

UN TRÉSOR MÉCONNU DU CHANT GRÉGORIEN

LES MELODIES PRESENTANT UN CHROMATISME FICTIF ¹⁾.

Messieurs,

Cédant à l'aimable invitation du Président de cette section, Monsieur Van den Borren, j'ai accepté de venir remettre à l'honneur devant vous un trésor méconnu du chant grégorien : les mélodies modulantes présentant un chromatisme fictif.

Laissez-moi vous dire en toute franchise que, plus j'étudie cette question, plus je me sens humilié dans mon âme, et chaque fois que je suis amené à en parler, je ne puis m'empêcher de le faire sans ressentir une certaine amertume. J'entends comme la voix plaintive d'êtres mélodieux, arbitrairement voués au mépris depuis des siècles et qui me sollicitent de les réhabiliter et de faire triompher la justice en leur faveur. Je me présente donc devant vous comme l'avocat de ces illustres et chers méconnus, et je n'hésite pas à vous dire ma conviction que l'histoire un jour sera, à cause d'eux, sévère et dure envers l'actuelle soi-disante restauration du chant liturgique.

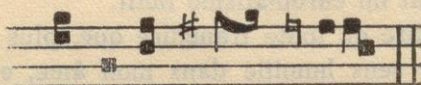
Car, il ne faut pas vous faire illusion à ce sujet : La dernière édition vaticane du chant grégorien n'est qu'une œuvre transitoire. Sa rédaction s'est faite dans des conditions trop humaines, et ce fut sa grave erreur d'avoir méconnu la tradition la plus antique dans ce qui constitue précisément le fonds le plus précieux du patrimoine artistique de l'Eglise.

Nous nous sommes trompés, Messieurs, dans la façon dont on nous a enseigné cette espèce d'axiome dogmatique : que les mélodies grégoriennes sont régies par un diatonisme pur, en opposition à ce qui se vérifie dans la musique dite moderne. Cet enseignement

1) Communication présentée à la section de Musicologie du Congrès tenu à Liège par la Fédération Archéologique et Historique de Belgique, août 1932.

vrai si vous le voulez en principe, a donné lieu à une équivoque dont seuls ont bénéficié ceux qui y avaient intérêt. L'autorité officielle a trop facilement réussi à imposer à la masse des non-initiés une opinion erronée, et on a l'impression que d'aucuns cherchent encore de nos jours à étouffer la vérité, soit en gardant une réserve ou un silence que l'on a de la peine à justifier, soit par je ne sais quelle tendance obstinée à écarter toute discussion sincère à ce sujet. Il se peut que des hommes, de grand mérite par ailleurs, risquent de voir entamer leur autorité, sans doute, mais la sainte Eglise a des droits très respectables que chacun de ses enfants est appelé à défendre en toute liberté.

Je ne veux pas m'attarder à vous parler de certains effets chromatiques qui se présentent, à n'en pas douter, dans quelques formules, notamment dans certaines broderies, encore qu'ils ne soient pas de nature à nous effrayer.



Je ne veux pas non plus m'attarder à la question de la légitimité de ces effets subtils qu'on a appelés enharmoniques (des $1/4$ de ton), contenus dans certaines formes neumatiques des anciens manuscrits, comme seraient le quilisma, le strophicus, l'oriscus, le salicus, le trigon : nuances pratiquement en dehors de la discipline musicale occidentale. Les uns comme les autres n'ont d'ailleurs aucune influence sur l'échelle modale de nos chants liturgiques, et ils ont reçu leur coup de grâce dans le système de notation guillemotienne.

Ce sur quoi je veux insister, avec autant de force que de raison, c'est que la théorie actuelle de notation diastématique (sur portée) recèle un poison, qui anémie le diatonisme antique et authentique de nos mélodies grégoriennes en ce sens, que cette théorie présente nécessairement certaines mélodies sous une forme chromatique et partant disqualifiée, alors qu'en réalité c'est un mensonge que de les faire passer comme telles, et par conséquent, c'est commettre une injustice à leur égard que de les rejeter de ce chef.

Cette énonciation, je le sais, me met en plein conflit avec des hommes illustres, tels Guy d'Arezzo du XI^e siècle, le coryphée de la décadence du chant traditionnel, Cotton, théoricien contemporain du précédent, l'abbé cistercien Guy de Cherlieu, et plus près de

nous, certains membres de la commission pontificale, rédacteurs de l'édition vaticane, les rédacteurs du chant des Chartreux, des Cisterciens, des Dominicains et du graduel prémontré de 1910.

Qu'avait en vue Guy d'Arezzo, lorsqu'il déclarait certains effets d'un genre spécial des « molesses » amenées par « un manque de raisonnement », dont il fallait purger les chants ecclésiastiques ? Qu'avait en vue le moine Cotton, lorsqu'il dénommait avec quelque naïveté ces mêmes effets, en partie du moins, « un écart provenant de l'ignorance des chantres et que l'habileté des musiciens doit corriger » ?

