt que vigoureux. Si l'on voulait user d'une dissonance accidentelle, on pourrait la produire sur une tenue et non sur un frappé d'accord. »

Cette harmonisation est alors jugée facile, aisée, coulante, élégante.

« L'emploi de la tonique est judicieusement réservé pour les fins de période... Le choix des accords prouve un légitime souci d'éviter la froideur ou d'inutiles répétitions. » (de La Tombelle, dans *La Tribune de St-Gervais*, juin 1898). — « C'est la perfection du genre » (id. sept. 1898).

Qu'on en juge par ce court fragment :



33. ABBÉ TEPPE : Harmonisations pour voix égales et orgue de plains-chants néochorisés (avec mensuration).

1^{er} fascicule : 90 p. in-8. 1898.

L'ART DE L'ACCOMPAGNEMENT DU CHANT GREGORIEN. 105

34. EBNER : **Organum comitans ad Graduale Parvum et Ordinarium Missæ.** Ratisbonne. Pustet. 1903. [B].

Accompagnement à 3 parties avec notes de passage, de l'édition médicéenne.

35. P. WAGNER : **Orgelbegleitung zum Kyriale** : 1 vol. in-8 gr. 78 p. Gratz. Librairie Styria. 1904. [B].

» **Ordinarium Missæ... Organo concinente** : 1 vol. in-8. Procure de musique. Arras. 1905. [C].

» **Accompagnement du Graduel et du Vespéral de l'Édition Vaticane** : 15 vol. in-8. Arras. Procure de mus. à partir de 1908. [C].

» **Vade-Mecum de l'organiste accompagnateur** : 2 vol. in-8 (abrégé de l'édit. précédente). Arras. Procure de mus. [C].

L'auteur est membre de la Commission vaticane et Directeur de l'Académie grégorienne de Fribourg.

En France, son œuvre d'accompagnement est la 1^{re} en date et aussi la plus importante, puisqu'elle embrasse tout le répertoire officiel.

Elle fut pour l'époque un progrès et un succès.

L'écriture comporte 4 parties; elle est invariablement consonante, lourde parfois et monotone. Chaque groupe mélodique a son accord, toujours sur la 1^{re} note, même le salicus, à moins d'impossibilité absolue. Les changements d'accord ont été, autant que possible, évités sur les syllabes non accentuées.

Le petit exemple qui suit fera comprendre la manière :

As-pér- ges me Dó- mi- ne hýsso- po et mundá- bor



36. A. KLING (organiste à Nancy) : **L'orgue pour tous** : accompagnements pour orgue ou harmon. 2^e série : chants grégoriens.

37. DR. MATHIAS : **Accompagnement des chants ordinaires pour la Messe, les Vêpres et les Saluts.** Strasbourg. Le Roux. 1904. [C].

» **Organum comitans ad Kyriale** : gr. in-4. 116 p. Ratisbonne. Pustet. 1906. [C].

L'accompagnement reste très simple, le plus souvent composé d'accords plaqués sur lesquels se déroule la mélodie.

Pour quelques morceaux en 3^e et 4^e modes, les auteurs donnent au choix des finales altérées et non altérées.

En tout état de cause, ils réservent à l'accent tonique une primordiale importance.

40. ABBÉ BOURGUIGNON : **Accompagnement diatonique et mélodique des chants les plus usuels du Kyriale selon l'Édition Vaticane** : 1 vol. in-4, 52 p., chez l'auteur (Pithiviers-le-vieil), 1906. [C].

IDEM. **Chants liturgiques de la Messe des Morts... harmonisés** : 1 vol., chez l'auteur. 1921. [C].

« Ce travail... nous a paru écrit un peu hâtivement. Une révision plus attentive lui aurait épargné certaines négligences et fait éviter de mettre un *fa* # à l'armature du 4^e ton en *si* ». (*Tribune de Saint-Gervais*, Février 1907).

41. (MGR) F. NEKES, Maître de ch. de la Cathéd. d'Aix-la-Chapelle) : **Kyriale... Organum comitans** : 1 vol. 112 p., Dusseldorf, Schwann, 1906. [C].

L'harmonie est savante, imprévue, moderne. Mais les cadences sont altérées et font appel aux sensibles. « Les retards sont employés d'une façon systématique qui finit par lasser ». (Cf. *Revue du chant grégorien*, mai-juin 1906).

IDEM : **Missa pro Defunctis** : id. 1908. [C].

IDEM : **Organum comitans ad Commune Sanctorum** : id. 1910. [C].

Contrepoint à 4 parties rigoureusement traité. L'auteur a composé un certain nombre de modulations courtes pour servir de liaison aux pièces qui doivent se chanter à la suite l'une de l'autre.

Il serait bon cependant de ne point accompagner constamment, prétend le recenseur de la *Revue du Chant grégorien* (sept. oct. 1908). D'autre part les altérations sont fréquentes, comme les accords de septième de dominante. Mais « le temps n'est pas encore venu de légiférer sur l'accompagnement du plain-chant. Nous n'en sommes qu'à la période des essais et des hypothèses. Salomon a distingué le *tempus plantandi* du *tempus evellendi quod plantatum est*. Nous sommes au *tempus plantandi* ».

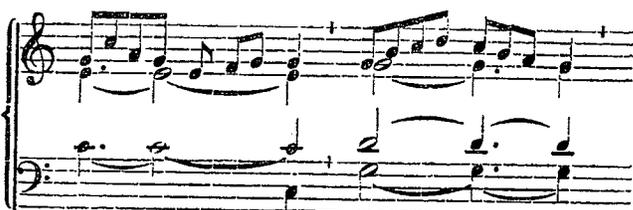
42. G. BAS, organiste de St-Louis-des-Français : **Accompagnements d'orgue de l'Édition Vaticane**, conformes aux éditions rythmiques de Solesmes : 18 vol., ensemble 1920 p., Tournai, Desclée et Cie, de 1906 à 1925. [D].

L'auteur évite les accords trop chargés et trop compliqués. Il aime même les accords pauvres et incomplets, sans tierce, comme aussi les positions très aérées, en 10^e.

108 L'ART DE L'ACCOMPAGNEMENT DU CHANT GRÉGORIEN.

Il pratique « le culte sacro-saint de la consonnance ».
Il est un fervent de la doctrine rythmique de Solesmes, que depuis...
« ... Mais Rome alors admirait ses vertus ».

Sán- ctus Sán- ctus.



Messe IV.
VIII^e M.

The image shows a musical score for the Sanctus. It consists of two staves: a vocal line on a treble clef and an organ accompaniment line on a bass clef. The vocal line is written in a Gregorian chant style with square notes and a simple melodic line. The organ accompaniment is written in a more complex style with various note values and rests. The text 'Sán- ctus Sán- ctus.' is written above the vocal line. To the left of the organ staff, the text 'Messe IV. VIII^e M.' is written.

A ce travail important, il avait prélué dès 1903 par *Repertorio di melodie gregoriane trascritte ed accompagnate con organo* : Rome, Desclée.

43. (MGR) MANZETTI : **Organ accompaniment to Kyriale** : 1 vol. in-16, New-York, Fischer, 1906. [D].

Rythme de Solesmes. Harmonie toujours diatonique, généralement simple et sévère.

IDEM : **Œuvres d'Eglise et Accompagnements de chant grégorien**. (Messe de Requiem et varii cantus pro S. S. Sacram.) 1 vol. Saint-Louis (U. S. A.) 1921 et Baltimore, John Murphy Co.

44. BÉNÉDICTINES DE ST-LOUIS-DU-TEMPLE : **Accompagnement des Cantus Mariales de Dom Pothier** : 1 fort vol. in-8, 188 p. Paris, Vve Poussielgue, 1907. [C].

« Nous n'avons pas cherché à établir ce que l'on est convenu d'appeler la conformité harmonique de l'accompagnement aux tonalités grégoriennes, pour le motif très simple que cette conformité n'existe pas... »

Ces accompagnements, écrits pour voix de femmes, ne conviennent pas aux voix d'hommes. Etant souvent distincts du chant, ils prendraient, s'ils se trouvaient devenir partie supérieure, une allure indépendante et personnelle tout à fait déplacée.