Étaient-ce les effets chromatiques et enharmoniques, dont je viens de parler ? Oui, sans doute, mais bien certainement aussi les effets d'un tout autre genre, et là surtout est leur erreur, erreur voulue et partant leur aberration.

Forts de leur autorité et puissamment soutenus par leur système de notation diastématique, je dirais presque malicieusement défectueux, ils se sont attaqués à la physionomie primitive d'une foule de mélodies d'une nature spéciale, mais qui n'avait pas la faveur de leur plaire, et ils se sont arrogé le droit de ce qu'ils appelaient « les corriger », et ce que nous appelons au contraire avec beaucoup de raison « les mutiler ».

De là ce désarroi que les manuscrits nous attestent les siècles subséquents ; de là aussi la ténacité d'une foule de documents à se faire l'écho des cris de détresse de cet autre théoricien du XI^e siècle, Bernon, qui lutta pour la tradition et la sauva du moins partiellement.

Dans une publication très estimée, *La Revue Grégorienne*, deux savants bénédictins, faisant mention de mes études ²⁾, chacun à sa façon, m'ont fait le reproche d'employer le mot « chromatisme », qui à leur avis aurait dû être remplacé par le mot « modulation » (passage d'une modalité à une autre) ³⁾. Il leur fut cependant loisible de voir dans mes écrits qu'il ne m'échappait nullement que l'un ne découle pas nécessairement de l'autre, et que, si le cas se présente,

2) *Le chant liturgique traditionnel des Prémontrés : Le Graduel*. Malines, 1914 ; *A propos de l'Alleluia : Ψ . Christus resurgens*, dans la *Tribune de saint Gervais*, 1913, p. 213-223 ; *A propos de l'Alleluia : Ψ . Omnes gentes*. Ibidem, 1914, p. 57-61 ; 92-96 ; *Le sort du si $\natural$ dans les mélodies chromatiques grégoriennes*. Ibidem, 1920, p. 198-204 ; *L'Alleluia : Ψ . Paratum cor*. Ibidem, 1921, p. 281-294 ; 321-328.

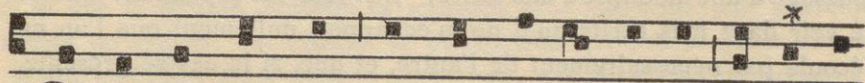
3) Dom G. M. Beyssac, dans *La Revue Grégorienne*, t. VI, 1921, p. 70-77, Dom J. Gajard, t. VII, 1922, p. 177-185.

ce chromatisme résulte de la théorie actuelle de notation, et non de la structure modale de l'ensemble. Alors, comment s'exprimer autrement pour désigner le genre de mélodies modulantes en question, si ce n'est en employant le mot traduisant la chose écrite : mélodies chromatiques ? A chaque occasion je me suis efforcé de mettre cette terminologie au point et d'éviter d'embrouiller une question en somme si simple. La dénomination la plus exacte possible est à mon avis la suivante : *Mélodies modulantes présentant un chromatisme fictif*.

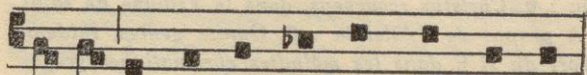
Les adversaires les plus notables des soi-disant mélodies chromatiques, les chefs qui ont mené la désastreuse campagne antitraditionnelle sous l'enseigne des « correcteurs », ceux que j'appellerais volontiers les ultra-puristes-diatoniques, j'eus l'avantage de les citer plus haut.

C'est le IX^e siècle qui nous révèle trois théoriciens, qui attestent franchement, non seulement l'existence des mélodies chromatiques, mais aussi leur incontestable authenticité originale : Hucbald, Aurélien et Réginon de Prüm. Il faut remarquer que ces vénérables témoins ont été absolument étrangers à la théorie de notre notation actuelle, et possédaient dans leur ouïe la structure modale des mélodies d'après le système tonal de l'antiquité. Ils n'avaient donc pas à s'effrayer des signes chromatiques, et encore moins de se les présenter comme un cauchemar esthétique sous forme de « mollesse », « d'effets efféminés », d'espèce de monstres à bannir des lieux sacrés. Au contraire, ils avertissent les chantres de la parfaite légitimité de certains chants, qui présentent un cas de tonalité modale en apparence irrégulière.

Vous connaissez tous l'antienne typique de ce genre bi-tonal au point de vue psalmodique :



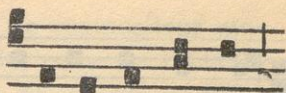
Pro-fe-ta ma-gnus sur-re-xit in no-bis, et qui-a



De-us vi-si-ta-vit ple-bem su-am

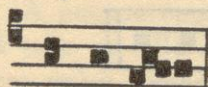
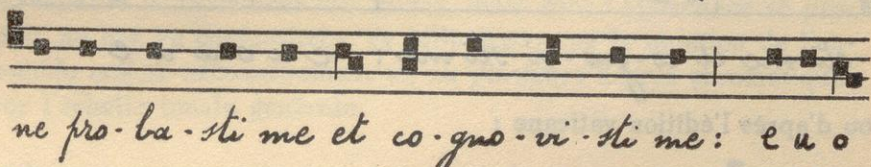
la teneur est transportée à la quarte supérieure ré.

Ce *si* ♭ équivalait le *fa* ♯ dans la notation de l'antienne au *deuterus* de la finale (*mi*) :



A ce propos, je ne résiste pas au désir de vous montrer comment le système de notation actuelle peut surprendre votre bonne foi.

Je vous suppose un instant adversaires de toute altération chromatique dans les chants d'église. Vous connaissez tous, Messieurs, les admirables Introïts *Reminiscere* du second dimanche de l'Avent, *Nos autem* de l'Exaltation de la sainte Croix et *Resurrexi* de la fête de Pâques. Je vous citerai le début, la finale et le verset de ce dernier ; le cas est identique pour les deux autres mélodies.



u a e

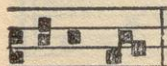
Cet Introït, vous me le direz, est un beau spécimen du *deuterus* plagal (IV^e mode) avec *mi* comme finale, et le verset est en parfaite harmonie avec le corps de la mélodie. Ce n'est là cependant qu'une illusion, car cette mélodie appartient à l'harmonie antique mixolydienne, c'est-à-dire, avec finale en *si*. Il faut donc la noter une quinte plus haut, ce qui vous donne :



et cela nous amène nécessairement un *fa* ♯ authentique au verset :

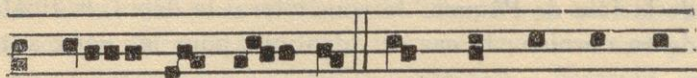


Do-mi-ne pro-ba-sti me et co-gno-vi-sti me: e u o

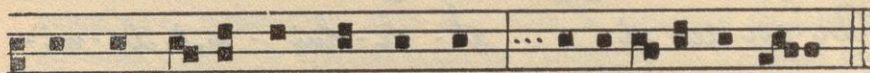


u d e.

Cette mélodie fut chantée ainsi à partir du IX^e siècle. Elle contient cependant une erreur : le teneur psalmodique de ce mode n'est pas à la quarte de sa finale, mais bien à la tierce, en sorte qu'il faut baisser le verset d'un ton dans sa notation actuelle, comme suit :

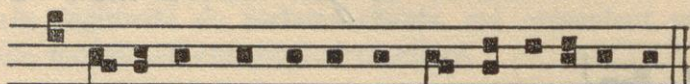


Ab-le-lui-a. Do-mi-ne pro-ba-



sti me et co-gno-vi-sti me: e u o u a e

ou d'après l'édition vaticane :



Domine probasti me et cognovisti me.

C'est là la version primitive, dont les chantres de Charlemagne ont rehaussé le verset d'un ton pour en augmenter l'éclat. Aurélien nous le certifie, et c'est d'ailleurs la discipline normale du *deuterus* plagal d'après sa teneur à la tierce. Ou n'aurait pas dû la modifier.

* * *

Mais il est temps, Messieurs, de nous mettre plus intimement en contact avec les chères chromatiques méconnues.

On oppose parfois le système musical moderne au système ancien en ce sens que le système moderne ne posséderait que deux échelles modales, la majeure et la mineure, tandis que l'ancien

en possédait huit et même davantage. En fait, le compositeur moderne dispose d'une ressource bien plus ample, celle de l'échelle chromatique au complet, qu'il peut utiliser à sa guise pour modifier ses échelles modales, ce qui cause une variété multiple de modes majeurs et mineurs.

Pour la composition ancienne, l'échelle modale était strictement diatonique, et seule l'échelle tonale était chromatique, ce qui veut dire que les harmonies modales, avec leurs intervalles diatoniques invariables, pouvaient se transposer sur tous les degrés chromatiques de l'échelle tonale. (Les différents modes pouvaient se transposer sur tous les tons et 1/2 tons de la gamme chromatique moderne : do — do # — ré — mi b — mi b — etc.).

C'est là, je pense, que gît la différence essentielle entre la théorie antique et la théorie moderne. C'est aussi là que réside la justification absolue du mot « chromatisme » dans notre musique moderne et l'emploi abusif de ce même mot dans la musique antique ou grégorienne.

Ce fait une fois compris, on possède la clef de la question, car en somme qu'est-ce qu'une mélodie grégorienne chromatique ? Rien d'autre qu'une mélodie modulante, dont chaque incise modale est de tonalité parfaitement diatonique, mais dont l'alternance se produit, au gré du compositeur, de telle façon que la notation de l'ensemble amène nécessairement un ou plusieurs degrés chromatiques sur l'échelle tonale générale.