... Nous avons adopté les noires comme équivalentes des notes du plain-chant... Egales par elles-mêmes, ces notes ne le sont pas suivant la position qu'elles occupent. Le rythme étant essentiellement le retour à intervalles réguliers du temps fort, il va de soi que chacun des petits rythmes, qu'il soit binaire ou ternaire, ne doit prendre que le même temps dans l'exécution. » (*Préface.*)

Voilà bien des erreurs en quelques lignes !

Quoi qu'il en soit, la tentative était alors originale.

On ne se fait pas faute d'employer les 2^{es} renversements, les 7^{es} de dominante, les mouvements chromatiques.

Des liaisons intempêtes, qui indiquent simplement le legato, sont loin de clarifier l'écriture et de faciliter la lecture.

Voici une courte citation :

In-vi- o- lá- ta, in-té-gra et cá-sta es, Ma- rí- a.

Te nunc fla- gi- tant de- vó- ta cór- da et ó- ra.

45. CASIMIRI : *Harmonium comitans ad Kyriale* : 1 vol., Turin, Capra, 1907. [C].

46. C. BORDES : *Melodiæ Paschales* : choix de pièces grégoriennes et du Moyen-âge, transcrites en notation moderne et annotées par D. Mocquereau, avec harmonisations de Guilmant, V. d'Indy, de la Tombelle et Bordes. Paris. Schola cantorum.

47. A. GUILMANT : *Melodiæ natales* : choix de pièces grégoriennes et du Moyen-âge pour les fêtes de Noël. Paris. Schola cantorum.

48. MEGRET : *Mémoires de chant grégorien* tirées des anciens Missels pour les Saluts du T. S. St. : 5 livraisons (Accomp. de Gigout, Desmet, Guilmant, Tinel, Vanhoutte, Van Damme, de Groot, Legeay, Planchet, Gevaert), Poitiers, Baudoux.

49. J. VRANKEN : *Missa pro Defunctis* : New-York, Fischer, 1910. [D].

50. I. MULLER : *Select chants* (Solesmes version) : Motets, hymns for benedict. and antiph. to the B. V. M. with organ accompaniment : 1 vol. 36 p., Boston, Fischer, s. d. [C].

110 L'ART DE L'ACCOMPAGNEMENT DU CHANT GRÉGORIEN.

51. SPRINGER : **Orgelbegleitung zum Kyriale romanum** : Ratisbonne. 1910? [C].

» **Organum comitans ad Graduale parvum** : Ratisbonne. 1910.

» **Organum comitans append. Gradualis romani** : Ratisbonne. 1930.

Voici un petit exemple de la 1^{re} manière de Springer :

plu- ant ju-

Introit.
IV^e D. Avent.

52. ABBÉ HENRY : **Kyriale harmonisé à 3 parties** : 1 vol. petit in-4, 152 p., chez l'auteur (Ste-Menehould). 1910. [C].

« *La Tribune de St-Gervais* » lui reproche l'accord de finale dans les cadences de IV^e ton et certains chromatismes. (Juillet 1910).

53. DACHS : **Orgelbegleitung zum Kyriale** : 1 vol., Beuthen (O-Schl.) 1910. [C].

54. P. ORTMANN : **Organum comitans ad Graduale parvum** : Ratisbonne, 1910. [C].

55. AUGUSTE et CHARLES WILTBERGER : **Organum comitans ad Epitome Gradualis romani** : 3 vol. (Propre du temps. — Commun des Saints. — Propre des Saints) Dusseldorf, Schwann, 1910. [C].

On n'abuse pas des dissonances. L'écriture est aisée et facile, mais les notes non ictiques sont parfois soulignées dans l'harmonie et certaines cadences sont trop modernes (*do #* en I^{er} Mode, *fa #* en VIII^e).

56. LE GUENNANT : **Vade-mecum paroissial de l'accompagnateur grégorien** : (Kyriale. — Messe des Morts. — Chants des Saluts et des processions, etc.) 4 vol. à partir de 1910, 2 vol. à partir de 1919. Saint-Laurent-sur-Sèvre, Biton. [D].

Accompagnement facile à 3 parties. Harmonie diatonique et consonante. « Nous avons dû donner à la partie intermédiaire des mouvements assez disjoints, afin d'avoir à peu près constamment des accords complets... »

Rythme de Solesmes.

Kyrie XVIII.

Ký- ri- e e-lé- i-son. Ký- ri- e e- lé- i-son.



57. MOLITOR (Beuron) : *Ausgewählte Choralmesser der Editio vaticana* : Dusseldorf, Schwann, 1911. [C].

Accompagnement à 4 parties, à pédale obligée, mais discrète. *Tous les accents toniques* sont soulignés par l'harmonie. Les cadences sont parfois altérées. Les accords de 7^e de dominante ne sont pas rares.

IDEM : *Der kathol. Kirchensängen (Kyriale)* : Einsiedeln, 1922. [C].

58. ABBÉ BRUN : *Organum comitans ad Kyriale* : Lyon, Janin, 1911. [C].

» **Accompagnements des chants de la Messe et des Vêpres** : (Propre de la Messe. — Hymne des Vêpres. — Saluts grégoriens. — Toni communes missæ, toni psalmorum, etc.) 28 livraisons, Lyon, Janin, 1910-1913. [C].

» **Messes royales de du Mont** : Lyon, Janin, 1913.

Harmonie à 3 parties, souple, dissonante à souhait, intéressante à bien des titres : elle ne s'interdit ni les imitations ni les successions de 5tes. Mais elle ne se fait peut-être pas assez oublier, et surtout la doctrine rythmique est regrettable.

Kyrie II. III^e M.

Ký-ri- e e- lé- i-son.



112 L'ART DE L'ACCOMPAGNEMENT DU CHANT GRÉGORIEN.

59. ABBÉ JACQUEMIN : **Accompagnements nouveaux et très faciles du chant des offices** avec notes explicatives de Gastoué :

Graduel : 35 fascicules (1^{er} fasc. chez l'auteur, à Chauny, 1912).

Vespéral : 25 fascicules.

Paris. Schola cantorum. [C].

Accompagnement à 3 parties. Certains ne le trouvent pas très facile, peut-être à cause des sauts disgracieux de certains passages.

Le rythme n'est évidemment pas celui de l'école de Solesmes.

60. POULET : **Accompagnement du Propre de la messe des principales fêtes** : Lyon, Janin, 1913. [C].

61. P. D'HOOGHE : **Hymnarium vespertinum ex antiphonali vaticano desumptum...** juxta harmoniæ et metricæ regulas pro organo dispositum : 1 vol. s. n. d'éditeur, 1914. [C].

» **Cantuarium pro laudibus vespertinis** ex editione vaticana aliisque fontibus desumptum : id. 1919. [C].

Idées éclectiques. L'auteur emploie les ligatures modernes du Dr Mathias et les silences de l'école de Malines. Pas de $\frac{6}{4}$, mais quelques accords de 9^e.

62. GASTOUÉ : **Collection pratique d'accompagnement du chant grégorien** :

1^o Chants communs de la Messe et de l'office.

2^o Office des morts.

Paris, Lethielleux, 1919. [C].

63. DE LA TOMBELLE : **Messes II, V, IX et XI, harmonisées à 4 voix mixtes** : Paris, Schola cantorum.

64. DOM PARISOT : **Cantiones sacræ** : Pièces grégoriennes pour les Saluts. Paris, Schola cantorum. [C].

65. CAYRON-MARTINEAU : **Accompagnement des psaumes et harmonisation des Antiennes de la Ste Vierge** : Paris, Sénart, 1920.

66. GROSJEAN : **Vade-mecum de l'accompagnateur grégorien : Kyriale** : 1 vol. in-4, 85 p., 2^e édit. 1920, Biton. [C].

67. LUCAS et DEPIENNE : **Office complet des défunts** avec accompagnement d'orgue conforme aux principes de Solesmes : 1 vol., 50 p., Bruxelles, Ledent-Malay, 1921. [D].