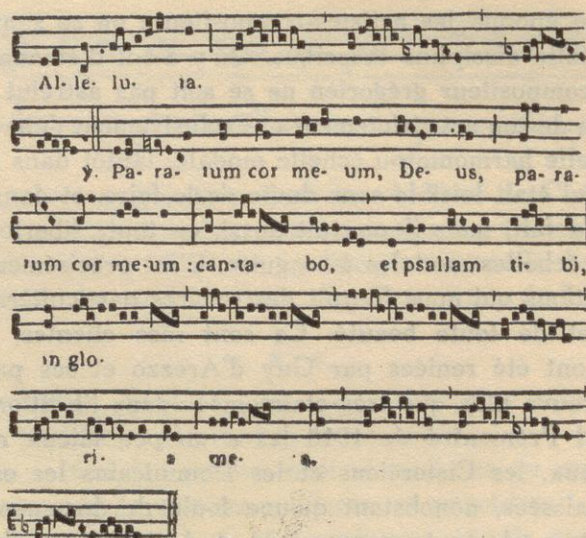
A aucune époque les artistes-compositeurs ne se sont senti liés à telle ou telle discipline théorique. Qu'y a-t-il d'étonnant dans ce cas qu'un compositeur grégorien ne se soit pas astreint à confiner l'expression de son art strictement et exclusivement dans les limites, tantôt de telle harmonie ou échelle modale, tantôt dans celle d'une autre ? Il lui était loisible sans doute de le faire, et dans beaucoup de cas il l'a fait, mais il pouvait aussi, en toute liberté, mélanger différentes échelles modales à sa guise. C'est précisément ce genre de compositions qui nous fournit des œuvres particulièrement intéressantes et de toute beauté. Ce sont mes clientes, Messieurs celles qui ont été reniées par Guy d'Arezzo et ses partisans, et qu'on ne trouve plus que très clairsemées dans l'Édition Vaticane. Le Graduel Prémontré de 1910 les a un peu mieux respectées ; les Chartreux, les Cisterciens et les Dominicains les ont complètement délaissées, nonobstant qu'une foule de documents, manuscrits et autres, de toute provenance et de tout âge, n'aient cessé

de réclamer pour ces œuvres le droit de cité, presque jusqu'à nos temps. Mais les moyens dont ils disposaient étaient insuffisants, et l'écho de leur voix, réclamant justice, fut étouffé.

Ici, Messieurs, il me plaît de rendre un hommage chaleureux à la mémoire d'un homme qui eut une grande part, sinon dans la conservation intégrale, du moins dans le sauvetage du principe sur lequel se base le vénérable et précieux trésor dont je m'institue le défenseur en ce moment. Il s'agit de l'adversaire de Guy d'Arezzo en cette question capitale, Bernon, théoricien du XI^e siècle, le chef des partisans du *diatonisme* antique et traditionnel.

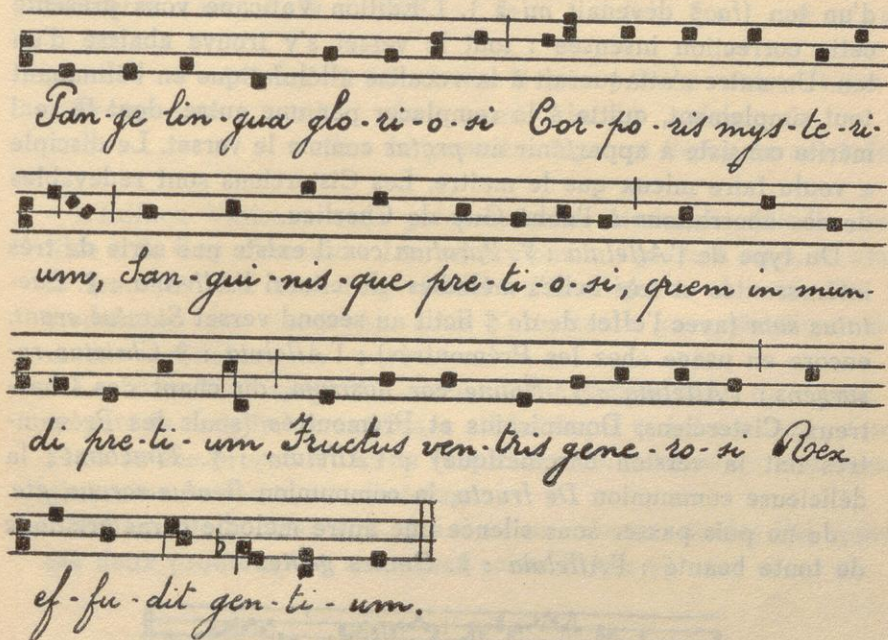
Bernon en effet, aux prises avec le système intrigant de notation diastématique de Guy d'Arezzo, n'a pas hésité, dans un effort génial, d'arracher l'arme des mains du fameux puriste diatonique médiéval. Il eut recours au stratagème de la transposition dans la notation même sur portée et, ce faisant, il a sauvé bien des mélodies, et mérité ainsi une place bien plus honorable que celle qu'on lui a accordée dans l'académie des immortels grégoriens. Pour conserver le degré altéré *fa* $\sharp$, il rehaussait la mélodie d'une quarte (le *fa* $\sharp$ y devenait *si* $\natural$) ; pour rendre le degré altéré *mi* $\flat$ et aussi le *si* $\flat$ grave, il la rehaussait d'une quinte (*mi* $\flat$ y devenait *si* $\flat$ et *si* $\flat$ grave, *fa* $\natural$).

En voici un spécimen remarquable, qui me dispensera d'en citer bien d'autres :



On peut discuter la formule initiale de cette mélodie, que d'aucuns estiment comme appartenant nécessairement au *deuterus* (donc avec *si* $\flat$, c'est-à-dire *fa* $\natural$ transposé), mais cela ne modifie pas le principe de la modulation caractéristique au verset, et je vous demande d'accepter pour le moment mon opinion qui veut en cet endroit un *si* $\natural$, soit le *fa* $\sharp$ transposé.

A rapprocher de la mélodie précédente celle à laquelle on a adapté le texte si populaire du *Pange lingua gloriosi*. Vous la retrouverez mutilée dans l'Édition Vaticane. En voici la version que je tiens pour la primitive :



Pan-ge lin-gua glo-ri-o-si Cor-po-ris mys-te-ri-

um, San-gui-nis-que pre-ti-o-si, quem in mun-

di pre-ti-um, Fructus ven-tris gene-ro-si Rex

ef-fu-dit gen-ti-um.

La parenté de ces deux mélodies, au point de vue de leur harmonie, est frappante. C'est le même mélange du *protus* (I^r mode) au *deuterus* (III^e mode) et la modulation amène nécessairement ici *fa* $\sharp$, dissimulé sous le degré *si* $\flat$ (ce pourquoi l'ensemble a été écrit à la quarte supérieure), parce que le *protus* se superpose sur le *deuterus* de la façon suivante :

1 ton 1/2 ton 1 ton 1 ton 1 ton 1/2 ton 1 ton
 Protus : ré mi fa sol la si do ré

1 ton 1/2 ton 1 ton 1 ton 1 ton 1/2 ton 1 ton
 Deuterus : mi fa $\sharp$ sol la si do $\sharp$ ré mi
 (Lire la première ligne et écrire la seconde).

Or chaque incise, prise à part, est absolument diatonique, mais la transposition de l'ensemble dans la tonalité du *deuterus* de la finale fait que le *mi* du *protus* ne trouve son équivalent que dans le degré altéré *fa* # (il en serait de même du *si* b qui deviendrait *do* #). Trouvez-vous, Messieurs, qu'il y ait là un phénomène tellement effrayant et en opposition avec la dignité du chant religieux ?

Guy d'Arezzo et ses partisans s'en offusquèrent cependant. Ils entreprirent de « corriger » ce genre de mélodies, et l'on conçoit aisément comment dès lors la porte était large ouverte à l'arbitraire. On s'attaquerait au redoutable degré altéré en le baissant d'un ton (*fa* # devenait *mi* b). L'Édition Vaticane vous présente cette correction insensée : tout le verset s'y trouve abaissé d'un ton. Un autre s'attaquerait à la vocalise alléluïatique en l'éliminant tout simplement, quitte à la remplacer par une autre, dont le seul mérite consiste à appartenir au *protus* comme le verset. Le disciple a voulu faire mieux que le maître. Les Cisterciens sont redevables de ces aberrations à l'abbé Guy de Cherlieu.

Du type de l'*Alleluia* : *ψ. Paratum cor* il existe une série de très intéressantes et très belles mélodies. Je citerai l'*Alleluia* : *ψ. Laetatus sum* (avec l'effet de *do* # fictif au second verset *Stantus erant*, encore en usage chez les Prémontrés) ; l'*Alleluia* : *ψ. Christus resurgens* ; l'*Alleluia* : *ψ. Nonne cor nostrum*, du chant des Chartreux, Cisterciens, Dominicains et Prémontrés (seuls les Prémontrés ont la version chromatique) ; l'*Alleluia* : *ψ. Timebunt* ; la délicieuse communion *De fructu*, la communion *Beatus servus*, etc.