68. ARTIGARUM : **L'accompagnateur grégorien ou Extraits du Kyriale de l'édition vaticane** harmonisés pour l'orgue à 3 ou 4 parties. *La musique sacrée*, Toulouse, 1921. [C].

69. R(ENÉ) P(ARIS) : **Accompagnement à mesures rythmiques du Manuel des Processions et Bénédiction du T. S. S.** : Paris, Hérelle, 1921. [C].

» **19 Tantums et 26 motets après la Bénédiction** : id. 1922.

La simple note grégorienne a été traduite par une noire, la note pointée et le pressus par une blanche.

Accompagnement presque exclusivement consonant, à 3 parties.

A- ve vé-rum Córpus ná- tum de Ma-rí- a Vír- gi- ne



70. ABBÉ DEMEUR : **Les psaumes d'après le Cantorinus** : Paris Hérelle.

» **Messe des défunts et chants des funérailles**
Paris, Hérelle.

» **Propre de la messe de Noël, Pâques, Ascension, Pentecôte, Assomption, Toussaint** :
Paris, Hérelle, 1921. [D].

Accompagnement à 4 parties, mais sans difficulté spéciale. Le rythme de Solesmes est bien observé. Mais l'harmonie rythmique des cadences, provisoires ou finales, reste défectueuse.

Bornons-nous à transcrire un court fragment :

Graduel. (Toussaint.)

quó- ni- am ni- hil dé- est.



71. FR. JOHANNIS : **Accompagnement du Kyriale** : 1924. [C].

L'unité de temps est représentée par la noire. On ne voit pas pourquoi la ligne mélodique de l'édition vaticane n'est qu'infidèlement reproduite. On y trouve aussi du chromatisme, des liaisons et des sous-liaisons.

114 L'ART DE L'ACCOMPAGNEMENT DU CHANT GRÉGORIEN.

72. FR. J. DOMINICUS A S. TERESIA : **Vesperale Romanum** : Barcelone, 1924. [C].

73. DR. MATHIAS : **Organum comitans ad Proprium de Tempore** : 3 vol. Ratisbonne, 1925. [C].

74. CHANOINE CHABOT : **Vade-mecum de l'organiste** : 4^e fascicule (Harmonisation grégorienne des messes et vêpres pour les principales fêtes de l'année liturgique : 1 vol. in-8, 196 p., Marseille, Publiroc, 1925. [D].

» 2^e fascicule : **Kyriale** : 1 vol. in-8, 150 p., Publiroc. [D].

» **Harmonisation de 58 chants latins** : Publiroc, 1920.

Ecriture simple, classique, consonnante :

Ký- ri- e e- lé- i- son.

Kyrie IX.
1^{er} M.

75. E. BORREL : **Accompagnements grégoriens très faciles** (10 fasc. pour les principales fêtes), Paris, Procure de musique. [C].

Accompagnement bien écrit dans l'esprit de la Schola :

2^e V. Noël. 5^e Ant. VIII^e M.

De frúctu vén- tris tú- i pó- nam su- per sé- dem tú- am.

76. J. PAGELLA : **Harmonium vel organum comitans facillimum ad graduale festivum minimum** : 1 vol., 96 p., Turin, Capra, 1928. [C].

J. PAGELLA : **Organum comitans ad missam pro defunctis** :
Turin, Capra, 1930. [C].

« Tout n'est dans ces accompagnements que platitude et gaucherie » (Potiron : *Revue grégorienne*, janvier-février, 1928).

C'est en effet le rendez-vous des accords majeurs en finale III-IV (mi-sol \sharp -si) en finale VII (ré-fa \sharp -la), des syncopes, des 7^{es} de dominante résolues en majeur classique, des fausses relations d'octave (si \flat -si \flat) etc.

77. H. NAWACKI : **In Nativitate Domini : ad Matutinum** : Varsovie, Karowa, 1929. [C].

78. NOLF : **Organum concomitans ad officium defunctorum** (Matines et laudes). 1 vol. 23 p., Bruxelles, Ledent-Malay, 1930. [E].

Principes rythmiques et modaux mis au point par les études de Dom Desroquettes et de M. Potiron.

Les vrais musiciens « aimeront ces harmonies à la fois anciennes et modernes, dont la musicalité et l'élégance m'ont enchanté moi-même », (H. Potiron).

79. CHAN. COLLARD.

Le chanoine Collard est un érudit et un musicien. Il a poursuivi dans *La Petite Maîtrise* une longue et acerbe polémique contre l'école de Dom Mocquereau.

Il a publié dans cette revue toute une série d'accompagnements grégoriens, conformes à l'esthétique de la Schola. Déjà en 1922, la *Musique sacrée* avait accueilli plusieurs de ses travaux d'harmonisation.

A notre connaissance du moins ils n'ont pas été réunis en Recueil.

On sait par ailleurs que l'auteur est favorable aux accompagnements concertants.

En voici un exemple pris au hasard :

Verset alléluïatique de la Messe de Minuit : [*La Petite Maîtrise*, octobre 1932].

VIII^e M.

Dó- minus dí-xit ad me : ff-li- us mé- us es

116 L'ART DE L'ACCOMPAGNEMENT DU CHANT GRÉGORIEN.

80. A. GASTOUÉ : **Accompagnement des chants liturgiques du Manuel paroissial** : 1 vol. in-8, 177 p., Paris, Lethielleux, 1930. [C].

On a dit que le rythme en était « ordinairement celui de la nouvelle (?) école de Solesmes ». C'est une erreur. Rien n'autorise à croire que le maître de la Schola se soit converti : il reste fidèle à ses idées sur le rythme oratoire du chant grégorien et sur la primauté de l'accent tonique.

Les hymnes et les proses sont presque toutes transcrites en noires et non en croches; les 2 dernières notes de certaines finales mélodiques sont doublées. Tout cela invite sans doute à un mouvement solennel, à une interprétation largement mesurée.

Ry. *Libera*. 1^{er} M.

Quan-do caé- li mo- véndi sunt et tér- ra

A musical score for the Gregorian chant 'Quando caeli et terra'. It consists of two staves: a vocal line in the treble clef and an organ accompaniment in the bass clef. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The melody is written in a simple, rhythmic style with many eighth and sixteenth notes. The organ accompaniment provides a steady harmonic support with block chords and moving lines.

81. A. LE GUENNANT : **L'Office paroissial liturgique de l'Organiste accompagnateur** d'après l'édition vaticane et conformément au rythme de Solesmes. [D].

Série A : Messe et Vêpres des principales fêtes : 9 fasc. parus.

Série B : Vespéral : 2 fascicules parus.

Paris, Hérelle et Cie, 1930. [C].

La *Revue grégorienne* (mai-juin 1934) a fait quelques réserves sur le rythme et sur l'emploi du *Si* bémol.

Toutefois ces harmonies larges, calmes et synthétiques révèlent le praticien et l'homme de goût. Au surplus l'édition est magnifique et fort pratique.

Introit. II^e M.

Dó- mi- nus dí- xit ad me : Fí- li- us mé- us es tu

A musical score for the Gregorian chant 'Dominus dixit ad me'. It consists of two staves: a vocal line in the treble clef and an organ accompaniment in the bass clef. The key signature has one flat (Bb), and the time signature is common time (C). The melody is written in a simple, rhythmic style with many eighth and sixteenth notes. The organ accompaniment provides a steady harmonic support with block chords and moving lines.

82. M. ALTISENT : *In honorem SS. Sacramenti* : 1 vol. in-4, 34 p., Barcelone, 1930. [D].

» *Ordinarium missæ et cantus varii juxta ritum Sanctæ ecclesiæ mediolanensis* : 1 vol. in-4, 50 p., Milan, 1937. [E].

Présentation soignée d'une harmonisation très sobre à 4 parties. Les idées sur la modalité grégorienne restent indécises dans le 1^{er} ouvrage; elles se précisent dans le second.

83. DOM DESROCQUETTES : *L'accompagnement des psaumes* : 1 vol. in-4, 40 p. Paris, Desclée et Cie, 1928. [E].

» (En collaboration avec M. Potiron) : *Accompagnement du Kyriale vatican* : 1 vol. in-4, 108 p., 1929. [E].

» *Accompagnement de la messe des Morts et des chants pour les funérailles* : 1 vol., 26 p., 1930. [E].

» *29 pièces grégoriennes harmonisées et commentées* : 2 vol. in-8, 62 p. et 134 p., Paris, Hérelle, 1929. [E].

» *Accompagnement de « Hymnale Religiosarum »* : 1 vol. in-4, 18 p., Paris, Desclée et Cie, 1931. [E].

» (En collaboration avec J. Burke) : *Accompagnement de « Officium Completorii »* : 1 vol. in-4, 42 p., Paris, Desclée et Cie, 1931. [E].

84. H. POTIRON : *Accompagnement d'orgue de l'Édition vaticane* : *Graduel Paroissial* : 3 vol. in-4, ensemble 436 p., Paris, Desclée et Cie, 1933. [E].

» *Vespéral paroissial* : 2 vol. in-4, ensemble 270 p., Paris, Desclée et Cie. [E].

» *Accompagnement du chant grégorien pour l'Office des morts* : 1 vol., 28 p., Paris, Desclée et Cie. [E].

» *Accompagnement du chant grégorien pour les Bénédictiones du T. S. Sacrement* : 1 vol., 106 p., Paris, Desclée et Cie.

118 L'ART DE L'ACCOMPAGNEMENT DU CHANT GRÉGORIEN.

H. POTIRON : **Accompagnement du chant grégorien pour certaines fêtes récentes** : 1 vol., 40 p., id. [E].

» **Supplementum pro Graduali romano** : 1 vol., 12 p., id. [E].

Nous avons dit plus haut tout le bien qu'il fallait penser de ces deux derniers auteurs.

Ajoutons que leur style s'épure avec les années. L'écriture du *Kyriale vatican* était savante, surchargée à l'excès. Mais les dernières œuvres sont beaucoup plus sobres, plus aérées et somme toute très supérieures aux premières.

85. H. WIESMEYER : **Orgelbegleitung zu Choral-gesangen** : Munich, 1933. [C].

Style curieux, du genre concertant. On en jugera par l'exemple suivant :

Et incarná-tus est de Spí-ri- tu Sáncto ex Ma-ri- a Vírgi- ne :

The musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line in treble clef with a 7/8 time signature. The middle staff is a piano accompaniment in treble clef, starting with a dynamic marking of *pp. (ad lib.)*. The bottom staff is a piano accompaniment in bass clef. The music is for the text 'Et incarná-tus est de Spí-ri- tu Sáncto ex Ma-ri- a Vírgi- ne :'. The piano part features long, flowing lines with some grace notes.

Et hómo fác- tus est.

The musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line in treble clef. The middle staff is a piano accompaniment in treble clef. The bottom staff is a piano accompaniment in bass clef. The music is for the text 'Et hómo fác- tus est.'. The piano part features long, flowing lines with some grace notes.

86. A. BRAGERS : **Accompaniment to the vatican Kyriale, including the Missa pro defunctis** : 1 vol. in-8, 158 p., Boston, Mc. Laughlin et Reilly, 1927. [C].

L'auteur se conforme en principe à la doctrine préconisée par Solesmes.

On peut lui reprocher cependant de mauvaises doublures de 3^{ces}, des 5^{tes} et 8^{ves} vraiment trop voyantes, de fausses relations d'octave (*Si* naturel -*si* bémol).

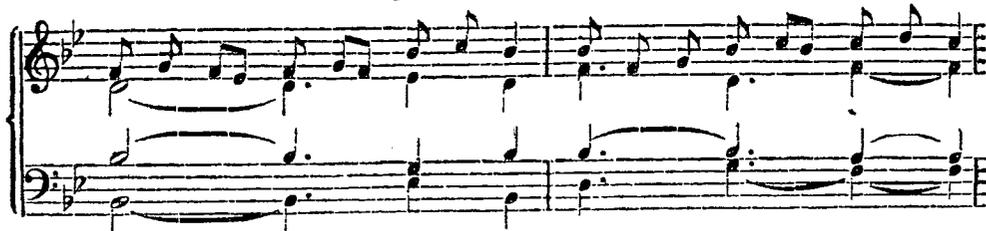
L'erreur la plus regrettable est d'ordre rythmique. Ainsi presque tous les ictus sont soulignés. Les cadences féminines ne sont pas traitées comme il convien-

draît. Enfin aux cadences, il y a souvent de véritables syncopes d'harmonie, parce que l'accord final est posé sur l'avant-dernier ictus, quand il devrait l'être sur le dernier.

87. RICHARD R. TERRY : **The benediction choir-book.** (Edition abrégée du « Complete Benediction book ») : 1 vol. in-8, 92 p., Londres, Burns, Oates and Washbourne, 1937. [B].

VIII^e M.

Vé- ni cre- á- tor Spí- ri- tus Mén-tes tu- ó- rum ví- sí- ta



Imple su- pér- na grá- ti- a Quae tu cre- ásti péc- to- ra



88. CHANOINE F. POTIER : **Les Vêpres du dimanche :** accompagnement complet et très facile des Vêpres du dimanche pendant l'année, le Carême et le Temps pascal : 1 vol. in-4, 15 p., St-Leu-la-Forêt, Procure de musique. 1937. [E].

CHANOINE F. POTIER : **Office et messe des morts :** accompagnement très facile conforme aux principes rythmiques et modaux de Solesmes : 1 vol., 50 p., Nantes, Edit. de l'*Organiste*, 1943. [E].

Ouvrage réalisé sur un plan nouveau. On y trouve l'accompagnement de tous les chants liturgiques de l'Office et de la Messe des morts, avec le texte intégral des psaumes. Mise en pages très étudiée. L'écriture est à 3 parties, sauf dans certaines cadences. L'harmonie est large, sobre et discrète.

Trait. VIII^e M.

Et grá- ti- a tú- a íl- lis succurrén- te



120 L'ART DE L'ACCOMPAGNEMENT DU CHANT GRÉGORIEN.

89 L'ORGANISTE PRATIQUE : **Kyriale paroissial** : accompagnement complet et très facile de 12 messes les plus usuelles. [E].

12 fascicules à l'italienne. Goyatton-Darnand, à Vaux-en-Bugey (Ain) et St-Laurent-sur-Sèvre, Biton. 1938-1942.

L'ORGANISTE PRATIQUE : **Les Vêpres des dimanches ordinaires** : 1 cahier in-4, id. 1938. [E].

« Simplicité... sobriété... souplesse, qui sont bien dans le génie grégorien ».

Kyrie VIII. V° M.

Ký-ri- e lé- i-son



3° Articles de Revue.

1° Revue de musique religieuse, populaire et classique (1845-1848).

Le travail « remarquable » de Danjou sur l'accompagnement du plain-chant a été reproduit en partie dans : MIGNE : *Nouvelle encyclopédie théologique*, Tome XXIX (Dictionnaire de plain-chant et de musique d'église) Art. Accompagnement, col. 22-35.

2° La Maîtrise (Paris, 1857-1860).

L. N.-J. D'O. : *De l'accompagnement du plain-chant* (15 février 1858).

3° Journal des Maîtrises : *Revue du chant liturgique et de la musique religieuse* (suite de la précédente).

FÉLIX CLÉMENT : *De la transposition des modes du plain-chant* : 15 avril 1862.

4° Le chœur (*Journal de la Société de musique religieuse*). Nancy.

X. : *Plain-chant du Rorate, accompagnement d'orgue* : nov. déc. 1848.

RIVIÈRE : *Sub tuum en plain-chant harmonisé* : mars-avril 1849.

5° Revue de musique religieuse et de chant grégorien : (Marseille : 1895-1900).