Je ne puis passer sous silence une autre mélodie caractéristique de toute beauté : l'*Alleluia* : *ψ. Omnes gentes* :



Ici nous avons une modulation en sens inverse de celle de l'*Alleluia* : ♯. *Paratum cor*. Le *deuterus* du verset alterne avec le *protus* de la vocalise alléluïatique de telle façon que, cette fois, le premier se superpose sur le second (finale *mi* du *deuterus* sur la finale *ré* du *protus*). Cette alternance amène nécessairement deux autres degrés altérés chromatiques : *mi* ♭ et *la* ♭ ; ce pourquoi la mélodie a été notée à sa quinte supérieure (*mi* ♭ y devient *si* ♭ ; le *la* ♭ aurait pour équivalent *mi* ♭, mais il ne se s'y présente pas).

1/2 ton 1 ton 1 ton 1 ton 1/2 ton 1 ton 1 ton
Deuterus : mi fa sol la si (b) do ré mi

1/2 ton 1 ton 1 ton 1 ton 1/2 ton 1 ton 1 ton
Protus : ré mi ♭ fa sol la (b) si ♭ do ré
 (lire la première ligne et écrire la seconde).

L'Edition Vaticane nous présente cette admirable mélodie, mutilée à la Guy d'Arezzo : Les *mi* ♭ y ont fait place à *mi* ♮, et ainsi le tour fut joué sans trop d'effort d'intelligence. A vrai dire la modulation fut conservée, mais l'alternance caractéristique des modes fait défaut.

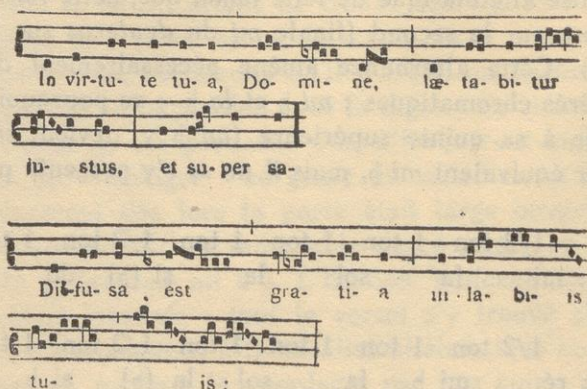
Le triste abbé Guy de Cherlieu, d'un simple coup de crosse, a amputé la mélodie de sa phrase alléluïatique et lui a substitué une autre de son propre cru et de valeur aucune, formant un tout homogène avec le verset au *deuterus*.

Est-ce à tort, Messieurs, que dans une de mes études j'ai appelé ces deux produits des « monstres scientifiques ».



Il y a dans le répertoire grégorien une autre catégorie de mélodies chromatiques. Elles présentent au fond un cas de modulation identique ou semblable à ceux dont je viens de parler, mais ici les incisives alternantes n'ont pas la même ampleur, et il est parfois difficile de spécifier la nature de ce genre de modulation. C'est là une preuve que les artistes-compositeurs y sont allés bien plus librement que ne pourraient le faire croire certains théoriciens médiévaux. Cela ne scandalisera nullement un esprit bien équilibré. Mais vous connaissez l'adage : *Quem vult decipere Jupiter, dementat*. Les puristes-correcteurs l'ont réalisé à la lettre ; leurs prouesses ont malheureusement causé trop de dégâts au dépôt artistique de l'Eglise. Deux exemples pris au hasard suffiront à vous

en donner une idée. Je n'aurai pas à insister davantage sur ce point :



Le *tetrardus* (?) du début module au *tritus* de ce qui suit de telle façon que leur note finale coïncide sur la même corde tonale, ce qui amène nécessairement le degré chromatique *mi* $\flat$. L'ensemble est noté à sa quinte supérieure (*mi* $\flat$ y devient *si* $\flat$).

1 ton 1/2 ton 1 ton 1 ton 1 ton 1/2 ton
Tetrardus : ré mi fa SOL la si do

1 ton 1/2 ton 1 ton 1 ton 1 ton 1/2 ton
Tritus : do ré mi $\flat$ FA sol la si $\flat$
 (Il faut lire la première ligne et écrire la seconde).

L'Edition Vaticane et le Graduel prémontré de 1910 donnent la version chromatique pour l'offertoire en question ; pour le graduel au contraire ils donnent une version soi-disant corrigée, et je me demande bien pourquoi.

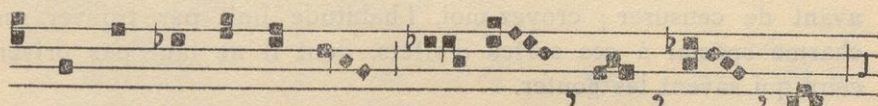
Les Chartreux, les Cisterciens et les Dominicains rejettent évidemment la version chromatique dans les deux cas. Vous devinez aisément ce qui advint dans de multiples cas semblables.