BISCHOFF : *Une méthode d'harmonium* : février 1896.

M. J. : *L'accompagnateur grégorien* : juillet 1897.

E. SOULIER : *Le chromatisme en plain-chant* : mai 1898, juin 1898.

6° L'Ami du clergé (Langres, 1879-1939).

X. : 16 articles de 1893 à 1897 : *Notes pour aider à l'étude du plain-chant*.

X. : *Est-il vrai que les anciens aient diésé le fa dans certaines mélodies de plain-chant?* 5 mai 1895.

Si l'harmonie moderne avait existé, doit-on penser qu'on l'aurait exclue de l'accompagnement du plain-chant? 5 mai 1895.

X. : *Systèmes rythmiques divers* : 28 avril 1904.

X. : *D'un système purement grégorien* : 12 mai 1904.

X. : *Le rythme* : 10 nov. 1904.

122 L'ART DE L'ACCOMPAGNEMENT DU CHANT GRÉGORIEN.

7° *Musica sacra* (Gand : 1881-1899;
Namur : 1899-1914; Bruges : 1927-).

VAN DAMME : *De l'accompagnement du plain-chant* : sept. et nov. 1881;
janv., févr., mars, avril, juin, juillet, sept. 1882, déc. 1883.

DOM DÉPREZ : *Quelques opinions sur l'accompagnement du plain-chant,
notamment sur la finale du dorien grec* (III-IV M.) : août-sept. 1910.

A. DESMET : *Questions d'accompagnement* : nov. déc. 1910.

LA RÉDACTION : *Questions d'accompagnement* : janv. févr. 1911.

A. DESMET : *De l'accompagnement du plain-chant* : août 1911, janv.,
avril-mai, août-sept. 1912, sept. oct. 1913, juin 1914.

P. MOUSSET : *Un accompagnement rationnel du plain-chant* : déc. 1930.

P. STAQUET : *L'accompagnement du chant grégorien* : mars 1932.

J. VYVERMAN : *L'accompagnement du chant grégorien* : déc. 1936.

E. POLET : *L'organiste paroissial* : janv. 1936 (p. 3-8).

E. HUMBLET : *L'organiste* : janv. 1937 (p. 17-23).

8° *L'Avenir de la musique sacrée*
(Abbé Gabert, Paris : 1898-1900).

E. BOLLOTTE : *L'accompagnement du plain-chant* : avril 1899.

9° *La Tribune de Saint-Gervais*
(Paris : 1894-1915; 1920-1922; 1928-1929).

P. LHOUMEAU : *De l'accompagnement du chant grégorien* : mai, juillet,
oct. 1897; janv., avril, août, oct. 1898.

G. BAS : *L'accompagnement du chant grégorien et le caractère de ses
mélodies* : oct. 1904.

ABBÉ BRUN : *De l'accompagnement du chant grégorien* : juin, juillet,
août, sept. 1909.

A. GASTOUÉ : *De l'emploi du chromatisme dans l'accompagnement
grégorien* : juillet 1910.

DOM JEANNIN : *Du si bémol grégorien* : oct. 1928.

DOM DAVID : *Quelques réflexions sur le rythme grégorien à propos
d'un ouvrage récent* (Cours d'accompagnement de M. Potiron) : juillet,
sept., nov. 1929.

10° *Le Courrier de Saint-Grégoire* (Liège : 1889-1914).

A. H. : *A propos du nouveau livre du P. Lhoumeau* : août 1893.

FR. ROBERT : *L'harmonium diatonique pour le plain-chant* : janv., fév.,
mars-avril, mai-juin 1900.

L'ART DE L'ACCOMPAGNEMENT DU CHANT GRÉGORIEN. 123

ARTIGARUM : *L'accompagnement du chant grégorien* : juin, juillet 1906.

ABBÉ X. MATHIAS : *L'accompagnement du plain-chant* : mai-juin 1907.

11° **La Musique sacrée** (antérieurement « Musica sacra » :
Toulouse : 1874).

ABBÉ MORELOT : *Du demi-ton accidentel dans le plain-chant* : mai et juin 1876.

ABBÉ DIDOT : *De l'accompagnement du plain-chant* : oct. 1876.

UN AMATEUR : *De l'accompagnement de l'orgue pour le chant à l'unisson* : mai 1877.

BOURGAULT-DUCOUDRAY : *Un nouveau système (Lemmens) pour l'accompagnement du plain-chant* : mars 1878.

E. GIGOUT : *De l'accompagnement du plain-chant* : avril 1878.

A. K(UNC) : *De l'altération ou du demi-ton accidentel dans la tonalité du plain-chant* : avril 1878.

LÉON JUGET : *Le chant grégorien : son accompagnement* : déc. 1882, janv. 1883.

ALOYS KUNC : *De l'accompagnement du chant grégorien* : mai 1883.

F. D. : *L'accompagnement du plain-chant basé sur la nature de la gamme et les lois de l'harmonie* : janvier, mai, sept. 1890; fév., mars 1891; mars 1892.

COMIRE : *Le chant grégorien : rythme, exécution et accompagnement, d'après un ouvrage récent (Lhoumeau)* : août, sept., oct. 1893.

X. : *Les harmonistes diatoniques et les harmonistes avec dièse et bémol accidentels* : juillet 1906.

X. : *Le dièse dans l'accompagnement du plain-chant* : janv.-févr. et mai-juillet 1907.

TH. DE RIFBONNET : *L'accompagnement du plain-chant et les adaptations musicales de Francis Thomé* : mars 1910.

X. : *Du dièse dans la mélodie grégorienne* : janvier, févr., mars, avril, mai 1911.

J. T. : *A propos de l'accompagnement du plain-chant* : déc. 1911.

P. CHASSANG : *De l'accompagnement du chant grégorien* : mai-juin 1917.

J. ARTIGARUM : *De l'accompagnement du chant liturgique au point de vue de la modalité* : janv.-févr. et mars-avril 1919.

D. LOUIS HERVE : *La simplification de l'accompagnement du chant grégorien* : janv.-févr. 1923.

124 L'ART DE L'ACCOMPAGNEMENT DU CHANT GRÉGORIEN.

DOM SABLAYROLLES : *Deux nouvelles Méthodes d'accompagnement du chant grégorien* : juil.-août et sept.-oct. 1924.

» *La nouvelle Méthode d'accompagnement du chant grégorien de M. Potiron* : juillet-août 1925.

J. CUSSAC : *L'art d'accompagner* : juillet-août, sept.-oct. 1926; mai-juin 1927; mai-juin 1928.

PLANCHET : *De l'harmonisation de certains modes de plain-chant* : mars-avril 1934.

J. CHARREIRE : *Accompagnement : transpositions* : janvier 1938.

12° Revue du chant grégorien (Grenoble : 1892- .).

A. LHOUMEAU : *Leçons d'accompagnement basé sur le rythme* : 15 sept., 15 oct. 1894; janvier 1895.

» *Explications* : 15 déc. 1894.

» *Le Livre d'orgue de Solesmes* : 15 mai 1898.

» *De l'accompagnement du chant grégorien* : 15 janv. 1898.

» *Étude d'accompagnement* : oct. 1898.

» *A propos des « Études de chant grégorien »* : juin-juillet 1907.

DOM DAVID : *L'orgue suppléant le chant au Kyrie de la Messe* : nov.-déc. 1908.

C. MEISTER : *Causerie sur l'accompagnement, à propos d'un ouvrage récent* : mai-juin 1910.

X. : *L'accompagnement, « soutien indispensable des voix »* : sept.-oct 1925.

RAYMOND-BARKER : *Le rythme des hymnes trochaïques et l'accompagnement* : nov.-déc. 1934.

13° Bulletin de la Schola Cœcilia (Toulouse : 1926- .).

X. : *L'accompagnement vocal du chant grégorien* : N° 16 (1929).

14° La Voix de Saint-Gall (Fribourg, 1906- .).

J. ARTIGARUM : *L'accompagnement du chant grégorien : son utilité et son importance* : mai, juillet, déc. 1905.

» *Un accompagnement modal peut-il être artistique?* janvier-février 1907.

» *Comment convient-il d'harmoniser le chant grégorien?* mars-avril 1907.

15° **Revue Sainte-Cécile** (Arras, 1904; et Paris).

CHASSANG : *De l'accompagnement du chant grégorien* : août 1904.

X. : *Comment accompagner le chant grégorien?* oct. 1905.

E. CHAMINADE : *Etude critique sur les accompagnements du Kyriele du Dr. Wagner* : janvier et avril 1906.

J. C. : *De l'accompagnement des voix* : déc. 1932.

J. DAUPHIN : *Du rôle de l'organiste et de l'accompagnateur* : sept.-oct. 1933.

E. POLET : *L'organiste paroissial* : mai 1936.

16° **La Petite Maîtrise** (Perpignan : 1910; et Paris).

H. POTIRON : *Le Cours d'accompagnement à l'Institut grégorien* : janvier et mars 1924.

E. COLLARD : *Sur l'importance de la tierce dans l'accompagnement du chant grégorien* : déc. 1926.

E. COLLARD : *L'accompagnement des psaumes* : P. 34 et 41 (Edit. orgue) 1928.

N. DUFOURCQ : *L'art d'accompagner à l'orgue* : janvier 1928.

E. COLLARD : *Les neumes conjugués* : p. 10, 25 et 33 : 1929.

17° **La Voix de l'Eglise** (Lille : juin 1916).

Revue pratique de liturgie et de musique sacrée (1917).

Revue liturgique et musicale (1929-).

E. DIERICKX : *L'accompagnement du chant grégorien* : mars-avril, août 1917; févr.-mars 1918; juin-juillet 1919.

H. POTIRON : *L'esthétique de l'accompagnement grégorien* : mars-avril 1928.

E. DIERICKX : *Le Traité d'accompagnement de M. Potiron* : janvier-février 1933.

H. POTIRON : *Le chant a capella* : mars-avril 1932.

» *La transposition des pièces grégoriennes* : janv.-fév. 1933.

» *Les dangers de l'accompagnement* : mai-juin 1933.

18° **La Revue des Maîtrises** (Nantes : 1920-1926).

LA REVUE : *Notre cours d'accompagnement du chant grégorien* : déc. 1923.

A. LE GUENNANT : *Cours d'accompagnement du chant grégorien* : janvier, févr., mars, avril, mai, juin, juillet, nov. 1924; janv., avril, juin, août-sept., oct. nov., déc. 1925; janvier, mars, mai, juillet 1926.

126 L'ART DE L'ACCOMPAGNEMENT DU CHANT GRÉGORIEN.

19° **Revue Saint-Chrodegang** (Metz : 1919).

DOM PARISOT : *Etudes d'accompagnement* : juillet-août, sept.-oct., nov.-déc. 1921; mars-avril, mai-juin, nov.-déc. 1922.

ABBÉ JACQUEMIN : *Note sur l'accompagnement du chant grégorien* : janvier 1923.

20° **Autour du Lutrin** (Saint-Brieuc : 1920-1928).

Y. NANTAIS : *De ma tribune* : juin, juillet, sept., nov., déc. 1922.

DOM HERVÉ : *Simplification de l'accompagnement du chant grégorien* : avril 1923.

A. SERIEYX : *Quand et comment l'orgue accompagne-t-il?* Août, sept., déc. 1923; mars 1924.

ABBÉ BRUN : *Notes de musique* : mai, juin, juillet, août, oct. 1923.

X. : *L'harmonium* : déc. 1923.

X. : *Harmonium et accompagnement* : janvier-février 1926.

21° **L'orgue et les organistes** (Paris : avril 1924; nov. 1926).

POTIRON : *L'accompagnement du chant grégorien* : juillet, août, sept., nov. 1924.

J. HURÉ : *Le Cours d'accompagnement du plain-chant grégorien par H. Potiron* : mars 1925.

» *L'accompagnement du chant grégorien* : avril 1926.

22° **La Musique d'Eglise** (Paris : 1922).

J. DE VALOIS : *A propos de Méthodes récentes sur l'accompagnement du chant grégorien* : sept. 1924.

DOM JEANNIN : *Sur l'importance de la tierce dans l'accompagnement du chant grégorien* : oct., déc. 1925; janvier-févr. et mars-avril 1926.

23° **La Revue grégorienne** (Paris : 1911-).

G. BAS : *La simplicité dans l'accompagnement du chant grégorien* : sept.-oct., nov.-déc. 1911.

DOM HERVÉ : *A propos d'accompagnement* : janvier-février 1912.

DOM OULD : *L'accompagnement du Kyrie Alme Páter* : mars-avril 1912.

» *L'accompagnement rythmique de l'Ave m'aris stélla* : sept.-oct. 1912.

» *L'accompagnement rythmique du plain-chant* : nov.-déc. 1912; janvier-févr. 1913.

DOM HERVÉ : *L'accompagnement du chant grégorien* : mars-avril 1913.

F. BOULFARD : *Notes sur l'accompagnement du chant grégorien* : juillet-août, sept.-oct. 1920.

C. GABORIT : *Quelques notes sur la place des accords dans l'accompagnement du chant grégorien* : mars-avril 1921.

DOM HERVÉ : *La simplification de l'accompagnement* : juil.-août 1922.

DOM DESROCQUETTES : *L'accompagnement de la mélodie grégorienne* : sept.-oct., nov.-déc. 1923; janvier-février, juil.-août, nov.-déc. 1924; janv.-févr. 1925.

» *Introït Resurréxi* : mars-avril 1924.

» *Credo VI* : sept.-oct. 1924.

H. POTIRON : *A propos des accompagnements grégoriens* : janv.-fév. 1925.

D. DESROCQUETTES : *Art et pratique* : « *L'accompagnement du chant grégorien, indispensable soutien des voix, demande à être mis à la portée de tous* » : ce qu'il faudrait démontrer : mars-avril 1925.

» *Agnus III* : nov.-déc. 1925.

» *Pratique de l'analyse modale* : nov.-déc. 1926; janvier-févr. 1927.

» *L'examen de fin d'année des Cours d'accompagnement de l'Institut grégorien* (2 travaux commentés) : juillet-août 1926.

» *L'accompagnement de la mélodie grégorienne* : juillet-oct., nov.-déc. 1927; mars-avril, mai-juin, juillet-août 1928.

» *Introït Gaudeamus* : juillet-oct. 1927.

» *Sálve Regina* : mai-juin 1928.

» *R̄. Beáta es* : juillet-août 1928.

» *Vépres du Christ-Roi* : nov.-déc. 1928.

» *Sálve Regina* : janvier-févr. 1929.

» *Introït Intret* : mai-juin 1929.

» *Séquence Ave María* : nov.-déc. 1930.

» *Quelques précisions au sujet du rythme de l'accompagnement* : mars-avril 1930.

» *Le goût et les règles dans la question de l'accompagnement grégorien* : sept.-oct. 1930.

POTIRON : *La note « sensible »* : janvier-févr. et mars-avril 1930.

» *A propos de l'accompagnement grégorien* : nov.-déc. 1930.

128 L'ART DE L'ACCOMPAGNEMENT DU CHANT GRÉGORIEN.

D. DESROCQUETTES : *L'accompagnement grégorien et les dissonances* : janvier-février 1931.

» *La théorie des 3 groupes modaux : réponse à quelques objections* : mars-avril, juillet-août, nov.-déc. 1931.

Dr SÉSINI : *Quelques mots sur l'accompagnement grégorien et les dissonances* : mai-juin 1931.

D. DESROCQUETTES : *Alleluia Omnes gētes* : mai-juin 1932.

» *Salut grégorien* : sept.-oct. 1931; juil.-août 1932.

» *Graduel du Jeudi-Saint* : janvier-février 1933.

» *Répons Sancta et immaculata* : mars-avril 1933.

» *Graduel Tecum principium* : juillet-août 1933.