* * *

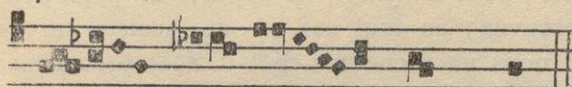
Il y a enfin, Messieurs, une série de mélodies qui présentent un cas de chromatisme étrange, parfois réellement troublant. Il est causé par la fuite obstinée de la note sensible dans certaines formules, comme le *porrectus*, surtout aux cadences. C'est l'harmonie du *tritus* qui nous en fournit des exemples fréquents. En baissant le *mi* d'un demi ton, elle nous mène dans l'harmonie du *tetrardus*.

On lui donne parfois le nom de *tritus-tetrardus*. Moi-même je lui préfère, dans certains cas, le nom de *tritus chromatique*.

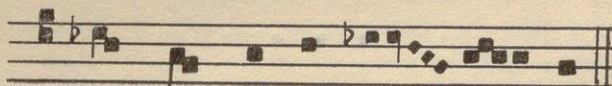
Le désignation de nom n'est qu'une question théorique, mais toujours est-il qu'on est frappé du fait que dans les mélodies appartenant au *tritus*, les copistes affectent très souvent certains *mi* du bémol. Je donne un exemple. Vous connaissez tous le beau répons *Homo quidam*, dont le texte a été adapté à cet autre *Virgo flagellatur* de l'office de sainte Catherine et qui date du XI^e siècle. Voici la phrase finale du répons et celle du verset, d'après l'Édition Vaticane :



Qui-a pa-ra-ta sunt o-

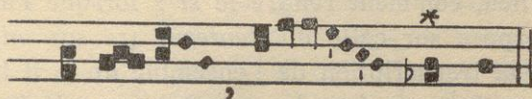


mni-a.



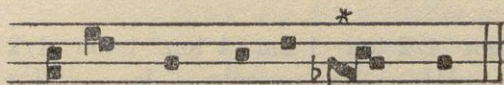
quod mi-seu-i vo - bis.

Mais dans les manuscrits vous trouverez tout autre chose :



o-

mni-a.



quod mi-seu-i vo - bis.

De prime abord ces espèces de cadences nous paraissent dures, d'autant plus que « la manière » de *tritus*, telle qu'on nous l'a toujours enseignée, n'a pas préparé notre oreille moderne à les goûter. C'est pourquoi, si le cas était isolé, on pourrait être tenté de soupçonner quelque distraction du copiste ; mais, je vous l'ai dit, les cas sont si fréquents, qu'on ne peut raisonnablement songer

à cette explication. Il semble qu'on soit ici en présence d'un genre ultra-diatonique, que l'on a réellement goûté à une certaine époque du moyen âge, car le moine Cotton, — au XI^e siècle donc, — ne l'a pas rejeté, bien qu'il amène nécessairement la notation chromatique, avec *mi b*, ou *si b* dans la transposition à la quinte supérieure.

Je veux bien admettre que dans le courant des siècles des erreurs se soient introduits dans les manuscrits, et qu'il peut se présenter des cas difficiles, voire même impossibles à résoudre d'une façon incontestablement certaine. Mais ici surtout il faut être prudent avant de censurer ; croyez-moi, l'habitude finit par trouver un charme spécial à ces sortes d'effets, dont il ne faut pas priver ceux qui savent les goûter.

La grande question pour nous est de nous faire à un genre de tonalité longtemps oublié ; pour d'aucuns, de déposer un parti-pris, qui est toujours à réprouver ; en tout cas, — et j'insiste sur ce point, — d'éliminer en nous un fâcheux dépôt d'idées préconçues et d'autant plus invétérées en notre esprit, que nous les estimions absolument légitimes et au-dessus de toute contestation.

* * *

Je viens de vous dire, Messieurs, que le stratagème de la transposition de Bernon est insuffisant pour sauver toutes les mélodies chromatiques, et vous le comprendrez sans peine.

En premier lieu, comment rendre le *si b* lorsque l'harmonie du *protus* se superpose sur celle du *deuterus* (*ré* sur *mi*) ? Ce *si b* devenant dans la transcription de l'ensemble *do #*, il faudrait une seconde transposition, car dans la première (pour le *fa #*) ce *do #* deviendrait à son tour *fa #*. Or, ce cas n'a pas eu sa solution.

	1 ton	1/2 ton	1 ton	1 ton	1 ton	1/2 ton	1 ton
<i>Protus</i> :	ré	MI	fa	sol	la	SI <i>b</i>	ré

	1 ton	1/2 ton	1 ton	1 ton	1 ton	1/2 ton	1 ton
<i>Deuterus</i> :	mi	FA #	sol	la	si	DO #	ré mi

Ensuite, comment rendre le *si b* dans le cas contraire, où le *deuterus* se superpose sur le *protus* (*mi* sur *ré*) ? Le *si b* devenant *la b* dans la transcription de l'ensemble, il faudrait une seconde transposition, car dans la première (pour *mi b*) ce *la b* deviendrait à son tour *mi b*.

1/2 ton 1 ton 1 ton 1/2 ton 1 ton 1 ton 1 ton
Deuterus : mi FA sol la SI $\flat$ do ré mi
 1/2 ton 1 ton 1 ton 1/2 ton 1 ton 1 ton 1 ton
Protus : ré MI fa sol LA $\flat$ si $\flat$ do ré

Comment enfin rendre dans une même mélodie le *si* $\flat$ grave (réputé chromatique) et le simple *si* $\natural$ aigu. La transcription transposée à la quinte supérieure, à cause du *si* $\flat$ grave, forcerait d'écrire *fa* $\sharp$. Or, il faudrait là aussi une seconde transposition, celle-ci à la quinte supérieure, ce qui n'a pas été prévu.

1 ton 1 ton
 SI $\flat$ do ré mi fa sol la SI $\natural$

1 ton 1 ton
 FA sol la si do ré mi FA $\sharp$

(La première ligne donne l'échelle normale, la seconde donne cette même échelle transposée à la quinte supérieure).

L'argumentation qui précède aura rendu évident que le système actuel de notation présente une lacune qui doit à tout prix être comblée, sinon on ne réussira jamais à rétablir certaines mélodies dans leur forme originale.

* * *

Messieurs, je me sens quelque peu embarrassé au moment de poser les conclusions qui découlent logiquement de ce que je viens de vous soumettre. C'est d'ailleurs cela qui m'a forcé de faire l'aveu, au début de mon exposé, que de plus en plus l'étude de cette question m'humilie.

Il est un fait incontestable que les mélodies modulantes présentant un chromatisme fictif existent en réalité, qu'elles constituent non seulement une partie intégrante légitime du répertoire grégorien, mais un trésor authentique, bafoué par la critique, méconnu et injustement mis au ban de l'art religieux. Il doit donc être réintégré dans le répertoire ; sans cela la restauration du chant religieux restera une œuvre manquée.

Il y a quelques années, je m'en souviens, on a fêté grandiosement la mémoire du fameux théoricien médiéval Guy d'Arezzo, et je pense même qu'à cette occasion une lettre pontificale en a fait l'éloge. Que je sache, mes clientes ne figurèrent pas parmi les

invités et personne n'a pensé à elles, pauvres rebutées ! La vérité et la justice, ces deux grandes puissances de l'histoire, auraient pourtant, ce me semble, pu rappeler sans grain de malice, l'erreur énorme que le héros de ces fêtes jubilaires commit, et l'injure artistique qu'il fit à l'Eglise, fût-ce même de bonne foi, injure qui n'a pas encore été effacée après dix siècles.

Comment se peut-il que des hommes éminents, comme le savant Gevaert et le Révérendissime Dom Pothier, n'aient pas mieux apprécié les mélodies chromatiques, et pour quel motif ne les ont-ils pas réhabilitées ? L'histoire ne pourra enjoliver cette méprise sous le titre de « *felix culpa* ». A en juger par un article paru, il y a quelques années dans le *Riemann-Festschrift* ⁵⁾, le Révérendissime Dom Mocquereau parut avantager notre conception, mais pour autant que je sache, il ne s'est jamais autrement prononcé à ce sujet, qu'il tenait d'ailleurs pour très délicat.

Parmi les défenseurs des mélodies chromatiques, outre le professeur Wagner de Fribourg, il faut citer en première ligne le professeur Jacobsthal de Strasbourg et le professeur Gastoué de Paris, un des membres les plus éminents de la Commission pontificale, mais malheureusement pas le plus écouté à notre point de vue. J'ajoute à cette série le nom de monsieur Auda qui vient de publier un livre magistral sur les modes et les tons de la musique antique et médiévale ⁶⁾.

Puissent les fils de saint Benoît le plus tôt possible refaire ce que leur confrère Guy d'Arezzo a défait. Puissent les Chartreux, les Cisterciens et les Dominicains se décider enfin à abandonner les hérésies contenues dans leur livre-type et partant dans toute leur tradition mélodique.

Quant à l'Ordre de Prémontré, je pense qu'il ouvre le voie à l'espoir, car le sais que la révision de son antiphonaire fut récemment confiée, et très sagement, à monsieur Gastoué. Que les supérieurs veuillent imposer la correction du Graduel de 1910, afin que se réalise effectivement la belle devise de mon abbaye de Tongerlo : *Veritas vincit*.

J. BORREMANS, O. Praem.

5) *Riemann-Festschrift. Gesammelte Studien Hugo Riemann zum sechzigsten Geburtstage überreicht von Freunden und Schülern*. Leipzig, 1909.

6) A. Auda, *Les modes et les tons de la musique et spécialement de la musique médiévale* (Académie royale de Belgique. Classe des Beaux-Arts. Mémoires, III, fasc. I) Bruxelles, 1930.