» *L'accompagnement grégorien et la place des accords* : sept.-oct. 1933.

H. POTIRON : *Le bémol dans l'accompagnement du chant grégorien* : mai-juin 1933.

» *Le « Manuel pratique d'accompagnement » de F. Potier* : mars-avril 1933.

E. C. : *Le Graduel paroissial de H. Potiron* : nov.-déc. 1933.

D. DESROCQUETTES : *Séquence Sálve dñes et Communion de Pâques* : janvier-février 1934.

» *Répons Unus pánis* : mai-juin 1934.

» *Offertoire : Ave María* : janvier-février 1935.

» *Graduel et Alleluia de la Messe Sálve sancta Párens* : mars-avril 1935.

» *Litaniæ Lauretanæ* : mars-avril 1936.

» *Répons Christus resurgens* : janvier-févr. 1932.

» *Credo VII* : mars-avril 1932.

CHANOINE POTIER : *L'art de l'accompagnement du chant grégorien* : mai-juin 1936.

» *L'importance de l'accompagnement... Les méfaits du mauvais accompagnement* : mars-avril 1937.

E. MOUREY : *Aux jeunes accompagnateurs* : juillet-août 1937.

CHAN. POTIER : *Les difficultés et les qualités d'un bon accompagnement* : nov.-déc. 1937; janvier-février 1938.

» *Les diverses espèces d'accompagnement* : mars-avril 1938.

L'ART DE L'ACCOMPAGNEMENT DU CHANT GRÉGORIEN. 129

CHAN. POTIER : *L'accompagnement mécanique à l'église* : juillet-août 1938.

» *L'art de l'accompagnement : cas pratiques* : sept.-oct. 1938.

» *Les alternances de l'orgue et du chœur : ... La législation* : janvier-février 1939.

» *Petit essai d'histoire de l'accompagnement et de bibliographie critique* (Œuvres théoriques et pratiques) : mai-juin, sept.-oct., nov.-déc. 1939.

24° **L'Organiste** (Nantes : 1934-).

L. I. : *L'accompagnateur* : nov. 1934.

X. : *L'accompagnateur* : mars 1935.

CHANOINE POTIER : *L'accompagnement du chant grégorien* : janv. 1937.

» *L'art de l'accompagnement du chant grégorien* : juin-juillet 1937, etc.

CONCLUSION.

Après l'analyse s'imposerait la synthèse. Mais elle nous entraînerait trop loin, pour le dessein que nous nous sommes proposé.

Nous en avons dit assez pour montrer la genèse et l'évolution lente des idées et des faits, dans un domaine qui échappe le plus souvent aux préoccupations du grand public.

Notre enquête n'est pas exhaustive sans doute. Nous avons toutefois, dans cet essai de bibliographie critique, recensé un nombre imposant d'ouvrages, où voisinent le meilleur et le pire. Nous avons ainsi posé les jalons d'une histoire de l'accompagnement grégorien, qui tentera peut-être dans l'avenir un musicologue averti.

Comme on l'a vu, nous avons été amené à écrire une véritable « défense et illustration » de l'harmonie grégorienne.

Notre but serait atteint, si nous avons pu intéresser à l'art grégorien, à sa théorie et à sa pratique, quelques musiciens d'église et en particulier les élèves de nos Séminaires. Qui donc s'y intéressera, si s'en désintéressent les hommes d'église? Il n'y a pas d'exagération à l'affirmer : il ressortit à l'Action catholique. Il n'est qu'un département — modeste — de l'action liturgique, à laquelle les laïques sont de plus en plus conviés à participer sous la direction de la hiérarchie.

Rien n'est petit dans la maison de Dieu.

Le bon prêtre attache une légitime importance à faire correctement les gestes prescrits pendant la célébration d'une cérémonie liturgique et à observer toutes les rubriques : et c'est bien. Mais le chant n'est qu'un geste vocal et son accompagnement un autre geste, de l'ordre sonore, qui fait corps avec lui. Qui pourrait prétendre que ceux-ci n'ont pas une égale importance et qu'ils n'exigent pas la même fidélité scrupuleuse? S'appliquer à exécuter dévotement les uns et mépriser les autres serait d'un illogisme flagrant. N'ont-ils pas à se produire dans le même décor et dans le même cadre? Ne vont-ils pas au même but, qui est d'honorer Dieu, de le glorifier décemment et d'aider les fidèles à lui rendre le culte qui lui est dû selon les règles fixées par l'Eglise?

Il y a à ce sujet tant de malentendus à dissiper, tant d'ignorances à éclairer, tant de paresse à secouer, tant d'erreurs à redresser, tant de préventions à détruire, tant de responsabilités qui s'ignorent!

Evidemment le présent ouvrage n'y suffira pas : il n'a pas la puissance miraculeuse des trompettes de Jéricho! Mais il voudrait y contribuer pour sa modeste part, particulièrement dans nos Maisons de formation cléricale, où continuent à vivre dans une quiétude sereine d'irréductibles mouvements de résistance.

L'auteur n'a pas d'autre ambition.

INDEX

DES PRINCIPAUX NOMS PROPRES CITÉS

A

Achille (Fr.), 89.
Aiblinger, 99.
Altisent, 117.
Ami du Clergé, 121.
Arezzo (Guy d'), 88.
Aristote, 2.
Arnold, 93.
Artigarum, 104, 112.
Aumon et Biret, 90.
Autour du lutrin, 126.
Avenir de la Musique sacrée (L'), 122.

B

Bado, 91.
Ballu, 77.
Bas (Gulio), 35, 91, 94, 107.
Bayart, 54.
Beaucamp, 95.
Bénédictines, 36, 108.
Benz, 99.
Berthier, 18.
Bischoff, 77.
Bollettino Ceciliano, 53.
Bonnet, 59.
Bordes, 109.
Borrel, 114.
Botazzo, 95.
Boulfard, 91.
Bourguignon, 80, 107.
Bragers, 118.
Brétécher, 80.
Brun, 36, 37, 86, 111.
Brune, 77.
Bulletin de l'Institut grégorien, 60.
Burgess, 89.

C

Carillion, 90.
Casimiri, 109.

Castille, 102.
Cayron-Martineau, 112.
Chabot, 81.
Chabot (Chanoine), 95, 114.
Chassang (Abbé), 84.
Chœur (Le), 121.
Chopin, 34.
Choron, 66.
Chuberre (Abbé), 94.
Clément (Félix), 72, 75, 121.
Collard (Chanoine), 36, 37, 115.
Constitution Divini cultus, 6, 7, 59, 62.
Coudray (Abbé), 90.
Courrier de St-Grégoire (Le), 122.
Courtois (Abbé), 82.
Cousu (Antoine de), 72.

D

Dachs, 110.
Damme (Van), 77, 102.
Danjou (Abbé), 87.
Danjou (Jean), 70.
Dauphin (R. P.), 83.
David (Dom), 59.
Debussy, 15.
Demeur, (Abbé), 113.
Denis (Abbé), 80.
Deprez (Dom), 88, 104.
Desmaris (Abbé), 90.
Desmet, 106.
Desrocquettes (Dom), 20, 21, 24, 27, 35,
52, 93, 94, 95, 117, 127.
Domino (E.), 95.
Dubois (Th.), 83.
Dugué, 79.
Duhamel (Georges), 40, 42, 43.
Duluc, 76.
Dumesnil (R.), 15.
Dupré (Marcel), 96.
Duthu (Abbé), 88.
Duvois, 83.

E

Ebner, 105.
Elie (Henri), 60.
Emmanuel (Maurice), 59, 88, 92, 93.
Esope, 24.
Etudes (Les), 41, 42.
Ett, 99.
Evans (Edwin), 83.

F

Fage (Adrien de la), 65, 66, 75.
Fauré, 15.
Fazembat (Abbé), 91.
Fétis, 68, 69, 78.
Franck, 100.
Furlotti, 95.

G

Gajard (Dom), 2, 39.
Gastoué, 36, 65, 66, 84, 87, 112, 116.
George (Max), 81.
Gevaert, 32, 66, 72, 77, 81, 88, 101.
Gigout, 73, 83, 102.
Godard (Abbé), 82.
Gogniat (J.), 38.
Gounod, 34.
Gousseau, 97.
Gregorianische Rundschau, 85.
Griesbacher, 87.
Grosjean, 82, 112.
Guilmant, 36, 65, 67, 109.

H

Haberl (Fr. X.), 75, 80, 101.
Hahn (Reynaldo), 15.
Halbig, 96.
Hanin, 61.
Hanon, 83.
Hardy, 82.
Henry (E.), 76.
Henry (Abbé), 97, 110.
Hermesdorf, 101.
Hervé (Dom), 29, 59.
Homère, 2.
Hooghe (P. d'), 112.
Horace, 21, 22.
Horn, 106.
Hugo (V.), 44.

J

Jacquemin, 112.
Jaillet, 74.
Janssen (Abbé), 69.
Johanns, 113.
Johner (Dom), 85.
Jongen, 24.
Josset, 82.
Journal des Maîtrises, 121.
Jubin, 77.

K

Kling, 105.
Koechlin, 18.
Kreps (Dom), 29, 37, 46.
Kunster, 85.

L

Labat, 75.
Labo, 102.
Lafage, 99.
La Fontaine, 3, 4, 10.
Lassus (Roland de), 7.
Le Bret, 40.
Le Guennant, 24, 110, 116.
Lemmens, 67, 78, 102.
Lennuyeux (Abbé), 90.
Lepage, 81.
Leray, 32, 50.
Leroy (Abbé), 83.
Lhoumeau, 36, 37, 53, 59, 60, 65, 67, 77, 80, 86, 103.
Loebenstein, 96.
Lourdault, 80.
Lucas-Depienne, 112.

M

Maîtrise (La), 121.
Mandersheid, 87, 95.
Manzetti, 108.
Mathias (Dr.), 85, 105, 114.
Mathy, 77.
Mégret, 109.
Mélit, 82, 97.
Mérroux (Abbé), 92.
Mettenleiter, 100.
Meyerbeer, 34.
Miné, 69, 99.
Mocquereau (Dom), 33, 86.
Möhler-Gaub, 87.

Molitor (Dom), 89, 111.
 Moncouteau, 75.
 Monsanglant (Abbé), 87.
 Mont (du), 34, 35.
 Morelot (Abbé St.), 75, 100.
Motu proprio, 22, 56.
 Muller, 109.
Musica sacra, 53, 60, 122.
Musique d'église (La), 41, 126.
Musique sacrée (La), 41, 91, 123.

N

Nawacki, 115.
 Nekes, 107.
 Neubig, 100.
 Niedermeyer, 66, 72, 73, 100.
 Nisard, 68, 71, 75.
 Nolf, 115.

O

Oberhoffer, 70.
Organiste (L'), 129.
Organiste pratique (L'), 120.
Orgue et les organistes (L'), 126.
 Ortigue (d'), 35, 66, 69, 70, 72.
 Ortmann, 110.
 Ould (Dom), 89.

P

Pagella, 114.
Paléographie musicale, 35, 80.
 Palestrina, 7.
 Paris, 113.
 Parisot (Dom), 36, 37, 38, 89, 112.
Petite Maîtrise (La), 47, 53, 125.
 Pie X, 7, 65.
 Pie XI, 7, 62.
 Piel-Schmetz, 102.
 Piot (Abbé), 84.
 Pirio, 33.
 Planchet (A. C.), 93.
 Potier (F.), 9, 12, 30, 96, 119, 128, 129.
 Potiron, 6, 7, 13, 19, 20, 21, 27, 35, 88, 92,
 93, 94, 96, 97, 98, 117, 127.
 Pothier (Dom), 36, 66, 67, 77.
 Poulet, 112.

Q

Questions liturgiques et paroissiales, 18,
 37, 41, 46, 88.

R

Radureau (Abbé), 77.
 Raffy, 86.
 Rameau, 18.
 Ranse (M. de), 37.
 Ravanello, 95.
 Remondi, 84.
Revue des Maîtrises, 24, 125.
*Revue de musique religieuse populaire et
 classique*, 121.
*Revue de musique religieuse et de chant
 grégorien*, 121.
Revue du chant grégorien, 54, 59, 65, 124.
Revue grégorienne, 29, 39, 59, 89, 126.
Revue liturgique et musicale, 6, 13.
*Revue pratique de liturgie et de musique
 sacrée*, 7, 54, 125.
Revue Ste-Cécile, 5, 24, 41, 125.
Revue St-Chrodegand, 126.
Revue universitaire, 39.
 Riemann (Hugo), 65.
 Romita, 61.
 Roques, 82, 102.
 Rossion, 83.
 Rousseau (Abbé), 79.

S

Sablayrolles (Dom), 86.
 Sangioglio, 60.
 Schildknecht, 102.
 Schafhaeult, 75.
 Schlecht, 75, 99.
 Schmetz, 78.
 Schmitt, 74.
 Schneider, 101.
 Schubert, 15.
 Schwarz, 99.
 Schweitzer, 102.
 Sébastien (Fr.), 87.
 Sechter, 100.
 Séjan, 35.
 Sènèque, 64.
 Séverac (D. de), 37.
 Soehner (Dr. L.), 63, 65, 96.
 Springer, 86, 110.
 Stehlin, 68.

T

Teppe, 104.
 Terry, 119.
 Thielemans, 78.
 Thiverny (Abbé), 87, 89.

INDEX DES PRINCIPAUX NOMS PROPRES CITÉS.

Thucydide, 21.
Tinel (Edgard), 13.
Tirtée, 2.
Titelouze, 60.
Tombelle (de la), 112.
Tournemire, 47.
Tissot (Abbé), 92.
Tribune de St-Gervais (La), 122.

V

Vilbac (de), 102.
Vittoria, 35.
Vivell (Dom), 84.

Vogler (Abbé), 68.
Voix de Saint-Gall (La), 124.
Volbach, 78.
Vranken, 109.

W

Wagner, 86, 105.
Weiss, 78.
Wiesmeyer, 118.
Wiltberger (A. et Ch.), 110.
Witt, 77, 101.

Y

Yasser (J.), 97.

TABLE DES MATIÈRES

1^{re} Partie

DÉFENSE ET ILLUSTRATION DE L'HARMONIE GRÉGORIENNE

I.	Sujet ingrat	1
II.	L'importance de l'accompagnement	4
	<i>A.</i> La thèse.	5
	<i>B.</i> L'hypothèse	7
III.	Les méfaits du mauvais accompagnement	10
IV.	Les difficultés et les qualités d'un bon accompagnement	14
	<i>A.</i> Son rôle.	14
	<i>B.</i> Sa réalisation.	16
	<i>C.</i> Son exécution	22
V.	Les diverses espèces d'accompagnement	24
	<i>A.</i> D'après sa destination	25
	<i>B.</i> » son application.	26
	<i>C.</i> » son écriture	28
	<i>D.</i> » son exécution	32
VI.	L'accompagnement mécanique à l'église	39
VII.	Cas pratiques	45
	1° Improvisation ou lecture.	45
	2° Legato et notes répétées.	46
	3° Les intonations	50
	4° Les silences	51
	5° Les réponses	53
	6° Les « ponts harmoniques »	55
	7° La transposition	56
VIII.	Les alternances de l'orgue et du chœur.	58
IX.	La législation canonique	61
	<i>A.</i> L'orgue et l'accompagnement	61
	<i>B.</i> Les alternances de l'orgue et du chœur.	62

2^e Partie

PETIT ESSAI D'HISTOIRE DE L'ACCOMPAGNEMENT
BIBLIOGRAPHIE CRITIQUE

1 ^o Les œuvres théoriques	68
2 ^o Les œuvres pratiques	99
3 ^o Articles de Revue	121



MT190 P6
+L'art de l'accom+Potier, Francis.

0 00 02 0123720 3
MIDDLEBURY COLLEGE